HAL
open science

Adolf Loos à Vienne, Paris et Prague : habiter l'Europe de l'entre-deux-guerres

Cécile Poulot

To cite this version:

Cécile Poulot. Adolf Loos à Vienne, Paris et Prague : habiter l'Europe de l'entre-deux-guerres. Architecture, aménagement de l'espace. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III; Università della Svizzera italiana (Lugano, Tessin, Suisse), 2020. Français. NNT : 2020PA030052 . tel-03425452

HAL Id: tel-03425452

https://theses.hal.science/tel-03425452v1

Submitted on 10 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE PARIS CITÉ
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE
MAGIIE – ED 625 – Mondes anglophones, germanophones, indiens, iraniens et études européennes
EA 4223 – CEREG – Centre d'études et de recherches sur l'espace germanophone

UNIVERSITÀ DELLA SVIZZERA ITALIANA- MENDRISIO

Thèse pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE
Discipline : études germaniques
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÀ DELLA SVIZZERA ITALIANA – MENDRISIO
Discipline : histoire de l'architecture

présentée et soutenue publiquement par

Cécile Poulot
le 13 novembre 2020

Adolf Loos à Vienne, Paris et Prague : habiter l'Europe de l'entre-deux-guerres

Sous la direction de :
Sonja Hildebrand, Professeure, Università della Svizzera italiana
Céline Trautmann-Waller, Professeure, Université Sorbonne Nouvelle / IUF

Membres du jury :
Sonja Hildebrand - Professeure, Università della Svizzera italiana, Mendrisio
Kornelia Imesch Oechslin - Professeure, Université de Lausanne
Matthew Rampley - Professeur, Université Masaryk, Brno
Jürgen Ritte - Professeur, Université Sorbonne Nouvelle
Markéta Theinhardt - Maîtresse de conférences HDR, Université de Paris Sorbonne – Paris IV
Estelle Thibault - Maîtresse de conférences HDR, École nationale supérieure d'architecture Paris-Belleville
Céline Trautmann-Waller - Professeure, Université Sorbonne Nouvelle / IUF

Maison de la recherche, université Sorbonne Nouvelle, 4, rue des Irlandais, 75005 Paris

Résumé

Adolf Loos à Vienne, Paris et Prague : habiter l'Europe de l'entre-deux-guerres

Cette thèse est consacrée à la seconde partie de la carrière de l'architecte Adolf Loos (1870-1933) à partir de la fin de la Première Guerre mondiale jusqu'en 1933, et surtout après son départ de Vienne en 1923. Notre hypothèse de travail est que loin d'être une période « en creux » comme l'historiographie l'a souvent présentée, celle-ci est marquée par une plus large diffusion de la pensée de Loos et des logiques d'internationalisation et explique pour une bonne part sa fortune critique. Durant cette période, Loos s'ouvre à de nouvelles conceptions de l'architecture avec un engagement pour les logements sociaux et envisage une nouvelle carrière loin de Vienne, ce qu'il réalise en partie en s'installant à Paris puis en voyageant entre la France, l'Autriche et la Tchécoslovaquie au gré de ses chantiers et de ses réseaux de commanditaires et d'amis. Surtout, sa pensée et ses écrits sont largement diffusés grâce aux multiples médias que Loos se plaît à utiliser et grâce à des passeurs qui vont se faire relais auprès de leurs pairs pour accroître sa notoriété. Du fait de ses déplacements, cette période donne lieu à une série de circulations via ses publications, ses expositions ou encore ses constructions en dehors de l'Autriche et de sa capitale. Enfin, ses élèves, anciens et nouveaux, voyageant et construisant à travers l'Europe dans le cadre de leurs carrières personnelles, s'attachent également à diffuser la pensée de leur maître. La thèse repose sur l'analyse de documents d'archives inédits dépouillés en France, en Autriche, en République Tchèque ou encore en Suède et en Italie et leur recoupement avec des sources déjà publiées.

Mots-clés : Adolf Loos – Vienne – architecture moderne – Paris – théâtre – Prague – réseau – fin de siècle – circulation – transnational

Abstract

Adolf Loos in Vienna, Paris and Prague : living in interwar Europe

This thesis examines the second part of the career of the architect Adolf Loos (1870-1933) from the end of the First World War until 1933, and especially after his departure from Vienna in 1923. From the mid-1920's onwards, Loos built, projected and published between France, Czechoslovakia and Austria. Our working hypothesis is that, far from being a period "in hollow" as historiography has often presented it, this period is marked by a wider diffusion of Loos' thought and the logics of internationalization and explains to a large extent his critical fortune. During this period, Loos opened up to new conceptions of architecture with a commitment to social housing and planned a new career far from Vienna by settling in Paris and then travelling on his building sites between France, Austria and Czechoslovakia thanks to his networks of clients and friends. Above all, his thoughts and writings are widely disseminated through the multiple media that Loos liked to use and thanks to mediators who act as relays to their peers to increase his notoriety. Because of his displacements, this period gave rise to a series of circulations via his publications, exhibitions and constructions outside Austria and its capital. Finally, his students, old and new, travelling and building throughout Europe as part of their own personal careers, also seek to spread the thought of their master. The thesis is based on the analysis of previously unpublished archival documents from France, Austria, the Czech Republic, Sweden and Italy and their cross-referencing with previously published sources.

Keywords : Vienna – modern architecture – Paris – Theater – Prague – Network – fin de siècle – Circulation – transnational

Remerciements

Je tiens à remercier mes deux directrices de recherche, Madame Céline Trautmann-Waller et Madame Sonja Hildebrand pour leur soutien, leurs conseils attentifs et leur bienveillance tout au long de la thèse.

J'exprime toute ma gratitude à Kornelia Imesch Oechslin, Matthew Rampley, Jürgen Ritte, Marketa Theinhardt et Estelle Thibault pour avoir accepté d'être membres du jury.

Mes remerciements vont également à Lada Hubatova et Jindrich Vybiral de l'université UPRUM à Prague, à Martina Hrabova, Dan Verner et Lenka Kerdova pour le temps qu'ils m'ont accordé lors de mes séjours en République Tchèque, à Matthias Boeckl de l'université des arts décoratifs de Vienne, à Alena Kubova et Françoise Very à Paris ainsi qu'à Chistopher Long de l'université du Texas pour nos échanges par emails.

Ce travail n'aurait pu voir le jour sans l'accueil et les conseils des responsables des collections et archives étudiées : Markus Kristan, conservateur à l'Albertina de Vienne, Gerhard Murauer à la bibliothèque de la mairie de Vienne, Tomáš Pavlícek aux archives nationales de la littérature à Prague, Anne Yanover, conservatrice au musée d'art et d'histoire Paul Éluard de la ville de Saint-Denis, Marie-Claire Waille à la bibliothèque de la ville de Besançon, la fondation Le Corbusier à Paris, Fabienne Gelin, responsable des fonds patrimoniaux de la médiathèque de la ville de Vichy et Paul Cougnard à la bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Je tiens également à remercier Martin Sundberg pour m'avoir permis de consulter les archives de Greta Knutson aux archives nationales de Stockholm et Mathis Ferroussier pour ses traductions du suédois vers le français.

Cette recherche n'aurait pu être menée sans le soutien financier et les bourses de l'école doctorale 625 de l'université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, le CEREG (Centre d'études et de recherches sur l'espace germanophone), le CIERA (Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'Allemagne) et le CEFRES (Centre français de recherche en sciences sociales, Prague). Je tiens ici à leur exprimer ma profonde reconnaissance pour leur aide décisive.

Tous mes remerciements enfin à mes ami.e.s et à ma famille, mes deux sœurs et mes parents, pour leur soutien et leurs conseils dans les différentes phases de ce travail durant ces quatre années. À celles et ceux venus me retrouver à Vienne et à Prague, à mes relectrices et relecteurs, pour votre patience lors de certaines discussions qui finissaient souvent par évoquer Loos, un grand merci.

Sommaire

Résumé ... 3

Abstract ... 4

Remerciements ... 7

Sommaire ... 9

Liste des sigles et abréviations ... 11

Introduction ... 13

PARTIE 1 Faire savoir et se mettre en scène ... 47
- **Chapitre 1** L'internationalisation des idées d'Adolf Loos : presse, conférences et expositions ... 49
- **Chapitre 2** L'enseignement pour Loos : former, diffuser et se forger un réseau ... 92
- **Chapitre 3** Le modèle loosien : une création des années 1920 et 1930 ... 118

PARTIE 2 Adolf Loos en ses lieux : une culture de l'habiter ... 155
- **Chapitre 4** Quitter Vienne et vivre la nouvelle Europe : Adolf Loos, architecte cosmopolite 158
- **Chapitre 5** Construire et projeter selon Loos : de l'Europe au monde ... 205
- **Chapitre 6** Les lieux de la construction de soi ... 254

PARTIE 3 Les réseaux multiples et convergents d'Adolf Loos ... 285
- **Chapitre 7** Une fidèle clientèle européenne aux similitudes nombreuses ... 290
- **Chapitre 8** Des réseaux amicaux et professionnels ... 322
- **Chapitre 9** Deux figures de passeurs : stratégies et réseaux de diffusion ... 364

Conclusion ... 413

Bibliographie ... 421

Annexes ... 469

Index ... 497

Table des illustrations ... 503

Liste des tableaux ... 506

Liste des figures ... 506

Table des matières ... 508

Liste des sigles et abréviations

Archives :

FLC : Fondation Le Corbusier
Fonds AL : Fonds Adolf Loos

Sigles :

CIAM : Congrès internationaux d'architecture moderne
MoMa : Museum of modern Art, New York
NRF : Nouvelle Revue Française
SPLEF : Société pour la propagation des langues étrangères en France
TH : Technische Hochschule

Introduction

L'objectif de cette thèse n'est pas de proposer une énième biographie d'Adolf Loos, – celles-ci sont déjà nombreuses en différentes langues, à l'exception toutefois du français[1] –, mais d'analyser la seconde partie de sa carrière en interrogeant l'espace et les acteurs de cette période (commanditaires, élèves, amis, passeurs) dans une perspective d'histoire connectée entre l'Est et l'Ouest notamment. Il ne s'agit pas non plus d'envisager de manière exhaustive les constructions et projets de Loos après 1918 : ceux-ci ont été déjà largement étudiés d'autant que la paternité de certains de ses derniers travaux reste sujette à caution du fait de l'aspect lacunaire des sources et de l'engagement important de certains collaborateurs sur les chantiers puisque Loos est alors très malade.

Certains projets et réalisations en Europe après 1918 seront toutefois au cœur de ce travail qui souhaite considérer la spécificité de cette dernière période de la carrière de l'architecte en recherche de perspectives nouvelles. Alors que c'est la période la moins connue – en raison notamment de l'éclatement des sources – elle permet d'interroger la rupture qu'a constituée le Premier Conflit mondial dans la carrière de l'architecte du fait, d'une part, de l'internationalisation de l'architecture moderne et d'autre part, des bouleversements survenus dans l'ancien Empire austro-hongrois. Est-ce une rupture ou un nouveau départ ? Comment Loos passe-t-il de l'Empire à la nouvelle Europe ? Quelle est son expérience de la migration ? Par quels moyens parvient-il à s'inscrire dans ce nouvel espace et quels sont les acteurs qui l'accompagnent dans sa revendication de transnationalité ?

L'objectif est de mettre en lumière la géographie d'Adolf Loos constituée à la fois d'espaces physiques et ancrés, où il développe des pratiques d'habiter souvent déterritorialisées et projette diverses constructions, d'espaces plus abstraits qui correspondent aux lieux et formes médiatiques qu'il affectionne (presse, conférences…), et enfin de ceux immatériels que dessinent ses réseaux. Cette géographie qui s'exprime à différentes échelles – du monde au café, de l'Europe au quartier de Montparnasse – emprunte tant à l'imaginaire de Loos et de ses proches

[1] Les seuls ouvrages biographiques en français sont le catalogue de l'exposition de 1983 organisée à Paris par Felice Fanuele, celui de Panayotis Tournikiotis publié en 1991 aux éditions Mardaga et celui de Burkhardt Rukschcio et Roland Schachel traduit en 1986.

qu'aux structures spatiales organisées par les États. Pour qualifier cette géographie, nous serons particulièrement attentives au versant tchécoslovaque, notamment l'axe entre Brno et Paris – qui a été peu développé jusqu'ici dans la littérature scientifique à l'inverse de l'axe Paris-Prague – ; le cas Loos révèle son importance au regard de la concentration à Brno de structures universitaires, éditoriales ou industrielles ayant trait à l'architecture et qui l'ont largement soutenu durant sa migration à Paris. C'est en recoupant les informations directes et indirectes et en mettant en lien les différents cercles où a gravité Loos que cet axe s'est imposé. Grâce à cette démarche, nombre de réseaux nouveaux ont pu également être formalisés, en particulier autour de figures de médiateurs que l'historiographie n'avait pas encore repérées.

Dans l'ensemble de ses écrits et dans son travail architectural, Adolf Loos élabore une distinction entre l'extérieur et l'intérieur à laquelle il est resté fidèle toute sa vie et qu'il applique également à l'apparence physique (tenue vestimentaire et coiffure). Il considère que l'extérieur ne doit rien laisser paraître des habitants et de leurs modes de vie : « il faut qu'une maison se montre réservée face à l'extérieur et qu'elle manifeste sa richesse à l'intérieur[2] ». Ainsi, à rebours d'un extérieur qui se doit d'être neutre, l'intérieur est conçu comme un cheminement vers le plus intime des habitants de la maison. Cette distinction participe de la théâtralité qui irrigue l'œuvre architecturale de Loos et sa personnalité, lequel se plaît à brouiller les frontières entre sphère privée et sphère publique. Dans ses maisons, il veut surprendre le visiteur, ce dernier ne pouvant imaginer les intérieurs au vu des façades ; les mêmes effets de surprise sont proposés à l'habitant qui peut se faire tantôt acteur tantôt spectateur dans son propre intérieur grâce au *Raumplan* et à l'imbrication des pièces qui ménagent des vues et des angles cachés. Dans ses écrits et dans ses postures, il joue au dandy théoricien toujours dans l'excès et qui ne craint pas de se contredire quand sa correspondance privée révèle certaines fêlures qu'il s'efforce de ne pas laisser paraître. Nous avons repris cette distinction qui fonde la manière loosienne et la thèse est un parcours de l'extérieur vers l'intérieur de la carrière de l'architecte Adolf Loos entre 1918 et 1933 en Europe en insistant particulièrement sur la France et la Tchécoslovaquie.

Adolf Loos (1870-1933) est né à Brno, la capitale de la Moravie, en 1870, ce qui fait de lui un sujet de l'Empire austro-hongrois. Son père, également dénommé Adolf Loos (1831-1879), et formé à l'école des Beaux-Arts de Vienne, s'installe à Brno dans les années 1860 pour y travailler en tant que sculpteur et tailleur de pierre ; quant à sa mère, Maria Loos née Hertl (1833-1921),

[2] Loos, Adolf, « L'art régional », In Loos, Adolf. 1979 (rééd. 1994). *Paroles dans le vide, 1897-1900 chroniques écrites à l'occasion de l'exposition viennoise du Jubilé, 1898 : autres chroniques des années 1897-1900 ; Malgré tout, 1900-1930*. Traduit par Cornélius Heim. Paris : Éditions Champ libre, p. 244.

elle est la fille d'un membre de l'administration locale de la ville de Brno. Cette lignée familiale ne compte guère pour Adolf Loos qui perd son père en 1879 alors qu'il n'est âgé que de 9 ans et il rompt avec sa mère à la fin des années 1890. Loos effectue ses études en Moravie, dans les villes de Brno et de Jihlava puis à la *Staatsgewerbeschule* de Liberec où, entre 1885 et 1889, il se spécialise en ingénierie et en architecture dans les mêmes classes que Josef Hoffmann (1870-1956). À partir de 1889, il est inscrit pendant deux ans à l'université polytechnique royale de Saxe (*Königlich Sächsisches Technische Hochschule*) à Dresde mais il échoue aux examens de la première année et ne termine pas son cursus. À 22 ans, sans aucun diplôme en poche, il part aux États-Unis et y séjourne de 1893 à 1896 : il y visite notamment l'exposition universelle de 1893 organisée à Chicago en hommage à la découverte des Amériques par Christophe Colomb et pour célébrer la reconstruction de la ville après le grand incendie de 1873, puis la ville de New York ainsi que Philadelphie où travaille son oncle Friedrick Loos qui est horloger[3]. En 1896, Loos rentre en Europe et s'installe à Vienne. Capitale de l'Empire, cette dernière qui centralise de nombreuses institutions (éducation, culture, siège de journaux) exerce un fort pouvoir d'attraction sur tous les habitants de l'Empire : près de 25% de ses habitants sont originaires de Moravie et de Bohême en 1900, ce qui fait de Vienne la deuxième plus grande ville tchèque de l'Empire[4]. De surcroît, elle est capitale des arts et organise nombre d'expositions (exposition universelle en 1873, exposition internationale de théâtre et de musique en 1892, expositions de la *Secession* à partir de 1897, exposition du jubilé en 1898), d'où la présence en son sein de nombreux artistes et intellectuels.

En 1897, Adolf Loos débute sa carrière à Vienne comme journaliste et polémiste : il publie des articles dans plusieurs quotidiens généralistes hebdomadaires comme dans *Die Wage* et *Die Zeit* ainsi que dans la revue des Sécessionnistes *Ver Sacrum* en 1898. À l'occasion du jubilé de l'empereur François-Joseph (1830-1916) de mai à octobre de la même année, il fait paraître plusieurs critiques des expositions organisées à Vienne dans le *Neues Wiener Tagblatt* et dans le journal conservateur *Die Neue Freie Presse* (1864-1939) dirigé par Moriz Benedikt (1849-1920). Loos écrit également sur les expositions du musée d'art et d'industrie récemment réaménagé par son directeur Arthur von Scala (1845-1909). En 1903, il édite sa propre revue : *Das Andere. Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich* (*L'autre. Revue pour l'introduction d'une culture occidentale en Autriche*), qui est un supplément au journal *Kunst* édité par son ami l'écrivain Peter Altenberg (1859-1919). Dans ce supplément publié entre 1903 et 1904, il traite de sujets variés,

[3] Long, Christopher, « Becoming Loos. Part I : The lessons of America », In Long, Christopher. 2019. *Essays on Adolf Loos*. Prague : Kant, pp. 11-35.

[4] Le premier groupe des natifs de Vienne représente 46,4% de la population totale de la ville. Röhrlich, Elisabeth (Dir.). 2016. *Migration und Innovation um 1900 : Perspektiven auf das Wien der Jahrhundertwende*. Vienne : Böhlau, p. 27.

allant d'anecdotes sur son voyage américain à des critiques acerbes envers l'Autriche dont il dénonce la position géographique et culturelle excentrée par rapport à l'Occident, représenté ici par les États-Unis. La conception intégrale du supplément, depuis les articles jusqu'à la mise en page et au choix des publicités, lui permet de couvrir un large spectre de sujets autour de la thématique générale. Dans ses articles, Adolf Loos utilise un ton relativement anecdotique et souvent plein d'humour surtout orsqu'il s'agit de critiquer Vienne : l'article *Die Potemkin'sche Stadt*, publié dans la revue *Ver Sacrum*, où il compare Vienne à la ville en carton-pâte que Potemkine aurait fait construire pour impressionner son amante Catherine la Grande, en fournit une bonne illustration.

C'est également à Vienne qu'Adolf Loos débute sa carrière d'architecte en 1899 par la décoration intérieure du café Museum ouvert en face du pavillon de la *Secession* construit par Josef Maria Olbrich (1867-1908) l'année précédente : le café est conçu aux antipodes de l'œuvre des Sécessionnistes et rapidement surnommé « café Nihilismus ». Les aménagements intérieurs s'imposent rapidement comme une spécialité de Loos : en 1902 il aménage l'appartement d'Hugo Haberfeld, le sien en 1903 ou encore celui de la famille Boskovits en 1907. Ces premiers travaux sont une mise en application d'un certain nombre de réflexions qu'il a déjà publiées sur le mobilier, les matériaux, les distinctions homme/femme et formalisent une grammaire et un vocabulaire auxquels il reste fidèle tout au long de sa carrière.
1910 marque un premier tournant dans le parcours de l'architecte. Il est missionné par Goldman & Salatsch pour construire un magasin de vêtements masculins en face du palais impérial, la *Hofburg* : les travaux provoquent l'ire de l'opinion publique et de la municipalité qui lui reprochent une façade trop nue et de ce fait, insultante envers le palais. Mais ce scandale lui permet d'accéder à une nouvelle notoriété et de prétendre à des médias plus importants dans lesquels il affine ses théories dans une mise à l'épreuve avec ses réalisations. Il publie ainsi en Allemagne dans le journal *Der Sturm* (1910-1932) dirigé par Herwarth Walden (1878-1941) et multiplie les conférences. L'une d'entre elles forme la matrice de l'un de ses essais les plus connus : « Ornement et crime » qui est pour la première fois publié en français en 1913[5] puis en allemand et en tchèque en 1929. Entre 1910 et 1918, Loos construit plusieurs villas familiales, s'essaie à des programmes commerciaux et aménage des intérieurs principalement à Vienne mais également dans sa ville natale à Brno et à Plzeň dans la partie tchèque de l'Empire. Durant cette période, ses déplacements, relativement nombreux, sont le fait de vacances ou du travail comme en Europe du sud ou à Berlin pour y donner des conférences.

[5] Loos, Adolf, « Ornement et crime », traduction de Marcel Ray, *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n°5, juin 1913.

La fin de la Première Guerre mondiale signifie l'effondrement de l'Empire austro-hongrois et la fondation de six nouveaux États : né à Brno, Loos opte pour la nationalité tchécoslovaque avec Prague comme capitale de son « nouveau » pays. Parallèlement, les nouveaux États et l'ensemble de l'Europe sont confrontés à une crise du logement du fait de la croissance importante des villes. Dans un premier temps, Adolf Loos s'engage pour la construction de logements sociaux (*Siedlungsbewegung)* et travaille entre 1920 et 1924 en tant qu'architecte en chef des lotissements de la ville de Vienne mais il démissionne rapidement faute de pouvoir imposer sa vision. En effet, alors que Loos soutient le modèle des cités-jardins venu d'Angleterre à la fin du XIXe siècle, la municipalité viennoise lui préfère le système plus densément peuplé des *Höfe*.

Si Loos quitte officiellement son poste à Vienne en juin 1924 pour s'installer le mois suivant à Paris[6], il envisage en réalité ce départ dès 1920 comme en témoignent plusieurs lettres de recommandation. La « période parisienne » commencerait donc dès le début des années 1920 d'autant que sa femme, Elsie Altmann-Loos (1899-1984), est engagée à ce moment-là au Théâtre de l'œuvre et que le couple séjourne à cette occasion dans la capitale. En outre, Elsie Altmann-Loos évoque dans ses mémoires (tout comme l'historien de l'architecture Burkhardt Rukschcio) une commande que Loos aurait reçue en 1920 de la part d'une famille de négociants dans le champagne du nom de « Berque » – mais sans trace tangible de confirmation[7]. Reste que ce premier séjour parisien a sans aucun doute permis à Loos de nouer des contacts en vue d'une migration plus pérenne entre 1924 et 1928. Durant cette période, l'architecte expose au Salon d'Automne à deux reprises, en 1923 et 1926, donne des conférences en 1926 et obtient deux commandes : la construction de la villa du couple d'artistes Tristan Tzara (1896-1963) et Greta Knutson (1899-1983) en 1926 et l'aménagement de la boutique de vêtements masculins Knize en 1928. S'il n'ouvre aucune agence, il projette un grand nombre de constructions tant à Paris que dans le sud de la France sans succès. Loos paraît survivre financièrement jusqu'en 1925 grâce à ses réseaux tchèques qui le nomment représentant commercial de l'entreprise de meubles basée à Brno, *UP Závody* : mais du fait d'une situation financière de plus en plus précaire – et d'une situation médicale qui devient tout aussi difficile : Loos est atteint de surdité dès son enfance, contracte la syphilis à 21 ans puis un cancer de l'estomac en 1918 – il est conduit à envisager finalement de nouveaux chantiers en Autriche et en Tchécoslovaquie.

---

[6] Faschingeder, Kristian, « Die Korrektur : Loos' unbekannter Gemeindebau ». In Moravánszky, Ákos, Bernhard Langer et Elli Mosayebi (Dir.). 2008. *Adolf Loos. Die Kultivierung der Architetur*. Zürich : GTA Verlag, pp. 188–221.

[7] Rukschcio, Burkhardt et Roland Schachel. 1982. *Adolf Loos. Leben und Werk*. Vienne : Residenz Verlag, p. 242.

À partir de 1928, Adolf Loos semble acter l'échec parisien et effectue jusqu'à sa mort en 1933, de multiples allers-retours entre la France, l'Autriche et la Tchécoslovaquie, en combinant grâce à ses réseaux anciens et nouveaux, des activités d'architecte et de publiciste. En effet, s'il réside encore officiellement dans la capitale française, Loos séjourne souvent à Vienne à la fin des années 1920 pour y superviser des chantiers de villas familiales et participer à l'exposition de la *Werkbundsiedlung* en 1930. Il en est de même en Tchécoslovaquie où, fort de l'identité tchécoslovaque accordée en 1918, il crée de nouveaux liens et accède à la commande quand celle-ci avait été très limitée avant la Première Guerre mondiale : ainsi il construit deux villas et aménage une dizaine d'intérieurs à Brno, Plzeň et Prague entre les années 1920 et 1932 contre trois aménagements d'intérieurs dans ces mêmes villes avant-guerre. Si ce succès renvoie au désir de la nouvelle République de se forger une réputation sur la scène internationale architecturale, il prend acte également des réseaux, amicaux et familiaux que Loos y a créés et qui lui permettent de s'insérer dans la société locale – ce qui a été plus difficile à Paris. La période de 1924-1933 constitue donc un moment particulier dans la trajectoire de Loos : elle est notamment caractérisée par une sorte de multirésidentialité de l'architecte qui effectue de nombreux voyages entre trois pays où il jouit d'une reconnaissance diverse et où il tente d'imposer ses conceptions architecturales tant par ses écrits que ses constructions.

Architecte et auteur prolixe, la carrière d'Adolf Loos peut se lire en trois grandes phases. Le premier temps allant de 1897 à 1910 correspond à la mise en forme de ses théories influencées d'une part par le modèle américain et de l'autre par une conception de l'architecture qu'il différencie radicalement de l'art. Pour lui, l'architecture comme les objets d'usage doivent se soucier uniquement de répondre aux besoins de l'homme, si bien qu'ils ne peuvent se considérer libres de contraintes à l'opposé de l'art. Durant cette période, Loos jouit avant tout d'une notoriété de journaliste et de polémiste : il multiplie les interventions médiatiques où il se présente comme un observateur des modes de vie de son temps, évoquant tant l'architecture que la mode vestimentaire et la coiffure. Après 1910 et ses premiers succès architecturaux teintés de scandale, Loos entame le second temps de son parcours qui le consacre réellement architecte mais aussi professeur et formateur d'architectes puisqu'il ouvre sa propre école en 1912. S'il continue d'écrire dans les mêmes revues viennoises, ainsi que dans *Der Sturm* publié à Berlin, ses théories n'évoluent plus guère et il ne fait que reprendre et approfondir certains éléments jusqu'au début du Premier conflit mondial. Après 1918 commence une troisième période où il entreprend de rassembler à nouveau théorie et pratique ; il revient même sur ses premiers écrits

puisqu'il publie dans une revue tchèque[8] en 1924 un essai intitulé « Ornement et éducation » où il déplore les interprétations trop radicales de son essai-conférence « Ornement et crime » et récuse cette lecture « puriste[9] ». Surtout, durant cette phase, il s'ouvre à de nouvelles conceptions de l'architecture avec un engagement qu'il ne reniera plus pour les logements sociaux et envisage une nouvelle carrière loin de Vienne, ce qu'il réalise en partie en s'installant à Paris puis en voyageant entre France, Autriche et Tchécoslovaquie au gré de ses chantiers et de ses réseaux de commanditaires et d'amis. Après les deux premiers temps viennois, cette dernière période est marquée par une plus large diffusion de la pensée de Loos et des logiques d'internationalisation.

Loin d'être une période de « retrait » ou en creux pour Adolf Loos, ce temps d'après-guerre correspond à une autre forme de rayonnement et explique pour une bonne part la fortune critique de l'architecte. L'entre-deux-guerres en Europe est en effet caractérisé par l'émergence des identités nationales[10] et l'affirmation de jeunes pays, comme la Tchécoslovaquie, en quête d'un art national mais aussi par une certaine internationalisation de l'art – et tout particulièrement de l'architecture – dans un contexte de contacts et d'échanges très fructueux entre les artistes d'avant-garde (écrivains, musiciens, peintres et architectes confondus). Adolf Loos s'inscrit dans cette dynamique d'internationalisation lorsqu'il quitte Vienne et se proclame cosmopolite et européen. Si ses réalisations paraissent moins nombreuses, elles concernent des espaces plus variés et il en est de même de ses projets qui visent l'Asie ou l'Amérique latine. Surtout, sa pensée et ses écrits sont largement diffusés grâce aux multiples médias en plein développement qu'Adolf Loos utilise – comme il le fait dès la fin des années 1890 – et grâce à des passeurs qui vont se faire relais auprès de leurs pairs et contribuer à accroître sa notoriété. Du fait de ses déplacements, cette période donne lieu à une série de circulations *via* ses publications, ses expositions ou encore ses constructions en dehors de l'Autriche et de sa capitale. Enfin, ses élèves, anciens et nouveaux, qui épousent des logiques assez similaires, voyageant et construisant à travers l'Europe dans le cadre de leurs carrières personnelles, s'attachent également à diffuser la pensée de leur maître.

---

[8] Loos, Adolf, « Ornament und Erziehung (1924) ». In Loos, Adolf. 2010. *Gesammelte Schriften*. Vienne : Lesethek.

[9] « Ich habe aber damit niemals gemeint, was die Puristen ad absurdum getrieben haben, dass das Ornament systematisch und konsequent abzuschaffen sei. », Adolf Loos, « Ornament und Erziehung (1924) », In Loos, Adolf. 2010. *Ibid*., p. 601.

[10] Thiesse, Anne-Marie. 1999. *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*. Paris : Le Seuil.

De l'hagiographie au décentrement

Les premiers travaux réalisés sur Adolf Loos sont écrits après la Première Guerre mondiale et de son vivant : c'est en 1922 une première biographie du journaliste Karl Marilaun (1881-1934)[11], puis en 1931 une étude réunissant les contributions de son élève et collaborateur Heinrich Kulka (1900-1971)[12] et de ses amis historiens d'art Ludwig Münz (1889-1957) et Franz Glück (1899-1981)[13]. Ces premiers ouvrages du fait notamment de la proximité des auteurs avec l'architecte, ont un caractère largement hagiographique.

Les années 1950 ouvrent une seconde phase de publications sur Loos avec des éditions dans différents pays d'Europe, ce qui est significatif d'une audience élargie. Ainsi en 1956, Ludwig Münz édite une biographie en Italie[14] ; en 1957, *The architectural review* publie un article du théoricien anglais de l'architecture moderne Reyner Banham à propos de l'essai « Ornement et crime » et de l'apport de Loos pour le modernisme[15]. Surtout, en 1959, l'architecte italien Aldo Rossi (1931-1997) lui consacre un numéro spécial de la revue italienne *Casabella-continuità* avec la participation des architectes Ernesto Rogers (1909-1969) et Richard Neutra (1892-1970) – ancien élève de Loos. Ce numéro spécial s'inscrit dans le projet éditorial du directeur de la revue depuis 1953, Ernesto Rogers, qui souhaitait illustrer l'hétérogénéité de la modernité avec trois entrées différentes, à savoir l'architecte allemand Peter Behrens, le mouvement De Stijl et Adolf Loos. Les différentes contributions du numéro sur Loos insistent sur la dualité au cœur du travail de l'architecte entre attachement à l'histoire et à la tradition et caractère pionnier au sein du modernisme. Le numéro marque un tournant dans l'histoire du modernisme lu jusqu'alors comme une rupture et une nouveauté radicale : le choix d'Adolf Loos dans la généalogie entreprise introduit une filiation avec des théories du passé, laquelle n'avait pas encore été envisagée. *A contrario,* les publications à Vienne sont plus tardives puisque la seconde monographie en allemand co-rédigée par Ludwig Münz et Gustav Künstler date de 1964[16] – l'année 1960 étant le 90ème anniversaire de sa naissance – ; et elle est traduite en anglais et publiée aux États-Unis en 1966[17]. À peu près à la même date, en 1962, paraissent les écrits d'Adolf Loos

[11] Marilaun, Karl. 1922. *Adolf Loos*. Vienne : Wiener Literarische Anstalt
[12] Kulka, Heinrich. 1931. *Adolf Loos : Das Werk des Architekten*. Vienne : Schroll.
[13] Glück, Franz. 1931. *Adolf Loos*. Collection « Les artistes nouveaux ». Paris : Georges Crès.
[14] Münz, Ludwig. 1956. *Adolf Loos*. Milan : Il Balcone.
[15] Banham, Reyner, « "Ornament and Crime", The Decisive Contribution of Adolf Loos », *The Architectural Review,* 121, février 1957, pp. 85-88.
[16] Münz, Ludwig et Gustav Künstler. 1964. *Der Architekt Adolf Loos : Darstellung seines Schaffens nach Werkgruppen ; chronologisches Werkverzeichnis*. Vienne : Schroll.
[17] Münz, Ludwig et Gustav Künstler. 1966. *Adolf Loos : Pioneer of Modern Architecture*. New-York : Frederick A. Praeger.

réunis par Franz Glück[18], du moins le premier tome avec des textes de la période 1897-1900. On peut constater que dans ce temps de redécouverte, l'historiographie s'intéresse presqu'exclusivement à la production architecturale de Loos, la dissociant de ses écrits. Des expositions sont alors organisées : en 1961, en Autriche, à la galerie viennoise Würthle sous la direction de la femme de Ludwig Münz, Maria[19] ; à Paris en 1962 aux galeries des Beaux-Arts sous la direction des architectes autrichiens Johannes Spalt et Friedrich Kurrent[20] ou encore en Italie.

Les années 1970 sont marquées par la publication d'autres études et articles consacrés à Adolf Loos, avec en Autriche la thèse de Burkhardt Rukschcio à l'université de Vienne en 1974[21] ou en France l'article que lui consacre Hubert Damisch en 1976[22]. Surtout cette décennie correspond à toute une série de travaux de rénovation, restauration et de mises en protection des constructions d'Adolf Loos : il en est ainsi de la maison Strasser à Vienne en 1973 ou encore de la cage d'escalier et la façade de la villa de Tristan Tzara à Paris inscrites au titre de monument historique en janvier 1975[23]. Les années 1970 sont également celles de l'avènement du postmodernisme avec les ouvrages de Charles Jencks[24] et Robert Venturi[25] : Loos est revendiqué par ce nouveau courant, ainsi dans l'œuvre de certains architectes autrichiens tels qu'Hans Hollein (1934-2014) et Hermann Czech (1936-) qui est l'auteur de plusieurs textes scientifiques de référence sur Loos[26].

En 1982, dans la continuité des premiers hagiographes de Loos, Burkhardt Rukschcio et Roland Schachel publient à Vienne une biographie particulièrement exhaustive, *Adolf Loos. Leben und Werk* en utilisant notamment le fonds d'archives acheté par l'Albertina en 1966 et des documents rassemblés par Franz Glück, ami de Loos. Cet ouvrage demeure encore aujourd'hui une référence pour la recherche loosienne d'autant qu'un catalogue raisonné des œuvres de

---

[18] Loos, Adolf. 1962. *Sämtliche Schriften in zwei Bänden : 1 : Ins Leere gesprochen : 1897 - 1900, Trotzdem : 1900 - 1930*. Édité par Franz Glück. Vienne : Herold.

[19] Münz, Ludwig. 1961. *Adolf Loos 1870-1933*. Exposition organisée en avril-mars 1961. Vienne : Galerie Würthle.

[20] Holzbauer, Wilhelm, Friedrich Kurrent et Johannes Spalt (Dir.). 1962. *Adolf Loos (1870-1933)*. Paris : Galerie des Beaux-Arts.

[21] Rukschcio, Burkhardt. 1974. « Studien zu Entwürfen, Projekten und ausgeführten Bauten von Adolf Loos (1870-1933) », Thèse de doctorat, Vienne : Université de Vienne.

[22] Damisch, Hubert, « L'autre 'ich' ou le désir du vide : pour un tombeau d'Adolf Loos », In Damisch, Hubert. 1976. *Ruptures Cultures*. Paris : Les éditions de Minuit, pp. 143-159.

[23] Arrêté ministériel du 15 janvier 1975 pour l'inscription au titre de monuments historiques des façades et de la cage d'escalier de la maison de Tristan Tzara au 15 avenue Junot. Dossier de protection de la maison de Tristan Tzara, médiathèque du patrimoine, Paris.

[24] Jencks, Charles. 1977. *The language of post-modernism*. New-York : Rizzoli.

[25] Venturi, Robert. 1966. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York : The Museum of Modern Art.

[26] Czech, Hermann et Wolfgang Mistelbauer. 1968. *Das Looshaus*. Vienne : Löcker & Wögenstein. Hermann Czech propose également des visites guidées de certains intérieurs aménagés par Loos à Vienne.

l'architecte y est proposé. Cette biographie[27] et la republication de volumes des écrits d'Adolf Loos sous la direction de l'éditeur Adolf Opel entre 1981 et 1988[28] ouvrent de nouvelles perspectives de recherches et en 1985 est soutenue à l'université de Salzbourg la thèse d'Hildegund Amanshauser qui se concentre pour la première fois sur l'œuvre écrite de l'architecte[29]. Dans le même temps, les études germaniques, notamment le pendant linguistique de la discipline, s'intéressent de plus près aux écrits et aux manières d'écrire de Loos[30].

Une véritable inflexion se lit à partir de cette période avec une multiplication des publications sur Loos, son œuvre et son parcours étant désormais analysés non plus dans une perspective biographique mais à l'aune des grands courants qui traversent l'histoire et l'histoire de l'architecture et en tenant compte de la pluridisciplinarité de l'architecte. Ainsi, l'ouvrage de Janet Stewart met en regard la ville de Vienne et les théories de Loos dans une perspective d'histoire culturelle[31] ; ou bien encore celui de Beatriz Colomina publié en 1994[32] interroge la place des médias et les stratégies de diffusion tant de Loos que de Le Corbusier. Aux États-Unis, l'historien de l'architecture, Christopher Long, débute au même moment ses recherches sur l'architecture d'Europe centrale, notamment sur Loos : si ses premiers écrits sont très centrés sur la genèse d'« Ornement et crime »[33], il s'est également attaché à reconstituer certaines constructions comme Goldman & Salatsch en 1910[34] et tout récemment le procès de novembre 1928[35], l'objectif étant d'éclairer l'ambiance intellectuelle viennoise du temps. Quant aux dernières publications, certaines participent des *gender studies* avec les réflexions de Beatriz Colomina dès 1992[36], l'article

---

[27] Cette biographie est traduite en français et publiée en 1987 chez Mardaga.

[28] Loos, Adolf. 1981. *Ins Leere gesprochen (1897-1900)*. Vienne : Prachner ; Adolf Loos. 1982. *Trotzdem (1900-1930)*. Vienne : Prachner ; Loos, Adolf. 1983. *Die Potemkin'sche Stadt. Verschollene Schriften 1897-1933*. Vienne : Prachner ; Loos, Adolf. 1985. *Kontroversen. Adolf Loos im Spiegel der Zeitgenossen*. Vienne : Prachner et *Konfrontationen. Schriften von und über Adolf Loos*. 1988. Vienne : Prachner.

[29] Amanshauser, Hildegund. 1985. *Untersuchungen zu den Schriften von Adolf Loos*. Vienne : VWGÖ.

[30] Eckel, Susanne. 1995. *Adolf Loos-(k)ein Fall für die Germanistik : Bericht aus der aktuellen Adolf-Loos-Forschung*. Stuttgart : Metzler. Achleitner, Friedrich, « Grimm, Satire und Sarkasmus bei Adolf Loos », In Benay, Jeanne et Gilbert Ravy. 1999. *Écritures et langages satiriques en Autriche (1914-1938) = Satire in Österreich (1914-1938)*. Bern : Peter Lang, pp. 249-262. Scheichl, Sigurd Paul, « Die Architektur der Essays eines Architekten über Architektur : Der Essayist Adolf Loos », *Studia Austriaca,* n°10, 2002, pp. 161-177.

[31] Stewart, Janet. 2000. *Fashioning Vienna*, *Adolf Loos*'s *Cultural Criticism*. Londres : Routledge.

[32] Colomina, Beatriz. 1994. *Privacy and publicity. Modern Architecture As Mass Media*. Cambridge : MIT. Voir également Colomina, Beatriz, « Intimacy and spectacle : the interiors of Adolf Loos », *AA Files,* n°20, automne 1990, pp. 5-15.

[33] Long, Christopher, « The origins and context of Adolf Loos's « Ornament and crime », *Journal of the society of architectural historians,* n°2, juin 2009, pp. 200-223. Long, Christopher, « Ornament, Crime, Myth and Meaning », *Architecture : Material and imagined*, 85th ACSA Annual Meeting, 1997, pp. 440-445.

[34] Long, Christopher. 2011. *The Looshaus*. New Haven : Yale University Press.

[35] Long, Christopher. 2017. *Adolf Loos on trial*. Prague : Kant.

[36] Colomina, Beatriz. 1992. *Sexuality and Space*. New York : Princeton Architectural Press. Voir également Colomina, Beatriz, « Sex, Lies and Decoration : Adolf Loos and Gustav Klimt », *Thresholds,* n°37, 2010 pp. 70-81.

de Farès el-Dahdah et Stephen Atkinson en 1995[37] ou encore l'ouvrage d'Elana Shapira en 2004[38] ; d'autres renvoient à l'histoire culturelle et sociale. Un ouvrage paru en 2019 propose enfin une lecture originale en confrontant l'architecture de Loos à certains concepts psychanalytiques, tels que le masochisme chez Gilles Deleuze et le phantasme chez Gisela Pankow, afin de donner sens aux contradictions et paradoxes qu'on n'a cessé de relever dans son travail[39]. Ainsi, au fur et à mesure des publications, l'étude des sources primaires a-t-elle perdu en importance alors qu'elles ont révélé tant la pluridisciplinarité de Loos alliant théorie et pratique architecturale que la complexité de sa pensée faisant de lui tantôt un moderne[40] tantôt un post-moderne[41]. L'historienne de l'architecture Beatriz Colomina peut ainsi affirmer en 1990 que « chaque ère crée un nouveau Adolf Loos » : celui des années 1960 comme pionnier du mouvement moderne est remplacé dans les années 1970 par un Loos plus sensuel avant de devenir dans les années 1980, « Loos, le classique[42] ».

Des scansions assez similaires se retrouvent quant aux publications sur l'architecture moderne. Ainsi, les premières études consacrées à ce courant dans les années 1930 ne prennent guère Loos en considération : *International Style* publié en 1932 par Philip Johnson et Henry-Russell Hitchcock[43] ne mentionne nullement l'architecte ; dans *Pioneers of Modern Design* qui date de 1936 de Nikolaus Pevsner[44] et *Space, Time and Architecture* de Sigfried Giedion paru en 1941[45], Loos n'est quasiment pas évoqué sauf en tant qu'opposant à l'architecture de la *Secession* et à l'ornement. L'introduction par Nikolaus Pevsner de la version anglaise de l'ouvrage de Münz et Künstler, *Adolf Loos. Pioneer of Modern architecture* (1966) explique ce quasi-silence ; il y souligne « le mystère » que représente l'architecte du fait de son rapport ambigu et contradictoire au classicisme : d'une part, il en fait une référence et d'autre part, il rejette l'ornement qui est pourtant un élément du langage classique. De fait, jusque dans les années 1960, l'objectif de ces

---

[37] el-Dahdah, Farès et Stephen Atkinson, « The Josephine Baker House : For Loos's Pleasure », *Assemblage*, n°26, avril 1995, pp. 72-87.
[38] Shapira, Elana, « Dressing a Celebrity : Adolf Loos's House for Josephine Baker », *Studies in the Decorative Arts*, volume 11, n°2, été 2004, pp. 2-24.
[39] Onaner, Can. 2019. *Adolf Loos et l'humour masochiste : l'architecture du phantasme*. Genève : Métis.
[40] Banham, Reyner, « Ornament and crime : the decisive contribution of Adolf Loos », In *Architectural Review*. 121, Février 1957, pp. 85–86.
[41] Jencks, Charles. 1977. *The language of post-modernism*, New York : Rizzoli.
[42] « The Loos of the 1960s, the austere pioneer of the modern movement, was replaced in the 1970s by another Loos, all sensuality, and in the 1980s by Loos the classicist. Each era creates a new Loos », In Colomina Beatriz, « Intimacy and spectacle : the interiors of Adolf Loos », *AA Files,* n°20, Automne 1990, p. 14.
[43] Johnson, Philip et Henry-Russell Hitchcock. 2001 (1e éd. 1932). *Le Style International*. Marseille : Éditions Parenthèses.
[44] Pevsner, Nikolaus. 2005 (1e éd. 1936). *Pioneers of Modern Design : From William Morris to Walter Gropius*. New Haven : Yale University Press, pp. 19-21.
[45] Giedion, Sigfried. 1982. (1e éd. 1941). *Space, Time and Architecture*. Cambridge : Harvard University Press, pp. 318-319.

ouvrages est de créer une histoire du modernisme aux contours bien délimités si bien que Loos n'y a guère sa place. Les perspectives changent quelque peu en 1960 avec l'ouvrage de Reyner Banham, *Theory and Design in the first Machine Age* : reprenant pour une grande part l'article publié en 1957 sur l'essai « Ornement et crime », Banham consacre un chapitre à « Loos et le problème de l'ornement[46] ». L'auteur, dans une analyse historique et conceptuelle, souligne les apports d'Adolf Loos au mouvement de l'architecture moderne en dépit d'une « contribution sporadique, personnelle et pas toujours très sérieuse[47] ». Là encore, on constate combien la vision manichéenne et monolithique du modernisme qui a longtemps eu cours rend difficile l'intégration de Loos. C'est l'école de Venise réunie autour de l'historien de l'architecture Manfredo Tafuri à partir de 1968[48] qui, en refusant cette histoire de la modernité basée sur une rupture radicale avec la tradition éclectique, conduit à reconsidérer les rapports de Loos et l'architecture moderne[49].

Si Adolf Loos a donné lieu à différents portraits, envisagé tantôt comme un théoricien polémiste, tantôt comme un architecte, la seconde partie de sa carrière à partir de 1918 quand il vit entre l'Autriche, la Tchécoslovaquie et la France est rarement abordée par l'historiographie. Les quelques articles qui l'évoquent ne la traitent pas dans sa globalité avec ses va-et-vient entre les trois pays mais se livrent à des analyses qui l'enferment dans un cadre restreint, celui national français ou dans un lien France-Autriche. Ainsi la contribution de l'historienne Yvonne Brunhammer en 1986 dans le catalogue de l'exposition consacrée à Vienne au centre Pompidou[50] ; celle d'Eva B. Ottilinger en 2007 lors d'une exposition à propos de l'axe Paris-Vienne[51] ; ou encore celle d'Iris Meder en 2008[52] lors d'une exposition sur de l'exil des artistes autrichiens en France. Cette approche « tronquée » puise d'une part dans les sources utilisées puisque ces études sont menées à partir des seuls documents conservés en Autriche. De l'autre, les ouvrages où elles sont publiées s'inscrivent dans la perspective d'analyses de réseaux entre l'Autriche et la France, notamment autour de l'axe Vienne-Paris – dans la continuité des

---

[46] Banham, Reyner. 1960. *Theory and Design in the First Machine Age*. Cambridge : MIT Press, pp. 88-97.
[47] Banham, Reyner. *Ibid.*, p. 88.
[48] Cohen, Jean-Louis. 1984. *La coupure entre architectes et intellectuels ou les enseignements de l'italophilie*. Paris : École d'architecture Paris-Villemin, p. 137.
[49] L'un des membres de cette école, Massimo Cacciari publie en 1981 *Adolf Loos e il suo angelo* aux éditions Electa à Milan.
[50] Brunhammer, Yvonne, « Les années parisiennes d'Adolf Loos 1922-1928 ». In Clair, Jean (Dir.). 1986. *Op. cit.*, pp. 586-593. L'article était déjà paru dans le catalogue de l'exposition de 1983 organisée par Fanuele Felice. Voir Fanuele, Felice et Patrice Verhoeven. 1983. *Adolf Loos, 1870-1933*. Bruxelles : Mardaga, pp. 113-118.
[51] Ottillinger, Eva B., « Loos, Paris und die Jungen ». In Husslein-Arco, Agnes (Dir.). 2007. *Wien-Paris. Van Gogh, Cézanne und Österreichs Moderne 1880-1960*. Vienne : Brandstätter, pp. 319-327.
[52] Meder, Iris, « Lilly Steiner und der Loos-Kreis in Paris ». In Winklbauer, Andrea (Dir.). 2008. *Moderne auf der Flucht : österreichische Künstler (und Künstlerinnen) in Frankreich 1938-1945*. Vienne : Turia & Kant, pp. 112-127.

expositions montées par Pontus Hutten (1924-2006), directeur du centre Pompidou : Paris-New York (1977) puis Paris-Berlin (1977) et Paris-Moscou (1979). L'axe Paris-Vienne s'impose d'ailleurs comme un axe privilégié par l'historiographie française : après Yvonne Brunhammer, Jean-Patrick Fortin et Martine Pietu ou encore Jean-Marie Seïté et Pierre Verger l'ont largement travaillé dans leurs articles à propos de la construction de la villa Tzara[53]. Seule la monographie de l'historien de l'architecture Panayotis Tournikiotis publiée en 1991 donne une vue d'ensemble de l'œuvre d'Adolf Loos, tant de ses écrits théoriques que de son architecture[54].

Plus encore, le versant tchécoslovaque du deuxième temps de la carrière de Loos a quasiment été oublié dans les études sur l'architecte alors qu'il apparaît nécessaire pour comprendre sa participation ou non à l'internationalisation de l'architecture, et au-delà sa fortune critique. Les premiers travaux consacrés à son inscription en Tchécoslovaquie datent des années 1970 et sont le fait de chercheurs tchèques : Zdeněk Kudělka[55] dresse la liste de ses réalisations dans le pays et Vera Behalova[56] en analyse plusieurs, dont les appartements à Plzeň. Surtout, ces études révèlent un moment tchécoslovaque – à l'égal du moment viennois ou de celui parisien – considéré comme un tout et pouvant être analysé en tant que tel.

De nouvelles publications interviennent au tournant du XXe siècle dans un contexte lié à la chute du communisme en 1989 et à l'ouverture de certaines archives. En 2002, l'historienne de l'architecture allemande Iris Meder signe un article fondateur sur les nouvelles perspectives de la recherche en architecture en Tchécoslovaquie[57] tout en proposant un retour historiographique sur certains travaux plus anciens comme ceux de Vladimír Šlapeta, Akos Moravanszky[58] ou encore Rotislav Švachá qui offrent des éléments majeurs pour comprendre l'histoire de l'architecture en République Tchèque – et la place de Loos dans celle-ci. Iris Meder pose aussi dans cet article la question des liens entre Autriche et Tchécoslovaquie dans la carrière de Loos et

---

[53] Fortin, Jean-Patrick et Pietu, Martine, « Adolf Loos : maison pour Tristan Tzara », *Architecture, mouvement continuité,* n°38, mars 1976, pp. 43-50. Seïté, Jean-Marie et Verger, Pierre, « Adolf Loos à Paris : le Raumplan ou la troisième dimensions », *Technique et architecture*, n°346, mai 1983, pp. 137-139.

[54] Tournikiotis, Panayotis. 1991. *Loos*. Paris : Macula. Il est traduit en anglais chez Princeton Architectural Press en 1994.

[55] Kudělka, Zdeněk, « Činnost Adolfa Loose v Československu I ; II » (*Die Tätigkeit von Adolf Loos in der Tschechoslowakei*), *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*, 1974, pp. 141-155 et pp. 7-32.

[56] Vera Behalova rédige sa thèse sur la villa Karma d'Adolf Loos en 1974 à l'université de Vienne. Behalova, Vera, « Pilsner Wohnungen von Adolf Loos », *Bauforum II*, 1970, pp. 49-56. Behalova, Vera, « Adolf Loos and Glass Design : Loos' correspondence with Stephan Rath », *Journal of Glass Studies,* 1974, pp. 120-124.

[57] Meder, Iris, « Neuere Forschung und Forschungslücken zur Architektur in der Tschechoslowakei », *Bohemia. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der böhmischen Länder*, n°43, 2002, pp. 412-431.

[58] Moravánszky, Ákos, Bernhard Langer, et Elli Mosayebi (Dir.). 2008. *Adolf Loos : die Kultivierung der Architektur*. Zürich : GTA Verlag.

ouvre ainsi l'axe Vienne-Prague[59]. Plusieurs ouvrages publiés dans des éditions souvent bilingues tchèque/anglais ou allemand vont creuser cette veine : d'une monographie sur l'ensemble des travaux tchèques de Loos[60] à son implication dans la ville de Brno[61] ou celle de Plzeň[62]. Ces publications récentes ont contribué à inscrire Loos dans l'espace tchèque, tant à l'échelle nationale que locale, tout en en soulignant certaines particularités. En effet, le passage de Loos à Plzeň découle en grande partie de ses contacts noués en Autriche si bien qu'on peut parler aussi d'un axe Plzeň-Vienne. Parallèlement à ces publications scientifiques qui déportent les questionnements, certaines des constructions de Loos en République tchèque ont été restaurées afin d'accueillir du public : à Prague, la villa Müller, propriété de la ville, est ouverte à la visite en 2005[63] et la villa Winternitz, propriété des descendants des commanditaires, l'est depuis avril 2017. L'attribution du titre de capitale européenne de la culture à Plzeň en 2015 a également conduit à restaurer – parfois en totalité, parfois en partie – les intérieurs aménagés par Loos qui peuvent désormais recevoir du public.

Ce décentrement de lecture de l'œuvre de Loos vers l'espace tchèque vient toutefois en contrepoint tardif des très nombreuses publications des années 1970-1980 consacrées à Vienne entre 1890 et 1914, soit à la « Vienne fin de siècle » – pour reprendre le titre du recueil de Hermann Bahr paru en 1891 – ou « Vienne 1900 ». Parmi ces ouvrages, celui de l'historien William M. Johnston en 1972[64], celui d'Allan Janik l'année suivante[65] et plus encore celui de Carl Emil Schorske en 1979[66] – précédés par des articles publiés dans les revues *American Historical Review* et *Journal of Modern History* – ont marqué durablement l'historiographie. Selon Schorske, le bouillonnement culturel de Vienne à cette époque vient en réponse à une crise tant politique que culturelle : ce contexte, favorise l'émergence d'une génération de jeunes artistes – parmi lesquels figure Loos – qui suggère une nouvelle esthétique à rebours de celle prônée par leurs pères et le

---

[59] Vladimír Šlapeta avait déjà proposé en 1975 une telle ouverture avec l'axe Olomouc-Vienne à travers le parcours de deux des élèves de Loos tous originaires d'Olomouc, « Paul Engelmann und Jacques Groag, die Olmützer Schüler von Adolf Loos », *Bauwelt*, n° 40, 1978, pp. 1494-1501.

[60] Van Duzer, Leslie et Kent Kleinman. 1994. *Villa Müller : a work of Adolf Loos*. New York : Princeton University Press. Kühn, Christian. 2001. *Das Schöne, das Wahre und das Richtige ; Adolf Loos und das Haus Müller in Prag*. Bâle : Birkhäuser. Szadkowska, Maria, Leslie Van Duzer, Dagmar Černoušková et Ladislav Bezděk. 2009. *Adolf Loos - dílo v českých zemích*. Prague : Kant.

[61] Chatrný, Jindřich et Dagmar Černoušková. 2010. *Brněnské stopy Adolfa Loose*. Brno : Muzeum města Brna.

[62] Domanicky, Petr et Petr Jindra. 2012. *Loos-Pilsen-Connections*. Plzeň : Doppelhouse Press.

[63] La villa est protégée au titre de monument national en 1995. Szadkowska, Maria (Dir.). 2005. *Adolf Loos, dílo a rekonstrukce. Mezinárodní sympozium u příležitosti 70. výročí úmrtí. Plzeň 15.-16. října 2003 = Adolf Loos. Das Werk und seine Rekonstruktion. Internationales Symposium anlässlich des 70. Todestages. Pilsen, 15.-16. Oktober 2003*. Prague : Muzeum hlavniho mesta Prahy.

[64] Johnston, William Michael. 1972. *The Austrian mind : an intellectual and social history. 1848-1938*. Berkeley : University of California Press.

[65] Janik, Allan S. et Stephen Edelston Toulmin. 1973. *Wittgenstein's Vienna*. New York : Simon and Schuster.

[66] Schorske, Carl Emil. 1979. *Fin-de-siècle Vienna : politics and culture*. New York : A. A. Knopf.

libéralisme bourgeois des années 1870-1880. Cette proposition autour de la Vienne fin-de-siècle a connu un vif succès et donné lieu à de nombreuses expositions à Vienne[67], New-York[68] et Paris[69] ainsi qu'au Japon. Certaines critiques sont toutefois venues nuancer la perspective adoptée par Schorske[70] : la trop forte contextualisation proposée, le lien établi entre le politique et le culturel, ou encore l'effet de loupe sur Vienne dans une logique de généralisation à l'Autriche ont été pointés avec les risques associés d'affirmation d'idées préconçues ou de projections problématiques, voire de recherche de performativité. La fin des années 1980 et le début des années 1990 sont ainsi marqués par des publications qui ouvrent de nouveaux chantiers, s'intéressant qui, avec le livre de Steven Beller en 1989[71] à la place des juifs dans la modernité viennoise, qui avec celui de Jacques Le Rider en 1994 à la pluralité de cette dernière, au travers de la crise de l'identité masculine et de l'identité juive[72]. Enfin, la dimension politique et urbanistique de la ville est désormais intégrée à l'historiographie avec des études à propos de « Vienne la rouge » et des projets menés par les sociaux-démocrates à partir de 1920[73]. La recherche sur Vienne reste toujours active aujourd'hui avec des ouvrages d'histoire culturelle à l'image de ceux de Steven Beller en 2001[74] et de Tag Gronberg en 2007[75] ; quant au *Migration und Innovation um 1900* d'Elisabeth Röhrlich paru en 2016[76], il interroge le lien entre le caractère profondément cosmopolite de Vienne du fait de l'importance des migrations et la création et l'innovation artistiques de cette fin de siècle. À rebours de l'image fixe d'une Vienne fin-de-siècle autocentrée et quasi isolée du reste de l'Empire et du monde, figée dans le temps, les travaux actuels soulignent l'importance des relations qu'entretenait la capitale avec d'autres villes de l'Empire et au-delà.

Les études sur Loos ont été profondément tributaires de ces différentes approches, surtout attachées à construire des histoires nationales. Sa carrière est classiquement abordée en trois temps correspondant chacun à un ancrage national : ainsi la période autrichienne et viennoise, celle parisienne et enfin une période tchécoslovaque. Ses circulations nombreuses et répétées entre les différentes entités, les mises en lien de ses différents réseaux par-delà les

---

[67] Waissenberger, Robert (Dir.). 1984. *Wien : 1870-1930 : Traum und Wirklichkeit*. Salzbourg : Residenz.
[68] Varnedoe, Kirk (Dir.). 1986. *Vienna 1900 : art, architecture & design*. New York : Museum of Modern Art.
[69] Clair, Jean (Dir.). 1986. *Vienne, 1880-1938 : l'apocalypse joyeuse*. Paris : Centre Georges Pompidou.
[70] Gubser, Michael, « A cosy little world : reflections on context in Autrian intellectual history », *Austrian History Yearbook*, 40, 2009, pp. 202–214.
[71] Beller, Steven. 1989. *Vienna and the Jews, 1867-1938*. Cambridge : Cambridge University Press.
[72] Le Rider, Jacques. 1994. *Modernité viennoise et crises de l'identité*. Paris : Presses universitaires de France.
[73] Tafuri, Manfredo. 1980. *Vienna rossa : la politica residenziale nella Vienna socialista, 1919-1933*. Milan : Electa. Blau, Eve. 1999. *The architecture of Red Vienna, 1919-1934*. Cambridge : MIT Press.
[74] Beller, Steven, 2001. *Rethinking Vienna 1900*. New York : Berghahn.
[75] Gronberg, Tag. 2007. *Vienna : City of Modernity, 1890-1914*. New York : Peter Lang.
[76] Röhrlich, Elisabeth (Dir.). 2016. *Op cit*.

frontières, tout comme les enjeux attachés à ses théories et sa pratique appellent à une autre lecture surtout après 1918 où il devient une sorte d'architecte nomade multi-résident. Notre propos est précisément d'articuler ensemble ces différents temps et lieux pour appréhender les spécificités de cette période ni vraiment parisienne, ni vraiment tchécoslovaque.

Histoire globale et transnationale de l'architecture : pour une topographie loosienne

Ce travail de recherche s'inscrit dans la perspective de l'histoire globale et transnationale, dans le but de dépasser le compartimentage national et disciplinaire. Des analyses menées à différentes échelles, elles-mêmes mises en regard, permettent en effet d'illustrer des phénomènes mondiaux et transnationaux d'interrelations et d'interdépendances[77]. Dans son article épistémologique[78], Chloé Maurel présente l'histoire globale comme un ensemble de méthodes et concepts incluant l'histoire des transferts culturels, l'histoire croisée[79] et empruntant également à l'histoire comparée développée par Marc Bloch dans les années 1920 et 1930 ainsi qu'à l'histoire universelle. Selon Hans-Jürgen Lüsebrink, l'introduction des concepts d'histoire croisée, de *shared story* ou encore d'histoire connectée est basée sur le constat que certaines constellations interculturelles sont marquées par des transferts culturels et des formes de communication particulièrement intenses[80]. Ces méthodes et concepts ne sont en aucun cas rivaux et contradictoires mais sont plutôt à envisager comme complémentaires comme le rappellent d'ailleurs Michael Werner et Bénédicte Zimmermann :

> « […] l'histoire croisée appartient à la famille des démarches « relationnelles » qui, à l'instar de la comparaison, des études de transfert et, plus récemment, de la *Connected* et de la *Shared history*, interrogent des liens, matérialisés dans la sphère sociale ou simplement projetés, entre différentes formations historiques constituées[81]. »

Dans cette catégorie générique d'« histoire globale », j'ai privilégié tout particulièrement deux entrées qui sous-tendent mon analyse. C'est d'abord le concept de « transfert culturel » élaboré

[77] Douki, Caroline et Philippe Minard, « Histoire globale, histoires connectées : un changement d'échelle historiographique ? Introduction », *Revue d'histoire moderne et contemporaine,* 2007, n°54, pp. 7-21.
[78] Maurel, Chloé, « Introduction : Pourquoi l'histoire globale ? », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n°121, 2013, pp. 13-19.
[79] Werner, Michael et Bénédicte Zimmermann. 2004. *De la comparaison à l'histoire croisée*. Paris : Seuil.
[80] Lüsebrink, Hans-Jürgen, « Le savoir du transfert », In Goyer, Nicolas et Walter Moser (Dir.). 2014. *Transferts : exploration d'un champ conceptuel*. Ottawa : Les presses de l'université d'Ottawa, p. 42.
[81] Werner, Michael, et Bénédicte Zimmermann, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, n°1, 2003, p. 9.

par Michel Espagne et Michael Werner dans les années 1990, qui vise à mettre l'accent sur les processus de réception et de transformation des emprunts opérés d'une culture à l'autre et ce, notamment dans les relations franco-allemandes[82]. C'est ensuite le concept d'« histoire connectée » proposé par l'historien de l'époque moderne Sanjai Subrahmanyam au cours de la même décennie qui appelle à s'émanciper des découpages dictés par les frontières étatiques pour mieux saisir les relations et transferts souvent minimisés par l'historiographie en s'intéressant tout particulièrement aux passeurs. Mais si la démarche de Sanjai Subrahmanyam est principalement centrée sur des connexions entre les Suds et les Nords – entre des espaces européens et extra-européens –, la perspective choisie ici est l'axe Est-Ouest avec une mise en lumière de documents d'archives ignorés ou peu connus dont ceux traitant de la Tchécoslovaquie, certains ayant fait l'objet de travaux tchèques récemment publiés[83]. L'adoption de cette perspective historique permet en outre d'insister sur les tiers passeurs, les acteurs et les outils qui rendent possibles les interactions en recousant les histoires parfois séparées du fait du cloisonnement des historiographies nationales. Dans cette démarche, le transnational s'impose comme une donnée majeure : il tend à remettre en cause la signification des frontières étatiques pour s'intéresser non pas seulement à des ensembles plurinationaux mais aux espaces d'action et d'inscription des trajectoires d'un certain nombre d'acteurs. Cette perspective d'histoire globale a d'ailleurs été utilisée dans le champ plus spécifique de l'histoire de l'architecte : ainsi les travaux de Kenneth Frampton proposent une histoire de l'architecture moderne refusant les compartimentages nationaux en insistant sur les circulations des architectes et des modèles mais aussi les relations nouées entre les architectes et tous les acteurs qui gravitent autour d'eux – des commanditaires aux différents métiers nécessaires à la construction[84].

Pour analyser la seconde partie de la carrière d'Adolf Loos entre 1918 et 1933 à l'aune de l'histoire connectée, trois entrées ont été retenues. La première a trait aux lieux (lieux de vie, de travail, des projets...) et renvoie à une géographie de l'architecte et de l'architecture qui interroge la topographie des lieux d'Adolf Loos ; la seconde prend acte de ses circulations et mobilités particulièrement nombreuses durant cette période lesquelles permettent une lecture des mises en lien entre les lieux tels qu'il les a pratiqués ; enfin, lieux et circulations prennent appui et dessinent des réseaux avec des familles et des hiérarchies d'acteurs que je m'attacherai à comprendre.

---

[82] Espagne, Michel. 1999. *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris : Presses universitaires de France.
[83] Szadkowska, Maria, Leslie Van Duzer, Dagmar Černoušková et Ladislav Bezděk. 2009. *Op. cit*. Chatrný, Jindřich et Dagmar Černoušková. 2010. *Op. cit*. Domanicky, Petr, et Petr Jindra. 2012. *Op. cit*.
[84] Frampton, Kenneth. 2007. *Modern Architecture : A Critical History*. Londres : Thames & Hudson.

La notion de lieu telle que j'entends la travailler doit être considérée dans son sens large, empruntant à la géographie mais aussi à l'anthropologie tant les lieux de travail, de sociabilité et ceux plus intimes sont mêlés. Elle invite également à prendre en compte les échelles d'espaces et de temps d'autant que la période de l'entre-deux-guerres est celle du redécoupage des pays en Europe centrale qui conduit à des dévaluations-réévaluations à toutes les échelles. Comment lire la perte de l'hégémonie viennoise dans la trajectoire d'Adolf Loos ? Quels sont les lieux de substitution, de remplacement ? Que reste-t-il de Vienne dans les autres lieux ? L'objectif est d'analyser les différents lieux de Loos à l'échelle européenne, voire mondiale puisque les comparaisons et mises en tension reviennent sans cesse dans ses écrits, mais aussi à des échelles plus fines, nationales, urbaines et intra-urbaines où il s'inscrit au quotidien. La question renvoie aux liens entre lieux et pratiques artistiques : l'analyse de l'insertion de l'architecte à Paris révèle ainsi comment Loos se crée sa propre géographie de la ville, une géographie centrée sur quelques quartiers et lieux qui l'assignent tantôt à son statut d'artiste immigré d'Europe centrale, tantôt à son attachement à Vienne, tantôt à sa germanité du fait de sa langue. Ces nouveaux lieux où il développe des pratiques proches de celles de sa vie d'avant – au point de pouvoir les qualifier de déterritorialisées –, où ses manières d'habiter sont à la fois modifiées et confortées, s'affirment comme de nouvelles centralités artistiques dans l'espace élargi et transnational qu'il habite après 1918. Ce travail de recherche s'attache donc à réévaluer certains lieux de la vie de Loos et partant à remettre en cause la distinction devenue une sorte de paradigme dans l'historiographie[85] entre centre et périphérie, Vienne étant la centralité de référence pour Loos quand les autres villes qu'il a fréquentées étaient considérées comme périphériques : il a de fait sans cesse été qualifié d'architecte viennois.

Réfléchir aux lieux, aux trajectoires entre lieux appelle logiquement à considérer la question des circulations. Là encore la notion est à instruire en empruntant tant à la géographie qu'à d'autres approches pour analyser les circulations immatérielles. Je souhaite interroger les déplacements de Loos en utilisant et en dépassant la grille de lecture centre-périphérie, non seulement entre Vienne et le reste, mais aussi entre Paris et le reste, Paris figurant traditionnellement dans l'histoire de l'art la capitale artistique entre 1918 et 1945[86], – à rebours de Prague par exemple qui acquiert toutefois une importance majeure dans la trajectoire de l'architecte durant cette période. Pour l'historien Andrzej Turowski, les artistes de l'entre-deux-

[85] Wenderski, Michał. 2019. *Cultural mobility in the interwar avant-garde art network : Poland, Belgium and the Netherlands*. New York : Routledge, p. 2.
[86] Joyeux-Prunel, Béatrice, « Provincializing Paris. The Center-Periphery narrative of modern art in light of quantitative and transnational approaches », *Artl@s Bulletin,* 4, 2015, pp. 41-64.

guerres ressentaient déjà ce caractère périphérique de l'Europe de l'Est[87] et de fait Loos l'évoque dès ses premiers articles en critiquant Vienne qui serait loin de l'Occident représenté pour lui par les États-Unis, l'Angleterre ou encore Paris. Ce sont donc les jeux de classement-déclassement entre lieux qui m'intéressent au prisme des différents points de vue afin de dessiner la topographie loosienne.

Au cœur de cette réflexion sur les circulations, le départ d'Adolf Loos pour la capitale française figure une question centrale : comment qualifier ce départ : exil ? migration artistique ? Les notions d'« exil » et de « migrations » en architecture sont aujourd'hui largement investies par la recherche[88]. Comme le souligne Alexis Nouss dans *La condition de l'exilé*, l'exil n'est jamais complètement volontaire et répond à des déterminations et circonstances extérieures au vécu de l'individu[89]. Adolf Loos ne choisit pas de quitter l'Autriche car il est menacé par des problèmes politiques mais au vu des difficultés économiques qu'il rencontre, il espère trouver un ailleurs meilleur à Paris où il sera également confronté à un certain ostracisme. De fait, les notions d'appartenance et d'identité se posent avec acuité pour l'architecte durant cette période. Issu de l'Empire austro-hongrois multilingue et multiethnique qui s'effondre en 1918, il fait en France l'expérience d'un pays qui rejette son identité « allemande » auquel il est renvoyé. En outre, l'étude de ses déplacements et de son expérience exilique souligne sa fréquentation régulière des colonies d'artistes et intellectuels immigrés réunis par leur proximité nationale ou linguistique quand la fréquentation des nationaux est plus compliquée. Dans ce contexte, Loos affirme des territorialités multiples, s'appropriant tant les lieux où il séjourne que les lieux imaginés pour lesquels il dessine ses projets architecturaux. Plus encore, il revendique une multi-appartenance avec des identités plurielles qui illustrent une forme de découplage entre territoire et appartenance ainsi qu'une fragmentation de l'identité[90].

J'ai choisi d'inclure dans mon étude quelques élèves d'Adolf Loos qui ont contribué à l'internationalisation de leur maître et connu eux-aussi des circulations complexes, entre exil et migration. Ces derniers, qui ont souvent fui l'Autriche et la Tchécoslovaquie, ou encore l'Allemagne, pour des raisons politiques et ethniques, ont parfois rencontré de réelles difficultés

---

[87] Turowski, Andrzej, « The Phenomenon of Blurring », In Benton Timothy. 2002. *Central european avant-gardes : exchanges and transformation 1910-1930*. Los Angeles : LACMA, p. 365.

[88] Bernd, Nicolai. 2003. *Architektur und Exil : Kulturtransfer und architektonische Emigration 1930 bis 1950*. Trèves : Porta Alba. Boeckl, Matthias. 1995. *Visionäre und Vertriebene. Österreichische Spuren in der modernen amerikanischen Architektur*. Berlin : Ernst & Sohn. Nicolai, Bernd. 1998. *Moderne und Exil: deutschsprachige Architekten in der Türkei, 1925-1955*. Berlin : VEB Verlag für Bauwesen. Wahrhaftig, Myra. 1996. *Sie legten den Grundstein. Leben und Wirken deutschsprachiger jüdischer Architekten in Palästina 1918-1948*. Tübingen : Wasmuth. Programme de l'ERC « *Relocating Modernism : Global Metropolises, Modern Art and Exile (METROMOD) »* basé à l'université de Munich.

[89] Nouss, Alexis. 2015. *La condition de l'exilé : penser les migrations contemporaines*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 153.

[90] Nouss, Alexis. 2015. *Ibid.,* p. 107.

pour survivre dans les nouveaux pays d'accueil qui les considèrent comme des étrangers, à l'image des architectes installés en Angleterre frappés d'interdiction de travail dans un premier temps[91]. Leurs déplacements ne seront pas analysés en eux-mêmes mais comme témoins de la géographie de l'architecte et de son architecture puisqu'ils ont participé à la circulation de ses modèles architecturaux.

Les mises en lien des lieux et circulations sont rendues possibles par des réseaux d'acteurs à assise internationale pour certains. En effet, la perspective transnationale[92] s'intéresse aux actions de l'architecte qui lui permettent de transcender les frontières nationales : comment crée-t-il des connexions et des liens à travers et par-delà les frontières ? Ces réseaux renvoient aux différents cercles qui ont soutenu l'architecte : cercles liés tantôt à des faits nationaux, tantôt à des langues ou encore à des formations professionnelles et qui ont pu se superposer ou se recouper. Les points de « connexion » correspondent notamment aux nœuds entre ces cercles et signalent des « têtes de réseau » qui ont influencé la trajectoire de l'architecte et joué un rôle majeur dans ses inscriptions multiples – comme dans celles de certains de ses élèves. J'interroge la forme des réseaux qui entourent Loos en réfléchissant tout particulièrement aux têtes de réseau avec des figures majeures, à l'image de celles de médiateur auprès des communautés d'accueil. Le processus de médiation ainsi enclenché depuis la découverte, la connaissance, l'interprétation jusqu'à la transmission[93] sera étudié car il donne à voir des ramifications de réseau et la formation de nouveaux cercles. Je tenterai également de dresser une typologie des différents cercles autour de Loos, notamment des cercles de sociabilité et de solidarité qui lui ont permis de survivre et de surmonter l'expérience exilique dans les différents espaces géographiques. Enfin, j'insisterai sur la pluridisciplinarité de ces différents cercles qui recoupe tant celle de Loos que de ses élèves, qui, pour la plupart, ont oscillé, au cours de leurs carrières et de leurs déplacements, entre architecture et figure intellectuelle. L'historien Edward Timms utilise d'ailleurs le motif du cercle dans son étude sur Karl Kraus (1874-1936)[94] pour comprendre et visualiser les « connexions » de l'écrivain dans la société viennoise : les différents représentants artistiques et politiques de la vie viennoise sont agencés autour de la figure de Kraus dans une série de cercles figurant des rassemblements

---

[91] Benton, Charlotte, David Stuart Elliott et Elain Harwood (Dir.). 1995. *A different world : emigre architects in Britain 1928-1958*. Londres : RIBA.

[92] Patel, Kiran Klaus, « An emperor without Clothes ? The debate about transnational history twenty-five years on », *Histoire@politique,* mai-août 2015, www.histoire-politique.fr.

[93] Kostka, Alexandre et Françoise Lucbert, « Pour une théorie de la médiation. Sur les médiateurs artistiques entre la France et l'Allemagne », In Kostka, Alexandre et Françoise Lucbert (Dir.). 2004. *Distanz und Aneignung : Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870-1945 = Relations artistiques entre la France et l'Allemagne 1870-1945*. Berlin : Akademie Verlag, p. 17.

[94] Timms, Edward. 2005. K*arl Kraus*. *Apocalyptic Satirist : Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*. New Haven : Yale University Press.

très variés et parfois opposés. Mon propos est de montrer de la même façon la profonde imbrication des réseaux qui entourent Loos, leur pluridisciplinarité en insistant sur leur caractère transnational.

Archives d'un multi-résident

En s'installant à Paris au début des années 1920 après avoir travaillé sur quelque quatre-vingt chantiers durant vingt ans à Vienne, l'architecte Adolf Loos ordonne à son plus proche collaborateur et élève Heinrich Kulka de brûler l'ensemble de ses archives. Adolf Loos formule ici une volonté de rupture totale avec la capitale autrichienne et la première partie de sa carrière. Kulka décide pourtant de conserver un grand nombre de documents qui lui permettent de rédiger la première monographie publiée sur Loos en 1931[95]. Ce fonds, qui a connu ensuite des vicissitudes diverses, est conservé aujourd'hui au musée de l'Albertina à Vienne et un second ensemble tout aussi important a été déposé à la bibliothèque de la mairie de Vienne. Tous deux proviennent d'achats négociés auprès des héritiers de deux historiens de l'art viennois et amis de l'architecte, Ludwig Münz et Franz Glück.

Né en 1889 à Vienne, Ludwig Münz se forme en histoire de l'art à Vienne et Munich puis travaille à la bibliothèque d'Aby Warburg à Hambourg de 1922 à 1926 avant de revenir à Vienne pour rédiger sa thèse de doctorat. De 1938 à 1947, Münz fuit l'Autriche pour l'Angleterre où il est enfermé dans les camps pour réfugiés allemands ou autrichiens avant d'être libéré grâce à l'intervention de ses collègues du *Warburg Institute* qui a déménagé entre-temps en Angleterre. Lors de sa fuite, Münz emporte avec lui nombre de documents concernant Adolf Loos – à savoir ceux rassemblés par Kulka et des courriers envoyés par les clients et amis de l'architecte – qu'il dépose durant la guerre au *Royal Institute of British Architects* (RIBA) de Londres et qu'il ramène avec lui à Vienne après-guerre. Entre 1947 et 1957, Münz dirige la galerie de peintures de l'académie des beaux-arts de Vienne et continue de rassembler des documents sur Loos avec l'aide de sa femme Maria Münz. Cette dernière les cède au musée de l'Albertina en 1966 qui en 1968 les classe sous le nom d'« archives Adolf Loos ». Ce fonds de l'Albertina comprend l'ensemble des dessins et plans de l'architecte ainsi que sa correspondance ayant trait aux constructions et aménagements, celle avec ses commanditaires et ses élèves qui ont souvent travaillé sur les chantiers de leur maître : il est donc avant tout significatif du versant architectural de la trajectoire de Loos.

[95] Kulka, Heinrich. 1931. *Op. cit.*

Après des études à Vienne et à Heidelberg, Franz Glück, qui est né à Vienne en 1899, travaille pour la maison d'édition viennoise Anton Schroll au début des années 1920 et intègre les cercles d'Adolf Loos et Karl Kraus ou de Peter Altenberg (1859-1919), qui sont tous des auteurs publiés par la maison. Écarté de la maison d'édition entre 1938 et 1945, il en devient le directeur jusqu'en 1949. Entre 1949 et 1958, il occupe le poste de directeur du musée de la ville de Vienne et intervient à ce titre dans la gestion de l'héritage de Loos en supervisant l'achat de son appartement en 1951. Parallèlement, il s'attache à rassembler des documents sur Loos, notamment tout ce qui concerne ses écrits dont il entreprend la publication en deux tomes[96]. Le fonds acheté à ses descendants en 2008 par la bibliothèque de la mairie de Vienne regroupe donc surtout la correspondance personnelle de l'architecte, celle de ses quatre femmes ainsi que des notes et manuscrits de ses écrits et conférences. Étudié en partie par Rukschcio et Schachel pour leur biographie magistrale de Loos, il a fait l'objet récemment d'un nouveau traitement avec une publication sur des documents et des aspects inédits[97].

L'ensemble des archives Loos déposées à l'Albertina et à la bibliothèque de la mairie de Vienne a été inscrit au titre de « mémoire du monde » à l'UNESCO en 2018 sur la liste nationale de l'Autriche[98]. Ce programme créé par l'UNESCO en 1992 vise à protéger et conserver des documents considérés comme fragiles ainsi qu'à favoriser leur diffusion. Il est constitué de deux listes : l'une nationale – sur laquelle figurent par exemple les archives Karl Kraus depuis 2016 – et l'autre internationale – comme les papiers d'Arnold Schönberg (1874-1951) depuis 2011. Ce classement et la dernière publication de 2018 sur les archives de Loos soulignent l'intérêt encore bien vivant pour l'architecte.

Du fait des vicissitudes diverses des fonds d'archives de Loos depuis les années 1930, ceux-ci sont extrêmement lacunaires. Il en est de même des fonds d'archives de ses élèves qui sont de surcroît très éparpillés du fait de leurs migrations et qu'il n'a pas toujours été simple de localiser. Celui de Paul Engelmann (1891-1965) est conservé à la bibliothèque nationale de Tel-Aviv quand les documents de Kurt Yehuda Unger (1907-1989) sont à l'université d'architecture d'Haïfa (*Architecture and Town Planning faculty library, Technion*). Le fonds Heinrich Kulka a été

[96] Loos, Adolf. 1962. *Op cit*.
[97] Kristan, Markus et Sylvia Mattl-Wurm et Gerhard Murauer (Dir.). 2018. *Adolf Loos. Schriften, Briefe, Dokumente*. Vienne : Metro Verlag.
[98] Candidature conjointe de l'Albertina et la bibliothèque de la ville de Vienne pour le classement des archives Adolf Loos en tant que mémoire du monde-Autriche déposée au printemps 2018, consultable en ligne : https://www.unesco.at/kommunikation/dokumentenerbe/memory-of-austria/verzeichnis/detail/article/adolf-loos-archiv-der-albertina-in-wien-und-schriftlicher-nachlass-von-adolf-loos-in-der-wienbibliot/. Consultée le 1 septembre 2019.

déposé à sa mort au musée de l'Albertina à Vienne par sa femme en 1971[99]. Les fonds de Richard Neutra (*UCLA Library*) et Rudolf Schindler (1887-1953) (*Architecture and Design Collection Art, Design & Architecture Museum University of California, Santa Barbara*) sont en Californie alors que celui de Felix Augenfeld (1893-1984) est à New York (*Columbia University, Avery Library*). Celui de Jacques Groag (1892-1962) est à Londres (*RIBA*) et celui de Giuseppe de Finetti (1892-1952) à l'université de Parme. Pour d'autres élèves ou collaborateurs architectes proches de Loos, les lieux des fonds d'archives restent inconnus – ainsi celui de son élève croate Zlatko Neumann (1900-1969) – quand d'autres ont été détruits à l'image des archives de l'architecte français Robert Mallet-Stevens (1886-1945). Dans le cadre de mon travail de recherche qui se concentre d'abord sur la figure d'Adolf Loos, j'ai utilisé en premier lieu le fonds Loos puis les fonds d'élèves que j'ai pu localiser. Pour ces derniers, j'ai également eu recours aux monographies déjà publiées, lesquelles avaient parfois largement utilisé les archives identifiées.

Ce premier corpus centré sur Loos et ses élèves a été complété par les archives et documents des individus ayant côtoyé Adolf Loos dans les différents cercles de sociabilité et de travail que je me suis attachée à identifier. Leur localisation a posé les mêmes problèmes que pour les premiers fonds. Certains ont quasi totalement disparu comme ceux de la professeure et réformatrice Eugenie Schwarzwald (1872-1940) à Vienne : seuls subsistent certains documents (articles de presse, copies d'actes officiels, copies de lettres…) rassemblés par un de ses anciens élèves, Hans Deichmann et versés au *Wiener Stadt- und Landesarchiv* à Vienne[100]. À l'inverse, j'ai pu retrouver les fonds inédits de deux passeurs ayant œuvré pour diffuser les théories de Loos en Europe, Marcel Ray en France et Bohumil Markalous en Tchécoslovaquie. Celui du germaniste français a été identifié dans les fonds patrimoniaux de la ville de Vichy et j'en ai effectué un dépouillement intégral ; quant aux archives de Bohumil Markalous, conservées au monument national de la littérature de Prague, elles n'ont pu être consultées que de manière partielle, du fait d'une restriction d'accès.

Enfin, certains fonds se trouvant à Paris et plus facilement localisables ont fait l'objet d'une étude attentive. On peut citer le fonds Tristan Tzara (1896-1963) déposé à la bibliothèque littéraire Jacques Doucet, même si les mentions de Loos et de la construction de la villa avenue Junot y sont quasi inexistantes ; le fonds d'archives de la Fondation Le Corbusier, les fonds de Sonia Delaunay et Constantin Brancusi tous deux conservés à la bibliothèque Kandinsky ou encore les

[99] Le fonds d'archives d'Heinrich Kulka est encore fermé à la consultation du fait d'une querelle entre l'Albertina et la famille de l'architecte.

[100] Deichmann, Hans. 1988. *Leben mit provisorischer Genehmigung, Leben, Werk und Exil von Dr. Eugenie Schwarzwald (1872–1940)*. Berlin : Guthmann-Peterson.

fonds d'archives de l'architecte Francis Jourdain (1876-1958) et de la revue *Les Cahiers d'aujourd'hui* au musée d'art et d'histoire Paul Éluard de la ville de Saint-Denis. Les documents consultés dans ces dernières archives ont surtout permis de reconstituer la vie parisienne de Loos et de mieux renseigner ses réseaux situés en France. Le fonds personnel de l'éditeur George Besson (1882-1971) repéré à la bibliothèque municipale de la ville de Besançon et qui n'avait été étudié jusqu'alors que dans une perspective biographique[101], a été également très riche pour documenter l'introduction d'Adolf Loos en France en 1912[102]. Enfin, si la construction de la villa avenue Junot n'a pu être renseignée par les documents personnels de Tristan Tzara, les archives de Greta Knutson déposées à la bibliothèque nationale de Stockholm[103] ainsi que divers documents administratifs conservés aux archives de la ville de Paris et aux archives nationales ont permis de retracer les différentes étapes de cette construction qui n'avaient pas été dévoilées jusqu'alors.

Ces archives issues de fonds divers, dont certains sans lien direct *a priori* avec l'architecte ou ayant trait à des figures oubliées, constituent le corpus de mon travail de recherche : leur consultation a permis de croiser les informations et de comprendre les imbrications entre les réseaux d'Adolf Loos. Cette mise en lien de sources variées, dont certaines particulièrement décentrées, pour reconstituer le parcours d'Adolf Loos participe également de ma démarche ; elle s'inscrit dans une volonté de croisement de perspectives fortement cloisonnées jusqu'alors, dans un souci de recoudre tant les lieux qu'a fréquentés Loos que les cercles qui ont gravité autour de lui. Entre outre, le croisement entre des documents inédits – comme ceux relatifs à Marcel Ray, aux *Cahiers d'aujourd'hui* ou encore à Bohumil Markalous – et des documents déjà étudiés comme le fonds de l'Albertina, ont permis des relectures fécondes et surtout ouvert de nouvelles questions de recherche tant sur la topographie de l'architecte que sur ces réseaux transnationaux qui demeuraient peu connus.

Reste que l'aspect lacunaire et hétérogène de ces fonds ne peut être ignoré : les historiens Burkhardt Rukschcio et Roland Schachel avaient évoqué en 1982 un travail de « détective » quand ils publient le premier catalogue de l'œuvre de Loos[104] et ils concluaient à l'impossibilité de la connaître en totalité. Les documents d'archives du fond Loos sont en effet issus de deux

[101] Duverget, Chantal. 2012. *George Besson, 1882-1971 : itinéraire d'un passeur d'art*. Paris : Somogy.
[102] Je remercie pour cela Julien Bastoen de l'ENSA Belleville et Pascal Sieffert sans lesquels je ne serais pas parvenue à localiser les archives de George Besson.
[103] Je remercie Martin Sundberg pour m'avoir aidée à consulter le fonds Greta Knutson et Mathis Ferroussier pour ses traductions du suédois vers le français.
[104] Rukschcio, Burkhardt, et Roland Schachel. 1982. *Op. cit,* p. 7.

campagnes de collecte auprès des proches de l'architecte – clients, élèves, membres de la famille… – conviés à verser leurs photographies, lettres, plans, dessins… dans un fonds commun. En 1930, la maison d'édition Schroll (où travaille Franz Glück) envoie des questionnaires dans différents pays d'Europe afin de rassembler des pièces d'archives susceptibles d'informer sur les relations nouées notamment entre Loos et ses commanditaires. En 1934, soit un an après sa mort, ses amis historiens d'art Franz Glück et Ludwig Münz publient un second appel dans la presse quotidienne autrichienne : ils souhaitent toucher un public large et recueillir tous les documents possibles en rapport avec l'architecte et son travail pour abonder ce qu'ils nomment pour la première fois « archives Adolf Loos »[105]. Ces dernières témoignent ainsi des trajectoires complexes et souvent brisées tant de l'architecte lui-même (souvent en déplacement, marié à trois femmes qui lui ont survécu, assez mauvais dessinateur, hostile dans un premier temps à la photographie et à la conservation de ses papiers personnels) que de ses proches. En effet, nombre des clients, amis et élèves d'Adolf Loos étaient juifs : si certains ont pu fuir l'Autriche au moment de l'*Anschluss* en 1938 ou lors de l'occupation de la Tchécoslovaquie, ils n'ont pas toujours pu mettre à l'abri leurs papiers personnels ; d'autres ont été déportés dans des camps et sont morts durant la guerre, à l'image de sa dernière femme, Claire Beck, décédée en 1942 dans un camp de concentration près de Riga[106]. Dans d'autres cas, des documents ont été sciemment détruits : il en est ainsi d'une partie des papiers personnels de Francis Jourdain – le reste est en cours de numérisation –, ou de ceux de Marcel Ray dont les appartements ont été mis à sac pendant l'Occupation.

À ce corpus de sources primaires, s'ajoutent des sources secondaires particulièrement nombreuses rédigées par des personnes issues de l'entourage d'Adolf Loos. Ce sont pour l'essentiel des textes autobiographiques ou intégrés dans des hommages ou des séries de témoignages sur Loos : ils sont souvent difficiles à prendre en compte tels quels du fait du manque de recul des auteurs, du temps écoulé entre les événements et les récits, ainsi que du processus de réécriture des souvenirs. Ceux-ci ont souvent été considérés toutefois comme des preuves authentiques : en particulier les témoignages des élèves de l'école d'Adolf Loos ou encore les mémoires de ses femmes, Lina Obertimpfler (1882-1950), Elsie Altmann (1899-1984) et Claire Beck (1904-1942) qui ont toutes publiés, après la mort de Loos, des ouvrages qui contiennent une foule d'anecdotes.

---

[105] « Ein Adolf-Loos-Archiv in Wien », *Neues Wiener Journal*, 24 octobre 1934, p. 9. « Ein Adolf-Loos-Archiv wird angelegt », *Die Stunde*, 25 octobre 1934, p. 5.

[106] Exposition sur Claire Beck à l'ambassade tchèque de Riga, 16 mai-31 mai 2018, https://www.mzv.cz/riga/en/cultural_events/the_opening_of_the_exhibition_claire.html

La première publication date de 1936, soit trois ans après le décès de Loos, et est le fait de sa dernière femme, Claire Beck[107] : *Adolf Loos privat*. Claire Beck, photographe de métier, est issue d'une famille d'industriels installée à Plzeň pour laquelle Adolf Loos conçoit deux intérieurs ; elle épouse Adolf Loos contre l'avis de ses parents en juillet 1929 et le couple divorce en 1932. Dans la préface, Claire souligne que les ventes de l'ouvrage sont prévues pour financer la tombe de l'architecte[108] et que ce livre doit ouvrir la voie à une réhabilitation de Loos en lui assurant une reconnaissance officielle que ni la Tchécoslovaquie ni l'Autriche n'ont su lui accorder de son vivant. Elle insiste sur le fait que ce « livre ne doit pas être appréhendé comme une source mais seulement comme un témoignage sur ma vie avec Adolf Loos[109] » si bien que l'exploitation scientifique de l'ouvrage est parfois difficile.

Le second ouvrage publié est celui de Lina Loos (née Obertimpfler), *Das Buch ohne Titel. Erlebte Geschichten*[110] qui paraît en 1947 à Vienne chez l'éditeur Adolf Opel (1935-2018) qui s'est spécialisé dans la publication d'ouvrages traitant de Loos et a participé à l'organisation d'expositions sur l'architecte. Lina Obertimpfler a été la première épouse d'Adolf Loos entre 1902 et 1905 ; sa famille, qui était propriétaire du café *Casa Piccola* à Vienne, a fortement soutenu l'architecte : elle finance les premières années de leur vie commune et achète au couple tout juste marié l'appartement dans lequel Loos vivra quasiment jusqu'à sa mort.

Ce n'est qu'en 1968 que la seconde femme de Loos, Elsie Altmann publie un recueil de souvenirs sous le titre *Adolf Loos, der Mensch*[111] : il s'agit toutefois d'une version censurée et le livre paraît dans son intégralité en 1984 sous le titre *Mein Leben mit Adolf Loos*[112]. Elsie Altmann rencontre Adolf Loos à 17 ans alors qu'elle est élève à l'école d'Eugenie Schwarzwald ; devenue danseuse, elle effectue des tournées dans toute l'Europe avant d'émigrer en Amérique du Sud en 1933. Elle est l'épouse d'Adolf Loos de 1919 à 1926 : si son ouvrage est très riche en anecdotes et en souvenirs notamment sur la période française du couple puisqu'Elsie travaille un temps sur la Côte d'Azur et accompagne son mari à Paris, de nombreux éléments sont chronologiquement inexacts. Ces trois mariages ont permis à Loos de bénéficier d'un soutien majeur de la part de ses

[107] Beck, Claire. 1936. *Adolf Loos privat*. Vienne : Johannes Press.
[108] « Den Ertrag dieses Buches widme ich als Beitrag zur Errichtung eines Loosgrabmales », In Beck, Claire. 1936. *Ibid*.
[109] « Mein Buch soll also nicht als Quellenwerk angesehen werden, sondern einfach als Erinnerung an mein Leben mit Adolf Loos », In Beck, Claire. 2007 (1e édition en 1936). *Adolf Loos privat*. Vienne : Czernin Verlag.
[110] Loos, Lina. 1947. *Das Buch ohne Titel. Erlebte Geschichten*. Vienne : Adolf Opel.
[111] Altmann-Loos, Elsie. 1968. *Adolf Loos, der Mensch*. Vienne : Herold.
[112] Altmann-Loos, Elsie. 1984. *Mein Leben mit Loos*. Vienne : Amalthea.

belles-familles et de ses femmes, tant en termes financiers, que grâce à leur réseau ou à leur connaissance des langues étrangères par exemple[113].

D'autres témoignages et autobiographies ont également été utilisés dans ce travail de recherche sur Loos. Il en est ainsi des textes de son ami peintre Oskar Kokoschka (1886-1980)[114] et surtout de ceux rédigés par ses élèves qui permettent de documenter son école et son enseignement et de reconstituer leurs parcours[115]. Si ces témoignages sont précieux et extrêmement riches en anecdotes, ils apparaissent souvent comme des récits largement (re)construits[116] qu'il convient de considérer avec prudence. Ils ont été pris en compte dans une mise en regard avec les documents d'archives pour s'assurer de leur fiabilité ou au contraire les déconstruire. Ces témoignages tiennent parfois de la « rumeur », notion promue par Irit Rogoff et dont nous avons considéré, selon ses termes, l'aspect méthodologique ou heuristique[117].

La rumeur, bien que difficile à dater, sujette à caution, voire non scientifique témoigne à l'évidence de certaines postures dont Loos a joué, mêlant volontiers sphères privée et publique. En effet, l'architecte s'est plu à alimenter les récits et les anecdotes sur sa personne par des mises en scène de soi à travers différents médias tout au long de sa carrière (conférences, prises de paroles au café, choix vestimentaire, ton provocateur…). Burkhardt Rukschcio et Roland Schachel emploient d'ailleurs le terme de « rumeur » ou d'« anecdote » dans leur biographie rappelant l'importance des représentations et des imaginaires liés à l'architecte[118] : ils soulignent combien les amis, élèves et collaborateurs proches de l'architecte ont pu déformer la réalité par le biais de leurs propres interprétations d'où la démarche de détective mise en œuvre pour vérifier l'exactitude de chaque récit. L'historienne de l'architecture, Beatriz Colomina analyse quant à elle l'espace qu'a occupé Adolf Loos comme un espace constitué avant tout de mots – ceux des publications et des souvenirs tant des proches que de l'architecte lui-même, ceux des rumeurs et

---

[113] Sur l'importance des femmes dans la vie professionnelle d'Adolf Loos voir Fischer, Lisa, « Mit Frauen bauen. Das nützliche Beziehungsmuster eines antimodernen Ehemanns », In Kristan, Markus et Sylvia Mattl-Wurm et Gerhard Murauer (Dir.). 2018. *Op. cit.*, pp. 233-242.

[114] Kokoschka, Oskar. 1971. *Mein Leben*. Munich : Bruckmann.

[115] Quelques exemples de témoignages de ses élèves dans le numéro 42 de la revue *Bauwelt* publié en novembre 1981 sur Adolf Loos ou encore dans la revue *Parnass* avec un numéro spécial sur Adolf Loos paru en 1985.

[116] Meder, Iris, « In der Kärntnerbar, in Cabarets und Nachtlokalen », In Podbrecky, Inge et Rainald Franz (Dir.). 2008. *Leben mit Loos*. Vienne : Böhlau.

[117] Rogott, Irit, « Gossip as testimony – a postmodern signature », In Pollock, Griselda (Dir.). 2005. *Generations and Geographies in the Visual Arts : Feminist readings*. Londres : Routledge, pp. 75-85.

[118] « Ausserdem wurden sein Werk und sein Auftreten nur anfänglich von objektiven Berichten begleitet, riefen jedoch zunehmend nur noch Polemiken gegen und für Loos hervor. Selbst bei seinen engsten Mitarbeitern und intimsten Freunden erweisen sich die Tatsachen oft von Schlagworten verdeckt. » Rukschcio, Burkhardt, et Roland Schachel. 1982. *Op. cit,* p. 7.

des anecdotes – réduisant celui des réalisations et des projets dessinés à la portion congrue[119]. Cette dimension théâtrale de la personne, de la carrière et du travail architectural de Loos est surlignée tout au long de ce travail de recherche et nous avons tenté d'en explorer les différentes facettes, du faire voir et valoir au plus intime.

La littérature consacrée aux parcours des élèves d'Adolf Loos dans le cadre de monographies ou d'études sur les émigrés pendant la Seconde Guerre mondiale a également fait l'objet d'un dépouillement afin de souligner ce qu'ils ont emprunté aux théories de leur maître et comment ils ont œuvré à des adaptations ou transferts dans différents contextes. Ces écrits ont été publiés pour nombre d'entre eux dès les années 1980 mais surtout à partir des années 2000, le plus souvent dans une perspective biographique sans attention particulière pour les années d'apprentissage avec Loos : les études – les plus nombreuses – sur Rudolf Schindler et Richard Neutra, installés en Californie dès les années 1910 et 1920 en témoignent particulièrement. Pour d'autres élèves comme les architectes Felix Augenfeld[120], Otto Bauer[121], Paul Engelmann[122], Ernst L. Freud[123], Jacques Groag[124] ou encore Heinrich Kulka[125], elles ont surtout questionné la migration à laquelle ils ont été confrontés et partant la manière dont leur pratique architecturale a pu être modifiée durant leur exil[126]. Enfin, les carrières des architectes Leopold Fischer[127], Giuseppe de Finetti [128] et Zlatko Neumann [129] ont surtout fait l'objet d'une approche monographique globale.

---

[119] Colomina, Beatriz. 1994. *Privacy and publicity : modern architecture as mass media*. Cambridge : MIT Press, p. 3.

[120] Hanisch, Ruth. 1995. *Felix Augenfeld : Architektur und Inneneinrichtung ; Wien 1920 - New York 1960*, Mémoire de master, Vienne : Université de Vienne. Hanisch, Ruth, « Felix Augenfeld : Modern Architecture, Psychoanalysis and Antifascism », In Clarke, Alison, et Elana Shapira (Dir.). 2017. *Émigré Cultures in Design and Architecture*. Londres : Bloomsbury Publishing, pp. 159-171.

[121] Meder, Iris, « Fragmente zu Leben und Werk des Architekten Otto Bauer : "Ihr Platz ist in der Welt" », *David*, n°76, 2008.

[122] Bakacsy, Judith. 1999. *Paul Engelmann und das mitteleuropäische Erbe : der Weg von Olmütz nach Israël*, Vienne : Folio.

[123] Welter, Volker M. 2012. *Ernst L. Freud, architect : the case of the modern bourgeois home*. New York : Berghahn Books.

[124] Prokop, Ursula. 2005. *Das Architekten und Designer – Ehepaar Jacques und Jacqueline Groag. Zwei Künstler der Wiener Moderne*. Vienne : Böhlau.

[125] Poppelreuter, Tanja, « Raumplan after Loos, *The European Work of Heinrich Kulka, 1930–1939 », Fabrications. The Journal of the society of architectural historians, Australia and New Zealand,* 2015, pp. 84-103. « Before 1939 : refugee architects to New Zealand », *Fabrications. The Journal of the society of architectural historians, Australia and New Zealand,* 2016, pp. 180-201.

[126] Benton, Charlotte, David Stuart Elliott, Elain Harwood (Dir.). 1995. *Op. cit*.

[127] Becker, Fritz (Dir.). 2010. *Leopold Fischer : Architekt der Moderne : Planen und Bauen im Anhalt der Zwanziger Jahre*. Dessau-Rosslau : Funk Verlag B. Hein.

[128] De Benedetti, Mara et Giovanni Cislaghi. 1981. *Giuseppe de Finetti : progetti, 1920-1951*. Milan : CLUP.

[129] Kahle, Darko, « Architect Zlatko Neumann. Buildings and Projects between the World Wars », *Prostor*, n°23, 2015, pp. 29-41 ; Kahle, Darko, « Architect Zlatko Neumann. Works after the Second World War (1945-1963) », *Prostor*, n°24, 2016, pp. 173-187.

Les dernières sources utilisées sont la littérature analysant les contextes autrichien, français et tchécoslovaque de l'entre-deux-guerres dans les domaines de l'architecture et de l'art mais aussi dans les dimensions culturelles et politiques. Pour la France et la Tchécoslovaquie, il s'est agi de comprendre comment et pourquoi ces pays étaient plus ou moins enclins à accueillir un architecte germanophone plutôt excentrique et à la carrière déjà bien avancée. Je retiendrai notamment les travaux des historiens français Antoine Marès et Bernard Michel ou encore de l'historien américain Derek Sayer sur la Tchécoslovaquie et sa construction nationale ainsi que ceux plus spécifiques à l'architecture du pays d'Alena Kubova, Rotislav Švachá, Tim Benton et Milena Bartlová : ils m'ont permis de saisir le contexte politique, social et artistique au moment de l'effondrement de l'Empire et de la naissance de la Tchécoslovaquie en 1918. Pour le contexte français, j'ai surtout travaillé sur les représentations autour de Paris et la place de la capitale dans l'imaginaire des artistes et intellectuels de l'époque[130].

La première partie, *Faire savoir et se mettre en scène*, est consacrée aux éléments les plus visibles de la personnalité ou de l'architecture d'Adolf Loos, aux modalités d'apparition choisies et particulièrement contrôlées par ce dernier : soit l'espace des mots et des démonstrations publiques qui sont à l'origine de la diffusion de sa pensée et de sa fortune critique. Le premier chapitre porte sur l'internationalisation de ses idées après 1918 à travers ses publications, ses conférences et ses expositions. Si certaines pratiques comme les publications et les conférences s'inscrivent dans le prolongement de la première partie de sa carrière, les expositions constituent une nouvelle manière de se donner à voir et de se mettre en scène. Nous insisterons notamment, du fait des documents d'archives utilisées, sur les traductions et les expositions qui ont été peu étudiées jusqu'alors et qui illustrent une reconnaissance internationale relativement précoce (Chapitre 1). Le second média largement requis par Loos est l'enseignement dont traite le second chapitre. Cette manière de gagner un public perdure au-delà de la Première Guerre mondiale puisque l'école de Loos créée à Vienne en 1912 prend d'autres formes jusqu'à sa mort. Entre 1912 et les années 1930, Loos instruit trois générations d'architectes qui évoluent selon les enseignements de leur maître tout en développant des pratiques plus personnelles. L'enseignement délivré par Loos est analysé et mis en regard avec les autres formes d'enseignement de l'époque afin d'en souligner l'éventuelle originalité et les relations particulières qu'il a nouées avec nombre de ses élèves (Chapitre 2). Le dernier temps de cette partie s'attache à

[130] Cohen, Évelyne. 2016. *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux-guerres*. Paris : Éditions de la Sorbonne. Delaperrière, Maria, et Antoine Marès. 1997. *Paris capitale culturelle de l'Europe centrale ? : les échanges intellectuels entre la France et l'Europe médiane, 1918-1939*. Paris : Institut d'études slaves.

montrer comment les deux emblèmes de la pensée loosienne, l'essai « Ornement et crime » et le *Raumplan* sont le fruit d'une appropriation-réélaboration par des tiers – lecteurs, passeurs, élèves–, au point que Loos à pu s'en sentir dessaisi. La conférence « Ornement et crime », largement reprise et commentée, acquiert sa forme d'essai en langue française en 1913 avant de se concrétiser en langue allemande en 1929 : cette fixation progressive a sans nul doute participé à lui conférer un statut de référence à travers le temps et l'espace, voire un aspect quasi-mythique. Quant à la théorie architecturale du *Raumplan*, si la paternité d'Adolf Loos n'est pas contestée, elle est établie et conceptualisée par un de ses élèves, Heinrich Kulka en 1931 dans la première monographie consacrée à l'architecte. Notre propos n'est pas l'analyse d'« Ornement et crime » ou du *Raumplan* qui a été menée maintes fois. Nous nous intéresserons pour l'essai aux jeux complexes de traductions et reprises en Europe sur les trois premières décennies du XXe siècle et pour le *Raumplan* aux formes de réélaboration mises en œuvre, notamment avec le recours au medium photographique autorisé pour la première par Loos en 1931 (Chapitre 3).

À partir de ce constat d'éléments visibles et publics, les deux parties suivantes engagent un cheminement pour pénétrer dans l'intimité de la seconde partie de la carrière d'Adolf Loos, soit pour en comprendre les inscriptions spatiales à toutes les échelles et les ressorts qui sous-tendent ces dernières. La seconde partie, *Adolf Loos en ses lieux : une culture de l'habiter*, est consacrée non plus à l'espace médiatique et public de Loos mais à l'espace géographique dans lequel il évolue et applique ses idées. Cet espace est le résultat à la fois d'événements conjoncturels liés à l'après-guerre et des perceptions propres de l'architecte. Il en résulte une carte originale de l'Europe et du monde, entre carte réelle et carte mentale, faite pour l'essentiel de villes entre lesquelles Loos voyage, construit et projette et où il développe des modes d'habiter, entre héritage et nouveauté. Devenu un architecte nomade, il tente de s'inventer, après Vienne, de nouvelles territorialités, voire des identités plurielles. Le chapitre quatre analyse la nouvelle carte professionnelle européenne de l'architecte après-guerre qui n'est plus centrée sur le cœur de l'Empire austro-hongrois mais s'est élargie tant à l'Ouest qu'à l'Est. Cet espace est désormais transnational, à cheval sur l'Autriche, la France et la Tchécoslovaquie, avec à l'intérieur des repositionnements de villes qui gagnent ou perdent leur caractère de centralité artistique pour Loos. Ce chapitre propose une lecture de la trajectoire de Loos entre 1918 et 1933 au prisme de la multirésidentialité, brisant avec l'idée d'une succession de périodes – d'abord parisienne puis tchécoslovaque – et réinterroge les notions d'exil ou de migration artistique dans le cas de Loos (Chapitre 4). Mais l'espace géographique investi par Loos dans l'après-guerre est aussi celui de ses réalisations et projets, ce dernier montrant un nouvel élargissement, de l'Europe au monde. J'ai

centré mon étude sur deux aspects dans ce chapitre cinq. C'est d'abord la connaissance fine des lieux que révèle l'analyse des projets de Loos, laquelle renvoie aux réaménagements urbains en cours et aux nouveaux marchés qui s'ouvrent à l'architecture avec des programmes commerciaux et multifonctionnels. C'est ensuite le rôle joué par les élèves de Loos dans cet élargissement des possibles géographiques : leur migration, souvent pour des raisons politiques, dans les années 1930 conduit à une large circulation des théories et des modèles loosiens (Chapitre 5). Enfin, l'espace investi par Loos englobe aussi les lieux de construction de soi. Au-delà du café, lieu largement étudié, nous avons tenté dans le chapitre six une lecture des lieux de l'intime au travers des papiers personnels de Loos ou encore de photographies. Cette lecture révèle les difficultés inhérentes au projet transnational qu'il souhaite mettre en œuvre et l'envers du décor de la vie de dandy qu'il se plaît à afficher (Chapitre 6).

La troisième et dernière partie s'attache à dessiner les réseaux sur lesquels Adolf Loos s'appuie après la Première Guerre mondiale. Le croisement de documents personnels de différents acteurs, notamment de médiateurs quasi inconnus jusqu'alors, a permis de saisir la forte interdisciplinarité de ces réseaux, leurs recoupements multiples et révélé l'existence d'axes géographiques comme celui de Paris-Brno. Nous avons analysé les modes de fonctionnement de ces réseaux pour saisir leur temporalité (longue durée, nouveauté…), leur inscription spatiale (stable ou mouvante) ainsi que les rôles joués par quelques figures clefs dans différentes configurations (rôle identique ou changeant, un ou plusieurs rôles, tête ou nœud de réseau). L'intimité plus ou moins forte entre Loos et les membres repérés de ces réseaux, les intérêts des acteurs en contrepoint de ceux de l'architecte, les stratégies des uns et des autres sont au cœur de cette dernière partie. Le chapitre sept porte sur le réseau des commanditaires de l'architecte. La partition nationale, Autriche, France, Tchécoslovaquie a été reprise dans cette analyse : si elle paraît moins évidente pour les clients autrichiens et tchécoslovaques, issus d'une bourgeoisie d'affaires juive avec qui plus est des liens familiaux et amicaux, le cas français témoigne d'une forte originalité. L'accès aux archives de Greta Knutson a apporté des éclairages nouveaux sur cette quasi unique commande française (Chapitre 7). Le huitième chapitre s'intéresse aux réseaux de sociabilité et professionnels autour de Loos. Ces réseaux, datant en partie de l'ancien Empire mais élargis à l'espace européen, lui ont véritablement permis tant de construire que de publier et tout simplement d'habiter dans les différents lieux qu'il pratique. Nous avons notamment pu reconstituer, grâce à sa correspondance et ses carnets et agendas des années parisiennes, ses fréquentations françaises et surtout immigrées d'Europe centrale ainsi que des morceaux de sa vie quotidienne d'artiste et d'intellectuel. Cette approche de micro-histoire a permis d'isoler certaines

figures peu connues dans ce Paris des années folles. Côté tchécoslovaque, nous avons surtout travaillé sur les relations qui se nouent entre les architectes du nouvel État et Loos, ce dernier devenant un des pères de l'architecture moderne nationale (Chapitre 8). Enfin, le dernier chapitre est consacré au parcours de deux médiateurs, Marcel Ray en France et Bohumil Markalous en Tchécoslovaquie. Les archives inédites de ces deux passeurs oubliés illustrent les logiques de médiation mises en œuvre dans des contextes différents. Elles révèlent comment et pourquoi des intérêts *a priori* divergents – ceux de Loos et du passeur – en viennent à converger et témoignent de la forte superposition des différents réseaux de l'architecte. Ce dernier chapitre permet en outre d'élargir la perspective centrée sur Loos adoptée tout au long de ce travail (Chapitre 9).

PARTIE 1 Faire savoir et se mettre en scène

Les mouvements d'architecture peuvent, d'après Jean-Louis Cohen, s'affirmer de trois manières : par la presse, la secte et l'école[131]. La presse, généraliste et spécialisée, offre des tribunes pour porter des projets et des théories, créer un mouvement artistique, accompagner les constructions de critiques, parfois susciter des controverses, voire des scandales. L'école fournit quant à elle un public attentif, zélé et une main d'œuvre disciplinée puisque les élèves choisissent en général de suivre cet enseignement[132]. La secte, enfin, constituée de manifestes fondateurs, de moments de solidification des idées, d'exclusion ou encore de dissolution, peut s'inscrire en prélude ou dans le prolongement de l'école. Mon propos est d'analyser la trajectoire de Loos à l'aune de cette grille de lecture : comment se positionne-t-il par rapport à ces formes d'affirmation et de diffusion ? Quelle importance donne-t-il à chacune ? Si la notion de secte est plus complexe à utiliser pour Loos qui n'a pas donné lieu à un mouvement structuré, les deux autres vecteurs ont bien servi à diffuser ses idées.

Adolf Loos emploie différents moyens tout au long de sa carrière pour diffuser ses idées mais la Première Guerre mondiale constitue une certaine rupture. Ses écrits, d'abord publiés essentiellement dans des journaux germanophones, sont, après 1918, traduits et publiés en Europe et dans le monde. Parallèlement à la parution de ses articles et essais, Adolf Loos multiplie les conférences à partir des années 1910 à Vienne et en Europe, au point que les frontières entre l'essai et la conférence sont souvent brouillées : Loos mêle les genres et les deux médias, se référant à ses conférences dans ses écrits et inversement. Cette intermédialité[133] dans sa pratique de journaliste et de conférencier se retrouve dans celle de professeur lorsqu'il développe à Vienne à partir de 1912. Presse, conférences et école composent ainsi une plateforme privilégiée pour rendre publiques ses positions : Loos les utilise pour propager ses idées et construire son image, celle d'un architecte convaincu de détenir une « vérité[134] » à enseigner tant

[131] Cohen, Jean-Louis. 1984. *La Coupure entre architectes et intellectuels, ou les enseignements de l'italophilie*. Paris : École d'architecture Paris-Villemin, p. 29.
[132] Cohen, Jean-Louis. 1984. *Ibid*.
[133] Hodonyi, Robert. 2010. *Herwarth Waldens « Sturm » und die Architektur : eine Analyse zur Konvergenz der Künste in der Berliner Moderne*. Bielefeld : Aisthesis, p. 23.
[134] « C'est la vérité que j'enseigne » écrit Loos dans son article « Mon école du bâtiment (1913) », In Loos, Adolf. 2003. *Ornement et crime et autres textes*, traduit par Sabine Cornille et Philippe Ivernel. Paris : Payot & Rivages, p. 147. Ou encore « J'ai trouvé la vérité que voici pour l'offrir au monde : l'évolution de la culture est synonyme d'une disparition de l'ornement sur les objets d'usage » dans « Ornement et crime (1908) », In Loos, Adolf. 2003. *Ibid*., p. 73.

au grand public qu'à de futurs architectes. À partir des années 1920, Loos en profite même pour développer des thématiques nouvelles liées aux contextes politique et économique de l'Europe d'autant qu'il voit ses idées s'internationaliser. Surtout, les expositions s'ajoutent à ces modes de diffusion en posant la question des moyens concrets de mise en scène de son architecture : maquettes, dessins et photographies sont alors employés. Les propositions de publications à travers le monde et surtout l'Europe ou encore la participation de Loos à plusieurs expositions n'ont toutefois guère fait l'objet d'étude : parmi les expositions, seules celles à Paris et à Vienne sont abondamment mentionnées ; de la même manière, si ses publications dans la première partie de sa carrière ont été analysées, il n'en est rien de celles de la seconde partie de sa carrière, non plus que des nombreuses demandes qu'il reçoit.

Néanmoins, Loos n'est pas parvenu à une théorisation systématique de ses points de vue et certains de ses textes semblent se répéter et plus encore se contredire. L'essai-conférence « Ornement et crime » qui prend forme dès les années 1908-1909 est largement repris par d'autres théoriciens et architectes dans les années 1920 au point que Loos voit ses idées lui échapper. « Ornement et crime » devient une sorte de symbole de la pensée et de l'architecture de Loos mais il s'agit avant tout de l'interprétation qui en est faite si bien que Loos revient tardivement sur ce texte en 1924. En 1931, la formulation du *Raumplan* élaboré par son élève Heinrich Kulka (1900-1971)[135] dans la première monographie sur l'architecte marque un autre jalon dans l'élaboration du cadre théorique que la postérité retiendra de Loos : afin d'analyser son œuvre, Kulka propose une synthèse d'un certain nombre d'aspects caractéristiques des manières de faire de l'architecte. Cet ouvrage, qui survient deux ans avant la mort de Loos, exprime une forme d'achèvement de sa pensée architecturale après un peu de plus trente ans de carrière. La photographie y intervient pour la première fois de manière récurrente pour illustrer le propos et rendre compte visuellement des réalisations architecturales : il y a là un infléchissement majeur des positions de Loos qui, après avoir déclaré son hostilité à la photographie d'architecture, l'adopte après la Première Guerre mondiale, sans doute pour accéder à une reconnaissance internationale et officielle. On mesure la complexité des modalités de transmission de la pensée de l'architecte : s'il a volontiers recours aux modes d'affirmation analysés par Jean-Louis Cohen, des réélaborations de son vivant comme après sa mort semblent brouiller la communication, accentuant les aspects les plus excessifs de ses prises de position ou de sa personnalité qu'il excelle déjà à rendre singulière.

[135] Kulka, Heinrich. 1931. *Op. cit.*

Chapitre 1 L'internationalisation des idées d'Adolf Loos : presse, conférences et expositions

« […] Mais Adolf Loos n'avait pas le don de se faire de la publicité, élément majeur des succès de notre époque. Il est resté pauvre malgré tout ce qu'il a apporté comme idées nouvelles qui ont servi à faire fortune à d'autres ».

Sonia Delaunay (1962), In Fanuele, Felice, et Patrice Verhoeven. 1983. *Adolf Loos : 1870-1933*. Liège : Mardaga, p. 149.

Adolf Loos utilise la presse dès le début de sa carrière à Vienne : il rédige des articles pour le quotidien *Die Zeit* (1894-1919), trois articles en 1898 pour le bihebdomadaire *Die Wage* ainsi qu'une vingtaine d'articles à l'occasion du jubilé de 1898 dans le journal libéral *Neue Freie Presse* (1864-1938). Il crée son propre journal en 1903, *Das Andere. Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich* (*L'autre. Revue pour l'introduction d'une culture occidentale en Autriche*), publié comme supplément du journal *Die Kunst,* de son ami l'écrivain Peter Altenberg mais seuls deux numéros paraissent. Le titre choisi témoigne du pouvoir qu'il accorde à la presse : il y traite des rapports conflictuels de l'Autriche aux influences et aux transferts d'autres cultures qu'il explique par l'éloignement géographique du pays aux confins de l'Europe et par sa peur de la modernisation[136]. Même si *Das Andere* ne paraît qu'à deux reprises, les numéros publiés sont révélateurs de ses convictions, de sa volonté d'impulser et de développer un débat public à travers la presse, qui connaît un essor considérable en cette période. La conception intégrale du journal lui permet de couvrir une large gamme de sujets (mode, vêtement, coiffure…) et révèle certains de ses choix en matière de marketing. À Vienne, sa proximité avec l'écrivain Karl Kraus (1874-1936)[137], fondateur et auteur entre 1899 et 1936 de la revue culturelle hebdomadaire *Die Fackel* a joué un rôle important pour l'architecte tant dans son rapport à la presse que dans son style très satirique et critique. Loos contribue enfin à de nombreuses reprises à la revue bimensuelle allemande *Der Sturm* fondée à Berlin en 1910 par Herwarth Walden[138] (1879-1941) et dédiée à des formes

[136] Purdy, Daniel, « The Cosmopolitan Geography of Adolf Loos », *New German critique*, 33, 2006, p. 43.
[137] Le Rider, Jacques. 2018. *Karl Kraus – Phare et brûlot de la modernité viennoise*. Paris : Le Seuil. Timms, Edward. 1989. *Karl Kraus, Apocalyptic Satirist : Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*. New Haven : Yale University Press. Timms, Edward. 2005. *Karl Kraus, Apocalyptic Satirist : The Post-War Crisis and the Rise of the Swastika*. New Haven : Yale University Press.
[138] Hodonyi, Robert. 2010. *Op. cit.*

artistiques variées : il y publie cinq articles entre 1910 et 1911[139]. La revue internationale *Der Sturm* promeut le mouvement expressionniste et son fondateur développe toute une série d'activités autour de celle-ci à savoir une maison d'édition et une galerie d'art à partir de 1912, une école en 1916, une librairie en 1917 et un théâtre à partir de 1918. Walden entretient un rapport très particulier à Adolf Loos puisqu'il est le seul architecte à être publié dans la revue qui privilégie la littérature, le dessin et la peinture.

Parallèlement à cette pratique de l'édition, Loos donne de nombreuses conférences dans l'Empire et en Allemagne sur des thèmes variés, sur l'architecture et plus largement sur son projet de réforme des modes de vie : ces conférences sont parfois issues d'essais déjà publiés dans la presse ou inversement. Jusqu'aux lendemains de la Première Guerre mondiale, Adolf Loos est surtout publié en allemand en Allemagne et à Vienne et mentionné dans les journaux de langue allemande en Bohême. Enfin, deux textes de Loos sont traduits et publiés en français dans la revue littéraire *Les Cahiers d'aujourd'hui* en 1912 et 1913[140], ce qui témoigne d'une découverte précoce de Loos par l'équipe éditoriale de la revue française.

La fin de la Première Guerre mondiale marque un réel tournant pour Adolf Loos puisqu'il est alors régulièrement invité à contribuer à diverses revues ou à autoriser des traductions d'articles déjà parus. Surtout, l'impact théorique d'Adolf Loos gagne en importance du fait de l'internationalisation de ses écrits et de l'utilisation de ceux-ci par certains acteurs de l'architecture. C'est le cas en Allemagne, Autriche, Argentine, Belgique, Hongrie ou encore en Italie. Loos occupe également entre 1924 et 1925 le poste de co-éditeur en chef du journal bilingue tchèque et allemand publié à Brno aux côtés du professeur d'esthétique et intellectuel Bohumil Markalous (1882-1952) et des architectes Jan Vaněk[141] (1891-1962) et Ernst Wiesner (ou Arnost, 1890-1971) : ce journal, intitulé *Bytová Kultura/Wohnungskultur,* traite notamment du rapport entre production industrielle et habitat dans le contexte d'urbanisation massive de l'époque[142]. La revue publie dix numéros pendant un an intégrant des articles d'auteurs internationaux venus d'Allemagne, d'Autriche, d'Italie, de France ou encore de Tchécoslovaquie.

---

[139] Hodonyi, Robert. 2010. *Ibid*.
[140] Loos, Adolf, « L'architecture et le style moderne », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n°2, décembre 1912 ; Loos, Adolf, « Ornement et crime », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n°5, juin 1913.
[141] Chatrný, Jindřich. 2008. *Jan Vaněk 1891-1962: civilizované bydlení pro každého*. Brno : Muzeum města Brna.
[142] Musilová, Blanka. 2009. « Casopis Bytová kultura v letech 1924 – 1925. Význam revue pro ceskou kulturu », Mémoire de master, Brno: université Masaryk.

Hélène Jannière a analysé l'essor et l'importance de la presse et des revues d'architecture après la Première Guerre mondiale en Italie et en France[143] mais son propos peut être élargi à une grande partie de l'Europe. Les revues et la presse fonctionnent comme une instance de consécration professionnelle et théorique. Des questionnements nouveaux propres à l'architecture et aux arts décoratifs sont ainsi formulés à la fin du XIXe siècle dans des revues d'arts décoratifs comme *The Studio* en Angleterre et dans des périodiques professionnels pour un public plus restreint. Dans une Europe d'après-guerre exsangue, victime d'une situation économique difficile, la conjoncture est défavorable pour les journaux s'adressant à des professionnels du bâtiment alors que la presse plus générale en art et architecture et visant un public plus large continue de croître et que de nouvelles revues voient le jour. Ces nouvelles revues s'affirment comme des espaces d'échanges : si avant 1914, quelques articles avaient fait l'objet de traduction, la pratique se développe après 1918, les revues contactant directement les auteurs étrangers pour leur proposer des traductions ou une participation à leur projet éditorial. Les revues diffusent l'actualité architecturale d'un pays et sont le lieu d'expression des avant-gardes qui y publient leur manifeste : elles sont un « vecteur actif dans la connaissance réciproque qu'ont les artistes[144] » de leurs travaux, par les échanges et la diffusion qu'elles autorisent en dépit de leur caractère changeant et d'une géographie aux « contours mouvants et labiles[145] » du fait d'un renouvellement rapide. L'arrivée de Loos en France est ainsi concomitante de l'essor des revues d'architecture dans les années 1920 lesquelles vont jouer un rôle important dans la diffusion de l'architecture moderne. Ces revues revendiquent une ouverture sur l'international, illustrent leurs propos de reproductions de plus ou moins bonne qualité. Ici comme dans d'autres pays européens, le débat porte sur la possibilité d'un style international susceptible d'entraîner une uniformisation de l'architecture.

À son arrivée en France, Loos renoue avec des pratiques qui lui sont familières : les publications dans la presse et les conférences. Mais il ne publie plus seulement dans les journaux généralistes mais également dans les revues artistiques : son public, lecteur et auditoire, évolue ainsi au gré des parutions. Quant aux organisateurs des conférences, s'ils restent multiples, Loos est de plus en plus invité par des associations et universités d'architecture. Cette spécialisation et l'intérêt marqué pour ses essais et conférences par ses pairs et par des connaisseurs dans toute l'Europe sont spécifiques de ce second temps de la carrière de l'architecte qui gagne en notoriété

---

[143] Jannière, Hélène. 2002. *Politiques éditoriales et architecture moderne. L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923- 1939)*. Paris : Arguments.
[144] Jannière, Hélène. 2002. *Ibid*., p. 41.
[145] Jannière, Hélène. 2002. *Ibid*., p. 43.

tant ses idées circulent. Il en est de même des expositions auxquelles il participe à partir de 1923 et qui constituent des formes nouvelles de mises en scène. Presse, conférences, expositions viennent ainsi souligner la renommée de Loos et participe de sa reconnaissance nouvelle ; il y développe un discours fondamentalement consacré à l'architecture mais aussi à la modernité qui tend à irriguer l'ensemble des pratiques du quotidien.

1.1. Presse et conférences, des formes privilégiées par Adolf Loos

Dès son retour des États-Unis en 1896, Adolf Loos publie dans des journaux comme *Die Zeit* ou *Neue Freie Presse* ses critiques des événements viennois comme les expositions du musée d'art et d'industrie ainsi que ses théories concernant une réforme de la vie quotidienne et de l'architecture. L'architecte est aussi très familier des conférences : dans le cadre de son école et plus largement dans l'ensemble de l'Europe, il prononce une soixantaine de conférences avant la Première Guerre mondiale[146]. La plupart ont toutefois lieu à Vienne grâce aux invitations d'associations artistiques (*Akademischer Verband für Literatur und Musik*) et à Berlin au salon Cassirer[147] grâce à Herwarth Walden. Loos donne aussi des conférences à Munich et Copenhague, dans la partie tchèque de l'Empire à Plzeň et à Prague. Loos écrit et se produit donc devant un public varié et pas toujours spécialisé en architecture : son discours et ses théories tendent plus largement vers une réforme des modes de vie, si bien qu'ils sont audibles et compréhensibles pour un public varié.

1.1.1 Presse et conférences : des formes apparentées et poreuses pour Adolf Loos

Aucun document ne permet de connaître le contenu exact des conférences et surtout leur déroulement. Adolf Loos accompagne d'images sa conférence de décembre 1911 sur le magasin

[146] Quelques articles ont traité de ces conférences Slapeta, Vladimir, « Adolf Loos' Vorträge in Prag und Brünn », In Rukschcio, Burkhardt (Dir.). 1989. *Adolf Loos. Katalogbuch zur Ausstellung der graphischen Sammlung der Albertina*. Vienne : Albertina. / Worbs, Dietrich, 1983, « Adolf Loos in Berlin », In Worbs, Dietrich (Dir.). 1983. *Raumplan und Wohnungsbau. Katalogbuch zur Ausstellung der Akademie der bildenden Künste*. Berlin : Akademie der bildenden Künste. Stewart, Janet, « Talking of modernity : the viennese 'Vortrag' as form », *German Life and Letters*, octobre 1998, pp. 454-469. Stewart, Janet. 2009. *Public Speaking in the City - Debating and Shaping the urban experience*. Londres : Palgrave Macmillan.

[147] Après avoir ouvert une galerie d'art avec son cousin Bruno entre 1898 et 1901, Paul Cassirer (1871-1926) dirige le salon Cassirer entre 1901 à 1933. Il y expose des artistes allemands contemporains ainsi que les impressionnistes français et y organise des conférences et des lectures. Paul Cassirer dirige également la maison d'édition Cassirer-Verlag spécialisée dans l'impression d'estampes, elle édite la revue *Pan* entre 1909 et 1921.

Goldman & Salatsch[148] mais nous ignorons si cette pratique était systématique et quelles ont été les images utilisées[149]. La seule exception est la conférence qu'il donne à Vienne en 1927 sur les *Wiener Werkstätte* et dont un article du *Wiener Allgemeine Zeitung* cite les photographies tirées du catalogue d'exposition du pavillon de l'Autriche à l'exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes de Paris en 1925 qu'il présente[150]. Cependant, les titres de ses conférences sont souvent les mêmes que ceux de ses écrits et on peut imaginer qu'il reprend en grande partie ses propres essais ou qu'inversement ses conférences sont la base de ses publications : les deux formes présentaient sans doute le style simple, relativement clair, critique et satirique qui est une des caractéristiques de Loos.

La conférence Ornement et crime illustre ce va-et-vient permanent entre production écrite et orale de Loos : présentée en 1909[151] à partir de textes déjà rédigés, elle paraît ensuite sous la forme d'article pour la première fois en France en 1913[152]. De la même manière, Loos donne une conférence en octobre 1910 à la chambre des architectes de Berlin intitulée « Architecture » ; des extraits en sont publiés dans *Der Sturm* en décembre de la même année[153] puis l'intégralité du texte est éditée en France en 1912 avant que Loos ne présente à nouveau son texte sous forme de conférence à Paris en 1926.

L'historienne Janet Stewart a proposé de définir la conférence (*Vortrag*), qu'elle tient pour un trait caractéristique de la modernité viennoise[154], comme une « forme » à la manière de Theodor W. Adorno dans son article, « L'essai comme forme[155] ». Elle entend démontrer que les conférences de Loos, du fait d'une part de leur proximité avec ses écrits et de l'autre de leur dimension improvisée et théâtrale, sont finalement proches de cette définition de l'essai. L'essai y

---

[148] Affiche pour la conférence de Loos, « *Mein Haus am Michaelerplatz* », 11 décembre 1922 à la Sophiensaal de Vienne, organisée par l'Akademischer Verband für Literatur und Musik, Historisches Museum der Stadt Wien.

[149] À l'inverse l'ouvrage de Tim Benton, *Le Corbusier conférencier* (2007) retrace très précisément le déroulement des conférences de l'architecte grâce aux archives de ce dernier : témoignages du public, enregistrements, dessins et manuscrits se trouvent à la Fondation Le Corbusier. Benton, Tim. 2007. *Le Corbusier conférencier*. Paris : Moniteur.

[150] « Der Überfall auf das Wiener Kunstgewerbe. Was die Fachleute auf die Angriffe des Architekten Loos zu erwidern haben », *Wiener Allgemeine Zeitung,* 22 avril 1927, In Loos, Adolf. 1988. *Kontroversen : Adolf Loos im Spiegel der Zeitgenossen*. Édité par Adolf Opel. Vienne : Prachner, pp. 92-96.

[151] Long, Christopher, « Ornament, Crime, Myth and Meaning », *Architecture : Material and imagined*, 85th ACSA Annual Meeting Proceedings, 1997, pp. 440-445.

[152] Loos, Adolf, « Ornement et crime », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n°5, juin 1913.

[153] Loos, Adolf, « Architektur », *Der Sturm*, 15 Décembre 1910.

[154] Stewart, Janet, « Talking of modernity : the viennese 'Vortrag' as form », *German Life and Letters*, octobre 1998, pp. 454-469.

[155] Adorno, Theodor W., « L'essai comme forme », In Adorno, Theodor W. 1984. *Notes sur la littérature*. Paris : Flammarion, pp. 5-29.

est considéré comme une interaction fragmentaire de divers arguments qui rejette le concept de méthode et la définition de concepts : en étant « méthodiquement non méthodique[156] », l'essai vise à coordonner des éléments mais non à les subordonner. Adorno distingue ainsi l'essai de la communication universitaire : l'essai se caractérise par l'autonomie dans la présentation et la présence d'éléments de communication quand la conférence universitaire est plus proche du monologue ; le premier ne vise pas tellement à conclure[157] ou à apporter de nouvelles connaissances à l'inverse du second.

Cette distinction entre conférence et communication universitaire avait déjà été établie par un ami d'Adolf Loos, le journaliste Robert Scheu (1873-1964)[158], dans le journal viennois *Die Wage* en 1898 : le cours universitaire parvient à exister car il se place au-delà des paradoxes alors que la conférence s'appuie justement sur ces paradoxes[159]. Le fait que ce questionnement entre essai/conférence et cours universitaire ait déjà été soulevé dès la fin du XIXe siècle à Vienne confirme d'une certaine manière le caractère viennois et urbain de ce mode de communication. Ainsi, Karl Kraus a donné pas moins de 700 lectures-conférences tout au long de sa carrière.

Lors de ses conférences, Loos répond aux questions du public[160], jongle avec des paradoxes, souligne l'absence de linéarité dans ses propos écrits ou interventions orales, passant d'un thème à un autre. Il tisse également des liens forts entre ces différents modes d'expressions, se référant à des formules qu'il aurait précédemment employées comme dans son essai-conférence *Architecture* daté de 1910 :

> « N'avais-je pas un jour créé la formule, s'habille moderne celui qui se remarque le moins. Cela parut paradoxal. Mais il se trouva des gens courageux qui consignèrent soigneusement ce paradoxe-là, avec bien d'autres de mes paradoxes et les rééditèrent[161]. »

En l'absence de manuscrits, seuls quelques témoignages et articles de presse permettent d'imaginer le déroulement de ses conférences. Sa femme, Claire Beck (1904-1942), rapporte que

---

[156] Adorno, Theodor W. 1984. *Ibid*., p. 17.
[157] Adorno, Theodor W. 1984. *Ibid*., p. 21.
[158] Robert Scheu est l'éditeur en chef du journal *Arbeiter-Zeitung*, l'organe du parti socialiste autrichien après 1918. Il a également contribué à la revue de Karl Kraus, *Die Fackel*.
[159] Scheu, Robert, « Redende Künste », *Die Wage*, 16 avril 1898, pp. 265–366.
[160] « Fast das Schönste bei Loos waren die Antworten nach Schluss der Vorträge ; man schrieb auf einen Zettel eine Frage, er beantwortete sie vom Podium herab mit seiner trockenen Stimme (…) » Haas, Willy, « Ein Charakter », *Die Literarische Welt,* 9 janvier 1931, In Loos, Adolf. 1988. *Kontroversen*. *Adolf Loos im Spiegel der Zeitgenossen*. Édité par Adolf Opel. Vienne : Prachner, p. 172.
[161] Loos, Adolf, « Architecture (1910) », In Loos, Adolf. 2003. *Op. cit.,* p. 110.

Loos a toujours affirmé que ses conférences étaient improvisées[162] et qu'il ne les préparait pas ; et le journaliste Willy Haas (1891-1973)[163] évoque lui aussi dans un article de janvier 1931 les « improvisations amusantes » de l'architecte[164]. Les réactions nombreuses dans la presse, favorables ou non, soulignent d'ailleurs le caractère profondément théâtral de cet exercice dont l'architecte joue volontiers, multipliant bons mots et provocations en espérant bien faire l'objet d'articles dans la presse du lendemain. Cette dimension théâtrale semble irriguer toute la ville de Vienne comme le soulignent les historiens Carl E. Schorske ou encore Allan Janik et Stephen Toulmin, en insistant sur la porosité des milieux du théâtre, du journalisme, ou encore de la pratique du café[165]. Ces prises de paroles tiennent soit de l'« oralité formelle » lorsque Loos s'exprime dans le cadre de conférences dans des lieux institutionnels, soit de l'« oralité informelle » lorsqu'elle a lieu « en dehors des formes institutionnelles de la communication : entretiens privés, conversations à bâtons rompus[166] ». Et Loos joue de ces deux possibilités en maîtrisant largement les codes de la performance orale.

Après la Première Guerre mondiale, Loos continue de donner des conférences : on en compte plusieurs dizaines dans les nouveaux États tchèque et autrichien, ainsi qu'en Allemagne et en France. Dans celles organisées par le *Klub Architektu* (club d'architecture) en Tchécoslovaquie en 1924 et 1925 ou encore à l'école du Bauhaus à Dessau en Allemagne en 1927, le public est *a priori* plus spécialisé, alors qu'en France les lieux et les thématiques drainent un public varié. Loos y reprend ses considérations sur l'économie, sur la distinction à établir entre l'architecture, l'art et l'artisanat et sur les modes de vie : le cycle de conférences intitulé « L'homme aux nerfs modernes » qui se déroule à Paris en est une illustration. Mais il propose également des thématiques nouvelles comme le logement ouvrier ou encore le charleston à Berlin en 1927 ainsi que la nourriture viennoise la même année à Vienne. Loos puise ainsi dans un répertoire de thématiques relativement variées et souvent déjà traitées pour des conférences qu'il répète plusieurs fois tout au long de sa carrière.

---

[162] Claire Beck rapporte ces propos de Loos dans ses mémoires : « Niemals habe ich mich auf einen Vortrag vorbereitet! Das, was ich spreche, ist immer im Moment improvisiert. Einen Vortrag vom Blatt zu lesen, wäre mir unmöglich. », In Beck, Claire. 2007. *Adolf Loos privat*. Vienne : Czernin Verlag, p. 70.

[163] Prüver, Christina. 2007. *Willy Haas und das Feuilleton der Tageszeitung „Die Welt"*. Würzbourg : Königshausen & Neumann.

[164] « Es waren die witzigsten Improvisationen, die ich je gehörte habe » : Haas, Willy, « Ein Charakter », *Die Literarische Welt,* 9 janvier 1931, In *Kontroversen. Adolf Loos im Spiegel der Zeitgenossen*. Édité par Adolf Opel. Vienne : Prachner, p. 172.

[165] Janik, Allan S., et Stephen Edelston Toulmin. 1973. *Op. cit*. Schorske, Carl Emil. 1979. *Op. cit*.

[166] Waquet, Françoise. 2003. *Parler comme un livre : L'Oralité et le Savoir*. Paris : Albin Michel, p. 133.

1.1.2 L'après Première Guerre mondiale : vers un enrichissement des problématiques architecturales et sociales d'Adolf Loos

À partir de 1918, un afflux de populations (notamment des ouvriers et des anciens combattants) pousse la municipalité viennoise et les architectes à réfléchir à la question du logement social et ouvrier[167]. Cette conjoncture permet à Loos de renouer avec la tradition anglaise qu'il avait érigé en modèle dès avant le Premier conflit mondial : il soutient notamment le modèle des cités-jardins d'Ebenezer Howard (1850-1928) et se réfère régulièrement aux travaux de l'allemand Daniel Gottlieb Moritz Schreber (1808-1861) à l'origine des jardins familiaux en Allemagne[168] contre le projet de certains de ses confrères de construire des *Höfe*, soit des immeubles et îlots de logements collectifs à forte densité. Adolf Loos est également lecteur du paysagiste allemand Leberecht Migge (1881-1935) dont l'ouvrage *Jedermann Selbst-Versorger !* (1919) l'a vraisemblablement beaucoup influencé au point qu'on retrouve des injonctions similaires dans son essai « *Wohnen Lernen !* » (1921)[169]. Et Loos l'invite d'ailleurs à Vienne en 1922 et 1923 pour donner des conférences sur les cités-jardins et les manières de construire[170].

Avec l'appui de l'historien d'art Max Ermers (de son vrai nom, Maximilian Rosenthal 1881-1950) et de son ancien commanditaire Gustav Scheu[171] (1875-1935) en poste au conseil municipal, Adolf Loos est nommé conseiller puis architecte auprès de la municipalité viennoise pour la section des logements sociaux et ouvriers (*Siedlungsamt)* entre 1921 et 1923. Max Ermers, formé en Allemagne et en Suisse et après avoir enseigné à Berlin jusqu'en 1914, s'installe à Vienne où il inaugure le premier institut d'histoire de l'art de l'université ainsi que le département des *Siedlungen* de la ville qu'il dirige entre 1919 et 1923. Dans un premier temps, la municipalité fait construire tant des immeubles de grande densité que des petites maisons inspirées du modèle anglais des cités-jardins que Loos dessine avec Margarete Schütte-Lihotzsky[172] (1897-2000), notamment celles de Lainz (1921) ou de Hirschstetten (1921). Mais en 1922, Anton Weber (1878-1950)

---

[167] Blau, Eve. 1999. *The architecture of Red Vienna, 1919-1934*. Cambridge : The MIT Press.
[168] « Der Tag der Siedler », *Neue Freie Presse*, 3 avril 1921, p. 10.
[169] Haney, David H. 2010. *When modern was green : Life and work of landscape architect Leberecht Migge*. New York : Routledge, pp. 159-160.
[170] Hochhäusl, Sophie, « Traveling Exhibitions in the Field : Settlements, War, Economy and the collaborative practrice of seeing 1919-1925 », In Cat, Jordi et Adam Tamas Tuboly (Dir.). 2019. *Neurath reconsidered. New Sources and perspectives*. Boston : Springer, p. 150.
[171] Gustav Scheu et sa femme, l'écrivaine, Helene Scheu-Riesz commandent à Loos la construction d'une villa entre 1912 et 1913 dans le quartier de Hietzing. Il est le frère du journaliste Robert Scheu, lui aussi très engagé à gauche. Avocat de formation, Gustav Scheu travaille comme représentant municipal pour les sociaux-démocrates et se spécialise dans le domaine du logement en donnant des conseils juridiques aux habitants des *Siedlungen* jusqu'en 1923 puis il prend la tête du *ÖVSK* fondé par Otto Neurath. En 1928, il représente Adolf Loos lors de son procès.
[172] Friedl, Edith. 2005. *Nie erlag ich seiner Persönlichkeit : Margarete Lihotzky und Adolf Loos - ein sozial- und kulturgeschichtlicher Vergleich*. Vienne : Milena-Verlag.

remplace Gustav Scheu à la tête du département municipal pour le logement et favorise les immeubles de logements collectifs à forte densité, les *Höfe*[173]. Devant le refus de la municipalité viennoise de promouvoir le modèle des cités-jardins, ou encore les critiques contre son projet en terrasses de logements plus denses pour la cité Otto-Haas-Hof (1923), Loos démissionne de son poste.

Au-delà du logement social, Loos semble avoir nourri des projets plus vastes : en effet, lorsqu'il rédige en 1919 des directives pour une section d'art (« *Richtlinien für ein Kunstamt* »), il entreprend de repenser le rapport de la population à l'art et le rôle de l'État vis-à-vis des artistes, des institutions culturelles et de l'éducation. Il évoque dès 1898 l'engagement de l'État dans l'éducation des futurs architectes dans son court article intitulé « *Unsere jungen architekten* » (Nos jeunes architectes) paru dans la revue *Ver Sacrum*[174]. L'architecte y critique les réformes engagées et les qualifie de « farce » : il y déplore tout particulièrement la volonté d'encadrer le cursus des élèves architectes dans le but de leur décerner après des examens le titre d'architecte alors qu'en sortant de leur apprentissage, ces élèves ne sont au mieux « que des dessinateurs ». Cette critique s'inscrit dans la continuité de celles formulées par la *Secession* contre un système qu'elle considérait caduque. Si cette réflexion sur le rapport entre les arts et l'État en 1919 n'est donc pas complètement nouvelle, elle prend acte de l'effondrement de l'Empire en 1918 avec l'avènement d'une République nouvelle et d'« une nouvelle distribution des rôles et des pouvoirs » selon la formule de Pierre Saddy[175]. Dans cette perspective, Loos travaille avec un groupe d'intellectuels viennois, les historiens d'art Max Ermers et Ludwig Münz et le compositeur Arnold Schönberg (1874-1951). Sa proposition de 1919 traite ainsi autant des beaux-arts, des expositions, de la gestion du patrimoine que du théâtre et de la musique ou encore du cinéma ; il envisage notamment un plus large accès du public à l'art en prolongeant l'ouverture des musées ou la présentation de films étrangers. Ce projet n'a guère été suivi d'effet, même si çà et là certaines initiatives en ce sens ont vu le jour. Ainsi, la section d'art sociale-démocrate (*sozialdemokratische Kunststelle*), dirigée par l'élève de Schönberg, David Josef Bach (1874-1947)[176] de 1919 à 1933, rejoint le projet de Loos : Bach avait déjà conçu dès 1905 des concerts symphoniques pour les

[173] Boeckl, Matthias, « Die Behausungsfrage. Sozialer Wohnungsbau als Hauptthema der Moderne ab 1913 », In Thun-Hohenstein, Christian, Matthias Boeckl, et Christian Witt-Dorring. 2015. *Wege Der Moderne : Josef Hoffmann, Adolf Loos und Die Folgen*. Bâle: Birkhauser, pp. 222-224.
[174] Loos, Adolf, « Unsere jungen Architekten », *Ver Sacrum*, juillet 1898, pp. 19-21.
[175] Saddy, Pierre, « Hoffmann et Loos. Ephémérides viennoises d'architecture : 1897-1925 », *Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche*, n°12, mai 1981, Rouen, p. 56.
[176] Armstrong, Jared et Edward Timms, « Souvenirs of Vienna 1924 : The Legacy of David Josef Bach », *Austrian Studies : Culture and Politics in Red Vienna*, Vol.14, 2006, pp. 61-98.

ouvriers (*Arbeiter-Symphoniekonzerte*) au *Musikverein* et il élargit ce projet à d'autres formes artistiques à partir de 1919.

Toutefois, l'engagement d'Adolf Loos en faveur des ouvriers et des classes populaires relève sans doute plus de l'opportunisme que d'une forte conviction politique ainsi qu'en témoignent certains propos particulièrement ironiques rapportés dans les mémoires de sa dernière femme :

> « Je suis communiste. La différence entre un bolchévique et moi réside seulement dans le fait que je suis pour que tous les hommes deviennent des aristocrates alors que le bolchévique veut faire de tous les hommes des prolétaires[177]. »

Si son projet de démocratisation des arts n'a guère été diffusé en dehors des frontières autrichiennes, son engagement pour le logement social et ouvrier lui a valu plusieurs invitations à l'étranger puisque l'actualité est la même dans différents pays d'Europe. En échec à Vienne, où il ne parvient pas à imposer ses idées, il est invité à présenter des conférences sur ce thème à Stuttgart (*Die moderne Siedlung*) en 1926 ou encore à Dessau l'année suivante ainsi qu'en Tchécoslovaquie. En outre, son poste à la mairie de Vienne et ses réalisations suscitent un certain intérêt comme le montrent deux lettres adressées depuis la France. La première date de 1921 lorsqu'il travaille encore pour la municipalité viennoise : l'architecte Le Corbusier (1887-1965) contacte Loos pour lui demander le règlement urbain de la ville de Vienne ainsi que le dessin de ses maisons ouvrières. Le Corbusier vient alors d'être nommé par le maire de Lyon Edouard Herriot (1872-1957) pour établir un plan d'extension modèle de la ville de Lyon et espère trouver dans le travail de Loos des éléments de réflexion[178]. Quelques années plus tard, en 1927, une missive d'Auguste Bruggeman, chef des publications et archives de l'office public d'habitations à bon marché du département de la Seine (OPHBM), confirme un rendez-vous à venir entre les deux hommes probablement autour de la construction de logements sociaux. Adolf Loos semble en effet avoir pris contact avec l'association internationale des cités-jardins et de l'aménagement des villes fondée en 1913 et à laquelle appartenaient aussi l'Allemand Adolf Otto et le Français directeur de l'OPHBM, Henri Sellier (1883-1943), tous deux également mentionnés par

[177] « Ich bin Kommunist. Der Unterschied zwischen mir und einem Bolschewiken ist nur der, dass ich alle Menschen zu Aristokraten, er alle Menschen zu Proleten machen will… », In Beck, Claire. 2007. *Op. cit.*, p. 40.
[178] Lettre de Le Corbusier à Adolf Loos, 20 avril 1921, Fondation Le Corbusier (FLC), E 2-9-73, Paris.

Bruggeman dans sa lettre[179]. Loos prévoyait peut-être de reprendre sa réflexion sur les logements sociaux après s'être installé à Paris. Enfin, la maison d'édition allemande Zaugg & Co, spécialisée dans l'édition d'ouvrages scientifiques, contacte Adolf Loos en 1929 pour lui commander un article pour un ouvrage traitant du logement social en Angleterre et aux États-Unis, l'objectif étant d'envisager l'importation de ce type de constructions en Allemagne[180].

Ces demandes témoignent d'un intérêt nouveau pour les théories de Loos, qui connaissent une certaine internationalisation après la guerre. Surtout, son installation en France le conduit à renouveler son rapport à la presse et il reçoit de nombreuses propositions de publication pour reprendre des théories formulées avant la guerre. Divers projets éditoriaux voient ainsi le jour en Argentine, Belgique, Croatie, France, Hongrie, Italie ou encore aux États-Unis qui sont autant d'occasion de diffuser, répéter et reformuler ses principes. S'il rédige presque moins d'articles entre 1918 et 1933 qu'entre 1897 et le début de la guerre, les publications sont plus nombreuses du fait des republications. Ses écrits montrent ainsi une grande continuité d'autant qu'il ne craint pas de reprendre des formulations déjà exposées et publiées ; il en est de même pour ses conférences. Cette pratique de la répétition est soutenue par un langage relativement simple à comprendre, parfois proche de l'oralité[181], avec une tendance à marteler certaines idées étayées d'images fortes et d'anecdotes. Fond et forme, où se mêlent simplicité et provocation et qui peuvent concerner un large public, expliquent d'ailleurs l'intérêt des éditeurs pour les écrits de Loos.

1.1.3 L'internationalisation d'Adolf Loos après 1918 : le temps des publications et des conférences en Europe

Après 1918, la correspondance de l'architecte conservée à la bibliothèque de la mairie de Vienne fait état de très nombreuses demandes de la part de différentes revues et maisons d'édition en Europe et dans le monde concernant ses articles. Dans cette internationalisation manifeste, l'intérêt concerne moins ses nouveaux articles liés au logement social ou les infléchissements de sa pensée que les thématiques plus anciennes qu'il a commencé à développer

[179] « Comme suite à la lettre que Monsieur Adolf Otto a adressée à Monsieur Henri Sellier (…) », Lettre d'Auguste Bruggeman à Adolf Loos, 19 octobre 1927, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.382, Bibliothèque de la mairie de Vienne.

[180] Lettre de Dr. Zaugg & Co à Adolf Loos, 19 août 1929, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.665, Bibliothèque de la mairie de Vienne.

[181] Léa Baudat analyse le style de Le Corbusier de manière analogue : « Il semble écrire au fil de pensée […] Le Corbusier emploie un ton assez similaire dans ses livres – qu'il présente lui-même comme des conférences –, c'est-à-dire un ton proche de l'oralité », p. 13, In Baudat, Léa, « L'architecte, l'image et le mot : Le Corbusier dans Cahiers d'art (1926-1933) », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 2 | 2013, consulté le 25/03/2019.

dès la fin du XIXe siècle jusqu'au milieu des années 1910. Cette internationalisation s'explique en premier lieu par les déplacements de Loos qui, à partir de 1923-1924 voyage dans toute l'Europe : en France, Tchécoslovaquie, Allemagne et Autriche. Elle traduit aussi l'impact de certaines reparutions comme celle d'« Ornement et crime » en 1920 dans la revue *L'Esprit Nouveau* (1920-1925)[182], voire un nouvel intérêt pour les propositions architecturales de Loos et de ses contemporains, promoteurs d'une modernité et d'un style international.

En 1920, les éditions allemandes Wasmuth et la maison d'édition française de la *Nouvelle Revue Française* contactent Loos dans le but de publier son travail. L'éditeur allemand Wasmuth, spécialisé en art et architecture depuis 1872, propose d'œuvrer à sa diffusion tant à Berlin qu'en Allemagne où il reste peu connu[183]. L'architecte Erich Westedt, présent à Vienne, est alors mandaté pour rencontrer Loos afin de prévoir une publication dans les journaux d'architecture de Wasmuth. Il fait valoir les bonnes relations artistiques avec l'Autriche pour justifier ce projet et son intérêt[184].

En France, c'est le peintre et critique d'art Simon Lévy (1886-1973) qui écrit en mai 1920 à Adolf Loos de la part du peintre André Lhote (1885-1962) qui, après l'avoir lu dans *Les Cahiers d'aujourd'hui* (1912-1924)[185], souhaite que l'architecte envoie un texte à la *Nouvelle Revue Française (NRF)* fondée en 1908. André Lhote, entré à la *NRF* comme critique d'art en 1919, défend alors le mouvement cubiste en peinture dont il est lui-même un des représentants[186]. D'autres revues francophones contactent par la suite Loos : il en est ainsi de l'historien d'art autrichien Max Eisler (1881-1937) en 1923 pour le compte de la revue *L'amour de l'art* (1920-1938)[187] qui publie une série d'articles sur le mouvement moderne en Autriche[188]. En 1928, Adolf Loos reçoit une lettre

---

[182] Loos, Adolf, « Ornement et crime », *L'Esprit Nouveau*, n°2, 1920.

[183] « Es wird in Deutschland und Berlin mancherlei über Ihre Tätigkeit gesprochen, ohne dass es bisher möglich war, eine unmittelbare sinnliche Anschauung Ihres Schaffens vermitteln zu können. », Lettre d'Ernst Wasmuth à Adolf Loos, 6 août 1920, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.627, Bibliothèque de la mairie de Vienne.

[184] « die Aufrechterhaltung der künstlerischen Beziehungen zu Österreich gibt zu diesem Wunsche ebenso Veranlassung wie der besondere Wert, den der Verlag auf die Bestätigung neuschöpferischer Kräfte in der Baukunst legt », Lettre d'Ernst Wasmuth à Adolf Loos, 6 août 1920, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.627, Bibliothèque de la mairie de Vienne.

[185] Lettre de Simon Lévy (NRF) à Adolf Loos, 4 mai 1920, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.301, Bibliothèque de la mairie de Vienne.

[186] Barthélémy, Clarisse, « Jean Paulhan et André Lhote, pour une critique d'art de la *NRF* », *Acta fabula*, vol. 10, n° 10, « Centenaire de la *NRf* », Décembre 2009, page consultée le 29 mars 2019. http://recherche.fabula.org/revue/document5374.php,.

[187] Lettre de Max Eisler à Adolf Loos, non datée mais probablement de 1923, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.93, Bibliothèque de la mairie de Vienne.

[188] Eisler, Max, « Le Mouvement moderne en Autriche. - II. L'architecture, la décoration intérieure et l'Ameublement », *L'amour de l'art*, n° 8, août 1923, p. 636.

de l'éditeur George Besson[189] (1882-1971) qui travaille pour Georges Crès & Cie et qui le sollicite pour participer à un ouvrage de l'architecte français Francis Jourdain[190] aux éditions Charles Moreau sur « l'architecture d'intérieure »[191]. L'éditeur Charles Moreau avait débuté la publication d'une série intitulée « L'art international d'aujourd'hui » constituée de 18 volumes thématiques de 48 à 52 planches, présentés chacun par un artiste renommé. Jourdain souhaite reproduire dans le numéro qu'il dirige des travaux de Loos ainsi que des architectes français Robert Mallet-Stevens[192] (1886-1945) et Pierre Chareau[193] (1883-1950). Francis Jourdain a bien publié le numéro 6 de la collection qu'il intitule *Intérieurs*[194] : parmi les 48 planches qui présentent les travaux de Pierre Chareau, Le Corbusier et Mallet-Stevens, mais Loos est absent et peut-être n'a-t-il jamais répondu à la demande. On peut encore citer la rédaction de la revue semestrielle *Heim* (1930-1949) – rattaché à la maison de couture et de fourrure du même nom – qui demande à Loos de répondre à un questionnaire adressé aux « artistes les plus représentatifs de notre époque[195] » pour sa revue ou encore la revue belge *Bâtir. Revue mensuelle d'architecture et de décoration* (1932-1940) basée à Bruxelles en 1932[196].

D'autres demandes lui arrivent d'Hollande avec l'architecte J.G. Wattjes (1879-1944) qui souhaite publier un ouvrage sur la nouveauté architecturale en Europe et aux États-Unis[197] ou encore d'Angleterre avec l'historienne de l'art et journaliste Amelia Sarah Levetus qui travaille comme correspondante pour la revue *The Studio* en 1929[198].

Au vu de la variété des revues, à une époque où – il est vrai – elles étaient très nombreuses, ces demandes soulignent combien Adolf Loos est perçu alors comme un théoricien novateur de l'architecture mais aussi de l'art en général. Mais cette internationalisation grâce à une diffusion facilitée par la presse en ce début du XXe siècle se heurte à certaines difficultés. D'une

---

[189] Duverget, Chantal (Dir.). 2012. *George Besson, 1882-1971 : itinéraire d'un passeur d'art*. Paris : Somogy.
[190] Barré-Despond, Arlette (Dir.). 1988. *Jourdain : Frantz, 1847-1935, Francis, 1876-1958, Frantz-Philippe, 1906*. Paris : Éditions du Regard.
[191] Carte de George Besson à Adolf Loos, 9 juin 1928, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.74, Bibliothèque de la mairie de Vienne.
[192] Klein, Richard. 2014. *Robert Mallet-Stevens: agir pour l'architecture moderne*. Paris : Éditions Patrimoine.
[193] Cinqualbre, Olivier. 1993. *Pierre Chareau, architecte: un art intérieur*. Paris : Centre Georges Pompidou.
[194] Jourdain, Francis. 1927. *Intérieurs*, collection « L'Art International d'Aujourd'hui », volume 6. Paris : Éditions d'Art Charles Moreau.
[195] Lettre de Heim fourrure à Adolf Loos, 20 mars 1931, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.169, Bibliothèque de la mairie de Vienne.
[196] Lettre de la revue *Bâtir. Revue mensuelle d'architecture et de décoration* à Adolf Loos, 23 novembre 1932, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.22, Bibliothèque de la mairie de Vienne.
[197] Lettre de J.G. Wattjes à Adolf Loos, 30 juin 1926, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.629, Bibliothèque de la mairie de Vienne.
[198] Lettre d'Amelia Sarah Levetus à Adolf Loos, 11 septembre 1929, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.299, Bibliothèque de la mairie de Vienne.

part, nombre de courriers sont restés sans réponse – du fait peut-être de la maladie de Loos : ainsi le courrier du fourreur Heim est annoté au crayon par sa femme Claire Beck « Tu dois répondre à deux questions ! ». Surtout, la barrière de la langue reste majeure. De ces différentes propositions, Loos ne semble avoir retenu que celle de Max Eisler qui le mentionne dans son article sur le mouvement moderne en Autriche.

Cela explique *a contrario* la prédominance des courriers de maisons et de revues germanophones : ainsi Piper Verlag qui le presse en 1928 de rendre son manuscrit pour un guide de Paris[199]. Le projet de la maison d'édition était de publier un guide de la capitale française qui prendrait le contrepied du traditionnel guide de voyage Baedeker inspiré par Karl Baedeker (1801-1859). Entre 1927 et 1938, Piper Verlag propose une série de guide intitulé *Was nicht im „Baedeker" steht* (17 volumes)[200] à savoir des ouvrages beaucoup moins objectifs et plus légers que le traditionnel Baedeker, simple d'usage, de petit format avec des cartes et des entrées pour chaque lieu jugé digne d'être visité[201]. Cette demande de la part de la maison d'édition Piper nous renseigne aussi sur la perception que les éditeurs avaient de Loos, installé depuis cinq ans à Paris et proche des milieux artistiques de la capitale. Ils considèrent l'architecte comme un fin connaisseur de la ville et un auteur peu conventionnel en mesure de répondre à la ligne éditoriale qu'ils ont élaborée. Mais Loos ne semble pas donner suite et c'est finalement l'écrivain et traducteur allemand Hermann von Wedderkop (1875-1956) qui publie en 1929 le volume, illustré par Picasso, Jean Cocteau ou encore Jules Pascin.

Sans doute parce qu'il est difficile de trouver un traducteur, la maison d'édition française George Crès, fondée en 1913 à Paris, publie en allemand en 1921 le premier recueil de textes de l'architecte. Pour ce faire, l'éditeur Paul Morisse (1866- ?) demande à Loos d'imprimer lui-même le recueil en Autriche ou en Allemagne pour éviter trop de coquilles. La formule est proche d'une publication à compte d'auteur puisque Loos a dû imprimer le texte à ses frais[202]. En outre, l'ouvrage a surtout été vendu à la librairie « Les Éditions françaises » basée à Zürich et fondée en 1916-1917 par George Crès (1875-1935) et Guy de Pourtalès (1881-1941), deux Français engagés au bureau de la propagande de la section suisse de 1916 à 1917 créé sous l'impulsion du ministère

[199] Lettre de Piper Verlag à Adolf Loos, 13 février 1928 : « Alles frägt bereits nach dem Pariser Buch. In allen Ländern wäre grosses Interesse dafür. Nur von Ihnen hören wir nichts. », Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.398, Bibliothèque de la mairie de Vienne.
[200] Smith, Camilla, « Was Nicht im "Baedeker" Steht : Exploring Art, Mass Culture, and Antitourism in Weimar Germany », *New German Critique*, 2018, n°45, pp. 207-245.
[201] Assoun, Paul-Laurent, « L'« effet Baedeker » : note psychanalytique sur la catégorie de guide de tourisme », *In Situ* [En ligne], 15 | 2011, mis en ligne le 24 juin 2011, consulté le 28 mai 2019.
[202] Lettre de Paul Morisse à Adolf Loos, 16 janvier 1921, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.361, Bibliothèque de la mairie de Vienne.

des Affaires Étrangères français et dirigé par Paul Morisse[203] – qui est à la fois librairie et traducteur notamment de Stefan Zweig. Cette édition faite par des francophones vise ainsi pour l'essentiel un public de germanophones. Ce projet éditorial reste difficile à documenter du fait de l'absence de renseignements le concernant dans le fonds George Crès conservé à l'Institut mémoires de l'édition contemporaine (IMEC). Doit-on l'envisager comme résultant d'une volonté de Loos de publier une synthèse de sa pensée marquant une étape dans sa carrière, à l'image de ce que tente Le Corbusier lorsqu'il publie *Vers une architecture* en 1923 et *L'art décoratif d'aujourd'hui* en 1925 en compilant un certain nombre de ses articles déjà parus dans sa revue *L'Esprit Nouveau*[204] ? Sans doute, mais quoi qu'il en soit, le projet n'a pas connu la même réussite : il n'est pratiquement pas évoqué dans les lettres proposant à Loos des publications et à l'évidence, un texte en allemand vendu en France ne pouvait trouver de nombreux lecteurs.
Loos s'est toutefois emparé du projet, le présentant comme un jalon de sa reconnaissance officielle en France, à rebours de Vienne et de l'Autriche qui n'en auraient pas été capables[205]. Pourtant, ce projet naît d'abord en Allemagne, porté par un de ses élèves, Otto Breuer (1897-1938) qui contacte la maison d'édition Kurt Wolff basée à Leipzig pour l'édition du recueil de son maître comme en témoigne une lettre de la maison à Adolf Loos en 1919[206]. Loos semble avoir été très loin dans le projet mais la maison d'édition lui demandant de faire disparaître les références négatives aux travaux de son confrère, l'architecte viennois Josef Hoffmann (1870-1956)[207], représentant des *Wiener Werkstätte*, Loos préfère retirer son manuscrit à l'éditeur et suspendre ainsi le projet[208].

Ces jeux de publications et de republication manifestent clairement les circulations d'idées entre différents pays dans cette Europe des années 1920. Les mêmes textes sont publiés à Paris et en Tchécoslovaquie par exemple ce qui montre combien les préoccupations en matière d'architecture étaient communes. Adolf Loos est un acteur majeur dans cette circulation d'idées qu'il envisage comme un facteur essentiel de progrès et d'ouverture à la modernité : son engagement dans la presse quotidienne en porte témoignage. Il semble d'ailleurs privilégier les

---

[203] Clavien, Alain, Hervé Gullotti, Pierre Marti, et Francis Python. 2003. *« La province n'est plus la province »: les relations culturelles franco-suisses à l'épreuve de la Seconde Guerre mondiale (1935-1950)*. Lausanne : Éditions Antipodes, p. 66.
[204] von Moos, Stanislaus et Margaret Sobiesky, « Le Corbusier et Adolf Loos », *Assemblage*, n°4, octobre 1987, pp. 24-37.
[205] « Nachwort zur erstaufgabe von *Ins Leere gesprochen (*août 1921) », In Loos, Adolf. 2010. *Gesammelte Schriften*, Vienne : Lesethek, pp. 580-581.
[206] Lettre de Kurt Wolff, 14 avril 1919, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.660, Bibliothèque de la mairie de Vienne.
[207] Sekler, Eduard F. 1986. *Josef Hoffmann : das architektonische Werk : Monographie und Werkverzeichnis*. Salzbourg : Residenz. Kristan, Markus. 2014. *Ich warne Sie vor Josef Hoffmann ! : Adolf Loos und die Wiener Werkstätte*. Vienne : Metroverlag.
[208] « Nachwort zur erstaufgabe von *Ins Leere gesprochen* », 1921, In Loos, Adolf. 2010. *Op. cit.,* pp. 578-579.

revues et les journaux généralistes puisqu'il postule une réforme globale des manières de vivre dès la fin des années 1890 et ne paraît *a priori* guère intéressé par les revues spécialisées lorsqu'il écrit en 1910 dans son essai « Architecture » :

> « Chacun [l'architecte] aspirait à voir sa chose éternisée dans de nouvelles publications et un grand nombre de revues d'architecture s'empressaient à satisfaire la vanité des architectes. Et jusqu'à présent il en est toujours ainsi[209]. »

Cette position critique vis-à-vis de certaines postures apporte un autre élément d'explication aux silences de Loos par rapport aux sollicitations nombreuses de revues ou de maisons d'éditions lui demandant des articles.

Le goût de Loos pour des sujets variés à destination d'un public diversifié se retrouve lors de ses conférences après-guerre. À Paris, Adolf Loos est invité par la Société pour la propagation des langues étrangères (SPLEF)[210] à prononcer une série de conférences les 17 et 24 février puis les 3 et 10 mars 1926 à la Sorbonne. La société, fondée en 1891 dans le but de soutenir « l'expansion de l'enseignement des langues vivantes en France[211] » et la découverte d'autres cultures, était un des lieux de sociabilité des artistes et intellectuels étrangers à Paris : elle vise à favoriser les échanges et le dépassement des disciplines en organisant des cours de langues et des conférences. Son vice-directeur, le professeur d'allemand Charles Schweitzer (1884-1935), y convie Karl Kraus (1874-1936) en mars 1925 puis en avril 1926 à l'université de la Sorbonne et au théâtre du Vieux-Colombier pour la parution de sa pièce de théâtre *Les derniers jours de l'humanité*[212]. Charles Schweitzer et le germaniste Charles Andler (1866-1933), ont soutenu la candidature de Karl Kraus pour le prix Nobel de littérature entre 1926 et 1930[213]. Ce lien entre Schweitzer et Kraus a vraisemblablement été à l'origine des invitations de Loos par la SPLEF. Mais une lettre de Charles Schweitzer adressée à Loos dès 1924 suggère que Kraus n'a pas été le seul intermédiaire : il se réclame de l'architecte français Francis Jourdain qui semble également avoir plaidé en faveur de Loos si bien que Schweitzer se dit prêt à le rencontrer pour prévoir une conférence[214]. La rencontre n'a sans doute pas eu lieu et Loos ne tiendra des conférences pour la

---

[209] Loos, Adolf, « Architecture (1910) », In Loos, Adolf. 2003. *Op. cit.*, p. 101.
[210] La société pour la propagation des langues étrangères existe encore aujourd'hui. La société n'a pas conservé ses archives faute de place et de moyen.
[211] Bulletin trimestriel de la société pour la propagation des langues étrangères en France.
[212] Numérisation des programmes des conférences, Karl Kraus-Archiv en ligne.
[213] Werner, Gösta, « Karl Kraus et le prix Nobel ». *Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche*, n°22, 1986, pp. 25-33.
[214] Lettre de Lettres de Charles Schweitzer à Adolf Loos, 19 novembre 1924, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.558, Bibliothèque de la mairie de Vienne.

SPLEF que deux ans plus tard. Dans une lettre préparant le cycle de conférences de février et mars 1926, l'agent général de la SPLEF écrit au recteur de la Sorbonne qu'Adolf Loos est un « publiciste de Vienne » dont le succès des premières conférences appelle de plus grandes salles pour les suivantes[215]. Adolf Loos était donc perçu à l'époque avant tout comme un écrivain ou un journaliste.

Le cycle des conférences tenu par Adolf Loos s'intitulait « *Der Mensch mit den modernen Nerven. Vom Gehen, Stehen, Sitzen, Liegen, Schlafen, Wohnen, Essen und Sich-Kleiden*[216] » (« L'homme aux nerfs modernes. Se mouvoir, se tenir debout, s'asseoir, s'endormir, se loger, se nourrir, s'habiller ») mais très peu d'éléments permettent de le documenter. Si les conférences de Kraus font l'objet de synthèses rédigées par Schweitzer dans le bulletin de la SPLEF, il n'en est pas de même de celles de Loos, simplement annoncées dans les pages du calendrier de l'école. Plusieurs lettres de Schweitzer portent cependant sur les conférences mais aucune ne précise la raison de l'invitation ou le contenu[217].

L'invitation d'Adolf Loos de la part de Charles Schweitzer peut être analysée en termes de stratégie politique, comme l'a été selon Marc Lacheny, la relation de Schweitzer avec Karl Kraus[218]. Pour les organisateurs, Kraus et Loos étaient des représentants du champ culturel autrichien opposé au champ culturel allemand, et rejetant le rattachement à l'Allemagne notamment. L'analyse en termes politiques vaut pour Kraus puisque ses conférences étaient une occasion de fustiger les germanistes allemands par opposition aux français. De la même manière, Loos a pu vouloir utiliser ce cycle de conférences pour gagner en reconnaissance dans divers milieux français après avoir rompu avec Vienne.

Quelques journaux français et une affiche ont ainsi annoncé les conférences dans leur rubrique « agenda » mais sans guère de détails ; une sorte de contrat conservé à l'Albertina ne mentionne que la date et le lieu de la conférence[219]. Après la première conférence, un article de

---

[215] Lettre conservée aux archives du rectorat de l'académie de Paris Sorbonne, Paris, 1511 W Carton 25.
[216] « L'homme aux nerfs modernes. Marcher, être debout, s'asseoir, s'allonger, dormir, habiter, manger et s'habiller ». Une conférence au même titre a été faite par Loos à Prague en mars 1913.
[217] Lettres de Charles Schweitzer à Adolf Loos, 20 janvier 1926 et 5 février 1926, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.559 et 3.1.560, Bibliothèque de la mairie de Vienne.
[218] Lacheny, Marc, « Petite contribution à l'histoire des relations culturelles franco-autrichiennes au XXe siècle : Kraus et les germanistes françaises de son temps », In Scheichl, Sigurd Paul. 2012. *Österreichisch-französische Kulturbeziehungen 1867-1938 = France-Autriche : leurs relations culturelles de 1867 à 1938*. Innsbruck : UnivPress, pp. 203-219.
[219] Contrat pour les conférences d'Adolf Loos à la Sorbonne, 1926, 123 x 170 mm, Fonds AL, ALA850v, Albertina, Vienne.

l'hebdomadaire *Neues Wiener Journal* constate qu'Adolf Loos a fait « une percée couronnée de succès dans le grand public ». En plus de saluer les talents d'orateur quelque peu exubérant d'Adolf Loos, qui ont reçu l'assentiment du public dans un amphithéâtre rempli « non seulement [de] la colonie autrichienne, mais aussi [de] beaucoup de Français, de Polonais et de Russes[220] », l'article retient un riche développement sur « le savoir-vivre de l'homme moderne ». Le journal *L'Europe nouvelle*[221] du 20 février 1926, présente quant à lui Adolf Loos comme « un des esprits les plus originaux de notre temps » et cite une partie de son discours :

> « La France est comme submergée par une vague venant des pays de l'Est où la culture est arriérée. Ces visiteurs, brusquement mis en contact avec la civilisation, l'assimilent difficilement. La France n'est pas, comme l'Amérique, un creuset où se fondent les races, parce que les mœurs françaises ne sont pas assez brutales[222]. »

Adolf Loos reprend ici les considérations volontiers acerbes et négatives qu'il professe sur son pays ou les pays de l'Est en général et oppose les cultures assimilationnistes de deux pays où il a vécu, la France et les États-Unis, semblant donner plus de chance de réussite au second.

La plaquette introduisant la conférence en français et signée par Loos évoque le public varié auquel il s'adresse : « Les professeurs, les médecins, les sociologues, les économistes, les militaires y trouveront matière à réflexion et une profusion d'idées nouvelles[223]. » Loos s'était déjà exprimé dans ces termes en 1910 lorsqu'il donnait sa première conférence au salon Cassirer à Berlin et demandait d'inviter l'économiste Werner Sombart (1863-1941) ou encore le philosophe Georg Simmel (1858-1918)[224].

Le Corbusier fait sans doute partie du public puisqu'il mentionne cet événement dans son article *Notes à la suite* publié dans la revue *Cahiers d'Art* (1926-1960) tout juste fondée par l'éditeur grec Christian Zervos (1889-1970)[225]. Le Corbusier y expose sa conception de l'architecture et sa théorie sur les intérieurs et le mobilier. Dans le paragraphe 9, dédié aux fonctions d'une maison et à ses meubles, il écrit :

---

[220] « Der Mensch mit den modernen Nerven. Adolf Loos spricht in der Sorbonne», *Neues Wiener Journal*, 21 février 1926, p. 14.
[221] Le journal *L'Europe nouvelle* est fondé par Louise Weiss en 1918 comme revue de politique française et internationale.
[222] *L'Europe nouvelle,* n°418, 20 février 1926, p. 229.
[223] Texte introduisant les conférences de Loos, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.407, Bibliothèque de la mairie de Vienne.
[224] Lettre non datée d'Adolf Loos à Herwarth Walden, Sturm-Archiv, Staatsbibliothek zu Berlin.
[225] Derouet, Christian (Dir.). 2011. *Zervos et « Cahiers d'art »*. Paris : Centre Pompidou. Kosmadaki, Polina (Dir.). 2019. *Christian Zervos and Cahiers d'art. The archaic turn*. Athènes : Benaki Museum.

> « La maison est pour habiter, pour dormir et pour agir. Pour agir. On marche, on s'assied, on se couche [...] On s'assied pour travailler ou se reposer [...] On m'a rapporté qu'Adolphe Loos vient de dire, dans une récente conférence, que l'homme moderne s'assied plus bas que le Louis XV[226]. »

Dans ce texte, où Le Corbusier expose sa conception de la « machine à habiter » et du mobilier-type comprenant casier, chaise, table, la référence aux conférences de Loos données entre février et mars 1926 est explicite : le recours aux verbes, figurant dans le titre de la conférence de Loos, laisse peu de doute quant à la présence de l'architecte suisse. En outre, on image volontiers les formules de Loos sur le « s'asseoir » ; la chaise est un de ses thèmes favoris qui lui permet d'illustrer ses analyses sur l'évolution des modes de vie de l'homme moderne et le rôle du mobilier avec des propositions de réemplois de certains modèles plus anciens dans les intérieurs.

La correspondance d'Adolf Loos conserve de nombreuses lettres de réaction à ses conférences : ainsi Ernst Pollak[227], un certain N. Glarberg[228] et Hans Maier[229] lui écrivent à cette occasion. Parmi les auteurs qui ont pu être identifiés se trouve notamment l'historien d'art Robert Eisler (1882-1949) qui a été en poste à l'université de Vienne puis à Paris au bureau de la Société des Nations pour les relations entre les universités de 1925 à 1931. Dans sa lettre, il reprend les propos de Loos et revient sur la position minoritaire de la langue allemande par rapport à la langue française si présente notamment dans les pays du Levant et finit par féliciter Loos pour son engagement profondément politique[230].

Le journal hebdomadaire *Petit Journal* mentionne une autre conférence que Loos aurait donné en allemand le 2 juillet 1926 (« *Architektur* ») au 241, boulevard Raspail mais il n'y est fait mention nulle part ailleurs[231]. Le café Le Caméléon était implanté à cette adresse depuis 1923 – et

---

[226] Le Corbusier, « Notes à la suite », *Cahiers d'art,* n°3, mars 1926, pp. 46-52.
[227] Lettre d'Ernst Pollak à Adolf Loos, 10 février 1926, Fonds AL, ZPH 1442, 1.7.10, Bibliothèque de la mairie de Vienne.
[228] Lettre de N. Glarberg à Adolf Loos, 19 février 1926, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.146, Bibliothèque de la mairie de Vienne.
[229] Lettre d'Hans Maier à Adolf Loos, 11 février 1927, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.323, Bibliothèque de la mairie de Vienne.
[230] « Sie werden eine Figur politischen Anstoss gehen (wie man geht, spricht, das Messer hält etc. ist ja auch das wichtigste auf dieser Welt) » : Lettre de Robert Eisler à Adolf Loos, 2 décembre 1928, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.92, Bibliothèque de la mairie de Vienne.
[231] *Petit Journal,* 2 juillet 1926, p. 2.

ce jusqu'en 1927 où il est alors remplacé par le bar Jockey. Le poète Alexandre Mercereau[232] (1884-1945) y proposait des conférences quotidiennes en transformant le café en « Sorbonne montparnassienne[233] ». Sans doute Loos y a-t-il repris son texte des années 1910 sur le thème de l'architecture et sa distinction avec l'art et l'artisanat, qui avait déjà fait l'objet de plusieurs publications et de conférences[234].

Adolf Loos a également tenu des conférences à Prague et Brno entre 1924 et 1925, mais celles-ci traitent avant tout de l'architecture : Loos y est invité en tant qu'architecte et non comme essayiste et journaliste puisqu'elles ont lieu à l'université d'architecture et sont organisées par Bohumil Markalous qui dirige avec Loos la revue *Bytová Kultura/Wohnungskultur* spécialisée en architecture et dans l'aménagement d'intérieur. Un autre cycle de conférences est d'ailleurs envisagé en août 1926 à Prague avec la venue de Francis Jourdain[235]. Il s'inscrit dans le contexte politique particulier de la Tchécoslovaquie naissante d'après 1918 où l'objectif, relayé par des groupes d'acteurs proches de l'État, était de créer un mouvement national artistique et architectural dans des cadres spécialisés.

On repère encore en 1927 lors d'un séjour de Loos à Vienne, un cycle de trois conférences consacrées à Vienne et à l'Autriche (*Die Geburt der Form, Das Wiener Weh, Die Wiener Küche*) lesquelles sont prononcées en février et en avril et donnent lieu à de très nombreux articles de presse. La deuxième conférence *Das Wiener Weh* (Le mal viennois) qui vise en particulier les *Wiener Werkstätte* et leur participation à l'exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes à Paris en 1925 fait l'objet de très nombreux comptes-rendus. Leur médiatisation fait de ce cycle un événement de grande ampleur soulignant à la fois l'importance des conférences et lectures dans le contexte viennois ainsi que leur aspect profondément théâtral puisque à l'image de ce qui se passe pour une pièce de théâtre, la presse publie au lendemain de la conférence des articles acerbes rappelant les grandes lignes du propos, citant certains extraits qualifiés d'inexacts ou certaines réactions choquées dans la salle.

---

[232] Alexandre Mercereau était proche de l'avant-garde tchécoslovaque : il organise en février 1914 une exposition d'art moderne à Prague en collaboration avec le groupe Mánes.
[233] Prat, Marie-Aline. 1984. *Peinture et avant-garde au seuil des années 30*. Paris : L'âge d'homme, p. 58.
[234] Loos, Adolf, « Architektur », *Der Sturm*, 15 Décembre 1910 ; « L'architecture et le style moderne », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n°2, décembre 1912.
[235] « Bitte bestimmen Sie das Datum meines Vortrages in Prag. Am liebsten wäre mir der Oktober. Bedingungen dieselben wie Francis Jourdain. » Lettre d'Adolf Loos du 13 août 1926, Centre de documentation de la villa Müller, Prague, BM-33.

Sans doute les conférences ont-elles été plus nombreuses, mais les sources manquent. On constate néanmoins que les proches et amis de Loos ont sans cesse œuvré pour lui permettre de diffuser ses idées. Son ami le peintre Oskar Kokoschka (1886-1980) sollicite ainsi en mars 1927 le marchand d'art allemand Rudolf Probst (1890-1968) basé à Dresde pour lui demander d'organiser un cycle de conférences pour Loos en Allemagne afin qu'il ne reste pas à Paris seul et incompris[236]. Quelques mois plus tard c'est son amie Margarete Zucker[237] installée à Berlin qui tente de lui organiser une conférence dans la capitale allemande grâce à ses divers contacts[238].

Les conférences et les écrits d'Adolf Loos se reprennent ainsi les uns les autres. Parfois, la conférence est issue d'un écrit ; tantôt le texte de la conférence est remanié pour la publication, tantôt il sert de support pour une autre présentation orale. Ce phénomène de reprises de conférences plusieurs fois durant sa carrière est caractéristique de la pratique de Loos : il présente par exemple *Der Mensch mit den modernen Nerven. Vom Gehen, Stehen, Sitzen, Liegen, Schlafen, Wohnen, Essen und Sich-Kleiden* le 15 mars 1911 à Plzeň, le 17 octobre 1913 à Olomouc, le 4 février 1914 à Vienne puis en février et mars 1926 à Paris. Tout semble indiquer que Loos a conçu une série de textes destinés à des conférences pouvant être reproduites dans différentes villes et différents pays, ce qui n'est pas sans rappeler la manière de faire de Le Corbusier qui se produit dans le monde avec les mêmes sujets et selon un déroulement très précis. Tim Benton a consacré un ouvrage aux conférences que Le Corbusier entame en 1923 après avoir déjà publié ses écrits théoriques. Il y montre que l'architecte dessine, projette des films et des diapositives durant ses conférences selon un rituel bien établi et qu'il « préparait » son parterre en invitant des personnalités choisies[239]. Tim Benton qualifie les conférences du Corbusier de « performances improvisées » qui forment des « ensembles dans lesquels un ou deux thèmes évoluent lentement d'une séance à l'autre, avant d'être remplacés par de nouveaux thèmes et structures[240] ».

Loos apparaît comme un précurseur en la manière puisque les témoignages à son sujet évoquent l'improvisation autour de thématiques bien rôdées ou encore la recherche d'un certain public dès avant la Première Guerre mondiale ; l'après-guerre se caractérisant surtout par l'internationalisation de sa pratique malgré les problèmes de langue. Les conférences de Loos

---

[236] « Bitte versuchen Sie eine Folge von Vorträgen zu arrangieren, auch noch Leipzig, Chemnitz, Breslau etc., um Loos zu zwingen, dass er nicht wieder so schnell nach Paris zurückgeht, wo er ja doch zu allein und unverstanden ist. » Lettre d'Oskar Kokoschka à Rudolf Probst, 4 mars 1927, In Kokoschka, Oskar. 1985. *Briefe II 1919-1934*, Düsseldorf : Claassen, p. 159.

[237] Les lettres nombreuses de Margarete Zucker laissent supposer une forte amitié entre les deux individus mais aucune information biographique sur Margarete Zucker n'a été trouvée.

[238] Lettres de Margarete Zucker à Adolf Loos, 6 et 18 février 1928, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.683 et 3.1.685, Bibliothèque de la mairie de Vienne.

[239] Benton, Tim. 2007. *Le Corbusier conférencier*. Paris : Moniteur.

[240] Benton, Tim. 2007. *Ibid*., p. 52.

circulent d'une certaine manière comme les spectacles d'un danseur ou un chanteur en tournée ; elles sont souvent annoncées dans les sections agenda des journaux puis suivies de critiques sur le contenu de la conférence et les réactions du public. La publicité du 4 février 1914 annonçant la conférence *Vom Gehen, Stehen, Sitzen, Liegen, Schlafen, Wohnen, Essen und Sich-Kleiden* à Vienne est exemplaire ; elle indique que « cette conférence est donnée pour la dernière fois à Vienne », ce qui vaut comme véritable argument publicitaire pour insister sur le caractère exceptionnel de l'événement et drainer un public plus large.

Illustration 1 : Publicité pour la conférence d'Adolf Loos ***Vom Gehen, Stehen, Sitzen, Liegen, Schlafen, Wohnen, Essen und Sich-Kleiden,*** *Neues Wiener Tagblatt*, 18 janvier 1914, p. 38. Source : ANNO, Historische Zeitungen und Zeitschriften, http://anno.onb.ac.at/

Konzertbureau der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde
in Wien
Mittwoch, den 4. Februar, halb 8 Uhr abends
im grossen Musikvereinssaale:
VORTRAG
vom Stehen, Gehen, Sitzen, Liegen, Schlafen, Essen und Trinken
ADOLF LOOS
Dieser Vortrag wird in Wien
zum letztenmal gehalten.
Karten zum Preise von K 10, 8, 4, 3, 2 und 50 Heller an der Kartenkasse der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde, I. Canovagasse 4, im Kartenbureau Thorn, I. Himmelpfortgasse 20 und bei Kehlendorfer, I. Krugerstrasse 3.

Après 1918, Loos est beaucoup plus souvent convié à participer à des projets éditoriaux variés dans des revues plus ou moins spécialisées en architecture ou plus généralement dans l'art, qui connaissent à l'époque un fort développement. Mais au-delà de ces invitations à publier de nouveaux textes, Loos reçoit surtout des propositions de traduction.

1.1.4 Les traductions des écrits de Loos : une autre lecture de l'internationalisation de l'architecte à travers sa correspondance

Les demandes de traductions sont en effet particulièrement nombreuses à partir des années 1920 et elles émanent tant des éditeurs de revues que de traducteurs : tantôt liées à un projet éditorial précis et complet de livre ou revue, tantôt conçues comme une publication isolée,

elles témoignent de l'impact de Loos sur l'ensemble d'une communauté intéressée par ses écrits et ce, dans toute l'Europe.

Parmi ces demandes figure celle d'une certaine Mira Bauer[241] qui, après avoir assisté à ses conférences en décembre 1922 et lu ses écrits, lui envoie deux de ses textes traduits en italien par ses soins et dont elle espère la publication car « l'Italie a grandement besoin de son enseignement[242] ». De surcroît, elle se propose de traduire aussi quelques articles issus du recueil *Ins Leere gesprochen* paru aux éditions Georges Crès pour les publier dans un « journal italien sérieux […] la revue d'architecture et d'art décoratif publiée chez Bestetti et Tumminelli » ou dans une autre revue à Milan. Cette lettre renseigne sur la réception du recueil *Ins Leere gesprochen* : d'une part, le lectorat n'est pas limité aux seuls lecteurs germanophones de Suisse et de France et de l'autre, l'ouvrage a sans doute circulé en Europe. Loos n'a toutefois pas été traduit et publié en Italie grâce à cette Mira Bauer : il n'a peut-être jamais répondu et/ou Mira Bauer n'a pas pu trouver d'éditeur.

Mais certaines demandes ont reçu l'assentiment de Loos comme en témoigne la lettre de Béla Pogány (1896-1962)[243] en 1927 écrite depuis Budapest. L'auteur, qui s'exprime en français, dit vouloir aider à la diffusion des ouvrages de l'architecte tout en flattant ses talents de plume : « la tournure d'esprit de vos phrases m'ont fait l'impression comme si j'avais lu un prosateur français qui écrit en allemand, c'était tellement français[244] ». Dans cette lettre, Béla Pogány rappelle qu'il a été introduit par un certain Desiderius[245], lequel a transmis à Loos un mois auparavant depuis Paris[246] la traduction en hongrois d'un de ses textes pour accord de publication. Loos ayant apprécié la traduction, il donne son accord à Béla Pogány.

Ces propositions sont clairement celles d'adeptes et d'admirateurs de Loos : l'italienne Mira Bauer insiste sur la dimension pédagogique des théories de Loos qu'il faut absolument diffuser, quand le traducteur hongrois en apprécie surtout le style littéraire. Cette reconnaissance d'un talent de plume s'exprime également dans la publication du texte « Règles pour celui qui construit dans la

[241] Aucune information biographique sur Mira Bauer n'a été trouvée durant mes recherches.
[242] Lettre de Mira Bauer à Adolf Loos, 2 juillet 1923, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.25, Bibliothèque de la mairie de Vienne.
[243] L'écrivain et critique hongrois Béla Pogány a vécu à Paris dans l'entre-deux-guerres, il est l'éditeur d'une anthologie de poésie contemporaine hongroise en 1927 traduite en français aux éditions Les écrivains réunis.
[244] Lettre de Béla Pogány à Adolf Loos, 4 août 1927, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.406, Bibliothèque de la mairie de Vienne.
[245] Aucune information biographique sur Desiderius n'a été trouvée durant mes recherches.
[246] Lettre de Desidérius à Adolf Loos, 3 juillet 1927, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.79, Bibliothèque de la mairie de Vienne.

montagne » traduit par la germaniste française Germaine Goblot (1892-1948)[247] et publié dans la *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande* (1931)[248]. Cette traduction était sans doute prévue pour un autre journal, puisque la lettre de Germaine Goblot avec la traduction[249] est accompagnée d'une note de Georges Avril, journaliste et théoricien de l'architecture partisan du régionalisme[250], expliquant ne pas être en mesure d'utiliser le texte : « Avec mes remerciements et ma reconnaissance pour l'envoi de la traduction que je ne peux malheureusement pas utiliser[251] ». Une publication dans une revue plus spécialisée en architecture pour promouvoir son projet d'école était sans doute prévue mais le texte paraît finalement dans une revue aux thèmes variés et spécialisée sur les pays de langue allemande dans le but de contribuer durant l'entre-deux-guerres à l'entente bilatérale entre la France et l'Allemagne grâce à un comité de rédaction binational.

La traduction constitue en effet un moyen important pour promouvoir la pensée de l'architecte et obtenir des commandes. De nombreuses lettres vont en ce sens, notamment celles d'amis proches comme son client et avocat Robert Scheu ou encore Hilde Kulka[252], la femme de son élève Heinrich Kulka. Ainsi, en 1925, Robert Scheu pense lui avoir trouvé un financement pour son projet de Nice (peut-être le projet de vingt villas) et le presse d'envoyer un exposé traduit pour le rendre accessible au client potentiel[253]. La traduction française de l'essai de Loos pour un projet d'immeuble à Juan-les-Pins, « Sauvetage d'une pinède » par l'architecte autrichien Jean Welz (1900-1975) qui était le collaborateur de Raymond Fischer (1898-1988)[254], visait vraisemblablement le même objectif : le texte paraît dans la revue *L'Architecture d'aujourd'hui*[255] dont Fischer est précisément membre du comité de rédaction. En publiant des traductions dans

[247] Agrégée d'allemand en 1917, Germaine Goblot enseigne aux lycées de Strasbourg et de Lyon. Elle traduit les *Aphorismes* de Karl Kraus entre 1938 et 1954 après avoir abandonné un projet de thèse sur Kraus dans les années 1920 et découvre sans doute le travail de Loos à cette occasion. Lacheny, Marc, « Petite contribution à l'histoire des relations culturelles franco-autrichiennes au XXe siècle : Kraus et les germanistes françaises de son temps », In Scheichl, Sigurd Paul. 2012. *Op. cit.*

[248] Loos, Adolf, « Règles pour celui qui construit dans la montagne », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande,* 15 janvier 1931.

[249] Lettre de Germaine Goblot à Adolf Loos, 20 novembre 1931 (?), carte de Georges Avril à Adolf Loos, 22 décembre 1931, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.147, Bibliothèque de la mairie de Vienne.

[250] Georges de Cousmont de Krougloupoleff (1874-1952) de son vrai nom est un journaliste basé à Nice. Il publie une critique des spectacles d'Elsie Altmann-Loos le 22 janvier 1923 dans le journal *L'Éclaireur*.

[251] « Mit Dank und grössten Bedauern kam ich von der mir in liebenswürdiger Weise zugesandten Übersetzung keinen Gebrauch machen », Lettre de Germaine Goblot à Adolf Loos, 20 novembre 1931 (?), carte de Georges Avril à Adolf Loos, 22 décembre 1931, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.147, Bibliothèque de la mairie de Vienne.

[252] Lettre d'Hilde Kulka à Claire Beck, non datée, Fonds AL, ZPH 1442, 7.8.8, Bibliothèque de la mairie de Vienne.

[253] Lettre de Robert Scheu à Adolf Loos, 27 février 1925, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.503, Bibliothèque de la mairie de Vienne.

[254] Lettre de Jean Welz à Adolf Loos, 27 septembre 1931, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.638, Bibliothèque de la mairie de Vienne.

[255] Loos, Adolf, « Sauvetage d'une pinède », *L'architecture d'aujourd'hui,* octobre 1931.

des revues spécialisées, Loos espère à la fois intégrer un réseau professionnel qu'il connaît assez peu et obtenir des commandes.

La liste des traductions des essais d'Adolf Loos en France témoigne toutefois de la grande variété des revues qui le publient – accordées aux différentes facettes du personnage – avec une tendance forte à la republication partielle ou totale d'essais déjà parus :

Tableau 1 : Traductions et publications des textes d'Adolf Loos dans des revues françaises (1912-1933). Réalisation : Cécile Poulot

Revue	Titre et traducteur	Parution
Les Cahiers d'aujourd'hui n°2	L'architecture et le style moderne (traduction Marcel Ray)	Décembre 1912
Les Cahiers d'aujourd'hui n°5	Ornement et crime (traduction Marcel Ray)	Juin 1913
L'Esprit Nouveau n°2	Ornement et crime (traduction Marcel Ray)	15 novembre 1920
Action. Cahier de philosophie et d'art n°5	Art et Architecture (traduction Claire Goll)	Octobre 1920
Les Cahiers d'aujourd'hui n°8	Histoire d'un pauvre homme riche (traduction Marcel Ray)	Janvier 1922
L'Architecture vivante	L'architecture et le style moderne (traduction Marcel Ray)	automne-hiver 1923
L'Architecture vivante	Ornement et crime (traduction Marcel Ray)	printemps-été 1926
L'Architecture d'aujourd'hui	L'architecture (traduction Marcel Ray)	Décembre 1930
La revue d'Allemagne et des pays de langue allemande	Céramique ; Règles pour celui qui construit dans la montagne (traduction Germaine Goblot)	Janvier 1931
L'Architecture d'aujourd'hui	Sauvetage d'une pinède (traduction Jean Welz)	Octobre 1931

Entre 1912 et 1922, ce sont surtout des revues d'avant-garde qui proposent des traductions des textes de Loos : ainsi *Les Cahiers d'aujourd'hui* (1912-1924), fondée et dirigée par George Besson à partir de 1912 avec l'appui de l'architecte Francis Jourdain et du germaniste Marcel Ray (1878-1951) ; *L'Esprit Nouveau* (1920-1925), la revue de Le Corbusier et Amédée Ozenfant (1886-1966) ou encore *Action, Cahier de philosophie et d'art* (1920-1922) dirigée par Florent Fels (1891-1977) et Marcel Sauvage (1895-1988). *Les Cahiers d'aujourd'hui* et la revue *Action* ont des programmes relativement similaires avec une assez forte dimension anarchiste revendiquée par les auteurs et par le comité de rédaction. *Action* était très investie dans la promotion de la pensée de l'Europe orientale et s'attachait à établir des liens internationaux avec la Russie et les pays germanophones : l'écrivain français et germanophone Yvan Goll (1891-1950) – époux de la traductrice de Loos, Claire Goll (1890-1977) – a participé notamment au numéro 5 qui présentait une anthologie d'écrivains allemands contemporains et à une traduction de Carl Einstein dans les numéros 9 et 12[256]. *Action* et *Les Cahiers* sont des revues plutôt littéraires où l'architecture n'est guère présente : Loos est le seul architecte dont le travail est publié dans *Les Cahiers d'aujourd'hui* alors que l'architecte Francis Jourdain en est l'un des rédacteurs en chef officieux. Les revues *Les Cahiers d'aujourd'hui* (1912-1924), *L'Esprit Nouveau* (1920-1925) et *Action* (1920-1922) souhaitent toutefois associer tous les arts et se proposent de représenter les différents courants artistiques de l'époque dans une perspective internationale : écrivains, peintres et architectes collaborent ensemble à ces projets[257].

À partir des années 1920, des revues nouvelles et spécialisées publient des textes d'Adolf Loos. *L'Architecture vivante* (1923-1934) et *L'Architecture d'aujourd'hui*, fondée en 1930, sont des revues spécialisées en architecture dont l'objectif est de documenter l'architecture contemporaine, de comprendre les évolutions et les théories qui s'y rapportent. Ces deux revues initiées par deux architectes, respectivement Jean Badovici (1893-1956) et André Bloc (1896-1966)[258], se veulent ouvertes à l'architecture étrangère moderne d'autant que les autres revues françaises, centrées sur les débats portant sur l'architecture nationale, rechignaient à publier des exemples étrangers[259].

---

[256] Campa, Laure, « Quand l'avant garde piétine : Action (1920-1922) », In Meazzi, Barbara (Dir.). 2006. *Les oubliés des avant-gardes*. Chambéry : Université de Savoie, pp. 221-237.

[257] Joyeux-Prunel, Béatrice. 2015. *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*, Tome I, Paris : Gallimard, p 20.

[258] Marcel Eugène Cahen est le co-fondateur de *L'Architecture d'aujourd'hui* mais il meurt avant la parution du premier numéro. Deyres, Joëlle, « Les correspondants à l'étranger de l'Architecture d'aujourd'hui et l'information sur l'actualité internationale de l'architecture (1930-1950) », In Monnier, Gérard (Dir.). 1995. *Un art sans frontières : l'internationalisation des arts en Europe (1900-1950)*. Paris : Éditions de la Sorbonne, pp. 197-206.

[259] Jannière, Hélène, « La critique architecturale française face à l'architecture internationale », In Coley, Catherine (Dir.). 2007. *Quand l'architecture internationale s'exposait 1922-1932. Actes du colloque « Nancy 1926, le printemps du mouvement moderne »*, Lyon : Fage Éditions, pp. 171-177.

L'Architecture vivante choisit ainsi de publier les travaux du Bauhaus et De Stijl alors que *L'Architecture d'aujourd'hui* s'attache à établir un large inventaire des propositions architecturales nationales et internationales. Dans cette perspective, *L'Architecture vivante* republie partiellement deux textes de Loos en 1923 et en 1926 : « L'architecture et le style moderne » et « Ornement et crime », déjà parus dans *Les Cahiers d'aujourd'hui*. La même version tronquée de « L'architecture et le style moderne » est reprise en 1930 dans *L'Architecture d'aujourd'hui*.

La revue spécialisée *Cité. Revue mensuelle belge d'architecture, d'urbanisme et d'art public* basée à Bruxelles publie également plusieurs essais d'Adolf Loos à partir de 1931. Cette revue, fondée par la société belge des urbanistes et architectes modernistes en 1919, se définit dans le contexte de la reconstruction d'après-guerre, comme « le carrefour de tous les courants d'opinions », se présentant autant comme une revue d'informations qu'une revue d'idées[260]. Dans le numéro de juillet 1931, trois extraits d'essais de Loos sont traduits et publiés pour la première fois par Stéphanie Chandler-Dwelshauvers (née Schwartz, 1879-1958) : « Le maître-sellier » (1903), « Céramique » (1904) et « Les oreilles de Beethoven » (1913). Stéphanie Chandler est d'origine viennoise, et après un diplôme en philosophie et en lettres aux universités d'Oxford et de Bruxelles, elle s'installe définitivement en Belgique et traduit de nombreux auteurs comme Heinrich Heine ou Cervantès tout en s'engageant également dans la fondation du *Pen club* belge en 1920[261].

Ce mouvement de traduction et de publication dans plusieurs pays ne concerne pas seulement quelques essais de Loos mais également des recueils complets de ses textes à partir de 1921. La première publication est celle faite à compte d'auteur et soutenue par la maison d'édition française Georges Crès en 1921. La traduction tchèque du recueil *Paroles dans le vide* paraît en 1929 chez Orbis, l'un des plus grands éditeurs de Tchécoslovaquie. Enfin entre 1931 et 1932, la maison d'édition autrichienne Brenner publie deux recueils des textes de Loos : le premier rassemble ses textes les plus tardifs (*Troztdem*) alors que *Paroles dans le vide* rassemble ses premiers articles.

[260] « Ce que sera "La Cité" », *La cité. Revue mensuelle belge d'architecture, d'urbanisme et d'art public*, juillet 1919, n°1, pp. 1-3.
[261] Gubin, Eliane. 2006. *Dictionnaire des femmes belges : XIXe et XXe siècles*. Bruxelles : Racine, pp. 499-500.

Tableau 2 : Publication et traduction des recueils des textes de Loos. Réalisation : Cécile Poulot

Titre	Éditeur	Date de parution
Ins Leere gesprochen 1897-1900	Georges Crès (Paris et Zürich)	1921
Reci do Prazdna	Orbis (Prague)	1929
Trotzdem, 1900–1930	Brenner-Verlag (Innsbruck)	1931
Ins Leere gesprochen 1897-1900	Brenner-Verlag (Innsbruck)	1932

Ayant débuté sa carrière comme « publiciste », Adolf Loos semble très au fait des opportunités que peut lui apporter la publication de ses écrits voire de quelques-uns de ses projets. La carrière de Loos montre en la matière une forte continuité même si les publications concernent un nombre plus important de pays en lien avec l'internationalisation de sa trajectoire. Pourtant, on ne peut s'empêcher de constater que de très nombreuses demandes sont restées sans réponse de la part de Loos, comme s'il ne recherchait pas la diffusion de ses écrits de manière systématique – contrairement peut-être aux efforts qu'il semble déployer pour faire connaître et réaliser certains de ses projets architecturaux. Sa position ambiguë à l'égard des revues d'architecture formulée en 1910[262], peut constituer un élément d'explication, tout comme son état de santé. Son rejet quasi systématique des reproductions photographiques complique enfin certaines publications puisqu'il freine aussi une connaissance fine de son travail architectural.

Reste que la presse comme les conférences permettent à Loos de se mettre en scène grâce à son style d'écriture ou d'orateur. Comme l'indique le *Neues Wiener Journal* à propos de ses conférences « on peut beaucoup apprendre et passer en même temps quelques heures agréables[263] » dans les salles et cafés des grandes villes où il se produit. Paralèllement, les expositions d'architecture et d'aménagement d'intérieur où il présente ses constructions et ses projets lui offrent de nouvelles opportunités d'internationalisation de ses idées.

[262] Loos, Adolf, « Architecture (1910) », In Loos, Adolf. 2003. *Op. cit.*, p. 101.
[263] « L'individu aux nerfs modernes », *Neues Wiener Journal,* 21 février 1926, In Loos, Adolf. 2003. *Op. cit.*, p. 254.

1.2. Les expositions : une nouveauté après la Première Guerre mondiale

Les publications d'Adolf Loos ainsi que ses nombreuses conférences en Europe dans un contexte d'ouverture et d'internationalisation des réflexions sur l'architecture moderne ne sont pas les seules occasions à saisir après la Première Guerre mondiale. Loos est également invité pour la première fois de sa carrière à exposer ses travaux et réalisations en France ainsi qu'en Autriche, en Italie ou encore en Allemagne. Ces expositions ont lieu à partir de 1923 jusqu'à sa mort en 1933 dans diverses villes d'Europe : Loos y présente maquettes, photographies et dessins. À Paris, il devient un familier du Salon d'automne dès 1923 ; puis à partir de 1930, il expose dans plusieurs villes d'Europe.

1.2.1 À Paris, Adolf Loos familier du Salon d'Automne

À Paris, Loos est convié à plusieurs reprises à exposer au Salon d'Automne créé en 1903 par Frantz Jourdain (1847-1935)[264], l'architecte de la Samaritaine (1883-1902), au Petit Palais puis au Grand Palais. Le projet initial de Frantz Jourdain visait à une opération commerciale contre l'académisme promu dans les autres salons pour des artistes dont les travaux exposés étaient validés par un jury[265]. En 1922, aux six sections initiales, s'ajoute celle d'« art urbain » dirigée par Marcel Temporal (1881-1964) : c'est la première fois qu'un salon donne une telle importance à l'architecture. Cette création, concomitante de celle de l'école des hautes études urbaines ainsi que de l'association des architectes modernes, rappelle les besoins en logements et en reconstruction dans les régions dévastées après la guerre[266]. La section d'art urbain du Salon d'Automne expose ainsi « les ensembles ou fragments décoratifs faisant partie du bâtiment ou participant étroitement à la décoration urbaine » ainsi que des « études d'ensemble, des détails de décoration urbaine[267] ». En 1922, Marcel Temporal privilégie la thématique des « problèmes généraux concernant les besoins de la cité contemporaine avec « la conception et la réalisation panoramique d'une ville[268] » et Le Corbusier y présente le diorama d'une ville contemporaine.

La chronologie des différentes invitations faites à Loos reste complexe à établir, les catalogues du Salon semblant contredire tant les autobiographies des femmes d'Adolf Loos que

[264] Barré-Despond, Arlette (Dir.). 1988. *Op. cit.*
[265] Monnier, Gérard. 1995. *L'art et ses institutions*. Paris : Gallimard, p. 273.
[266] Maingon, Claire (Dir.). 2014. *L'âge critique des salons 1914-1925 : l'école française, la tradition et l'art moderne*. Mont Saint-Aignan : PURHn, p. 80.
[267] Livret du Salon d'automne, 1924.
[268] Temporal, Marcel, « L'art urbain », *Gazette des sept arts*, 1 novembre 1923, pp. 5-6.

les biographies plus scientifiques. La première invitation date sans doute de 1914 à l'initiative de Francis Jourdain, lui-même architecte et fils du créateur du Salon, et de Marcel Ray qui venait de traduire « Ornement et crime ». La lettre de Jourdain à Ray est explicite : « envoyez moi dès que possible une petite fiche concernant les projets de Loos (expos au S. d'.A), j'en parlerai à un prochain comité[269] ». Mais la Première Guerre n'a pas permis la concrétisation du projet. Une exposition en 1920 est évoquée dans les mémoires de la femme de Loos, Elsie Altmann (1899-1984)[270] et dans la biographie de Burkhardt Rukschcio et Roland Schachel[271] alors que la section d'art urbain n'existe pas et que le catalogue du Salon de 1920 ne mentionne nullement la présence d'Adolf Loos : le couple s'est bien rendu à Paris mais Loos n'y a pas été exposé.

L'architecte est par contre bien présent en 1923 et certains éléments du récit d'Elsie Altmann à propos du Salon de 1920 peuvent correspondre à celui de 1923. Le catalogue du Salon d'Automne de cette date recense la présence d'Adolf Loos avec plusieurs projets exposés : le Grand Hôtel Babylone et le Groupe de vingt villas, tous deux destinés à être construits sur la Côte d'Azur ; la villa Moissi pour l'acteur autrichien Alexander Moissi à Venise ; enfin, la maquette d'un hôtel susceptible d'accueillir des touristes pour les sports d'hiver au Semmering (un col autrichien dans les Alpes). Ce dernier projet qui date de 1913 figure par exemple dans le récit d'Elsie Altmann pour le Salon de 1920. Pour l'édition de 1923, Robert Mallet-Stevens, assisté de l'architecte Pierre Chareau et du décorateur René Herbst (1891-1982) sont en charge de l'organisation de la section d'art urbain[272]. La thématique de l'année 1923 porte sur trois aspects : la transformation de la rotonde d'entrée de l'avenue Victor-Emmanuel III ; l'étude de la décoration du rez-de-chaussée d'une rue avec des vitrines de magasins et l'étude de la construction et de l'aménagement des auberges et hôtels. C'est dans le cadre de cette troisième section qu'Adolf Loos présente notamment le Grand Hôtel Babylone[273].

---

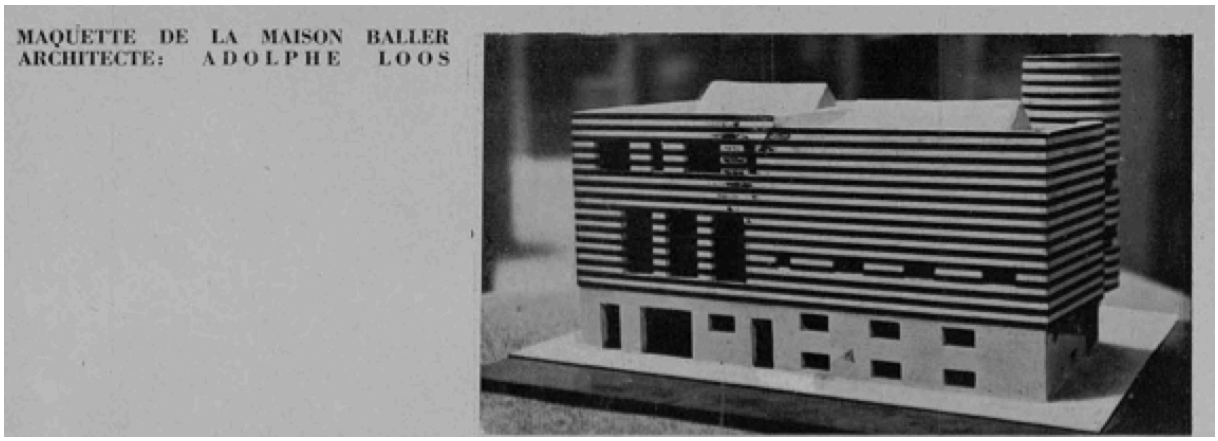
[269] Lettre de Francis Jourdain à Marcel Ray, 23 avril 1914, Fonds Marcel Ray, R. Jou 23, Médiathèque Valery Larbaud de la ville de Vichy.
[270] Altmann-Loos, Elsie. 1984. *Mein Leben mit Adolf Loos*. Vienne : Amalthea.
[271] Rukschcio, Burkhardt, et Roland Schachel. 1982. *Op. cit.*
[272] Maingon, Claire (Dir.). 2014. *Op. cit.*, p. 85.
[273] « À côté des maquettes d'auberge-relais d'Agache, de Benoît, de Bourgeois, […] de Mallet-Stévens (sic), de Jeanneret, de Périllard, du palace Babylonien, Loos », In Temporal, Marcel, « L'art urbain », *Gazette des sept arts*, 1 novembre 1923, p. 6.

Illustration 2 : Espace d'exposition d'Adolf Loos au Salon d'Automne, Paris, 1923. Source : Frechilla, Javier, 2004. *Adolf Loos, Group of twenty villas with roof gardens on the Côte d'Azur.* Madrid : Rueda.

L'année suivante, en 1924, Adolf Loos est nommé sociétaire du Salon d'Automne, sans doute grâce à son amitié avec Francis Jourdain, ce qui lui permet d'exposer sans passer devant le jury. Une nouvelle invitation lui est adressée en 1926, invitation rarement évoquée dans les biographies sur l'architecte alors qu'elle figure expressément dans le catalogue. Le projet présenté est celui du palais d'exposition à Tientsin (aujourd'hui la ville de Tianjin) en Chine : c'est un projet original dans la carrière d'Adolf Loos qui a rarement proposé de projets internationaux, à quelques exceptions près comme son projet pour la ville d'Alexandrie (1910), pour le *Chicago Tribune* (1922) aux États-Unis et pour l'hôtel de ville de Mexico (1923), réalisé lors de son séjour en France.

Adolf Loos expose *a priori* une dernière fois au Salon de 1930 : si le catalogue officiel ne l'indique pas, la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* mentionne dans un compte-rendu de Raymond Fischer la maquette « aux fines et élégantes proportions » de la « villa Baller » (pour la villa de Joséphine Baker que Loos imagine en 1927), le tout accompagné d'une vue de l'objet.

Illustration 3 : Maquette de la villa de Joséphine Baker exposée au Salon d'automne, Paris, 1930. Source : *L'Architecture d'aujourd'hui,* n°2, décembre 1930, p. 52.



Ces invitations et cette nomination surviennent pourtant dans un contexte largement troublé du fait des relations tendues entre l'Allemagne et la France : la présence étrangère et tout particulièrement germanophone exaspère les critiques par crainte de « contamination ». Nombreux sont donc les artistes évincés du salon parce qu'ils sont Allemands ou même Français mais ayant eu des affinités avec des Allemands : il en est ainsi de Francis Jourdain, accusé en 1927 d'être financé par les Allemands[274].

Loos n'échappe pas à ces critiques négatives en lien avec sa nationalité comme en témoigne un article de Léandre Vaillat dans le journal *Le Temps* lors de sa première exposition en 1923[275]. D'autres critiques sont bien plus positives comme l'interview que donne Auguste Perret à Guillaume Baderre dans le *Paris-Journal* en décembre de la même année :

> « Ainsi Adolf Loos, un Autrichien, présente au salon d'automne un projet d'hôtel destiné à la région de Nice, qu'il appelle le Babylone Hotel : imitant dans ses grandes lignes la physionomie fameuse des jardins suspendus de Babylone [...] L'effet en est barbare et prodigieux[276]. »

Et Perret continue sa critique en soulevant deux points problématiques du projet à savoir l'exposition des façades et le manque d'intimité des terrasses. Le critique officiel du salon, Yvanohé Rambosson, oppose quant à lui les travaux de Le Corbusier à ceux d'Adolf Loos exposés en même temps dans un article paru dans *L'Amour de l'art*, le propos étant plus favorable au Viennois :

---

[274] Maingon, Claire. 2014. *Op. cit.*, p. 207.
[275] Vaillat, Léandre, « L'art de la Trompette », *Le Temps*, 7 novembre 1923, p. 3.
[276] Baderre, Guillaume, « M. Auguste Perret nous parle de l'architecture au salon d'automne », *Paris-Journal*, 1 décembre 1923.

> « [...] un architecte extrêmement intéressant, c'est M. Adolphe Loos qui jusqu'ici a beaucoup construit à l'étranger, notamment à Vienne. Il expose un projet d'hôtel de sport d'hiver pour la côte d'Azur, selon le système à gradins cher à Henri Sauvage. J'ai étudié le plan de cet immense caravansérail. Il est d'une clairvoyance parfaite [...] M. Loos et M. Le Corbusier se réclament tous deux du modernisme le plus absolu. Mais alors que M. Loos en cherche l'expression dans une soumission exclusive à toutes les conditions de vie, M. Le Corbusier fait intervenir d'abord la question plastique. Il est serf des tracés régulateurs[277]. »

Loos n'a jamais été autant exposé qu'en France. Les cinq autres expositions où Loos apparaît seront le fait de l'Autriche, de l'Allemagne et de l'Italie.

1.2.2 Loos exposé en Europe : construire une autre image de l'architecte

Ces expositions hors de France débutent en 1930 alors qu'Adolf Loos a déjà soixante ans et souffre de maladies multiples. Elles prennent différentes formes : certaines sont réduites à quelques reproductions quand d'autres offrent de nombreux projets et proposent même des constructions à l'échelle 1. De même, elles ne sont pas toujours spécialisées en architecture ni uniquement centrées sur la figure de Loos : parmi les cinq expositions, une seule est monographique quand les autres sont collectives, intégrant Adolf Loos dans un propos plus large sur différentes thématiques. Ces expositions s'inscrivent pleinement dans un moment de publicité de l'architecture et elles constituent souvent des expositions-événements[278].

La seule exposition monographique de Loos de son vivant est celle qu'organise en décembre 1930 l'association internationale d'artistes fondée à Vienne en 1900, le *Hagenbund*[279]. Cette association invitait régulièrement des artistes qui n'étaient pas membres du *Hagenbund* à exposer et cette première exposition viennoise de Loos est conçue dans le cadre des célébrations organisées pour ses soixante ans. Prévue pour quelques jours seulement et largement annoncée dans la presse viennoise, l'exposition accompagne la parution du livre de Kulka – la première monographie sur Loos – ainsi qu'un recueil d'hommages adressés à Loos et publié par la librairie-

[277] Rambosson, Yvanohé, « Le salon d'automne. Les arts appliqués, III », *L'amour de l'art*, n°11, novembre 1923, pp. 743-756.
[278] Coley, Catherine (Dir.). 2010. *Op. cit.*
[279] Boeckl, Matthias (Dir.). 2014. *Hagenbund : ein europäisches Netzwerk der Moderne, 1900 bis 1938*. Vienne : Belvedere. Exposition organisée dans le cadre du projet de recherche sur le réseau international du *Hagenbund* (1900-1938) dirigé par Matthias Boeckl (Avril 2013-2015).

maison d'éditions de Richard Lanyi (1884-1942). La même année est publié le recueil de ses écrits parus pour la majorité entre 1900 et 1930 et réunis sous le titre *Trotzdem* (« Malgré tout ») aux éditions Brenner à Innsbruck que dirige Ludwig von Ficker (1867-1980), un ami proche d'Adolf Loos et de Karl Kraus. Cette première exposition viennoise s'inscrit ainsi plus largement dans un projet publicitaire lié à la parution d'ouvrages sur Loos. Les photographies prises par Martin Gerlach Junior (1879-1944) pour la publication de la monographie que lui consacre Heinrich Kulka y sont présentées ainsi que quelques plans et dessins : le parcours se veut chronologique, allant du café Museum, construit à Vienne en 1899 en face du bâtiment de la *Secession*, à la maison Müller à Prague de 1927.

Figure 1 : Les expositions d'Adolf Loos en Europe 1923-1933. Réalisation : Victor Gautrin.

Parmi les expositions collectives, deux d'entre elles ont mis en regard le travail d'Adolf Loos avec celui d'un autre artiste ou architecte. Ainsi, le journal mensuel dédié aux questions urbaines *Das neue Frankfurt : internationale Monatsschrift für die Probleme kulturelle Neugestaltung* (1926-1933) organise en Allemagne une exposition itinérante en janvier 1931 présentant les travaux du peintre allemand Willi Baumeister (1889-1955) et un ensemble de soixante-dix-sept photographies, trente-cinq plans et deux maquettes de l'architecte Adolf Loos[280]. Cette exposition participe elle aussi de la mise en visibilité de l'architecte à l'occasion de ses soixante ans et la revue lui consacre la majeure partie de son numéro de janvier : photographies, témoignages et hommages y sont publiés. Très difficile à documenter, du fait de l'absence de sources, cette exposition aurait fait étape à Stuttgart et Mannheim après son ouverture au *Kunstverein* de la ville de Francfort le 28 janvier 1931. Les liens d'amitié forts entre Loos et Baumeister ont vraisemblablement aidé à l'organiser avec le concours du cercle allemand à Francfort et à Stuttgart constitué d'amis et anciens élèves de l'architecte, comme Gustav Schleicher (1887-1973) qui après avoir été son élève à Vienne avant-guerre et devenu urbaniste pour la région du Württemberg à Stuttgart. Schleicher était en contact étroit avec Ferdinand Kramer (1898-1985), architecte de formation et éditeur en chef de la revue *Das neue Frankfurt*. La revue avait été fondée par Ernst May (1886-1970) qui, engagé très nettement en faveur du logement social et ouvrier, est alors à la tête de l'Office municipal du bâtiment de la ville de Francfort. L'ancienne collaboratrice de Loos pour la construction des cités Lainz et Hirschstetten, Margarete Schütte-Lihotzky rejoint également l'équipe de Francfort à partir de 1926 jusqu'en 1930. Le projet d'exposition est ainsi sans doute né d'un cercle d'amis proches de Loos de plus ou moins longue date puisque l'architecte rencontre Baumeister dès 1915 à Vienne[281].

L'exposition au musée des arts et métiers de Bâle en 1931 (*Gewerbemuseum*)[282] met en regard l'œuvre d'Adolf Loos et celle de l'architecte allemand fondateur de l'école du Bauhaus, Walter Gropius (1883-1969) pour replacer Loos dans l'histoire de l'architecture moderne. Un article du journal *Illustrierte schweizerische Handwerker-Zeitung* retient qu'elle présente des maquettes,

---

[280] « Die Ausstellung, die in ihrer endgültigen Zusammensetzung nunmehr 77 Fotos, 35 Pläne, 10 Schrifttafeln und 2 Modelle umfaßt, findet in Frankfurt sehr starke Beachtung. Sie ist hier verbunden mit einer Ausstellung von Gemälden Willi Baumeisters », *Das Neue Frankfurt*, Janvier 1931.

[281] Pfäfflin, Friedrich. 1999. *Karl Kraus : eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach*. Marbach am Neckar : Deutsche Schillergesellschaft Marbach am Neckar, pp. 201-202.

[282] Le *Gewerbemuseum*, aujourd'hui appelé *Museum für Gestaltung*, est ouvert en 1880 et allie musée et école afin de favoriser le travail direct auprès des collections. De 1916 à 1943, le musée est dirigé par l'historien d'art Hermann Kienzle qui proposent des expositions sur le *Werkbund*, le Bauhaus ou encore des thèmes extra-européens. Müller, Maja, « Das Basler Gewerbemuseum 1878-1996 », *Basler Stadtbuch*, 1996, pp. 140-144.

des photographiques et des plans[283]. Pour l'auteur de l'article, si les deux architectes sont des représentants du mouvement *Neues Bauen*, leurs deux trajectoires extrêmement différentes viennent surtout en souligner la diversité. Présentés ensemble, Loos et Gropius sont visiblement bien différenciés dans l'exposition et l'auteur de l'article se félicite que la Suisse puisse enfin connaître le travail jusqu'ici inconnu d'Adolf Loos marqué par la « vérité » et l'« honnêteté »[284].

Dans un contexte tout-à-fait différent, l'historien d'art Otto Kletzl (1897-1945) et le professeur Fritz Traugott Schulz (1875-1951) organisent une exposition consacrée à l'art allemand des Sudètes (qui renvoie ici expressément à la majorité germanophone de Moravie) à la *Norishalle* de Nuremberg entre février et mai 1931 dans laquelle figure une photographie de la villa Müller d'Adolf Loos[285]. Cette exposition a pour but de célébrer le caractère allemand de l'architecture en Tchécoslovaquie. Historien d'art originaire de Moravie formé à l'université allemande de Prague en architecture, puis en histoire de l'art à Leipzig et à Berlin, Otto Kletzl s'engage dès les années 1920 en faveur du régionalisme, considérant que les Sudètes étaient constituées de l'ensemble de la Moravie et de la Bohême[286]. Mis à part le catalogue, il est bien difficile de documenter cette exposition mais il semblerait que seule la photographie de l'édifice ait été présentée. On ignore même si Adolf Loos a été prévenu qu'il figurait dans cette exposition. L'architecte Mies van der Rohe (1886-1969), natif de Brno comme Loos puis ayant fait sa carrière à Berlin puis au Bauhaus de Dessau à partir de 1930, y est également présenté avec une reproduction de la villa Tugendhat à Brno construite en 1928.

À la fin de l'année 1931, Adolf Loos participe à l'exposition internationale de décoration à Cologne[287] commandée par l'entreprise de meubles des frères Schürmann (1924-1937) et organisée par l'architecte d'intérieur allemande Ruth Hildegard Geyer-Raack (1894-1975). Quelque vingt-cinq artistes de douze pays sont exposés, dont Le Corbusier et sa collaboratrice Charlotte Perriand, les Allemands Bruno Paul et Marcel Breuer. Loos y propose une salle à

---

[283] « Adolf Loos-Walter Gropius. Ausstellung im Gewerbemuseum Basel », *Illustrierte schweizerische Handwerker-Zeitung : unabhängiges Geschäftsblatt der gesamten Meisterschaft aller Handwerke und Gewerbe*, n°47-48, 1931, pp. 173-174.

[284] « Loos und Gropius sind sich zeitlich gefolgt, sind also von verschiedenen Punkten aus gegangen (…) so wird man sich überzeugen, dass das Neue Bauen nicht unbedingt zu einer langweiligen, schematischen Ausdruckweise und geistiger Armut führen muss. (…) Adolf Loos (…) ist bei uns so gut wie unbekannt. (…) Es ging ihm um die Erhlichkeit, nicht um die Modernität, um die Wahrheit, nicht um das Neue um jeden Preis », In « Adolf Loos-Walter Gropius. Ausstellung im Gewerbemuseum Basel », *Ibid.,* p. 173.

[285] Schulz, Fritz Traugott et Otto Kletzl. 1931. *Katalog der sudetendeutschen Kunst-Ausstellung in der Norishalle am Marientorgraben vom 22. Februar bis 3. Mai*. Nüremberg.

[286] Bartlová, Milena. 2016. *Unsere « nationale » Kunst : Studien zur Geschichte der Kunstgeschichte*. Ostfildern : Jan Thorbecke Verlag, pp. 102-103.

[287] Sildatke, Arne. 2013. *Dekorative Moderne : Das Art Déco in der Raumkunst der Weimarer Republik*. Münster : LIT Verlag, pp. 347-348.

manger dont l'aménagement, reproduit et décrit dans le journal *Innen-Dekoration*[288], rappelle une des salles à manger de la villa Müller avec des meubles laqués de couleur noire et verte d'inspiration japonaise. Loos dessine à cette occasion un service de verres et une carafe avec la cristallerie viennoise J&L Lobmeyr établie en 1922, mais la photographie publiée dans les revues ne montre pas le service dans la salle à manger de l'architecte[289]. La photographie est republiée dans les revues françaises *Art et décoration*[290] et *L'organisation ménagère* (1927-1937)[291]. Fondée par Paulette Bernège (1896-1973), à l'origine de la Ligue d'organisation ménagère en 1924 et dirigée par Lucie Belime-Laugier (1892-1991), la revue *L'organisation ménagère* visait à promouvoir un foyer rationalisé dans le cadre de l'habitation contemporaine et ménagère en publiant des exemples-clés à l'adresse majoritairement de femmes[292]. La maison Steiner à Vienne (1910) fait également l'objet d'un article en 1934 qui souligne qu'elle « ne date en aucune façon » et insiste sur les placards incorporés qui représentent « tout ce que nous réclamons encore souvent sans succès à nos architectes modernes[293] ». Loos est ainsi présenté comme un architecte modèle dont l'œuvre aurait pris en compte dès les années 1910 les besoins de l'habitation contemporaine et ceux des femmes.

L'exposition internationale du *Werkbundsiedlung* à laquelle participe Loos en 1932 à Vienne, et qui constitue sa dernière participation à une exposition. Elle présente des propositions bien différentes en raison du projet de l'organisateur de l'événement, l'architecte viennois Josef Frank (1885-1967). Il s'agit d'une série d'expositions conçues par les sections régionales du *Werkbund* entre 1914 et 1932 pour proposer des ensembles de maisons ou de lotissements. Le *Werkbund* est né en Allemagne en 1907 sous l'impulsion du théoricien et architecte allemand Hermann Muthesius (1861-1927) dans le but de créer une association entre des industriels et des artisans pour concilier industrie et esthétique[294].

La première exposition est organisée à Cologne en 1914 avec quatre maisons d'ouvriers, la deuxième présente un nouveau quartier de la ville de Stuttgart en 1927 (*Weissenhofsiedlung*) avec vingt-et-une maisons construites par dix-sept architectes. Trois autres expositions seront organisées entre 1928 et 1929 dans les villes de Brno, Breslau et Karlsruhe : celle de Brno appelée

---

[288] *Innen-Dekoration*, Janvier 1931, p. 36 et p. 39.
[289] Behalova, Vera, « Adolf Loos and glass design- Loos' correspondence with Stephan Rath », *Journal of Glass Studies*, vol 16, 1974, pp. 120-124.
[290] « L'exposition internationale de décoration à Cologne », *Art et décoration,* tome 32, 1932, p. 40.
[291] *L'organisation ménagère. Revue mensuelle de l'outillage et des arts ménagers,* n°52, juin 1932.
[292] Jackie, Clarke, « L'organisation ménagère comme pédagogie. Paulette Bernège et la formation d'une nouvelle classe moyenne dans les années 1930 et 1940 », *Travail, genre et sociétés,* 1/2005 (n° 13), pp. 139-157.
[293] *L'organisation ménagère. Revue mensuelle de l'outillage et des arts ménagers,* n°67, mars 1924, pp. 6-9.
[294] Le *Werkbund* autrichien est fondé en 1912 sur le modèle du *Werkbund* allemand fondé en 1907 par Hermann Muthesius, Henry van de Velde et Friedrich Naumann afin d'associer artistes et industriels.

Nový Dům (nouvelle maison) offre seize maisons familiales ; à Breslau en 1929, l'exposition dédiée à l'habitat et à l'espace de travail (*Wohnungs- und Werkraumausstellung*) compte trente-sept constructions. Enfin, celle de Karlsruhe organisée en 1929 voit naître un nouveau quartier de la ville comme à Stuttgart.

À Vienne, Josef Frank invite trente-deux architectes à construire soixante-dix maisons dans le 13e arrondissement de Vienne, quelque peu en marge de la ville. Frank mêle des architectes de différentes générations et de différentes nationalités : on y trouve les élèves de Loos ou d'Oskar Strnad (1879-1935) qui construisent ainsi leurs premières réalisations, des architectes étrangers tels que les Français André Lurçat (1894-1970) et Gabriel Guévrékian (1892-1970) ou encore Richard Neutra (1892-1970), ancien élève de Loos né à Vienne et installé en Californie depuis 1923. Les maisons, de 70m^2 environ, devaient être conçues à destination d'une famille et Josef Frank souhaitait proposer à la municipalité viennoise une alternative aux *Höfe* pour construire et loger des familles ouvrières à faibles revenus. Loos construit et aménage à cette occasion quatre maisons avec son élève Heinrich Kulka. En dépit d'une fréquentation élevée – plus de 100 000 visiteurs[295], seules quatorze maisons sont vendues, si bien que l'exposition est un échec commercial[296]. Parmi les maisons achetées, figurent deux maisons d'Adolf Loos : l'une est vendue au couple Eva et Stefan Schanzer, dont la femme était la sœur de Claire Beck.
Pour Loos, l'exposition du *Werkbund* est l'occasion de mettre en pratique son brevet de maison à un mur déposé en 1921[297] et qui consiste en un mur mitoyen porteur des poutres du plancher, à la fois élément séparateur et élément partagé par les deux maisons. Cette construction permet de prolonger la salle de séjour par une mezzanine au premier étage et de doter les maisons d'un balcon donnant sur le jardin. Loos élabore ce procédé lorsqu'il travaille au *Siedlungsamt* de la ville de Vienne afin de construire de manière économique en fusionnant le mur porteur (*tragende Mauer*) et le mur séparateur (*Scheidemauer*). Cette exposition amène la revue mensuelle argentine *Nuestra arquitectura* (1929-1945) à contacter Loos pour lui proposer une publication[298] ce qui renforce l'idée que l'exposition a été un réel succès pour un public très largement international.

Enfin, des photographies de la maison de campagne de Clara Spanner (1923) en Autriche, de la villa Tzara à Paris et de la villa Müller à Prague sont exposées à Milan dans le cadre de la cinquième Triennale internationale d'architecture intitulée « Style-Civilisation : Exposition

[295] Aigner, Anita, « Building Exhibition, Open-Air Museum, Digital Web-Exhibit : The Vienna Werkbund Estate on Display », *Austrian History Yearbook*, n° 46, 2015, pp. 68–88.
[296] La ville de Vienne acquiert les maisons restantes en 1938. Il reste aujourd'hui 64 maisons des 70 au total.
[297] Loos, Adolf, « Das Haus mit einer Mauer. Patentbeschreibung (1921) », In Loos, Adolf. 2010. *Op. cit.*, pp. 561-565.
[298] Lettre de *Nuestra arquitectura* à Adolf Loos, 25 octobre 1932, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.375, Bibliothèque de la mairie de Vienne.

Triennale Internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes et de l'Architecture moderne » et organisée entre le 6 mai et le 30 septembre 1933. Si l'exposition a été fondée en 1923 dans la ville de Monza sous la forme d'une Biennale des arts décoratifs, elle devient en 1933 une triennale d'architecture et se tient à Milan dans le *Palazzo delle' arte* construit par Giovanni Muzio. La Triennale de 1933 comprenait plusieurs sections dédiées à l'art décoratif, à la peinture murale, à l'architecture et à la maison moderne. La partie dédiée à l'architecture était divisée en deux : une section par pays et une galerie réservée à douze personnalités dont l'Américain Frank Lloyd Wright, Auguste Perret ou encore Le Corbusier, Walter Gropius, Mies van der Rohe, J.J.P. Oud et Josef Hofmann.

Toutefois si ces expositions manifestent une réelle audience internationale après la guerre, Adolf Loos est absent de grandes expositions montées en Allemagne et en France en 1924 et 1925 alors que les thématiques traitées rejoignent nombre de ses préoccupations. En 1924, le *Werkbund* allemand organise une exposition intitulée *Form ohne Ornament* (Forme sans ornement) à Stuttgart[299] : l'exposition y présente des objets produits soit par des artisans soit de manière industrielle. Le discours tenu autour de l'exposition vise à favoriser le développement de formes standardisées adaptées à de nouveaux modes de production et de vie. Le titre et le catalogue de l'exposition se réfèrent presque explicitement à la conférence-essai de Loos, « Ornement et crime ». Pour autant, l'exposition propose différents groupes d'objets : certains témoignent d'un style néo-Biedermeier nostalgique de l'ornementation ; d'autres rejettent l'ornement pour des raisons esthétiques ; enfin, une série d'objets préconise l'adoption de formes standardisées et faciles à produire en masse. Loos s'oppose à l'exposition et qualifie son catalogue d'ouvrage « perfide[300] ».

En 1925 lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris, l'Autriche confie l'édification de son pavillon à Josef Hoffmann, assisté d'autres architectes – alors que Loos réside à Paris depuis deux ans. Loos dit avoir refusé d'y participer et préféré offrir ses compétences au pavillon tchécoslovaque[301] – dont il adopte la nationalité après-guerre – sans que le catalogue du pavillon tchécoslovaque n'en porte toutefois la mention. Sans nul doute pour reprendre l'expression de Pierre Saddy, une exposition de ce genre « est [aux yeux de Loos] une variante de la ville Potemkine, architecture factice et donc immorale, puisque fondée sur le

[299] Campbell, Joan. 2015. *The German Werkbund : The Politics of Reform in the Applied Arts*. Princeton : Princeton University Press, pp. 176-179

[300] « Das perfide Buch « die Form ohne Ornament », 1924 Stuttgart erschienen, verschweigt meinen Kampf und verfälscht ihn zugleich. », Loos, Adolf, « Vorwort zur Erstausgabe von Trotzdem (1930) », In Loos, Adolf. 2010. *Op. cit.*, p. 722.

[301] Hoffmann, Josef. 1926. « Meine Gegner und ich ». *Die Stunde*, p. 6.

mensonge et l'imitation[302] ». Mais l'événement révèle des relations complexes entre l'artiste et l'Autriche, Loos jouant volontiers du statut d'incompris et de victime : à son retour à Vienne en 1927 dans le cadre de sa conférence *Das Wiener Weh*, il critique d'ailleurs très violemment le pavillon autrichien. Enfin en 1928, Adolf Loos n'est pas non plus convié à Stuttgart lors de l'exposition du *Weissenhofsiedlung*.

Mais d'autres expositions ont été proposées à Loos. Ainsi, en octobre 1926, l'une des rédactrices en chef de la revue littéraire américaine *The little Review* (1914-1929)[303], Jane Heap (1883-1964), le sollicite pour organiser la section autrichienne d'une exposition internationale d'architecture qu'elle projette à New-York ou à défaut le partage de ses contacts[304]. Loos ne semble pas lui avoir répondu et aucune exposition de ce genre ne s'est finalement tenue à la galerie de la revue. À l'inverse, Loos contribue au catalogue de l'exposition internationale sur le théâtre organisée par Friedrich Kiesler (1890-1965) pour *The little Review* à l'hiver 1926 (plus de 1000 exemples de scènes et de costumes y sont exposés) en proposant un texte sur le théâtre[305]. En 1930, Loos est invité par Emanuel Josef Margold (1888-1962)[306] à participer à une exposition internationale organisée par la revue spécialisée en architecture *Bauwelt* sur le thème de la construction écoomique. Loos aurait exposé aux côtés du décorateur français René Herbst, de l'architecte finlandais Alvar Aalto ou encore de l'allemand Marcel Breuer[307] mais on ignore si Loos a répondu à cette demande. Enfin, en 1932, une lettre envoyée par George Kastner sur les recommandations de l'architecte américain Frank Lloyd Wright évoque le projet d'une exposition au centre d'art de la ville de Chicago sur « le développement de l'architecture organique des pays du monde ». Les documents (essentiellement des maquettes) de cette exposition prévue pour être itinérante, devaient ensuite être conservés à la documentation de l'agence de Wright à Taliesin (Wisconsin). Loos est ainsi prié d'envoyer une maquette car Wright « estime sa personnalité[308] ». Si cette lettre est bien marquée « *erledigt* 4.VIII.32 » (répondu le 04/08/32), aucune autre lettre

[302] Saddy, Pierre « Hoffmann et Loos, éphémérides viennoises d'architecture : 1897-1925 », In *Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche*, n°12, mai 1981, Rouen, pp. 62-63.
[303] La revue est fondée conjointement par Jane Heap et Margaret Anderson (1886-1973). Jane Heap invite Friedrich Kiesler à New-York pour monter une exposition sur le théâtre en 1926 et on peut imaginer que c'est à cette occasion que Kiesler conseille Adolf Loos à l'éditrice.
[304] Lettre de Jane Heap à Adolf Loos, 16 octobre 1926, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.170, Bibliothèque de la mairie de Vienne.
[305] « Le théâtre par Adolf Loos », traduction de Jacques Bosser, In Chantal Béret. 1996. *Frederick Kiesler : artiste-architecte*. Paris : Centre Georges Pompidou, p. 36.
[306] Après avoir s'être formé à Vienne auprès de Josef Hoffmann, Margold devient un artiste associé des *Wiener Werkstätte*. Il a travaillé dans la colonie d'artistes de Darmstadt et à Berlin en Allemagne avant d'être nommé professeur à l'école des arts décoratifs de Bratislava où il meurt.
[307] Lettre d'Emanuel Josef Margold à Adolf Loos, 10 septembre 1930, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.329, Bibliothèque de la mairie de Vienne.
[308] Lettre de Georg Kastner à Adolf Loos, 28 juillet 1932, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.214, Bibliothèque de la mairie de Vienne.

n'évoque ce projet et la volonté de Loos de participer ou non à cette exposition. D'ailleurs, ce projet de Wright n'est guère évoqué dans la bibliographie le concernant.

Dans son ouvrage consacré aux médias et à l'architecture moderne, Beatriz Colomina[309] soutient à propos d'Adolf Loos et de Le Corbusier, l'idée que l'architecture en Europe devient moderne grâce aux médias. La publication des projets, des photographies, des articles, des recueils d'essais des architectes permet en effet à l'architecture moderne de toucher un plus large public et d'en élargir la réception. L'essor et l'évolution des médias vers des médias de masse sont concomitants de l'importance nouvelle acquise par l'architecture moderne : l'architecture ne se fait plus seulement sur le chantier, mais également dans les médias, les publications, les expositions. Les expositions, notamment celles auxquelles Loos participe, s'inscrivent dans ce moment de constitution de l'architecture moderne et on fait appel à lui comme un des pères du mouvement pour en appuyer la légitimité. De fait, Loos reconnaît l'importance des médias mais n'utilise sans doute pas toutes les opportunités que ceux-ci peuvent lui offrir : d'une part, il ne répond pas à toutes les sollicitations, de l'autre, il est longtemps resté réticent à l'égard de l'outil photographique. Beatriz Colomina tient d'ailleurs Adolf Loos pour un homme d'avant la Première Guerre au contraire de Le Corbusier[310]. Il conviendrait sans doute de nuancer cette affirmation, tant la carrière de Le Corbusier se développe sur une longue période mais aussi au regard d'une utilisation bien réelle des médias par Loos. Au vu des nombreuses sollicitations pour publier ses essais et des appels à participer à des expositions, l'architecte a su en effet se montrer tour à tour théoricien, architecte d'intérieur, constructeur voire ingénieur, spécialiste de la maison bourgeoise comme du logement social et même de projets commerciaux comme ceux d'hôtels. L'utilisation de différents médias permet ainsi à Loos d'offrir l'image d'un architecte et théoricien aux multiples facettes menant de front ses différents intérêts.

L'autre outil de représentation de soi que Loos crée avant la Première Guerre mondiale et qui perdure tout au long de sa carrière, est l'école fondée à Vienne en 1912 – qu'il souhaite déménager en 1920 en France. Elle porte les marques de son goût pour la mise en scène et pour la diffusion de ses modèles. Loos y forme des générations d'architectes et s'y constitue un cercle professionnel fidèle au service de la propagation de ses idées. Adolf Loos se fait alors professeur, maître et employeur parallèlement à ses activités de journaliste, de critique et de conférencier.

---

[309] Colomina, Beatriz. 1994. *Privacy and publicity : modern architecture as mass media*. Cambridge : MIT Press.
[310] Colomina, Beatriz. 1994. *Ibid.*, p. 184.

Chapitre 2 L'enseignement pour Loos : former, diffuser et se forger un réseau

Parmi les vecteurs de transmission des idées de Loos et les lieux de mise en scène de sa personne comme de ses théories, son école joue un grand rôle. L'école constitue un outil institutionnel d'affirmation dans la mesure où elle fournit à son fondateur et unique intervenant, un public attentif et une main d'œuvre disciplinée puisque les élèves choisissent de suivre son enseignement[311].

La notion d'« école » renvoie à différentes significations[312] : elle désigne à la fois un lieu géographiquement situé ainsi qu'une capacité à répandre des idées et à les transmettre de génération en génération : on dit alors que le professeur « fait école ». Les lieux de l'école peuvent être variés : un amphithéâtre, un atelier, un chantier ou encore un manuel, et ces lieux sont intimement liés à la question des modalités concrètes de l'enseignement, ses supports, ses matériaux. Enfin, si l'école est un lieu de transmission, elle est aussi un laboratoire d'expérimentation.

Les cours de Loos se déroulent principalement dans la vieille ville de Vienne, dans son agence de la *Beatrixgasse,* dans l'école de son amie Eugenie Schwarzwald (1872-1940) [313] sur la *Franziskanerplatz* puis dans la *Herrengasse* à partir de 1913, ou encore dans les rues et les cafés de la ville. Mais en tant qu'institution, l'école d'Adolf Loos n'est pas reconnue officiellement à Vienne et elle ne délivre aucun diplôme. Seuls les mémoires et les travaux de ses élèves rendent compte de leur participation et de l'impact de son enseignement sur leurs carrières et leurs manières de penser.

Du fait de son caractère officieux, l'école d'Adolf Loos est très difficile à documenter : aucun registre ne permet de dénombrer le nombre d'élèves ni d'établir une liste exacte des personnes ayant assisté à ses cours. Il est quasiment impossible de distinguer entre ses élèves réguliers et assidus et les fréquentations ponctuelles, de hasard. On ne peut connaître les participations

---

[311] Cohen, Jean-Louis. 1984. *Op. cit.*, p. 29.
[312] Peltre, Christine et Philippe Lorentz (Dir.). 2007. *La notion d'"École"*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg.
[313] Holmes, Deborah. 2012. *Langeweile ist Gift : das Leben der Eugenie Schwarzwald*. Salzbourg : Residenz Verlag. Eugénie Schwarzwald a inspiré à Robert Musil le personnage de Diotima dans *L'Homme sans qualités*.

anonymes ou encore celles qui n'ont pas eu accès direct à Loos (à l'exception de certains documents et témoignages affirmant une collaboration). Le caractère officieux de l'école brouille également les pistes en ce qui concerne les enseignements *stricto sensu* au regard des conférences publiques : les élèves assistaient sans aucun doute aux deux. Enfin, pour les élèves, Loos a pu être tour à tour ou simultanément leur professeur, leur maître voire un modèle spirituel et enfin leur employeur[314]. Les relations ont été multiples, concomitantes ou successives.

L'analyse de l'enseignement permet de comprendre comment les problématiques de Loos ont évolué dans le temps et dans l'espace, au gré de ses déplacements et comment elles ont pu devenir un modèle pour plusieurs générations d'architectes. Si la fondation de l'école de Loos date d'avant la Première Guerre mondiale, elle est indispensable pour suivre les modalités de circulation de ses idées après la guerre. De même, l'école entendue comme réseau permet de saisir le caractère transnational et international de sa carrière après la guerre.

L'école à sa création propose un système alternatif d'enseignement dans la capitale de l'Empire[315] en assumant la marginalité de son fondateur qui se présente comme un incompris. L'enseignement est varié, centré sur les thématiques favorites de Loos et croise différentes connaissances et méthodes – les visites urbaines et les conférences. L'enseignement perdure après la guerre à Vienne puis en dehors de l'Autriche, en France et en Tchécoslovaquie, sous des formes différentes : à Paris, Loos espère une officialisation de sa pratique enseignante grâce à l'aide de diverses personnalités, alors qu'en Tchécoslovaquie, il continue de former les élèves sur ses chantiers comme dans des universités lors de ses conférences. En formant trois générations d'architectes venus de toute l'Europe avant et après la guerre, Loos constitue un groupe en mesure de diffuser ses théories.

2.1. Devenir architecte à Vienne

2.1.1 Apprendre l'architecture à Vienne dans des écoles officielles

Il existe en 1912 à Vienne trois institutions enseignant l'architecture : la *Technische Hochschule* (TH, actuellement *Technische Universität*) dont l'un des plus importants professeurs est l'architecte Karl König (1841-1915), l'*Akademie der bildenden Künste* où enseigne Otto Wagner (1841-1918) et

[314] Lee-Kalisch, Jeong-Hee et Almut-Barbara Renger (Dir.). 2016. *Meister und Schüler. Master and Disciple : Tradition, Transfer, Transformation*. Weimar : VDG.
[315] Cohen, Gary B. 1996. *Education and Middle-Class Society in Imperial Austria, 1848-1918*. West Lafayette : Purdue University Press.

la *Kunstgewerbeschule* (école des arts décoratifs) où professent Josef Hoffmann et Oskar Strnad puis Josef Frank entre 1919 et 1925. La majorité des architectes de l'Empire est formée à la *TH* ou à la *Kunstgewerbeschule* avant la Première Guerre mondiale : cette génération d'architectes, née entre 1880 et 1890, est souvent issue de familles de classe moyenne originaires de Bohême ou de Silésie installées à Vienne depuis longtemps ou tout juste émigrées à la fin du XIXe siècle[316].

L'enseignement délivré à *Technische Hochschule* est dominé par les cours de Karl König et de Karl Mayreder (1856-1935). Karl König, qui y enseigne de 1866 et 1913, forme plusieurs générations d'architectes à l'origine de la « *Königschule* » (l'école de Karl König) par opposition à celle d'Otto Wagner[317]. Le descriptif des cours dispensés à la *TH* dans les années 1910 témoigne des exigences de l'école et de son enseignement très traditionnel ancré dans un style historiciste. En outre, la *TH* était assez coûteuse : il était demandé 50 couronnes par semestre sachant que le salaire moyen mensuel d'un fonctionnaire était alors de 100 couronnes[318].

À l'*Akademie der bildenden Künste*, l'enseignement d'Otto Wagner a marqué un nombre important d'élèves, soit cent quatre-vingt-onze entre 1894 et 1918. L'historien de l'architecture Jindřich Vybíral, qui a consacré un ouvrage à quelques-uns de ses élèves, souligne qu'ils étaient majoritairement originaires du nord de l'Empire (Moravie et Silésie), les étudiants originaires de Bohême et de la partie hongroise de l'Empire ayant déjà acquis une certaine indépendance vis-à-vis de la capitale. Pareille répartition géographique des élèves se retrouve chez Loos comme dans toutes les écoles viennoises mais la règle était de finir ses études à Vienne[319]. Alors que le mandat d'Otto Wagner à l'*Akademie der bildenden Künste* débuté en 1894 touche à sa fin en 1912, celui-ci propose pour lui succéder son ancien élève né à Ljubljana Josef Plecnik (1872-1957) déjà en poste à l'école des arts décoratifs de Prague[320]. Mais en 1913, c'est finalement Leopold Bauer (1872-1938), né à Krnov en Moravie, qui est nommé par le ministère de l'éducation[321]. Cette nomination survient dans un contexte compliqué car le corps étudiant souhaite une réforme du système d'enseignement et les élèves se mettent en grève pour protester contre le manque

---

[316] Boeckl, Matthias, « Did Modernism survive Exile ? The fate of architects expelled from Austria in 1938 », In Weibel, Peter, et Friedrich Stadler (Dir.). 1993. *Vertreibung Der Vernunft : The Cultural Exodus from Austria*. Vienne : Locker Verlag, pp. 251-268.
[317] Long, Christopher, « The Königschule and its legacies », In Shapira, Elana (Dir.). 2018. *Design Dialogue : Jews, Culture and Viennese Modernism : Design Dialog : Juden, Kultur und Wiener Moderne*. Vienne : Böhlau, pp. 129-142.
[318] Bühn, Volker. 2016. *Alfred Grünewald : Werk und Leben*. Cologne : Böhlau, p. 61.
[319] Vybíral, Jindřich. 2007. *Junge Meister: Architekten aus der Schule Otto Wagners in Mähren und Schlesien*. Vienne : Bölhau, pp. 18-19.
[320] Vybíral, Jindřich, « 'Der Fall Bauer'. Der Streit um die Nachfolge in der Schule Otto Wagners », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2013, pp. 217-242.
[321] Vybíral, Jindřich. 2007. *Op. cit.*, pp. 202-203.

d'autonomie accordée aux écoles et réclament de pouvoir choisir le successeur de leur maître. Leopold Bauer prend finalement son poste en 1915 alors qu'un projet de réforme est discuté[322] : la proposition est d'allonger la durée de la formation de trois à cinq ans, de proposer un enseignement plus segmenté avec l'obligation de participer à un atelier dirigé par un maître (*Meisterschule*), de créer des cours théoriques et de passer obligatoirement deux examens nationaux (*Staatsprüfung*). Si le projet est voté, le mécontentement des élèves de l'académie contre Leopold Bauer ne faiblit pas si bien que celui-ci se retire en 1918.

L'enseignement à la *Kunstgewerbeschule*[323] est encore différent : l'école a été fondée en 1867 en même temps que le musée des arts décoratifs (1866-1871) et les deux institutions sont liées à la manière du *South Kensington Museum* de Londres (1852), de sorte que les élèves peuvent étudier dans les salles du musée. L'architecture, la sculpture, le dessin et la peinture étaient les trois branches principales de l'école. À partir de 1899, son directeur Felician von Myrbach (1853-1940) réforme l'enseignement pour le rendre moins académique et introduit d'autres directions que l'historicisme en nommant notamment Josef Hoffmann et Koloman Moser (1868-1918) comme professeurs en 1899 et 1900. Les ateliers des *Wiener Werkstätte* qu'ils créent ensemble en 1903 sont donc très liées à l'école.

Adolf Loos décide ainsi d'ouvrir une école d'architecture officieuse dans une ville déjà dotée de trois écoles officielles qui forment des architectes mais dont l'enseignement est parfois critiqué par les élèves et dont les réformes prévues tardent à se mettre en place.

2.1.2 L'école d'Adolf Loos 1912-1923

a) Prémices et fondation : un enseignement ouvert

Dans un premier temps, Adolf Loos travaille à l'école d'Eugénie Schwarzwald créée en 1901 dans le premier arrondissement de Vienne. Adolf Loos dessine pour cette école plusieurs projets[324] et y enseigne dès son ouverture.

Eugenie Schwarzwald (née Nussbaum) est née en 1872 à Czernowitz dans l'Empire Austro-Hongrois (actuelle Ukraine) ; elle effectue ses études à Zurich en Suisse et y obtient un doctorat

[322] Vybíral, Jindřich. 2007. *Op. cit.*, p. 204.
[323] Fliedl, Gottfried, et Oswald Oberhuber. 1986. *Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867-1918*. Salzbourg : Residenz Verlag.
[324] Streibel, Robert. 1996. *Eugenie Schwarzwald und ihr Kreis*. Vienne : Picus Verlag.

de philosophie en 1900. À la même date, elle épouse Hermann Schwarzwald (1871-1939), également originaire de Czernowitz et employé au ministère du commerce puis des finances à Vienne[325]. Première femme docteure en philosophie en Autriche, Eugenie Schwarzwald s'est attachée à réformer l'éducation des filles et dès son installation à Vienne, elle ouvre une école privée qui reste en fonction entre 1901 et 1938. L'école est majoritairement destinée aux jeunes filles pour leur permettre de passer l'équivalent du baccalauréat et elle propose de nouvelles méthodes d'enseignement empruntées notamment à Maria Montessori (1870-1952). Schwarzwald souhaite fournir une éducation identique aux filles comme aux garçons qu'elle réunit d'ailleurs ensemble dans certaines classes. Si l'école est financée par des dons et des associations, le ministère de l'éducation la jugeant d'abord comme « utopique[326] », elle bénéficie d'une reconnaissance à partir de 1904-1905 : l'école compte ainsi jusqu'à quatre cents élèves en 1907. Eugenie Schwarzwald peine à constituer le corps professoral de son établissement et elle recrute dans son cercle d'amis et de proches : son mari, Hermann Schwarzwald y enseigne la sociologie et l'économie ; Arnold Schönberg et son ancien élève Egon Wellesz (1885-1974) la musique ; Adolf Loos, l'art et l'histoire de l'art ; Oskar Kokoschka le dessin[327].

Les fascicules annuels édités par l'école nous renseignent sur le type d'enseignement qu'y dispensait l'architecte : pour l'année 1910-1911, il y est inscrit comme professeur (*Dozent*) d'art dans le cadre des *Fortbildungskurse* (une cinquantaine élèves y participent) aux côtés d'Eugenie Schwarzwald et de son mari Hermann qui enseignaient respectivement l'allemand pour la première et l'économie et le droit pour le second. En plus des cours obligatoires, les élèves peuvent choisir un cours d'histoire de l'art de deux heures soit le mercredi soit le samedi : ce cours était sans doute également dispensé par Loos[328] puisqu'il est désigné l'année suivante comme professeur d'histoire de l'art[329]. Un descriptif de quelques lignes explique l'ambition de cet enseignement qui couvrait la Préhistoire (avec une visite au musée d'histoire naturelle), l'Antiquité (visites du *Kunsthistorisches Museum* et de la collection de moulages de l'académie des Beaux-Arts), le Moyen-Âge (visite du *Stephansdom*) et la Renaissance. Loos ajoute que ce cours sera aussi l'occasion de présenter quelques aspects du style moderne en traitant la question de l'aménagement d'intérieurs grâce à des visites de ses propres constructions, dans le 13e

[325] Holmes, Deborah. 2012. *Op. cit.*, p. 92.
[326] Holmes, Deborah. 2012. *Ibid.*, p. 108.
[327] Herdan-Zuckmayer, Alice. 1979. *Genies sind im Lehrplan nicht vorgesehen*. Francfort/Main : Fischer, p. 37.
[328] Jahresbericht der Schulanstalten der Frau Dr. Phil. Eugenie Schwarzwald in Wien, Schuljahre 1911/1912, p. 72.
[329] *Ibid.*, p. 101.

arrondissement à Hietzing et dans la boutique Goldman & Salatsch[330]. L'année suivante, le germaniste français Marcel Ray (1878-1951) reprend les cours d'histoire de l'art et enseigne en français la peinture des XVIIIe et XIXe siècles (écoles française, italienne, espagnole et anglaise, l'« influence de l'estampe japonaise » et l'art de l'Extrême-Orient[331]).

L'ancienne élève de l'école d'Eugenie Schwarzwald, Alice Herdan-Zuckmayer (1901-1991), rapporte dans son autobiographie publiée en 1979 certains souvenirs de cette période. Ces années de formation constituent pour elle les années les plus intéressantes de toute sa scolarité du fait de l'intervention de certaines personnalités, à l'instar d'Adolf Loos qui l'introduit à l'architecture – ou encore d'Hermann Schwarzwald qui l'ouvre à l'économie et à la sociologie. Elle se rappelle aussi l'écho du programme d'enseignement sur les parents qui redoutaient la formation d'« élèves du diable » par des professeurs et des contenus peu conventionnels[332].

Si Eugenie Schwarzwald nomme Loos dans son corps enseignant, elle habite dans un appartement qu'il a aménagé en 1905 et lui commande l'aménagement de certaines salles de son école lorsque celle-ci déménage en 1913. Un autre grand projet d'Eugenie Schwarzwald et d'Adolf Loos est celui d'une école en plein air sur les hauteurs du Semmering : pendant l'année 1911-1912, Loos doit expliquer ce projet aux élèves comme aux parents[333] et son essai « Règles pour celui qui construit dans les montagnes » paraît dans le fascicule de l'année 1912-1913 afin de convaincre les parents, et plus largement l'opinion publique et les autorités, de son bien-fondé[334]. L'école ne sera finalement pas construite faute de crédit bancaire[335].

La rencontre de Loos avec Eugenie Schwarzwald semble constituer un élément-clé pour son rapport à l'enseignement : cette expérience l'amène sans doute à ouvrir sa propre école où il

---

[330] Holmes, Deborah. 2012. *Op. cit.*

[331] Jahresbericht der Schulanstalten der Frau Dr. Phil. Eugenie Schwarzwald in Wien, Schuljahre 1912/1913, p. 103.

[332] « Dieser Fortbildungskurs, den ich nach dem Lyzeum besuchte, war das allerinteressanteste Schuljahr, denn die Gast-Vortragenden waren bedeutende Leute : Adolf Loos führte uns in die moderne Architektur ein, Dr. Hermann Schwarzwald und Hans Kelsen in die Soziologie und Volkswirtschaft, Egon Wellesz, der Schüler und Freud Schönbergs, in die Musik, Professor Otto Rommel lehrte Literatur. Als es jedoch ruchbar wurde, dass wir Siebzehnjährigen den 'Totentanz' von Strindberg, die 'Werber' von Gerhart Hauptmann, 'Hedda Gabler' von Ibsen gelesen hatten, dass Loos entsetzliche Dinge vortrug über die bestehende Architektur und über falsche Lebensformen, und dass Egon Wellesz uns moderne Musik vorspielte und interpretierte, gab es in manchen Elternhaus Aufregung. Zornige Beschwerden und Anfragen, ob man uns zu Teufelsschülern verbilden wollte. », In Herdan-Zuckmayer, Alice. 1979. *Op. cit.*, p. 37.

[333] Jahresbericht der Schulanstalten der Frau Dr. Phil. Eugenie Schwarzwald in Wien, Schuljahre 1911/1912, p. 46.

[334] Adolf, Loos « Règles pour celui qui construit dans les montagnes (1913) », In Loos, Adolf. 2003. *Op. cit.*, pp. 151-153.

[335] Rukschcio, Burkhardt, et Roland Schachel. 1982. *Op. cit.*, pp. 193-194.

réemploie parfois les mêmes méthodes et ses anciens programmes. Ainsi, après avoir enseigné pendant un peu plus d'un an chez Eugenie Schwarzwald, Loos inaugure sa propre école en 1912 dans le même bâtiment puisqu'elle lui prête des salles de cours. Parallèlement, il professe aussi des cours dans son agence dans le palais Modena dans la *Beatrixgasse* et plus largement en ville, lors des visites ou dans les cafés.

b) Le programme d'enseignement : créer un état d'esprit

L'annonce de l'ouverture de son école paraît dans le journal hebdomadaire en langue allemande publié à Budapest, *Pester Lloyd* le 12 juillet 1912, ainsi que dans *Der Sturm* à Berlin et à Vienne dans *Die Fackel, Die Neue Freie Presse*[336] et *Der Brenner*[337]. L'architecte publie également le programme de son enseignement : à partir du 1 octobre 1912, le cursus est prévu sur trois ans et propose trois matières, à savoir l'histoire de l'art, l'aménagement intérieur et la connaissance des matériaux. Les cours ont lieu trois fois par semaine, de 17h30 à 18h30. Enfin, Loos évoque l'organisation d'un voyage d'étude annuel mais aucun n'a eu lieu, sans doute du fait de problèmes financiers. Son école se veut ouverte comme en atteste le descriptif de l'année 1913-1914 : tout étudiant ayant son baccalauréat, qu'il ait ou non étudié auparavant l'architecture, peut s'inscrire et les femmes sont admises. Or les femmes étaient rarement admises dans les cours d'architecture des écoles viennoises comme en témoigne le parcours de Margarete Schütte-Lihotzky qui est sans doute la première femme diplômée d'architecture en Autriche lorsqu'elle sort de la *Kunstgewerbeschule* en 1919. Celle-ci souligne qu'elle n'a toutefois pas pu suivre les cours de Josef Hoffmann car il n'y acceptait pas les femmes[338]. Loos prévoyait un concours de dessin pour les étudiants désireux non seulement de suivre ses cours mais également de dessiner pour son agence. L'inscription s'élevait la première année à cinquante couronnes puis quarante couronnes pour les années suivantes[339] : Markus Kristan avance l'hypothèse qu'Adolf Loos manquait d'élèves la première année et espérait ainsi en attirer un plus grand nombre en baissant les droits d'inscription et en ouvrant plus largement son établissement[340].

---

[336] *Neue Freie Presse*, 4 septembre 1912, p. 11.
[337] *Der Brenner*, n°3, 1912.
[338] Friedl, Edith. 2005. *Op. cit.*, p. 69.
[339] Descriptif des cours de novembre 1913 à juin 1914, Fonds AL, ALA3508 r/v, Albertina, Vienne.
[340] Kristan, Markus, « Alles durcheinander »- Vorlesungen von Adolf Loos im Seminar seiner Bauschule », In Kristan, Markus, Sylvia Mattl-Wurm et Gerhard Murauer (Dir.). 2018. *Adolf Loos. Schriften, Briefe, Dokumente*. Vienne : Metro Verlag, pp. 217.

La première année est consacrée essentiellement à la Préhistoire en histoire de l'art, à l'aménagement d'espaces privés (appartement, salle à manger, salle de bain, chauffage) et à la connaissance des matériaux. Loos prévoit entre avril et mai 1913 un voyage le long du Danube jusqu'en Grèce et un retour à Vienne par l'Italie.

La deuxième année traite de l'histoire de l'art du Moyen-Âge et de l'Orient et les cours se déroulent surtout en début de semaine : le premier cours du lundi est dédié à l'aménagement intérieur des espaces privés ; celui du mardi porte sur les espaces publics (café, hôtel, etc) ; le troisième cours sur les matériaux a lieu le mercredi quand des visites dans Vienne sont prévues le samedi[341]. Le voyage envisagé pour le mois d'avril 1914 est un tour de l'Italie.

Le dernier programme pour l'année 1914/1915 porte sur l'aménagement d'espaces publics (églises, théâtres, hôpitaux), tandis que le cours dédié aux matériaux concerne plus précisément du textile et que le voyage d'étude passe par l'Allemagne (Francfort, Stuttgart, Düsseldorf, Munich), la Belgique (Ostende et Bruxelles), l'Angleterre (Londres) et la France (Paris et Rouen).

Dans un texte publié sous le titre « *Meine Bauschule* » (Mon école d'architecture) en 1913, Loos justifie la création de son école par les difficultés rencontrées à l'expression de ses idées. Il évoque l'hostilité que nourrissent à son égard Josef Hoffmann et le groupe de la *Secession*. En réalité, Adolf Loos avait publié en 1898 deux articles dans la revue de la *Secession*, *Ver Sacrum* : « Unsere junge Architekten »et « Die Potemkin'sche Stadt »[342]. Si ce dernier reprenait un certain nombre de récriminations contre l'historicisme promu par Vienne et que partageaient les membres de la *Secession*, Loos y critiquait également les propositions de ses collègues. De là la rupture entre Loos et la *Secession* : il n'aura de cesse de critiquer par la suite les travaux de Josef Hoffmann en particulier. Loos retient aussi comme justification l'opposition du musée des techniques de Vienne à la tenue d'une de ses conférences pourtant négociée de longue date[343]. Dans ce contexte, et puisque certains élèves l'avaient proposé comme successeur d'Otto Wagner à l'*Akademie der bildenden Künste*, Loos annonce qu'il diffusera dorénavant ses idées grâce à sa propre école, qui lui servira de tribune. De fait la demande d'un groupe d'élèves d'Otto Wagner, constitué entre autres de Rudolf Schindler (1887-1953), de Richard Neutra (1892-1970) et d'Ernst L. Freud (1892-1970), pour nommer Loos à l'académie se serait heurtée à l'opposition de Wagner lui-même et du ministère de l'éducation[344].

---

[341] Descriptif des cours de novembre 1913 à juin 1914, Fonds AL, ALA3508 r/v, Albertina, Vienne.
[342] Loos, Adolf, « Die Potemkin'sche Stadt » et « Unsere junge Architekten », *Ver Sacrum*, juillet 1898, pp. 15-17 et pp. 19-21.
[343] Loos, Adolf, « Mon école du bâtiment (1913) », In Loos. Adolf. 2003. *Op. cit.*, p. 145.
[344] Rukschcio, Burkhardt, et Roland Schachel. 1982. *Op. cit.*, p. 169.

Endossant le profil d'un conférencier reconnu mais banni par les autorités, d'architecte admiré par la jeune génération mais rejeté par les institutions, Loos se place en marge du système pour mieux assurer le triomphe de sa parole jusque-là empêchée ou trahie :

> « Je sentais que je pouvais apporter quelque chose à mes concitoyens, non seulement par l'exemple, mais aussi par ma réflexion théorique. Aussi la douleur devint-elle un vrai tourment lorsque je dus constater que mes exemples, qui grâce à quelques travaux publics émergeaient peu à peu à la lumière, étaient reconvertis par mes adversaires artistiques en une fausse doctrine[345]. »

Si son école est officieuse, ne délivrant aucun diplôme reconnu, son fondateur est convaincu de détenir la vérité (« C'est la vérité que j'enseigne[346] ») pour le bien des générations futures et pour les professionnels du bâtiment. Se positionnant à la fois contre la copie des styles anciens (l'historicisme) et contre la recherche d'un style nouveau à tout prix (*Secession*), Loos enseigne sa « propre théorie » à savoir la prise en compte à bon escient d'une tradition avec laquelle il veut renouer à partir de l'Antiquité.

Loos semble avoir accordé assez peu de temps à la pratique de l'enseignement : il s'agissait plutôt de montrer des possibilités, avec différents exemples, aux élèves[347] tout en les invitant à échanger sur leurs projets et à comparer leurs productions[348]. Loos revient sur sa conception de l'enseignement et de la place qu'y occupe le dessin en 1924 dans l'essai « Ornement et éducation. Réponse à une enquête » publié dans la revue tchèque *Náš směr*. Selon lui, le fait de savoir dessiner n'est pas essentiel et la seule formation basée sur le dessin est une erreur. L'enseignement du dessin doit passer par le latin, c'est-à-dire « partir de l'ornement classique » et « étudier aussi les ordres architecturaux et les contours[349] » : ces aspects, qui sont à l'origine de la civilisation occidentale, sont pour lui essentiels. En outre, il souligne l'importance du classicisme dans la formation artistique qu'il considère comme « la raison[350]» par opposition à tout modernisme exclusif. L'enseignement ne doit pas faire *tabula rasa* comme le font les architectes modernes qui « paraissent plus des espérantistes ». Loos fait allusion ici à la mode de l'esperanto

---

[345] Loos, Adolf, « Mon école du bâtiment (1913) », In Loos. Adolf. 2003. *Op. cit.*, p. 146.
[346] Loos, Adolf, « Mon école du bâtiment (1913) », In Loos. Adolf. 2003. *Ibid.*, p. 147.
[347] Bühn, Volker. 2016. *Op. cit.*, p. 96.
[348] Loos, Adolf, « Mon école du bâtiment (1913) », In Loos. Adolf. 2003. *Op. cit.*, p. 149.
[349] Loos, Adolf, « Ornement et éducation. Réponse à une enquête (1924) », In Loos, Adolf. 1979 (rééd. 1994). *Paroles dans le vide, 1897-1900 : chroniques écrites à l'occasion de l'exposition viennoise du Jubilé, 1898 : autres chroniques des années 1897-1900 ; Malgré tout, 1900-1930*. Traduit par Cornélius Heim. Paris : Éditions Champ libre, p. 290.
[350] Loos, Adolf, « Ornement et éducation. Réponse à une enquête (1924) », In Loos, Adolf. 1979. *Ibid.*, p. 290.

fondé sur l'artificialisme d'une langue créée de toutes pièces et qui enchantait les progressistes et les utopistes. En empruntant la métaphore linguistique, et en rejetant l'esperanto au profit du latin, Loos privilégie un retour aux origines culturelles au détriment de nouvelles solutions[351]. De telles formules étaient déjà présentes dans son écrit « L'ancienne et la nouvelle orientation en architecture » publié en 1910 : « Nous savons donc déjà que l'architecte du futur devra mettre la main à la pâte et bénéficier d'une formation classique[352]. »

À la lecture des descriptions des cours dispensés, Loos privilégie un certain nombre de thèmes comme l'aménagement intérieur, les espaces privés et publics ainsi que leurs nécessaires distinctions. Cela correspond à sa pratique d'alors puisque Loos a essentiellement construit et aménagé des villas et quelques boutiques et cafés avant 1912. Mais il insiste également sur les programmes hôteliers et les immeubles de bureaux qu'il n'a encore jamais construits : cet intérêt pour des espaces et des programmes nouveaux, entre espace public et privé, va s'affirmer surtout après la guerre et il développe de tels projets lorsqu'il est en France. De même, pendant la deuxième année en histoire de l'art, Loos traite de l'art oriental et donne dans ce cadre une conférence en présentant des images de Babylone et des productions des Assyriens[353]. Ce cours s'inscrit sans nul doute dans son goût pour certaines formes à l'image des pyramides en Égypte qui lui serviront d'inspiration pour le Grand Babylone Hotel exposé au Salon d'automne en 1923. Certains thèmes et certaines formes sont ainsi en germe dans ses cours avant d'être travaillés plus concrètement ultérieurement.

Une cinquantaine de pages dactylographiées conservées à la bibliothèque de la mairie de Vienne[354] correspondent vraisemblablement à des notes prises par un élève lors de l'année 1913/1914[355]. Extrêmement précises, elles couvrent une assez longue période des cours dispensés et sont riches de précisions sur les thèmes et le ton employé par l'architecte. Une grande partie du cours est dédiée à l'espace public avec une réflexion sur la situation des bâtiments publics dans la ville et leur mise en visibilité à travers l'usage d'enseignes. Loos explique ainsi qu'un café doit avoir un nom qui peut être facilement retenu et reconnaissable grâce à son enseigne installée à hauteur des yeux pour que le passant puisse la lire sans difficulté à l'instar du Café Europe. À

---

[351] Stewart, Janet. 2000. *Fashioning Vienna : Adolf Loos's Cultural Criticism*. Londres : Routledge, pp. 58-59.
[352] Loos, Adolf, « L'ancienne et la nouvelle orientation en architecture. Un parallèle se référant tout particulièrement aux conditions artistiques viennoises (1898) », In Loos, Adolf. 2003. *Op. cit.*, p. 50.
[353] Akademischer Architektenverein, *Deutsches Volksblatt*, 19 novembre 1912, p. 11.
[354] Notes issues des cours donnés par Loos à l'école Schwarzwald, 53 p., Fonds AL, ZPH 1442, 1.4.22, Bibliothèque de la mairie de Vienne.
[355] Kristan, Markus, « "Alles durcheinander" Vorlesungen von Adolf Loos im Seminar seiner Bauschule », In Kristan, Markus, Sylvia Mattl-Wurm et Gerhard Murauer (Dir.). 2018. *Op. cit.*, pp. 215-221.

l'inverse les « pays avancés » comme l'Angleterre n'ont guère besoin d'enseigne puisque les seules lettres sur les vitrines des magasins suffisent[356]. L'ensemble des cours est ponctué d'anecdotes, de souvenirs liés au voyage aux États-Unis (1893-1896), de comparaisons des modes de vie à Vienne avec d'autres pays comme l'Angleterre, la France ou encore la Serbie[357]. Le cours se termine sur une série de questions/réponses portant tant sur l'aménagement d'une boulangerie que sur la manière d'accrocher les tableaux. Cette structure révèle la cohérence des cours dispensés par Loos : à chaque enseignement correspond une thématique particulière et ses choix didactiques comprennent le recours à des exemples nombreux, à des points de comparaisons avec d'autres parties du monde et à des anecdotes qui permettent de fixer l'attention – au risque toutefois de faire perdre le fil conducteur. Au long de l'année, le ton qu'emploie Adolf Loos devient de plus en plus amical et personnel : à l'approche des vacances de Noël, l'architecte préfère raconter un « conte » à partir d'une anecdote de son séjour américain plutôt que de donner un cours sur l'aménagement hôtelier[358]. Certains élèves ont également souligné que la fréquentation des cafés[359] faisait partie du cursus : ils étaient conviés pour l'occasion à des moments d'observation et d'échanges avec le cercle d'amis et de proches d'Adolf Loos.

Ce ton relativement léger rapporté pour les différents types d'enseignements ainsi que le mélange des anecdotes et des prescriptions professionnelles ou encore les manifestations de proximité avec les auditeurs ne sont pas sans rappeler le déroulement des conférences publiques ou le style de ses essais. D'ailleurs, certaines des présentations de Loos dans le cadre de ses cours étaient annoncées dans les quotidiens viennois si bien que la distinction entre les séminaires de son école et les conférences est parfois très mince. Cette confusion des genres est significative de Loos qui rejette le monologue classique du cours universitaire au profit du style de l'essai avec sa capacité de dialogue et d'échange.

---

[356] « Das Café soll einen Namen haben, um sich jenem einzuprägen, die es nicht kennen. Café Europe oder Schramgl brauchen keine Schilder, weil wir sie kennen [...] Die Buchstaben der Schilder sollen in Augenhöhe sein, damit sie ohne Anstrengung gut zu lesen sind. Vorgeschrittene Länder haben keine Schilder. Die Kaufleute in England haben ihre Schilder aus Bronze, wenn dies nicht, so haben sie Schaufenster abgegrenzte Flächen mit ihrem Namen. », Notes issues des cours donnés par Loos à l'école Schwarzwald, 53 p., Fonds AL, ZPH 1442, 1.4.22, Bibliothèque de la mairie de Vienne.

[357] « [...] Bei uns wäre der free lunch unmöglich. In Frankreich, in Italien, in Serbien und Russland kann man ihn einführen, bei uns nicht. », Notes issues des cours donnés par Loos à l'école Schwarzwald, 53 p., Fonds AL, ZPH 1442, 1.4.22, Bibliothèque de la mairie de Vienne.

[358] « [...] Das es der letzte Tag vor den Weihnachtsferien ist, so werde ich, statt von der Hoteleinrichtung zu sprechen, Märchen erzählen, wie es mir in Amerika erging, zur Nutzanwendung und Moral für manche. » Notes issues des cours données par Loos à l'école Schwarzwald, 53 p., Fonds AL, ZPH 1442, 1.4.22, Bibliothèque de la mairie de Vienne.

[359] Meder, Iris, « In der Kärntnerbar, in Cabarets und Nachtlokalen », Inge Prodbrecky (Dir.). 2008. *Leben mit Loos*, Vienne : Böhlau, pp. 216-217.

Les promenades organisées dans le cadre de l'école sont elles aussi renseignées grâce à des documents conservés à la bibliothèque de la mairie de Vienne[360]. Une vingtaine de pages datant de l'hiver 1913 et du début de l'année 1914 d'un auteur également inconnu[361] donnent à lire le parcours de dix promenades d'une heure chacune orchestrées par Loos pour permettre à ses élèves une observation *in situ* de constructions et d'aménagements : le *Ring*, le Parlement ou encore l'intérieur du Palais Liechtenstein, mais aussi ses propres constructions comme les maisons d'Hietzing sont ainsi au programme. L'auteur a retranscrit les descriptions de l'intérieur et/ou de l'extérieur des bâtiments, telles qu'elles ont été menées par Adolf Loos, le tout émaillé d'appréciations tranchées se référant au goût de l'architecte. À propos du palais de la famille Rothschild construit par Hippolyte-Alexandre Destailleur (1822-1893) dans la *Prinz Eugenstrasse* en 1876, Loos loue le travail de la pierre « spécifiquement français » et plus généralement « l'architecture française du palais que les viennois ne peuvent pas comprendre[362] ». Quant à la construction du *Ring*, Loos lui reproche d'avoir isolé la vieille ville des faubourgs de Vienne ainsi que son absence d'unité.

Les analyses de Loos illustrent le concept d'architecture comme média qu'a développé Beatriz Colomina : l'architecture quasi omniprésente tant dans sa matérialité que dans ses reproductions (journaux, publications, photographies…) délivre un discours sur les manières de vivre des personnes et s'affirme comme un lieu de représentation. Le bâtiment est appréhendé par Loos comme une « construction » : une construction matérielle mais tout autant une construction plus immatérielle de la vie quotidienne et d'un sujet, à savoir celui qui y vit[363]. Dans ses cours, Loos privilégiait une approche matérielle du bâti en évoquant les formes et les modèles mais lors des visites sur place, il faisait aussi la part belle à l'immatériel et au vécu.

L'école de Loos est caractéristique de la volonté de réforme de l'éducation qui s'exprime à l'époque à Vienne. La plupart des élèves de l'école d'Adolf Loos étaient obligés de s'inscrire parallèlement dans des écoles officielles afin d'obtenir un diplôme reconnu – souvent à la *TH* pour fréquenter les cours de Karl König ou à l'*Akademie der bildenden Künste*. Seuls Helmut von Wagner-Freynscheim (1889-1968) et Paul Engelmann (1891-1965) se font rayer des registres de la

[360] Mitschrift zu Stadtführungen im Rahmen der Bauschule Adolf Loos, 1913-1914, Fonds AL, ZPH 1442, 1.4.20, Bibliothèque de la mairie de Vienne.
[361] Harald R. Stühlinger, « Adolf Loos als Führer zu Architektur und Städtbau », In Kristan, Markus, Sylvia Mattl-Wurm et Gerhard Murauer (Dir.). 2018. *Op. cit.,* pp. 223-231.
[362] « Prinz Eugenstrasse 22 Palais Rotschild ; das schönste Privatpalais von franz. Architekten erbaut. […] Der Steinbewurf ist spezifisch französisch […] Das ist französische Palaisarchitektur, da können die Wiener nicht mitkommen. », 21 mars 1914, Mitschrift zu Stadtführungen im Rahmen der Bauschule Adolf Loos, 1913-1914, Fonds AL, ZPH 1442, 1.4.20, Bibliothèque de la mairie de Vienne, p. 3.
[363] Colomina, Beatriz. 1994. *Op. cit.,* p. 14.

TH lorsque Loos ouvre son école en 1912[364]. À la mort de Karl König en 1915, le rôle de la *TH* diminue, comme en témoigne le nombre décroissant d'inscriptions : l'enseignement y est considéré comme dépassé, très ancré dans le style historiciste alors que d'autres modèles s'affirment[365]. D'une certaine manière, l'école de Loos offre d'autres approches et propose d'autres manières de penser l'architecture qui semblent correspondre à la demande puisque les élèves payaient de fait deux fois leurs études. Cependant, malgré les récriminations, la réforme de l'enseignement à Vienne n'intervient véritablement que dans les années 1920 : elle tend alors à se focaliser sur la tradition et l'architecture du quotidien du fait de la crise du logement qui sévit après-guerre. En effet, dans une ville très appauvrie après 1918, les projets architecturaux visent surtout à loger les habitants de la capitale avec des constructions peu coûteuses : l'architecte allemand Heinrich Tessenow (1876-1950), très engagé en faveur du logement social, est nommé professeur à la *Kunstgewerbeschule* entre 1913 et 1919. En perdant la majorité de son industrie qui était située au nord de l'Empire (Moravie et Bohême), l'Autriche est amenée à travailler avec les artisans du pays si bien que les questions d'industrialisation et de standardisation de l'architecture sont beaucoup moins présentes dans l'enseignement qu'en France et en Allemagne[366].

Loos continue à enseigner au début des années 1920 en reprenant d'anciennes thématiques (comme la construction d'hôtels) et profite des nouvelles problématiques de la municipalité viennoise et de la République d'Autriche face à l'afflux de population dans la capitale pour promouvoir un enseignement sur la construction de logements sociaux. L'architecte Robert Hlawatsch (1899-1982) en témoigne dans une lettre adressée à son ancien professeur : « […] j'ai suivi votre cours sur les logements sociaux à l'école Schwarzwald durant l'année 1920/1921 puis en 1921/1922 sur la construction hôtelière[367] ». Pour autant, aucun descriptif officiel n'est imprimé après-guerre, ce qui renforce encore le caractère officieux de l'école.

D'autres architectes ont également développé des ateliers officieux pour former des générations d'architectes : Auguste Perret (1874-1954) enseigne durant trois périodes à Paris entre 1923 et 1930, 1930 et 1932 puis entre 1942 et 1954. Cette école informelle est née de la demande

---

[364] Eintragskatalog, Archiv Technische Universität Wien, Vienne. Recherches sur Otto Bauer, Otto Breuer, Paul Engelmann, Jacques Groag, Josef A. Hammerschmidt, Heinrich Kulka, Helmut von Wagner-Freynscheim.

[365] Meder, Iris, « Lebens- und Arbeitsbedingungen jüdischer Architekten in Österreich » In Senarclens de Grancy, Antje, et Heidrun Zettelbauer (Dir.). 2011. *Architektur. Vergessen : jüdische Architekten in Graz*. Vienne : Böhlau, pp. 69-75.

[366] Boeckl, Matthias, « Did Modernism survive Exile ? The fate of architects expelled from Austria in 1938 », In Weibel, Peter, et Friedrich Stadler (Dir.). 1993. *Op. cit.*, p. 253.

[367] « ich habe 1920/21 Ihr Seminar bei Schwarzwald über Siedlungswesen und 1921/22 über Hotelbau gehört », Lettre de Robert Hlawatsch à Adolf Loos, 22 février 1922, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.187, Bibliothèque de la mairie de Vienne.

d'élèves à Le Corbusier qui décline l'invitation et les adresse à Auguste Perret. Perret enseigne alors dans une aile du palais de bois qu'il vient de construire Porte Maillot[368]. En 1923, son atelier est officiellement rattaché à l'École des Beaux-Arts mais les projets de ses élèves sont souvent boycottés par les jurys de l'École qui méprisent ce maître perçu comme un entrepreneur et non comme un architecte. Comme dans le cas de l'école de Loos, la première vague d'élèves a suivi les cours de Perret après un cursus à l'École des Beaux-Arts, à l'École spéciale d'architecture ou encore à l'École des arts décoratifs. Beaucoup fréquentent les deux écoles en même temps puisque la question du diplôme est essentielle ; c'est le cas de l'architecte d'origine hongroise Ernö Goldfinger (1902-1987). Perret forme ainsi trois vagues d'architectes mais comme le dit Joseph Abram, tous les élèves n'ont pas été forcément des disciples et ses disciples n'ont pas tous été des élèves[369]. Reste qu'Auguste Perret employait officiellement certains élèves dans son agence si bien que les statuts doubles de collaborateur et d'élève sont plus faciles à distinguer que dans le cas de l'école de Loos. L'enseignement dispensé par Perret semble toutefois peu différent de celui de l'École des Beaux-Arts : le professeur passait devant les tables pour corriger ses élèves et les emmenait sur ses chantiers[370]. Les enquêtes qu'a menées Joseph Abram auprès des anciens élèves de Perret soulignent également que son enseignement ne donnait pas lieu à des conférences ni à « de grands discours, de vagues paroles[371] », le maître visant à l'efficacité et la professionnalisation de ses étudiants. Mais comme Loos, Reste que Perret voyait dans l'école un moyen d'accéder à une reconnaissance officielle disputée.

Le Corbusier a en revanche toujours rejeté l'idée d'avoir une école : il préférait accueillir dans son agence de jeunes architectes du monde entier et les faire travailler sur ses propres projets ou encore donner des conférences dans des universités. Judi Loach recense dans son étude sur l'atelier de Le Corbusier « carrefour de l'Europe » quelque trente-trois nationalités différentes sur trois périodes : les débuts entre 1924 et 1937, puis entre 1945 et 1950 et enfin entre 1950 et 1965[372]. Des vagues d'architectes ont ainsi été formées au fil des années dans les ateliers de Perret et de Le Corbusier comme dans l'école-atelier d'Adolf Loos ; et la formation des élèves y a évolué selon les projets et les perspectives nouvelles adoptées par ces maîtres.

---

[368] Abram, Joseph. 2015. *Les architectes du troisième atelier Perret : la génération des Trente Glorieuses*. Nancy : École nationale supérieure d'architecture de Nancy, p. 11.
[369] Abram, Joseph. 1985. *Une école et son maître : l'itinéraire multiple des disciples d'Auguste Perret. 1, Perret et l'école du classicisme structurel (1910-1960)*. Nancy : École d'architecture de Nancy, p. 106.
[370] Abram, Joseph. 1985. *Ibid*., p. 124.
[371] Témoignage de Max Blumenthal (1911-1990), In Abram, Joseph. 1985, *Ibid.,* p. 127.
[372] Loach, Judi, « L'atelier de Le Corbusier, carrefour de l'Europe », In Picon, Antoine, Yannis Tsiomis, et Werner Szambien (Dir.). 1992. *L'Europe des échanges : la culture architecturale au-delà des frontières (1750-1993)*. Paris : Centre de recherche sur l'histoire de l'art et de l'architecture modernes, pp. 89-93.

Si la forme officieuse de l'école de Perret ou encore les conférences données par Le Corbusier peuvent rappeler certaines pratiques pédagogiques de Loos, le déroulement de l'enseignement à l'école du Bauhaus à Weimar puis à Dessau et Berlin entre 1919 et 1933 est tout à fait différent, voire s'oppose aux conceptions d'Adolf Loos. Le processus même d'enseignement et les *Formkurse* proposés consistaient à développer une grammaire formelle applicable à tous les objets usuels selon une décision esthétique[373], ce qui était tout-à-fait inconcevable pour Loos chez qui la forme des objets usuels ne peut être appliquée de l'extérieur mais doit s'adapter aux usages et à l'évolution de l'objet en question. C'est tout le sens de cette phrase de Stanislaus von Moos dans sa comparaison entre Loos et Le Corbusier : « Le Bauhaus était à Le Corbusier ce que les *Wiener Werkstätte* étaient à Loos : un effort bien intentionné mais profondément dans l'erreur visant à importer "l'art" dans l'industrie[374]. »

L'école du Bauhaus créée à Weimar en 1919 naît de la fusion entre l'école fondée entre 1904 et 1911 par le peintre et architecte Henry van de Velde (1863-1957) et la volonté de Walter Gropius, son directeur, d'associer beaux-arts et industrie. L'union des arts, sans hiérarchie, sur un modèle issu du Moyen-Âge avec le motif de la construction des cathédrales comme symbole, est au cœur de l'initiative de Gropius. Jusqu'à la nomination de Hannes Meyer (1888-1954) comme directeur de l'école en 1928, il n'y a aucun département dédié à l'architecture : l'unité des arts dans la construction autant que la pénurie de matériaux de construction et l'absence de commandes du fait du contexte économique allemand de l'après-guerre expliquent ce choix[375]. Lorsqu'en 1920, Walter Gropius et Adolf Meyer (1881-1929) construisent la maison Sommerfeld près de Berlin, celle-ci, pensée comme un manifeste du Bauhaus, propose une unité des arts en mobilisant un nombre important d'élèves et de professeurs pour dessiner et concevoir le mobilier, les luminaires ou encore la marqueterie. Cette conception ne pouvait convenir à Adolf Loos qui établit une distinction très claire entre l'art et l'architecture. L'architecture doit seulement se soucier des besoins des personnes : « il [l'architecte] bâtit une église. Les gens doivent être incités au recueillement. Il construit un bar. Les gens doivent s'y sentir à l'aise[376] » et « seule une toute petite partie de l'architecture relève de l'art : le tombeau et le monument. Tout le reste, tout ce qui

[373] Labbé, Mickaël. 2015. « Le Corbusier et le problème de la norme ». Thèse de doctorat, Strasbourg : Université de Strasbourg, p. 148.
[374] Von Moos, Stanislaus et Margaret Sobiesky, « Le Corbusier et Adolf Loos », *Assemblage*, n°4, octobre 1987, p. 26.
[375] Saletnik, Jeffrey. 2009. *Bauhaus Construct*. New York : Routledge.
[376] Loos, Adolf, « L'ancienne et la nouvelle orientation en architecture », In Loos, Adolf. 2003. *Op. cit.*, pp. 43-56.

est au service d'une fin, est à écarter du domaine de l'art[377] » écrit-il dans « Architecture » (1910). La seule mention du Bauhaus dans les écrits d'Adolf Loos est particulièrement éclairante sur la manière dont il considère cette école : dans son article « La suppression des meubles » de 1924, Adolf Loos reproche aux architectes de ne pas seulement concevoir des maisons mais également des meubles et même des pantalons, ce qui revient à nier l'architecture :

> « Les architectes, je veux dire les architectes modernes, devraient également être des hommes d'aujourd'hui, des hommes modernes. Qu'on laisse au menuisier et au tapissier le soin de fabriquer des meubles mobiles. Ils en font de magnifiques, aussi modernes que nos chaussures et nos vêtements, nos valises de cuir et nos automobiles. Malheureusement, je ne peux pas parader avec mon pantalon et dire : il vient du Bauhaus de Weimar[378]. »

c) Les élèves d'Adolf Loos : trois générations d'architectes

Si certains élèves d'Adolf Loos ont fini leurs études avant la Première Guerre mondiale et ont quitté l'Autriche voire l'Europe, d'anciens élèves sont restés ou revenus à Vienne et retrouvent Loos alors que de nouveaux élèves arrivent. Il est ainsi assez difficile d'appréhender l'ensemble des élèves qui ont fréquenté les cours d'Adolf Loos et de documenter le parcours de chacun : certains sont toutefois restés assez longtemps à ses côtés pour que l'on puisse retracer leurs collaborations ; d'autres sont devenus des architectes reconnus aux trajectoires identifiées ; d'autres enfin sont restés inconnus. Reste que l'école d'Adolf Loos a connu plusieurs étapes et que l'architecte y a formé plusieurs générations.

[377] « Nur ein ganz kleiner Teil der Architektur gehört der Kunst an: das Grabmal und das Denkmal. Alles andere, was einem Zweck dient, ist aus dem reiche der Kunst auszuschließen. », In Loos, Adolf, « Architektur », *Der Sturm*, 15 décembre 1910.
[378] Loos, Adolf, « La suppression des meubles (1924) » In Loos, Adolf. 1979. *Op. cit.*, p. 284.

Illustration 4 : Adolf Loos entouré de ses élèves sur le toit de l'école d'Eugénie Schwarzwald à Vienne autour de 1920. 1 : Josef Berger, 2 : Otto Bauer, 3 : Loos, 4 : Leopold Ehrmann, 5 : Lipschitz, 6 : Erich Ziffer, 7 : Gabriel Guévrékian (Johannes Itten ?), 8 : Franz Schuster, 9 : Heinrich Kulka, 10 : Norbert Krieger, 11 : Ernst L. Freud, 12 : Karel Lhota ?, 13 : Jacques Groag, 14 : Paul Engelmann, 15 : Zlatko Neumann ?, 16 : Alfons Hetmanek, 17 : Johann Wels, 18 : Giuseppe de Finetti, 19 : Franz Kaym. Source : Rukschcio, Burkhardt, et Roland Schachel. 1982. Op. cit., p. 251.

Une première génération d'architectes correspondrait à celle formée avant le conflit : tel est le cas de Richard Neutra (1892-1970) qui a également suivi l'enseignement à la *TH* de Karl Mayreder et de l'ancien élève d'Otto Wagner, Max Fabiani (1865-1962) – à Vienne ainsi qu'à Zurich – avant de partir à Berlin en 1920 pour travailler auprès d'Erich Mendelsohn (1887-1953) puis aux États-Unis en 1923 où il retrouve Rudolf Schindler, son ancien camarade de l'école de Loos[379]. D'autres élèves reviennent à Vienne après la Première Guerre mondiale et collaborent avec Loos à l'instar de Jacques Groag (1892-1919) qui supervise le chantier de construction de la villa Moller (1927-1928) quand Loos est à Paris[380]. Dans cette première génération d'architectes, certains ont quitté assez rapidement le pays quand d'autres sont restés dans son entourage pour travailler sur les commandes de leur maître. Leurs travaux personnels sont essentiellement constitués de villas privées, à l'image de ce que construit Loos[381].

[379] McCoy, Esther, « Letters between R. M. Schindler and Richard Neutra, 1914-1924 », *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 33, No. 3, octobre 1974, pp. 219-224.
[380] Prokop, Ursula. 2005. *Das Architekten und Designer – Ehepaar Jacques und Jacqueline Groag. Zwei Künstler der Wiener Moderne*. Vienne : Böhlau, pp. 31-32.
[381] Une analyse de certains travaux personnels des élèves de Loos est proposée dans le chapitre 5.

La deuxième génération d'architectes élèves de Loos serait celle de l'immédiat après-guerre, illustrée par Robert Hlawatsch ou encore les français Raymond Fischer et Gabriel Guévrékian. Cette génération semble plus internationale comme en témoigne Fischer :

> « Les élèves qui la fréquentaient [l'école de Loos], en général au nombre de 25, suivaient en même temps les cours de l'école officielle. (…) Les trois-quarts étaient des étrangers, surtout des anglo-saxons. (On ne voyait que très peu d'étudiants français.)[382] »

Si cette génération reste en contact avec leur professeur, elle ne travaille guère sur ses chantiers. Raymond Fischer se rappelle avoir revu Loos à Paris dans les années 1920 grâce auquel il découvre « […] tout ce qui se faisait de moderne. Il [Loos] était en relation avec l'ensemble des peintres et grâce à lui, j'ai pu rencontrer Mondrian et ceux du mouvement abstrait[383] ». En échange, il dit lui avoir prêté « un coin » de son agence à Paris, puisque Loos n'avait pas d'atelier dans la capitale[384]. Les élèves de cette génération seront plus nettement marqués par l'engagement social que Loos privilégie à partir de 1918, à l'image de Leopold Fischer (1901-1975) et de Robert Hlawatsch, qui ont tous deux travaillé pour la construction de logements sociaux en Allemagne, à Dessau et à Francfort. Ils interviennent moins que leurs prédécesseurs dans la construction de villas.

La troisième génération est sans doute la plus officieuse puisqu'elle correspond aux architectes majoritairement tchécoslovaques formés et/ou employés sur les chantiers tchèques d'Adolf Loos à la fin des années 1920. Norbert Krieger (1901-?) est un cas original puisqu'il a suivi les cours de Loos avant 1914 et qu'il a travaillé ensuite avec lui à Plzeň sur les aménagements intérieurs d'appartements. À l'inverse, Kurt Unger (1907-1989) devient son disciple après avoir assisté à une de ses conférences en Tchécoslovaquie et le retrouve dans le Sud de la France en 1930-1931 où il participe au projet d'hôtel pour Juan-Les-Pins ainsi qu'à l'aménagement de l'appartement de son oncle Leopold Eisner à Plzeň (1930). Il en est de même de Karel Lhota (1894-1947) : formé à Prague comme architecte et installé à Plzeň en 1925, il y devient le collaborateur de Loos (appartements Brummel (1927), Hirsch (1928)) ainsi qu'à Prague (villas Müller en 1928 et Winternitz en 1931) avant de consacrer le reste de sa carrière à l'enseignement à Prague et Plzeň ainsi qu'à la rédaction d'articles dans des revues d'architecture et

[382] Zeller, Pascal. 1992. *Le 'Chemin Aérien'*. Projet de fin d'études, Lyon : École d'Architecture de Lyon, p. 16. Je remercie Peter Wyeth pour m'avoir indiqué ce travail.
[383] Zeller, Pascal. 1992. *Ibid*., p. 55.
[384] Zeller, Pascal. 1992. *Ibid*., p. 59.

à des projets dans le domaine du théâtre à Brno et Plzeň. Borivoj Kriegerbeck (1891-1975) présente un autre profil : employé de l'entreprise de construction Müller&Kapsa, il travaille avec Loos pour les aménagements à Plzeň des appartements du couple Beck (1928) et de Leo Brummel (1927)[385]. Enfin, Vladimir Karfik (1901-1996) raconte dans ses mémoires sa relation avec Loos : après l'avoir écouté à Prague en 1924, il lui propose ses services pour l'assister à Paris, ce que ce dernier ne peut faire faute de commande. Loos et Karfik s'y retrouvent tout de même quand Karfik intègre l'agence de Le Corbusier avant de partir travailler auprès de Frank Lloyd Wright à Taliesin comme le lui avait conseillé Adolf Loos[386]. Vladimir Karfik est un disciple qui a suivi de loin le travail de Loos plutôt qu'un élève puisqu'il ne parvient pas à travailler directement avec lui.

Illustration 5 : Adolf Loos et ses élèves lors de son soixantième anniversaire à Prague. Assis de gauche à droite : Kurt Unger, Leopold Fischer, Norbert Krieger, Heinrich Kulka, Robert Hlawatsch. Debout derrière Adolf Loos : Giuseppe de Finetti. Source : Stefan Voglhofer, Adolf Loos Spurensuche, 2007-2020, p. 10.

Un seul de ces architectes prend explicitement ses distances par rapport à l'enseignement reçu : Felix Augenfeld (1893-1984)[387]. Il est issu d'une famille juive hongroise installée à Vienne

[385] Journaux de Borivoj Kriegerbeck, 1930-1934, Archiv Bořivoje Kriegerbecka (MMB - fond BK), musée de la ville de Brno. Cité dans Domanicky, Petr, et Petr Jindra. 2012. *Loos-Pilsen-Connections*. Plzeň : Doppelhouse Press.

[386] Karfik, Vladimir. 1993. *Architekt si spomina*. Bratislava : Spolok architektov Slovenska, pp. 32-40.

[387] Ruth Hanisch a consacré de nombreux ouvrages à Felix Augenfeld depuis 1995. Hanisch, Ruth. 1995. « Felix Augenfeld : Architektur und Inneneinrichtung ; Wien 1920 - New York 1960 ». Mémoire de master, Vienne : Université de Vienne. « Die unsichtbare Raumkunst des Felix Augenfeld ». In Boeckl, Matthias (Dir.). 1995. *Visionäre und Vertriebene. Österreichische Spuren in der modernen amerikanischen Architektur*. Berlin: Ernst & Sohn, pp. 227-247. Hanisch, Ruth, « Psychoanalytische Verbindungen und kunstgewerbliche Verwicklungen : Das 'Wiener Wohnen' im New-York », In Dogramaci, Burcu (Dir.). 2011. *Netzwerke des Exils: Künstlerische*

dans la deuxième moitié du XIXe siècle. L'un de ses oncles, Alois Augenfeld (1865-1936) est architecte et s'est formé à Vienne auprès de Karl König. Felix Augenfeld suit l'enseignement d'Adolf Loos entre 1913 et 1914 après avoir obtenu son diplôme à la *TH* en juillet 1912 : il appartient donc à la première génération mais à l'inverse de ses camarades, Paul Engelmann et Giuseppe de Finetti (1892-1952), qui reviennent comme lui à Vienne après la Première Guerre mondiale et restent proches de Loos, il décide de rompre avec l'ancien maître :

> « Je ne pouvais plus croire aux murs revêtus de marbre et d'acajou des salles à manger loosiennes pour des banquiers de l'avant-guerre […] je ne le revoyais plus[388] ».

Augenfeld emprunte une autre direction tant dans son agence qu'il fonde en 1922 avec Karl Hofmann (1890- ?) que dans quelques articles qu'il publie à la fin des années 1920 et dans les années 1930. Augenfeld s'attache de plus en plus à répondre dans ses travaux aux demandes individuelles et réalise des conceptions originales, que ce soit pour l'aménagement d'un appartement ou pour une pièce de mobilier à l'image du fauteuil anthropomorphe conçu pour Sigmund Freud (1856-1939) en 1930 avec une position ni tout à fait assise ni tout à fait couchée mais qui épouse exactement les positions du commanditaire. Si Loos préconisait de répondre aux seuls besoins des habitants, il avait aussi tendance à imposer certaines pièces de mobilier et n'envisageait pas de toute façon de dessiner des meubles, nombre de meubles existants lui paraissant à même de satisfaire les souhaits de ses commanditaires. Dans un article de la revue *Die Bühne* de mars 1935, Felix Augenfeld discute des positions de Loos sur les matériaux naturels et leurs vérités pour démontrer que ce qui était tout-à-fait juste et évident avant 1914, est une erreur après 1918 : « Il [Loos] est devenu responsable d'une erreur généralisée par le biais de cet enseignement qui expliquait qu'il était suffisant d'employer des matériaux naturels pour concevoir des objets[389] ». Ainsi, Augenfeld abandonne progressivement les meubles et les matériaux traditionnels au profit du verre et de l'acier, quasi inexistants chez Loos ; ses meubles sont également beaucoup plus légers et l'agencement plus flexible. Si d'autres architectes formés par Loos ont pu prendre leurs distances dans leurs réalisations, Augenfeld est le seul qui formule explicitement des critiques envers son maître : cette position s'inscrit pleinement dans les

---

Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933. Berlin : Gebr. Mann, pp. 203-221. « Felix Augenfeld : Modern architecture, psychoanalysis and antifascism », In Clarke, Alison, et Elana Shapira (Dir.). 2017. *Émigré Cultures in Design and Architecture*. Londres : Bloomsbury Publishing, pp. 159-171.

[388] « Ich konnte nicht mehr recht and die marmorbedeckten und mahagonigetäfelten Wände der Loos'chen Bankier-Speisezimmer der Vorkriegszeit glauben (…) ich traf ihn aber nicht mehr », Augenfeld, Felix, « Erinnerungen an Adolf Loos », *Bauwelt*, Sonderheft « Die Loosschule », 1981, p. 1907.

[389] « Er ist durch diese Lehre unschuldigerweise für den verbreiteten Irrtum verantwortlich geworden, dass es, um etwas Bauchbares zu machen, genüge, echtes Material zu verwenden », Augenfeld, Felix, « Der Wohnraum, jenseits von Mode. Gedanken über Raumgestaltung », *Die Bühne,* n° 395, Mars 1935, p. 34.

évolutions de l'après-guerre et rappelle combien Loos est resté traditionnel dans certains éléments de sa conception de l'architecture.

Les quelques profils ici retracés soulignent que Loos ne forme pas seulement des élèves mais collabore régulièrement avec eux sur ses projets et constructions et ce, tout particulièrement après-guerre : il est vrai qu'il répond alors à des commandes à Vienne et en Tchécoslovaquie alors qu'il réside à Paris d'où le recours nécessaire à ses élèves. Karel Lhota témoigne dans un de ses articles de manière explicite de ces changements de statuts en expliquant qu'il est passé d'élève, à architecte puis à collaborateur[390] : il y définit alors son parcours avec Loos comme un apprentissage privé de l'architecture moderne[391]. D'autres peuvent être plutôt définis comme des disciples car ils n'ont pas forcément assisté aux cours de manière régulière mais adhèrent tout de même à ses propositions. Il est très difficile de connaître les relations personnelles nouées entre Loos et ses élèves – collaborateurs, employés ou disciples – : le respect semble toutefois total comme l'illustre la lettre de Robert Hlawatsch de 1922 qui reprend l'image stéréotypée de l'élève attentif assis aux pieds de son maître pour le remercier et se féliciter d'avoir suivi son enseignement[392]. En 1930, dans un article paru à l'occasion des soixante ans de Loos, Heinrich Kulka retient néanmoins que Loos était surtout un ami pour ses élèves et qu'ensemble, ils appartenaient à un groupe sans hiérarchie entre maître ou élève[393].

Mais Loos n'a pas seulement fait école grâce à ses contacts directs : il a aussi suscité des disciples de manière indirecte. C'est le cas d'Otti Berger (1898-1944, née Otilija Ester Berger), élève croate du Bauhaus à partir de 1926 et à la tête de l'atelier de tissage du Bauhaus en 1931 après son diplôme auprès de Lilly Reich (1885-1947). Après la fermeture de l'école, Otti Berger ouvre son propre atelier à Berlin, puis part en 1937 en Angleterre sans pouvoir y trouver du travail avant de revenir en Yougoslavie en 1939 où elle est arrêtée en 1941 avec sa famille et

---

[390] « Nejdrive jsem byl „mein bester Schüler", po case „ein Architekt, vor dem ich die Achtung habe", konecne „mein langjähriger Mitarbeiter und Freund", jak v Pilsner Tagblattu dal vytisknout. » In Lhota, Karel, « Práce s Loosem », In Loos. Adolf. 1929. *Reci do prazdna*, Prague : Orbis, pp. 239-243.

[391] Hubatová-Vacková, Lada, et Valentyna Nikolenko (Dir.). 2020. *The villa of Jenny and Josef Winternitz*. Prague : Academy of Arts, Architecture and Design, p. 51.

[392] « Trotzdem vertraue ich darauf dass die kurzen Stunden die ich als Hörer zu Ihren Füssen sitzen durfte genügt haben nur das Fundament meiner menschlichen und beruflichen Persönlichkeit zu werden sodass ich einmal mich Ihren Schüler werde nennen dürfen. [...] », Lettre de Robert Hlawatsch à Adolf Loos, 22 février 1922, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.187, Bibliothèque de la mairie de Vienne.

[393] « Dabei waren Sie immer unser lieber Freund und der Jüngste von uns allen. Lehrer und Schüler ? Das Empfanden wir nicht. Wir gehörten zusammen. », Kulka, Heinrich, « An Adolf Loos, unseren Lehrer ! », *Wiener Allgemeine Zeitung,* 11 décembre 1930, In Loos, Adolf. 1988. *Konfrontationen : Schr. von u. über Adolf Loos*. Édité par Adolf Opel. Vienne : Prachner, p. 133.

déportée à Auschwitz[394]. Otti Berger écrit à Loos après avoir lu ses livres – sans doute le recueil d'essais paru en 1929 à Innsbruck et l'ouvrage de Kulka de 1931– pour lui faire part de son admiration et aussi pour lui demander des conseils pour trouver du travail[395]. Loos lui donne le contact de Sonia Delaunay (1885-1979) à Paris et Otti Berger s'en réjouit le mois suivant[396] : dans ce cas, Loos est un intermédiaire qui permet à ses élèves et disciples, de rencontrer d'autres artistes et intellectuels.

Le dessein d'enseigner de Loos le conduit à l'idée de créer une école en dehors de l'Autriche dès 1920 : il imagine plusieurs projets dans ce sens au cours de la dizaine d'années qui suivent. Plus généralement lorsqu'il n'a pas véritablement d'école fixe, il poursuit cette ambition, comme en témoignent ses conférences dans les universités tchèques en 1924 et 1925 et à l'école du Bauhaus à Dessau en 1927. Dans tous les cas, Loos cherche à s'inventer d'autres lieux pour enseigner : il y reprend les mêmes thématiques parallèlement à ses cours dans ses essais et ses conférences publiques, l'objectif étant non plus seulement de former de futurs architectes mais de toucher un public très large.

2.2. Une école hors les lieux ou le projet d'une école à Paris

Adolf Loos, s'il a projeté une nouvelle carrière en France, a aussi voulu ouvrir une école d'architecture à Paris et recruter des professeurs. Il en est ainsi de l'architecte américain Louis Sullivan (1856-1924), formé à Paris entre 1874 et 1876 et dont Loos s'était engagé à publier l'essai théorique de 1918 *Kindergarten Chats* à propos de l'utilisation de l'ornementation. Les discussions passent alors par l'intermédiaire de Rudolf Schindler, ancien élève d'Adolf Loos installé aux États-Unis en 1914. Ce dernier, déjà impliqué dans le projet de publication, est chargé de convaincre l'architecte américain, mais Louis Sullivan, alors âgé de soixante-cinq ans, décline l'invitation du fait de son âge et parce que la publication de son essai n'aboutit pas[397]. L'essai de

[394] Svobodová, Markéta. 2016. *Bauhaus a Československo 1919-1938 / The Bauhaus and Czechoslovakia 1919-1938*. Prague : Kant, p. 210 et p. 228.

[395]« seitdem ich ihre Bücher gelesen habe, betrachte ich sie als meinen unsichtbaren, aber immer gegenwärtigen Führer [...] Herr Loos, ich bin sehr froh, ihr Zeitgenosse sein zu dürfen und bitte sie, wenn es ihnen möglich ist, mir einen rat zu geben », Lettre de Otti Berger à Adolf Loos, 16 octobre 1931, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.34, Bibliothèque de la mairie de Vienne.

[396] « [...] ich danke ihnen sehr für die Adresse. Frau Deleunay (sic) hatte schon einmal Interesse für Bauhaus-Stoffe gezeigt, ich werde ihr in diesen Tagen schreiben. Leider spreche ich nur wenig französisch [...] », Lettre de Otti Berger à Adolf Loos, 3 novembre 1931, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.35, Bibliothèque de la mairie de Vienne.

[397] « What puzzles me is what appears to be the great difficulties of communicating with Vienna, for it is now almost six months since I gave my consent for you to send the manuscript of the Kindergarten Chats to M. Loos and still you have no actually definite word as to its receipt or its publication. » Lettre de Louis Sullivan à

Louis Sullivan ne sera en effet publié en Europe qu'après sa mort[398]. Même si Loos ne mentionne jamais l'architecte américain dans ses écrits, notamment à propos de son séjour aux États-Unis, l'épisode suggère que Loos a vu les constructions de Sullivan à Chicago et probablement lu certains de ses écrits comme « *Ornament in architecture* » de 1892 dont certains passages l'ont vraisemblablement nourri pour écrire « Ornement et crime ».

Après le refus de Sullivan, Adolf Loos continue d'envisager le déménagement de son école comme en témoigne cette anecdote assez amusante racontée par Claire Beck dans son autobiographie[399]. À l'automne 1930, alors que Marcel Ray – son traducteur en France – est en déplacement avec un ministre français à Prague, Adolf Loos suggère à sa femme de rencontrer les deux Français pour leur proposer une visite de la villa Müller construite par ses soins en 1928. Il souhaitait un accord entre la France et la Tchécoslovaquie afin que les Tchèques refassent le pavement du château de Versailles. Ce procédé viendrait sceller l'amitié franco-tchèque et pourrait favoriser l'installation de son école dans la capitale française. Si Claire Beck évoque le plaisir qu'ont pris les deux Français à visiter la maison, elle ne dit rien de leur réaction quant à la proposition de son mari. Mais ce passage n'est sans doute pas qu'une anecdote puisque Claire Beck écrit en septembre 1930 au poète et ancien inspecteur de l'armée tchécoslovaque Josef Svatopluk Machar (1864-1942) pour lui annoncer qu'elle va solliciter le Président de la République tchécoslovaque, Tomáš Masaryk (1850-1937) pour demander la création de l'école Adolf Loos[400].

Une dernière tentative a lieu en 1930 avec un appel officiel à ouvrir une école Adolf Loos de la part de ses cercles viennois et français à l'occasion de son soixantième anniversaire[401]. Dans ce contexte, la femme d'Adolf Loos, Claire Beck, et le compositeur viennois Arnold Schönberg s'attachent à réunir un certain nombre de signatures d'intellectuels européens. Ainsi, Claire Beck demande le 31 octobre 1930 à Arnold Schönberg d'obtenir la signature d'Albert Einstein (1879-1955) et d'Heinrich Mann (1871-1950) : Adolf Loos ne les connaît pas personnellement mais ils

---

Rudolph Schindler, 30 août 1920, Box 2 folder 161, Art, Design and architecture Museum, University of California.

[398] Zevi, Bruno, Louis H. Sullivan. *La vita e le opera. Introduzione alla traduzione italiana del Kindergarten Chats*. Milan : Poligono. 1948.

[399] Beck, Claire. 2007. *Op. cit.*, pp. 91-93.

[400] Lettre de Claire Beck à J. Machar, 19 septembre 1930, Fonds AL, ZPH 1442, 7.2.3, Bibliothèque de la mairie de Vienne.

[401] Weigel, Andreas, « Verlorener Aufwand. Der Gemeinsame Aufruf von Karl Kraus, Arnold Schönberg, Heinrich Mann, Valéry Larbaud und James Joyrce zur Gründung einer 'Adolf Loos Schule' », In Michael Ritter (Dir.). *praesent 2009. Das österreichische Literaturjahrbuch. Das literarische Geschehen in Österreich von Juli 2007 bis Juni 2008*, Wien, pp. 37-54.

les considèrent comme les hommes les plus importants en Allemagne[402], des hommes dont l'avis peut compter. Si le second a signé, le premier décline l'invitation car il ignore tout d'Adolf Loos et de son travail[403]. Le germaniste Marcel Ray écrit de son côté à l'écrivain Valery Larbaud (1881-1957) le 6 novembre 1930 pour qu'il soutienne cet appel : « Ce comité composé de tout ce qu'il y a de mieux en Autriche désire que ce manifeste soit signé par 10 écrivains et artistes de son choix ou plutôt du choix de Loos lui-même. Dans cette liste il n'y a que vous de Français et que Joyce d'Anglais. On demande donc de signer, de faire signer par Joyce et de renvoyer à Madame Loos[404]. » Cette relation entre Adolf Loos et James Joyce n'est pas documentée, mais Valery Larbaud, en tant que traducteur de Joyce a sans doute joué un rôle d'intermédiaire et ils ont pu se rencontrer à la librairie *Shakespeare & Co*, qui figure dans le carnet d'adresses d'Adolf Loos[405]. Selon l'auteur Andreas Weigel, Stefan Zweig (1881-1942) ou Ezra Pound (1885-1972)[406] auraient pu également permettre d'amorcer la discussion puisque tous deux avaient témoigné dans le livre d'or dédié à Adolf Loos et étaient familiers du travail de James Joyce[407]. Le choix des personnes devant figurer dans l'appel révèle la perception qu'avait Loos de certains auteurs à l'époque, ceux qu'il considérait comme des figures importantes de la littérature anglophone ou germanophone et ayant assez d'influence pour appuyer la création de son école.

L'appel pour la création d'une école Adolf Loos est conservé en deux exemplaires aux archives d'Arnold Schönberg avec cinq noms à la fin du texte : Karl Kraus, Arnold Schönberg, Heinrich Mann, James Joyce, Valery Larbaud[408]. Le texte, assez provocateur, s'en prend aux ornementistes qui ont empêché pendant plusieurs années Adolf Loos de travailler et regrette qu'en dépit d'une bataille aujourd'hui gagnée contre l'ornement, aucun ouvrage ne mentionne Loos et son rôle dans la nouvelle architecture. Si l'on ignore qui a rédigé ce texte, Arnold Schönberg en refuse toute modification quand Heinrich Mann propose quelques changements de

---

[402] Lettre de Claire Loos à Arnold Schönberg, 31 octobre 1930, Online-Archive « Arnold Schönberg Center », numéro d'inventaire : 21389.
[403] Lettre d'Arnold Schönberg à Claire Loos à propos du refus d'Albert Einstein, 17 novembre 1930, Online-Archive « Arnold Schönberg Center », numéro d'inventaire : 1986.
[404] Larbaud, Valéry et Marcel Ray. 1979. *Correspondance 1899-1937*. Édité par François Lioure. Paris : Gallimard, p. 166.
[405] Murat, Laure. 2003. *Passage de l'Odéon. Sylvia Beach, Adrienne Monnier et la vie littéraire à Paris de l'entre-deux-guerres*. Paris : Gallimard.
[406] L'écrivain d'origine hongroise installé à Londres, Josef Bard (1892-1975) joue le rôle d'intermédiaire entre Loos et Ezra Pound qui cherche à louer un appartement à Vienne : Bard demande à Loos s'il accepterait de le lui louer. Lettre de Josef Bard à Adolf Loos, Londres, 16 janvier 1928, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.20, Bibliothèque de la mairie de Vienne.
[407] Weigel, Andreas, *Op. cit.*, p. 30.
[408] Appel pour la création d'une école Adolf Loos, novembre 1930, Online-Archive « Arnold Schönberg Center », numéro d'inventaire : 7544.

formulation[409] ; il est fort probable, qu'à l'image des signataires de l'appel minutieusement choisis par Loos, l'architecte lui-même l'ait écrit tant le ton acerbe et provocateur correspond assez bien à sa plume. On ne connaît pas toutes les personnalités qui ont refusé de s'associer au dit appel : comme Albert Einstein, l'écrivain Thomas Mann (1875-1955), frère d'Heinrich Mann, n'a pas signé puisqu'il ne connaissait pas le personnage[410]. Enfin, Claire Beck évoque dans ses mémoires un autre refus, celui de l'entrepreneur tchèque Tomáš Bata (1876-1932)[411] sans autre explication malgré l'invitation présentée par Adolf Loos lui- même[412].

Cette campagne de presse en faveur d'une école prend la forme d'un appel publié dans plusieurs journaux à Prague (*Prager Presse, Prager Tagblatt*), en Allemagne (*Frankfurter Zeitung*) et à Vienne (*Wiener Tag, Neue Freie Presse, Arbeiter Zeitung*) en décembre 1930. Mais il n'a guère eu de retentissement et aucune école officielle n'a été fondée. Il est vrai qu'Adolf Loos est alors malade au point de passer les deux dernières années de sa vie principalement dans des sanatoriums en Tchécoslovaquie et en Autriche. Cependant, cet appel renseigne les liens internationaux tissés tout au long de sa carrière et les possibilités d'interactions ou de connexions entre les différents cercles d'intellectuels qu'il a directement ou indirectement fréquentés tant en France, qu'en Allemagne et en Autriche. L'absence de relais administratifs ou publics a sans doute joué dans cet échec : on y retrouve un écho de la trajectoire de Loos qui a souffert de l'absence de commande publique. Arnold Schönberg a pourtant contacté le maire de la ville de Vienne, Karl Seitz (1869-1950) en octobre 1930, lui suggérant d'autoriser Adolf Loos à construire un monument pour la communauté viennoise[413] ; la réponse négative a été transmise par Schönberg à Claire Beck sans que l'on connaisse les raisons du refus. On peut toutefois supposer que le procès contre Adolf Loos à l'hiver 1928 pour attentat à la pudeur et attouchements sur des petites filles mineures constitue un élément d'explication, tant le scandale avait été important à Vienne[414]. Ainsi son seul cercle d'amis proches n'a pas suffi pour obtenir la création d'une école à son nom ; reste qu'il a

---

[409] Lettre d'Arnold Schönberg à Heinrich Mann, 12 novembre 1930, Online-Archive « Arnold Schönberg Center », numéro d'inventaire : 1984.
[410] Lettre d'Arnold Schönberg à Claire Loos à propos du refus de Thomas Mann, 8 novembre 1930, Online-Archive « Arnold Schönberg Center », numéro d'inventaire : 7154.
[411] Tomáš Bata est le fondateur du groupe industriel de chaussures Bata (1894) inspiré du modèle du taylorisme américain, il fournit rapidement toute l'Europe. Tomáš Bata conçoit également la ville de Zlin où est basée son entreprise comme une ville entièrement destinée aux ouvriers avec ses services et infrastructures (logements, cinémas, hôtels, école, universités). Voir Klingan, Katrin et Kerstin Gust. 2009. *A utopia of modernity. Zlín : revisiting Baťa's functional city*. Berlin : Jovis.
[412] Beck, Claire. O*p. cit*., pp. 49-50.
[413] Nono-Schönberg, Nuria (Dir.). 1998. *Arnold Schönberg. 1874-1951. Lebensgeschichte in Begegnungen*, Klagenfurt : Ritter, p. 281.
[414] Long, Christopher. 2014. *Der Fall Loos*. Vienne : Amalthea. L'auteur y retrace avec force détails le déroulement du procès contre Loos depuis son arrestation en septembre 1928 jusqu'à son procès et à sa condamnation pour attentat à la pudeur et non pour pédophilie en novembre 1928.

été bien perçu comme professeur, voire comme « réformateur » puisque le mot est souvent employé par ses contemporains.

Grâce à ses statuts multiples de publiciste, de conférencier, de professeur, Adolf Loos a pu largement diffuser ses idées. Après-guerre, le mouvement moderne – *Neues Bauen* en allemand – s'impose et Loos est utilisé par ses promoteurs pour justifier certains traits marquants de l'architecture nouvelle. En Europe, on le traduit, on lui commande des articles et conférences à tel point que des modèles caractéristiques de Loos deviennent les marqueurs de l'architecte et sont intégrés par les défenseurs ou les partisans de l'architecture moderne. Il est ainsi bien souvent ramené à ses prises de position contre l'ornement ou à la création du *Raumplan* au risque de gommer la complexité de ses idées. Ces modèles sont issus pour une bonne part de la mise en scène de son personnage et de son architecture autour de quelques slogans parfois mal compris et souvent réducteurs ; mais ce sont clairement ces modèles, définis et diffusés après la Première Guerre mondiale, qui expliquent sa postérité en Europe et dans le monde.

Chapitre 3 Le modèle loosien : une création des années 1920 et 1930

Le travail architectural d'Adolf Loos s'est incarné pour le public dans un modèle forgé au début de sa carrière, notamment grâce au texte « Ornement et crime » élaboré dès 1909[415] dans le cadre de conférences puis traduit et publié entre 1913 et 1929 dans plusieurs pays.

Comme l'a montré Rainald Franz, l'interprétation radicale de cet essai, largement popularisée, est à l'origine d'un véritable mythe. En effet, une lecture plus ou moins erronée et particulièrement l'oubli des nuances avancées par Loos permettent aux commentateurs contemporains de défendre une suppression des ornements à laquelle ils tendent sans réellement oser la formuler[416] : cette lecture de l'essai de Loos vient leur révéler les tendances nouvelles de l'architecture auxquelles beaucoup se rallient. La reformulation de ses positions par Loos lui-même en 1924 dans « Ornement et éducation » – en tchèque dans la revue *Náš směr* et en allemand dans *Bytová Kultura/Wohnungskultur* – et la publication en allemand d'« Ornement et crime » en 1929 n'infléchissent en rien les positions que le public lui attribue. Le caractère extrêmement virulent du texte a conduit à un succès de scandale, l'essai se résumant pour le plus grand nombre, tant pour les opposants que pour les partisans d'une architecture sans ornement, à la formule lapidaire : l'ornement est un crime.

Si « Ornement et crime » est un moment fondateur dans la carrière de l'architecte qui marque sans doute malgré lui la naissance d'un modèle et d'un mythe à partir de 1910 et surtout après la guerre, la publication en 1931 de la monographie que lui consacre Heinrich Kulka (1900-1971)[417] vient renforcer ce phénomène. Kulka y propose en effet une définition de la conception architecturale d'Adolf Loos qu'il nomme le *Raumplan*. Ces deux éléments, « Ornement et crime » et le *Raumplan*, sont rapidement devenus les traits caractéristiques de Loos au point d'être érigés en modèles que vont reprendre et reformuler ses élèves et ses clients à travers le monde. Mythe et modèle désignent ici un ensemble d'idées fondatrices d'une manière de penser et de créer susceptibles de perdurer dans le temps à travers plusieurs générations. Ces idées fondatrices

[415] Long, Christopher, « Ornament, Crime, Myth and Meaning », *Architecture : Material and imagined*, 85th ACSA Annual Meeting Proceedings, 1997, pp. 440-445. Long, Christopher, « The Origins and Context of Adolf Loos's "Ornament and Crime" », *Journal of the Society of Architectural Historians*, 2009, pp. 200-223.
[416] Franz, Rainald, « Adolf Loos und die Folgen », In Tietenberg, Annette (Dir.). 2015. *Muster im Transfer : ein Modell transkultureller Verflechtung?* Vienne : Böhlau, pp. 119-133.
[417] Kulka, Heinrich. 1931. *Op. cit.*

constituent une sorte de moment inaugural permettant des reprises, des imitations ou encore des conceptions nouvelles.

Souvent perçus comme des manifestes – à savoir un moment « significatif dans la manière d'être initial ou une étape dans un certain développement du bâtir[418] » – les écrits de Loos ne composent pas pour autant « une théorie systématique de l'architecture[419] » comme le remarque Panayotis Tournikiotis. L'essai « Ornement et crime » est devenu un manifeste une fois publié au momen où il échappe d'une certaine manière à Adolf Loos. Quant au *Raumplan*, il s'agit d'une dénomination forgée par un de ses élèves et non par lui qui n'a jamais employé ce terme. Tous deux fonctionnent pourtant comme des étapes majeures pour comprendre son travail ; surtout cette mise en mot d'un modèle marque de manière décisive la seconde partie de la carrière de l'architecte qui accède alors à une reconnaissance internationale. Ces éléments circulent en Europe et dans le monde et connaissent une apogée dans les décennies 1920 et 1930, puis sous d'autres formes après la mort de Loos en 1933.

En creux de ce modèle ainsi révélé, se dévoile un architecte théoricien avec sa manière de concevoir l'espace par le biais de l'écrit et de la photographie – cette dernière est prise en compte par Loos à partir de 1931. L'utilisation des médias ou encore des expositions qui figurent comme une scène pour présenter son travail et tenter d'obtenir des commandes, conduisent à imaginer la création d'un modèle propre à l'architecte par le biais d'interprétations nombreuses et de divers transferts.

3.1. *Ornement et crime* : un manifeste architectural de l'après-guerre ?

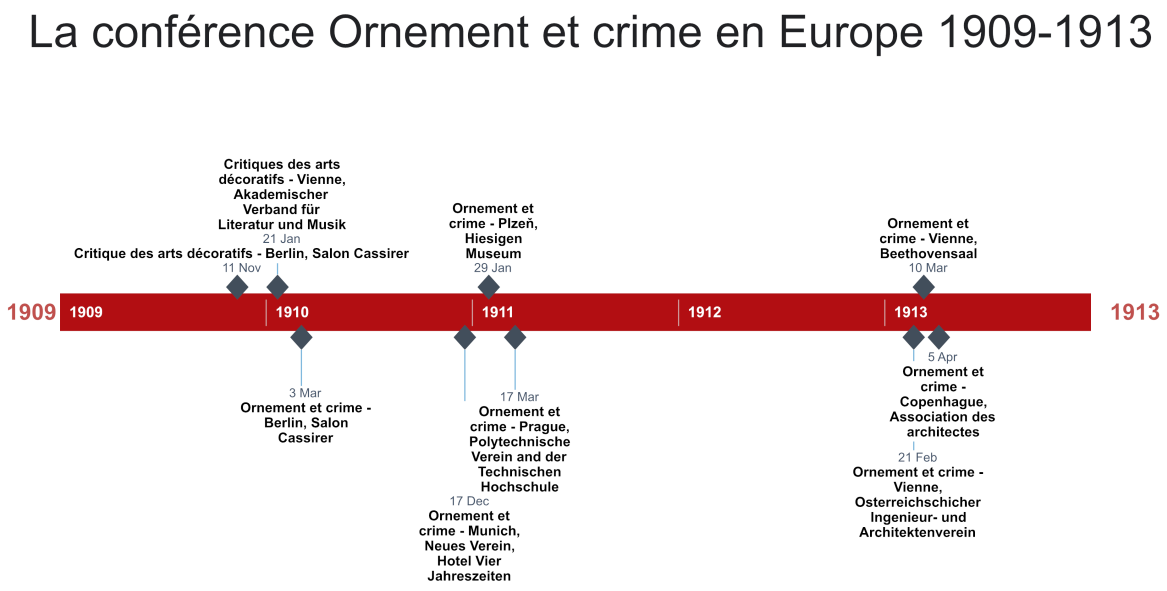
3.1.1 Genèse d'une conférence-essai

La conférence « Ornement et crime » illustre le va-et-vient permanent de Loos entre production écrite et orale ainsi que leur complémentarité[420] : présentée d'abord à Berlin en novembre 1909 sous le titre « Critique des arts décoratifs »[421] puis à Vienne en janvier 1910[422] à

[418] Conrads, Ulrich. 1964. *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. Berlin : Ullstein.
[419] Tournikiotis, Panayotis. 1991. *Op. cit.*, p. 24.
[420] Waquet, Françoise. 2003. *Op. cit.*
[421] Long, Christopher, « Ornament is not exactly a crime : on the long and curious afterlife of Adolf loos's famed essay », In Safran, Yehuda E. (Dir.). 2012. *Adolf Loos : Our contemporary*. New York : Columbia University, pp. 31-49.
[422] Long, Christopher, « Ornament, Crime, Myth and Meaning », *Architecture : Material and imagined*, 85th ACSA Annual Meeting Proceedings, 1997, pp. 440-445.

partir de textes rédigés autour de 1908-1909 et de formules déjà employées dans certains articles publiés à partir de 1897 dans la *Neue Freie Presse*, cette conférence paraît pour la première fois dans une revue en 1913[423]. Entre 1909 et 1913, Loos ne donne pas moins de huit fois la conférence « Ornement et crime », d'abord appelée « Critique des arts décoratifs », dans l'Empire, en Allemagne et même jusqu'à Copenhague au Danemark. Si Loos cesse de se produire après la Première Guerre mondiale avec « Ornement et crime », le texte et la conférence accompagnent l'ensemble de sa carrière jusqu'en 1933. Le texte est publié une première fois en France en 1913 puis en 1920, paraît en 1921 en Croatie, puis en 1929 en Autriche, Allemagne et Tchécoslovaquie. L'essai s'impose comme le texte de Loos qui a fait l'objet du plus grand nombre de traductions et de republications et qui est à l'origine de sa première réception en Europe.

Figure 2 : La conférence « Critique des arts décoratifs » jusqu'à « Ornement et crime » en Europe (1909-1913). Réalisation : Cécile Poulot.



Pourtant les premières présentations d'« Ornement et crime » n'ont guère semblé intéresser la presse ou l'opinion publique. Il est vrai qu'à Vienne la première conférence a lieu le 21 janvier 1910 : à cette date, Adolf Loos n'est connu que pour ses articles dans la *Neue Freie Presse* et *Der Sturm*, pour le café Museum (1899) et pour quelques aménagements d'intérieurs dans la capitale de l'Empire tandis que certaines de ses propositions ont été refusées à l'image de celles pour les concours du ministère de l'armée (1908) ou du musée technique de Vienne (1909). L'année 1910 marque toutefois un tournant dans sa carrière puisqu'il débute en janvier la

[423] Loos, Adolf, « Ornement et crime », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n°5, juin 1913.

construction d'un de ses premiers bâtiments, l'immeuble de rapport et la boutique Goldman & Salatsch au rez-de-chaussée sur la *Michaelerplatz* en face du palais impérial. Cette construction est un moment-clé de la carrière de Loos et elle sera considérée par l'opinion comme une insulte aux bâtiments alentour tant on la trouve nue et sans ornement. La ville de Vienne obtient même l'arrêt des travaux et oblige Adolf Loos à ajouter des jardinières aux balcons de l'immeuble. On mesure combien la polémique a pu ensuite jouer dans la réception de la conférence, conduisant à la fameuse équation entre l'ornement et le crime. Mais au début de l'année 1910, les travaux viennent seulement de commencer.

En outre, la conférence de Loos, dont le texte diffère sans doute quelque peu de la version connue et publiée en 1929 en allemand, traitait d'un sujet à la mode : la question de l'ornement faisant depuis quelques années déjà débat pour les architectes allemands[424]. Dès 1897, l'architecte Fritz Schumacher (1869-1947) déplore le style ornemental du *Jugendstil* qui va à l'encontre de la tradition et oublie les aspects les plus fonctionnels d'un bâtiment, quand le critique viennois Joseph August Lux (1871-1947) apprécie au contraire dix ans plus tard le renouveau de l'ornement de la part des nouveaux architectes tels ceux du *Jugendstil*[425]. Ce débat reste très vif à la fin de la décennie 1900 avec des prises de position de différents auteurs et écrivains tels que Wilhelm Michel[426], Otto Scheffers[427], Richard Schaukal (1874-1942) ou Otto Schulze-Eberfeld qui tous interrogent le rôle de l'ornement en architecture. Richard Schaukal est toutefois le seul à évoquer l'abolition de l'ornement superflu et, en tant qu'ami de Loos, il l'érige en exemple en le citant explicitement à deux reprises dans son article[428]. Ainsi, les propos de Loos ne sont pas particulièrement originaux – jusqu'au vocabulaire lui-même : en 1910, le public intéressé par l'architecture a déjà connaissance de ces idées développées depuis les années 1890 et Loos n'est pas plus convaincant que d'autres ayant fort peu construit à cette époque.

Mais le texte de Loos ne s'insère pas seulement dans un débat germanophone par rapport au *Jugendstil* et à la *Secession* viennoise. On y retrouve également sa lecture de l'essai « *Ornament and Architecture* » de Louis Sullivan[429] publié en anglais et en allemand en 1892[430]. Sullivan s'interrogeait sur la place et le rôle de l'ornement dans l'architecture : il en proposait le retrait pour les objets du

---

[424] Long, Christopher, « Ornament, Crime, Myth and Meaning », *Architecture : Material and imagined*, 85th ACSA Annual Meeting Proceedings, 1997, pp. 441.
[425] Lux, Joseph August, « Die Erneuerung der Ornamentik », *Innen-Dekoration*, 1907, n°18, p. 291.
[426] Michel, Wilhelm, « Die Schicksale des Ornaments », *Innen-Dekoration*, 1909 n°20, p. 232.
[427] Scheffers, Otto, « Zwekform und Ornament », *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1909, n°24, p. 238.
[428] Schaukal, Richard, « Gegen das Ornament », *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1907, n°22, pp. 12-13 et 15.
[429] Sullivan Louis, « Ornament and architecture », *The Engineering magazine*, août 1892.
[430] Franz, Rainald, « Adolf Loos und die Folgen », In Tietenberg, Annette (Dir.). 2015. *Op. cit.*, pp. 128-129.

quotidien du fait de son artificialité durant une certaine période, afin de laisser l'homme se concentrer sur le bâti et sa structure. Cette période d'abstinence de l'ornement aurait pour but de permettre à terme la coexistence entre architecture et ornements dans un système organique de l'ornementation à l'encontre de l'usage d'un répertoire d'ornements employés sans considération pour l'architecture à laquelle il est appliqué. Sullivan ponctue sa réflexion générale de termes ou de formules que Loos emploie également : l'ornement est qualifié de « luxe » et taxé de superflu ; il utilise l'image d'un peuple dont la culture évolue et progresse ou encore celle très positive de l'Amérique, un pays où tout est possible. Mais quand l'essai de Sullivan est centré sur l'architecture, celui de Loos ne s'y attarde guère.

Tous les commentateurs de l'essai ont souligné la dimension à la fois « traditionnelle » d'une réflexion sur l'ornement en architecture et son extrême actualité au début du XXe siècle dans le contexte germanophone.

L'historien de l'architecte Panayotis Tournikiotis en 1991 retient surtout la seule phrase en italique de l'essai[431] : « J'ai trouvé la vérité que voici pour l'offrir au monde : l'évolution de la culture est synonyme d'une disparition de l'ornement sur les objets d'usage[432] ». Pour l'historien, Adolf Loos s'en tient aux objets du quotidien et toute sa critique est dirigée contre la *Secession*. Pour le reste, Loos souhaite conserver une grammaire de l'ornement qu'il pratique d'ailleurs mais en rejetant le superflu (*überflüssig*). Panayotis Tournikiotis inscrit donc l'essai dans une opposition à la *Secession* sans lui donner une portée générale.

Mais ce sont surtout les lectures proposées par Juan José Lahuerta et Christopher Long qui nous semblent complémentaires afin de comprendre la genèse et le succès de la conférence-essai « Ornement et crime ». En 2015, Juan José Lahuerta [433] adopte une démarche anthropologique basée sur la conception de la culture de l'architecte pour étudier le texte. Selon lui, Loos considérait la culture comme un processus en évolution : d'une part, d'un point de vue biologique général, avec l'affirmation des logiques de sélection des meilleurs individus qui survivent par rapport aux espèces disparues, et d'autre part, du point de vue du corps individuel qui est le siège de déviations (ainsi le tatouage symbole du criminel) mais tend peu à peu à s'en extraire dans un processus d'apprentissage. Lahuerta souhaite ainsi démontrer l'apport de certaines lectures de Loos sur sa manière de penser. Parmi celles-ci, il signale *L'uomo delinquente*

[431] Tournikiotis, Panayotis. 1991. *Op. cit.*, p. 23
[432] Loos, Adolf, « Ornement et crime (1908) », In Loos, Adolf. 2003. *Op. cit.*, p. 73.
[433] Lahuerta. Juan José. 2015. *On Loos, Ornament and Crime*. Barcelone : Tenov Books.

(*L'homme criminel*) de Cesare Lombroso (publié en 1887 en Italie et en 1897 en Allemagne) qui considère que les humains seraient plus enclins à pratiquer des crimes du fait de certaines caractéristiques physiques (forme de la tête, tatouage, la dentition…). Il ajoute *Entartung* (Dégénérescence) de Max Nordau (1892) qui déplore la dégénérescence de la société notamment du fait de l'art qui peut provoquer des réactions vives et parfois hystériques. Lahuerta retrace ainsi la genèse de l'essai dans un jeu d'emprunts à ces ouvrages. Il insiste sur son absence d'originalité puisque ces idées circulaient déjà très largement en Europe. Il inscrit ce faisant Loos dans un courant qui, par la violence de son propos avec l'emploi de termes comme « crime », « dégénéré », « dégénérescence de la culture », « évolution » a ouvert la voie aux extrémismes, jusqu'à l'exposition d'art dégénéré de 1937 à Munich. Mais à la manière des écrits de l'architecte lui-même, l'ouvrage de Lahuerta tient du pamphlet, puisqu'il conclut à une surestimation injustifiée de Loos. De fait, on sait que les ouvrages de Lombroso et de Nordau circulaient à Vienne et que Loos pouvait les avoir lus, même si sa bibliothèque est inconnue. L'architecte connaissait également d'autres textes publiés à partir des années 1850 comme ceux de l'architecte anglais Owen Jones (1809-1874), *Grammar of ornament* (1856) ou de l'archéologue anglais John Lubbock (1834-1913), *Prehistoric times as illustrated by ancient remains and the manners and customs of modern savages* (1865) ou encore de l'historien d'art viennois Alois Riegl, *Stilfragen* (1893) qui consacrent tous une partie de leur réflexion aux tatouages[434].

Pour Christopher Long au contraire, l'impact d'« Ornement et crime » est lié à la boutique Goldman & Salatsch et au contexte viennois. Adolf Loos dépose les derniers plans du bâtiment au début du mois de mars 1910, soit après sa conférence, et le permis est délivré le 11 mars de la même année ; l'architecte est alors quasi inconnu de l'opinion publique. Une fois la construction avancée, l'opinion publique s'offusque dans la presse de la nudité de la façade supérieure de l'immeuble réservée à du logement locatif face à la *Hofburg* et la municipalité doit faire arrêter les travaux. Loos devient un sujet dans la presse à cause du scandale : ses conférences connaissent un succès de fréquentation et font l'objet de plus en plus de critiques. Loos n'aurait parlé qu'à peine 30 minutes lors de sa première conférence le 21 janvier 1910 quand les journaux évoquent ensuite des conférences pouvant durer plusieurs heures. Le lien entre la conférence et les travaux que Loos réalise à la même période apparaît ainsi déterminant : la conférence devient un événement à Vienne puisqu'elle a été lue et reprise après l'affaire de la boutique. Or, comme le rappelle Christopher Long, l'absence de publication du texte intégral après la première conférence a conduit le public et les journalistes à ne retenir que de quelques éléments de

[434] Lahuerta. Juan José. 2015. *Op. cit*. Masheck, Joseph. 2013. *Adolf Loos: The Art of Architecture*. Londres : I.B. Tauris, pp. 95-115.

l'argumentaire de Loos – les plus violents et les plus imagés – qu'ils ont rapportés aux constructions de l'architecte et à l'ensemble de ses écrits[435]. L'ironie et l'humour de l'architecte[436] sont également largement soulignés par les historiens Christopher Long et Peter Vergo[437] dans leur étude de l'essai : s'il s'agissait au départ d'imprimer certaines formules dans l'esprit de l'auditoire et des lecteurs des critiques, la publication ultérieure a été prise au premier degré.

De mars 1910 à mars 1911, Loos multiplie les conférences sur le même thème dans l'Empire austro-hongrois, à Vienne, Plzeň ou Prague ainsi qu'à Munich. Elles sont largement annoncées dans la presse quotidienne de ces villes et le public y est plus nombreux. À Prague, l'écrivain Franz Kafka y assiste en mars 1911 comme en témoigne l'entrée du 26 mars 1911 dans son journal : « Auparavant conférence de Loos et de Kraus[438] ». Il ne s'attarde au reste sur aucune des deux, mais sur celle du théosophe Rudolf Steiner dont il décrit les qualités d'orateur avant de le rencontrer quelques jours après.

Tableau 3 : Conférences "Ornement et crime" en Europe. Réalisation : Cécile Poulot

Organisateurs/ lieux	**Date**
Salon Cassirer, Berlin	11 novembre 1909
Akademischer Verband für Literatur und Musik, Vienne	21 janvier 1910
Verein für Kunst, Salon Cassirer, Berlin	3 mars 1910
Neues Verein, Hotel Vier Jahreszeiten, Munich	17 décembre 1910
Hiesigen Museum, Plzeň	29 janvier 1911
Polytechnische Verein an der Technischen Hochschule, Prague	17 mars 1911
Osterreichschicher Ingenieur- und Architektenverein, Vienne	21 février 1913
Beethovensaal, Vienne	10 mars 1913
Association des architectes, Copenhague	5 avril 1913

Si le propos semble ainsi dès les années 1910 essentiel dans la théorie qu'élabore Adolf Loos, il ne fait pourtant pas partie des textes que l'architecte reprend et rejoue lors de conférences après la Première Guerre mondiale en Europe. Toutefois, lorsqu'Heinrich Kulka

[435] Long, Christopher, « Ornament, Crime, Myth and Meaning », *Architecture : Material and imagined*, 85th ACSA Annual Meeting Proceedings, 1997, pp. 440-445.
[436] Hanisch, Ruth « Confronting problems with a sense of humour : Adolf Loos's architectural polemics and viennese journalism », In Rosso, Michela (Dir.). 2018. *Laughing at Architecture : Architectural Histories of Humour, Satire and Wit*. Londres : Bloomsbury Publishing, pp. 109-126.
[437] Vergo, Peter. 1975. *Art in Vienna 1898-1918 : Klimt, Kokoschka, Schiele and their contemporaries*. Londres : Phaidon, p. 172.
[438] Kafka, Franz. 1954. *Journal*. Paris : Bernard Grasset, p. 52.

écrit en 1929 le texte introductif à l'essai publié pour la première fois dans le journal *Die Frankfurter Zeitung,* il insiste sur les réactions nombreuses et passionnées qu'aurait suscitées la conférence lors de ses toutes premières représentations. En publiant ces quelques lignes, Kulka inaugure l'histoire sulfureuse d'« Ornement et crime » : débute alors une sorte de mythe autour de cet essai considéré comme révolutionnaire qui aurait ébranlé les foules et fondé la carrière de l'architecte. Qu'il y ait eu ou non une construction *a posteriori* de l'écho de ce texte, ce dernier demeure central pour comprendre l'architecte, puisque ses contemporains s'en sont emparés de manière immédiate pour se positionner par rapport à Loos.

3.1.2 *Ornement et crime* : manifeste du purisme en France

Le texte est publié pour la première fois en France dans *Les Cahiers d'aujourd'hui* en 1913, précédé d'un autre essai que Loos consacre à l'architecture, « L'architecture et le style moderne »[439]. Ces deux textes participent de la ligne éditoriale de la revue, attachée à faire connaître des positions contemporaines. Cependant, Loos est alors inconnu en France puisqu'aucun de ses travaux n'a été publié et ses deux textes sont noyés dans un ensemble d'articles et d'extraits d'auteurs français bien plus connus comme Octave Mirbeau ou Léon Werth. Ensuite, la Première Guerre mondiale arrête toutes les initiatives potentielles des éditeurs français de la revue pour publier d'autres textes de Loos ou le faire venir.

Mais la reparution d'« Ornement et crime » en 1920 dans le deuxième numéro de la revue *L'Esprit Nouveau* fondée par Le Corbusier et Amédée Ozenfant et dirigée par Paul Dermée (1886-1951) et Michel Seuphor (1901-1999)[440] change la donne. Le texte échappe alors à son auteur et devient un manifeste pour d'autres tout en introduisant l'architecte dans les débats français sur l'architecture avant même son arrivée à Paris. Architectes et éditeurs français s'emparent de la thèse : « s'il y a influence – et elle est indéniable – il faut la dater de 1920, date de la publication dans *L'Esprit Nouveau*[441] » résume ainsi l'historien Panayotis Tournikiotis.

Le jeune Charles-Edouard Jeanneret[442] séjourne à Vienne à deux reprises : en 1908, il y rencontre Josef Hoffmann mais pas Loos, qui n'avait alors pratiquement rien réalisé dans la capitale. Il y retourne en 1911 lors de son voyage vers l'Orient. Dans le carnet de croquis de son

[439] Loos, Adolf, « Ornement et crime », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n°5, juin 1913.
[440] Loos, Adolf, « Ornement et crime », *L'Esprit Nouveau*, n°2, 1920.
[441] Tournikiotis, Panayotis. 1991. *Op. cit.*, p. 25.
[442] L'architecte Charles-Edouard Jeanneret prend le nom de Le Corbusier autour de 1920, nous le nommons Charles-Edouard Jeanneret jusqu'à cette date puis Le Corbusier.

voyage, il dessine et annote la devanture du magasin Knize sur le Graben qu'il qualifie de « très beau magasin » et dont il décrit la façade[443]. Mais il formule plutôt des propos négatifs envers Vienne dans les lettres adressées à ses parents et dans son ouvrage *Le Voyage en Orient* :

> « Vienne vaut pour sa musique […] et pour son architecture baroque. […] le milieu est massacré sans pitié et il faut se réfugier dans les retraites des vieux parcs à la française […] On peut aussi se consoler du mauvais goût qui inonde les boulevards d'une architecture parvenue et grandiloquente, essentiellement viennoise, en partant à la recherche des dernières créations d'architectes de la jeune école : œuvres pleines de bon sens, quoique folles tout en même temps. Encore cette consolation n'est-elle pas accessible à chacun […] De sorte qu'en définitive, de Vienne, l'impression reste grise […] ternie par une atmosphère de grandeur financière sans goût, qui pèse, écrase et offusque. Grise demeure la Vienne d'aujourd'hui, pour nous n'y avons que passé sans pénétrer jusqu'à son âme[444]. »

Très peu d'éléments retiennent ainsi l'attention de Jeanneret : s'il a vu et dessiné le portail du magasin construit par Loos la même année, il ne connaît visiblement même pas le nom de l'architecte puisque ce dernier n'est pas mentionné. Il ne découvre ainsi Loos et son texte qu'en 1913 à Paris grâce à son maître Auguste Perret (1874-1954) qui lui avait fait parvenir *Les Cahiers d'aujourd'hui* comme en témoigne sa lettre de remerciement :

> « Les articles de Loos sont si bien, me plaisent tant, que j'ai voulu les conserver. […] Il ne me reste plus qu'à vous remercier […] Ce bonhomme Loos se trouve être l'interprète de bien des professionnels de l'architecture. Son verbe, dénué de tout voile sonne parfois âpre et tranchant. Mais lorsque l'architecte aura mis dans la maison l'honnête expression du constructeur de paquebot, il semble que tout le fard et la crasse qui nous griment tomberont comme des écailles. […] Je me cacherai dorénavant, souvent, derrière Loos, que j'enverrai en missionnaire prêcher la bonne nouvelle[445]. »

Auguste Perret avait sans doute pris connaissance de ce texte grâce au poète Charles Vildrac (1882-1971) qui était un contributeur à la revue *Les Cahiers d'aujourd'hui* et un de ses amis proches. Perret et Charles Vildrac[446] participaient en effet au cercle artistique de Passy fondé en juillet 1912 pour défendre l'art contemporain par le poète Guillaume Apollinaire et par Sébastien

---

[443] Le Corbusier. 2002. *Carnet du voyage d'Orient*. Paris : Electa, pp. 56-57.
[444] Le Corbusier. 2011. *Voyage d'Orient 1910-1911*. Paris : Éditions de la Villette. p. 41.
[445] Lettre de Le Corbusier à Auguste Perret, 27 novembre 1913, FLC, E1- 11- 86, Paris.
[446] Charles Vildrac n'a sans doute pas été un des éditeurs de la revue comme il est souvent mentionné depuis l'ouvrage d'Allen H. Brooks (Brooks, H. Allen. 1999. *Le Corbusier's Formative Years : Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de Fonds*. Chicago : University of Chicago Press, p. 353).

Voirol[447] (de son vrai nom Gustaf-Henrik Lundquist (1870-1930), le beau-frère de Perret, dont les réunions se déroulaient dans l'agence de Perret, rue Franklin[448].

Jeanneret emploie dans ses propres écrits de très nombreux passages empruntés à Loos sans jamais le citer. Ainsi, en 1914, dans le numéro 2 de la revue suisse, *L'œuvre. Organe officiel de la Fédération des Architectes suisses et de l'Association suisse romande de l'art et de l'industrie*, Charles-Edouard Jeanneret signe « Le Renouveau dans l'architecture », un article qui pille textuellement deux extraits des essais d'Adolf Loos sans s'y référer. Développant un véritable plaidoyer contre l'historicisme, l'ornement et le régionalisme, Charles-Edouard Jeanneret pose les termes du « débat [qui] se présente ainsi : modifier à l'unisson de nos modes de vivre les choses de notre usage. En architecture, faire des façades et des appartements qui ne soient pas des masques – bannir l'arlequinade dans ce domaine, quitte à provoquer pendant quelques années les protestations des rétrogrades[449] ». Le terme d'« arlequinade » paraît tout droit sorti de l'essai « *Architektur* » dans lequel Adolf Loos s'insurge contre « l'arlequinade [qui] sévit dans le domaine de l'architecture[450]. » De même, la formule qui clôt l'article de Charles-Edouard Jeanneret, « un lac dans les Alpes. Le ciel bleu, l'eau verte, tout est calme et pur », est une réplique quasi littérale de l'introduction d'« *Architektur* » : « Puis-je vous mener jusque sur les rivages d'un lac de montagne ? Le ciel est bleu, l'eau verte, et tout repose dans une profonde paix ». La traduction française de cet essai, publié en allemand en 1910, était parue en décembre 1912 dans la revue *Les Cahiers d'aujourd'hui* sous le titre « L'architecture et le style moderne » : le texte était donc connu de l'architecte suisse. Enfin, dans le corps de l'article, Charles-Edouard Jeanneret critique l'usage abusif de l'ornement, synonyme d'un recul de la civilisation : « Serait-ce donc que nous sommes redevenus des sauvages après vingt siècles de culture ? Et que nous soyons repris de la toquade du tatouage ? Ne sommes-nous pas suffisamment civilisés pour jouir de belles proportions, de la beauté d'une matière nue, d'une forme simplement et rationnellement adaptée à sa fonction ? ». Le propos ne peut manquer de rappeler « Ornement et crime » où Adolf Loos se réfère dans son argumentation aux « sauvages » et aux « tatouages des Papous » pour stigmatiser l'ornement.

---

[447] De son vrai nom Gustaf-Henrik Lundquist (1870-1930).

[448] de Araujo, Ana Bela, « Reconstitution de la Bibliothèque personnelle d'Auguste Perret (1874-1954). Un intellectuel-constructeur et ses livres » In Garric, Jean-Philippe, Emilie d'Orgeix et Estelle Thibault (Dir). 2011. *Le livre et l'architecte. Actes du colloque organisé par l'Institut national d'histoire de l'art et l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville, Paris, 31 janvier-2 février 2008*. Liège : Mardaga, p. 69.

[449] Jeanneret, Charles-Edouard, « Le renouveau dans l'architecture », *L'oeuvre. Organe officiel de la Fédération des Architectes suisses et de l'Association suisse romande de l'art et de l'industrie,* n°2, 1914.

[450] « Die Kleidung ist richtig, die Harlekinade auf dem Gebiete der Architektur. », In Loos, Adolf, « Architektur », *Der Sturm*, 15 décembre 1910.

Ainsi, Charles-Edouard Jeanneret garde le texte de Loos jusqu'en 1920 et s'y réfère dans ses premiers articles. Après la fondation de la revue *L'Esprit Nouveau* en 1920 avec le peintre Amédée Ozenfant rencontré en 1917, ils décident de rééditer « Ornement et crime » dans son intégralité et dans la traduction déjà parue dans *Les Cahiers d'aujourd'hui*. La revue marque un réel tournant dans la carrière du jeune peintre et architecte Charles-Edouard Jeanneret puisqu'il va multiplier les articles jusqu'à devenir Le Corbusier. L'introduction de l'article dans *L'Esprit Nouveau*, dont l'auteur est sans doute Le Corbusier, souligne l'importance de cette lecture :

> « M. Loos est l'un des précurseurs de l'esprit nouveau […] Dans ses œuvres, malheureusement très peu connues, il était l'annonciateur d'un style qui s'élabore seulement aujourd'hui. Nous publions de lui, aujourd'hui, « Ornement et crime » qui sera suivi de « L'architecture moderne », deux articles imprimés déjà en France dans les « Cahiers d'Aujourd'hui » en 1913 : ceci, sur la demande expresse de M. Loos […] nous continuerons alors par la publication d'inédits de M. Loos ».

La correspondance conservée à la fondation Le Corbusier révèle que l'initiative de la publication revient plutôt à Le Corbusier et non l'inverse[451]. Toutefois, « Ornement et crime » est le seul essai d'Adolf Loos publié dans la revue. Une lettre d'Amédée Ozenfant à Le Corbusier du 6 juillet 1920[452] suggère que le projet d'une autre publication aurait échoué parce qu'Adolf Loos tardait à répondre aux sollicitations des rédacteurs. Amédée Ozenfant remarque qu'ils sont « dans une vilaine situation avec ce Loos, car, tandis que nous reproduisons des articles déjà publiés en français et connus de tous, l'autre revue publiera de l'inédit ! […] je crois qu'il serait bon que vous lui demandiez de nous faire parvenir d'urgence un article inédit ». Il reste toutefois difficile d'établir les faits : plusieurs lettres portent sur des demandes de documents graphiques (photographies, plans et essais)[453] et le texte introduisant « Ornement et crime » s'engage à publier deux autres textes. Une lettre de la femme de Loos, Elsie Altmann mentionne d'ailleurs l'envoi de l'essai « *Der Handwerker* » (L'artisan) à Le Corbusier[454] et la fondation conserve également l'essai « Céramique » d'Adolf Loos traduit en français mais jamais publié par la revue.

---

[451] Lettre expresse de Le Corbusier à Adolf Loos : « PRIERE ENVOYER URGENCE ARTICLE MEILLEURES SALUTATIONS », 29 mai 1920 ?, FLC, E2-9-71, Paris.
[452] Lettre d'Amédée Ozenfant à Le Corbusier, 6 juillet 1920, FLC, A2-15, Paris.
[453] Lettre de Le Corbusier à Adolf Loos, 29 mai 1920 (?), FLC, E2-9-71. Lettre de Le Corbusier à Adolf Loos, 21 juillet 1920, FLC, E2-9-72, Paris.
[454] Lettre d'Elsie Altmann-Loos à Le Corbusier, mars 1921 : « Je vous envoye (sic) ici pour votre revue un article de mon mari, nommé 'Der Handwerker' », FLC, A2-15-194, Paris.

Une autre lettre adressée à Adolf Loos par *L'Esprit Nouveau* en mai 1920 évoque la volonté de publier ses écrits. L'auteur, dont la signature est illisible, rapporte :

> « Nous avons examiné au comité d'édition de la revue la possibilité d'éditer un volume de vos écrits. Cette proposition a été acceptée, et je suis, pour mon compte, très satisfait de cette décision[455] ».

Le même auteur lui écrit encore qu'il l'a recommandé auprès d'entreprises de bois et se dit prêt à l'aider pour son projet à Paris. Le Corbusier contacte Adolf Loos quelques mois après, en septembre 1920 en regrettant de ne pouvoir se rendre à Vienne afin d'y « mener à bien un achat de bois et de ne pouvoir causer avec vous de toute la question qui nous intéresse[456] » mais le projet de publication des écrits de Loos n'est plus évoqué.

Les éléments manquent pour comprendre la non publication d'autres textes de Loos comme le comité de rédaction de la revue semblait le prévoir. Loos a pu tarder, voire ignorer les sollicitations de la revue : les démarches de traduction pouvaient prendre du temps et se révéler incompatibles avec le calendrier de publication de la revue.

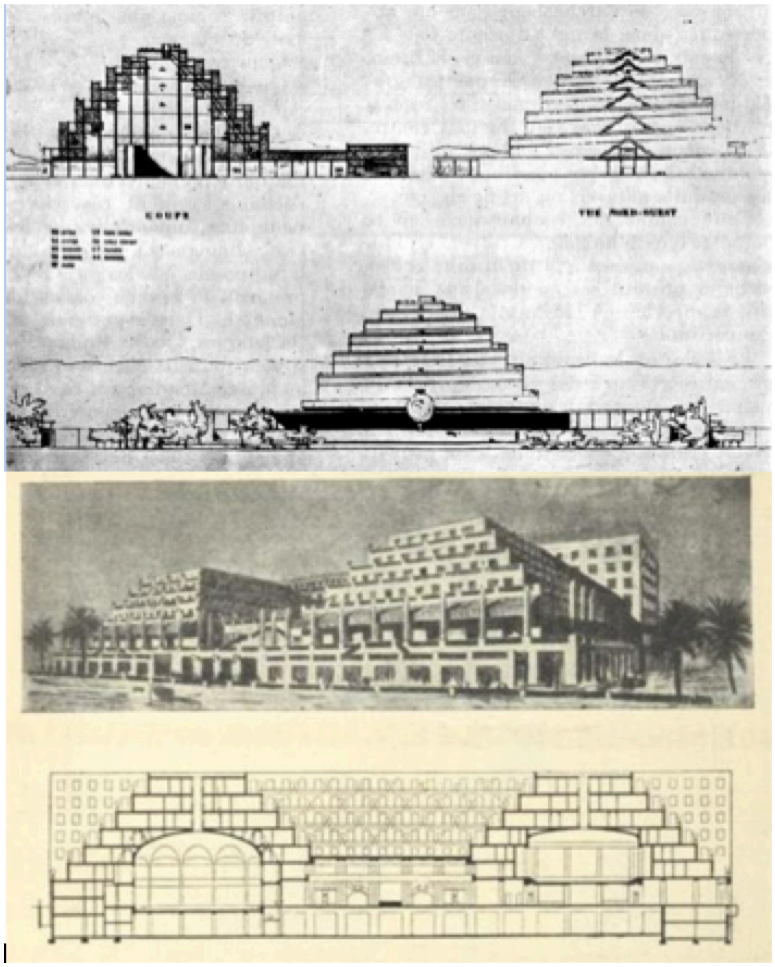
Les premiers contacts noués entre Le Corbusier et Adolf Loos en 1920 semblent en tout cas plutôt amicaux ou du moins très professionnels : est-ce l'absence de réponse de Loos ou bien son arrivée à Paris en 1923 qui a conduit à des relations visiblement plus conflictuelles, comme le rapporte un des collaborateurs de Le Corbusier, Alfred Roth (1903-1998) dans son autobiographie, *Begegnung mit Pionnieren*[457] ? Plusieurs rencontres ont eu lieu, notamment en sa présence, mais les relations semblent tendues. Deux anecdotes peuvent en témoigner. La première indique une certaine rivalité, à tout le moins une revendication de paternité sur l'usage de matériaux : ainsi sur l'utilisation du bois pour les portes que revendique Adolf Loos, allant même jusqu'à accuser Le Corbusier de lui avoir tout volé. Le second épisode se déroule lors d'une visite de l'atelier de l'architecte suisse rue de Sèvres, en compagnie d'un autre architecte viennois, Oswald Haerdtl (1899-1959) : quand Alfred Roth regrette l'absence de Le Corbusier, Adolf Loos s'en réjouit. En 1929, Loos évoque explicitement Le Corbusier pour critiquer son choix d'un modèle de la chaise Thonet considéré comme le « mauvais modèle » par rapport à

---

[455] Lettre de *L'Esprit Nouveau* à Adolf Loos, 15 mai 1920, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.704, Bibliothèque de la mairie de Vienne.
[456] Lettre de Le Corbusier à Adolf Loos, date inconnue, FLC, G1-2-407, Paris.
[457] Roth, Alfred. 1973. *Begegnung mit Pionieren : Le Corbusier, Piet Mondrian, Adolf Loos, Josef Hoffmann, Auguste Perret, Henry van de Velde*. Bâle : Birkhäuser.

celui que lui a choisi et « désigné(s) il y a trente et un ans comme le seul siège moderne[458] ». Si les relations entre les deux architectes paraissent ainsi relativement complexes et ambiguës, Adolf Loos participe toutefois à la campagne de presse organisée dans la revue *Cahiers d'art* en 1927 lorsque la proposition de Le Corbusier pour le complexe du Mundaneum à Genève est rejetée ; il y écrit : « Je signe de tout cœur pour Le Corbusier que je connais de longue date. On serait même tenté de dire que la question ne se pose pas[459] ! » Ce projet consistait à proposer un ensemble d'institutions comprenant une bibliothèque, un centre d'études et un musée mondial dont la forme pyramidale rappelle les ziggurats et le projet du Grand hôtel Babylon sur la Côte d'Azur que Loos avait présenté au Salon d'automne en 1923 à Paris[460].

Illustration 6 : Projet du Mundaneum de Le Corbusier (1927) et projet du Grand Babylone Hôtel d'Adolf Loos (1923). Source : Fondation Le Corbusier et extrait de la revue *Red,* page de couverture, n°10, 1928.



[458] Adolf Loos, « Josef Veillich (1929) », In Adolf Loos. 2003. *Op.cit.*, p. 200.
[459] « Les maîtres de l'architecture manifestent », *Cahiers d'Art*, 1927, p. XII.
[460] Le Corbusier et Pierre Jeanneret. 2006. *Œuvre complète*, volume 1, 1910-1929. Bâle : Birkhäuser ; Paris : Fondation Le Corbusier.

Des partisans de Loos soulignent d'ailleurs dès les années 1920 les similitudes dans les projets et surtout les emprunts de Le Corbusier à Adolf Loos : Erwin Rosenberg, pour lequel Loos prévoit de construire une maison à Paris rue Simon Dereure en 1925, adresse une lettre à Adolf Loos dans ce sens[461]. Après avoir lu la traduction allemande en 1926 du texte *Vers une architecture* que Le Corbusier a publié en France en 1923, Rosenberg écrit :

> « J'ai découvert ici la traduction allemande de *Vers une Architecture* du Corbusier. Je connaissais le livre car il était à la bibliothèque des étrangers à la Croix Rouge et il vient de sortir en allemand à Stuttgart. Celui qui a connaissance de votre travail n'y trouve absolument rien de neuf. Il doit être signalé que je n'ai pas trouvé une seule mention de votre travail – Jeanneret aurait pu être honnête. »

Marcel Ray voit également des emprunts à Loos dans le projet de Le Corbusier pour la Société des Nations comme il l'écrit dans une lettre adressée à son ami l'éditeur George Besson : « Grand grabuge ici autour du projet de bâtisse de la S.D.N. Le Corbusier est ici, son projet, naturellement plagié de Loos, est tout de même le moins mauvais des dix qui ont été primés[462]. »

D'autres revues spécialisées en art et plus particulièrement en architecture reprennent également le texte « Ornement et crime » d'Adolf Loos après 1920. Ainsi la revue *L'Architecture vivante* le republie en 1926 dans une version expurgée : les coupes opérées par les éditeurs sont très significatives d'un certain parti-pris et le propos en devient beaucoup plus radical ; toutes les références historiques et de contexte ainsi que celles ayant trait aux travaux de Loos ont disparu afin de rendre le texte presque universel.

Mais toutes les revues d'architecture ne suivent pas cette ligne : *L'Architecture d'aujourd'hui* ne republie pas le texte d'« Ornement et crime » et son fondateur André Bloc consacre au contraire un article en 1931 à « La question de l'ornement »[463] qui marque le début d'une campagne de réhabilitation de l'ornement :

---

[461] « Ich entdeckte hier die deutsche Übersetzung die « Kommende Baukunst » von Corbusier. Ich kenne das Buch aus der bibliothéce (sic) des étrangers am Croix rouge, jetzt ist es in Stuttgart deutsch erschienen. Wer Ihre Sachen kennt, der findet dahin nichts Neues. Es mag auch charakteristisch sein, dass ich Sie, bis jetzt wenigstens nicht ein einzigesmal (sic) zitiert finde- so ehrlich hätte der Jeanneret doch sein können. », Lettre d'Erwin Rosenberg à Adolf Loos, 19 avril 1926, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.437, Bibliothèque de la mairie de Vienne.

[462] Lettre de Marcel Ray à George Besson, 21 septembre 1927, Fonds George Besson, Ms.Z.638.1796, Bibliothèque de la ville de Besançon.

[463] Bloc, André, « La question de l'ornement », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°9, 1931, pp. 3-5.

> « […] nous ne voyons pour notre part aucune raison pour condamner systématiquement l'ornement quand celui-ci n'est pas une chose surajoutée […] la Barbarie nous ayant valu tant de choses admirables. »

André Bloc reprend ici, en les détournant, le discours et les mots de Loos – avec le terme de barbarie notamment – lesquels circulent alors de plus en plus en France et même en Europe du fait des publications et republications d'« Ornement et crime » à partir de 1920 dans diverses revues européennes.

Avec les reprises d'« Ornement et crime » en France, les théories de Loos sont érigées en classique pour les architectes des années 1920, Loos devenant un précurseur de l'architecture moderne. Ces rééditions, quasiment telles quelles, renvoient aussi au problème de la traduction et à l'absence de traducteur dans les revues, peut-être tout particulièrement de la langue allemande[464]. C'est ainsi sous la forme de traduction que le texte circule en France faute de conférences de la part de Loos en allemand sur ce thème lorsqu'il vit à Paris. Mais le texte s'insère dans un contexte bien différent de celui de l'Empire puisque l'architecte, qui n'est pas toujours sur place et ne maîtrise pas toutes les nuances de la langue française, n'est pas en mesure de réagir aux interprétations qui en sont faites et qui semblent lui échapper.

En effet, la republication d'« Ornement et crime » en 1920 par Le Corbusier s'inscrit dans son propre programme, soit le manifeste intitulé *Après le cubisme* qu'il a publié avec Amédée Ozenfant en 1918. La préface de l'ouvrage, officiellement rédigée par les deux auteurs, débute par un hommage appuyé à Adolf Loos qui a été le premier à formuler les théories d'avant-garde et qui les a ainsi fortement inspirés :

> « Loos apparut soudain au milieu de nos soucis architecturaux avec un merveilleux article publié en 1913, *Ornement et crime*. Nous touchions à la fin d'une période sentimentale : nous avions retrouvé le contact avec la nature (mouvement de 1900) et nous avions enfin déjà complètement conquis les nouvelles techniques (constructions de fer et de béton, nouvelles machines, nouveaux matériaux). Tout cela signifiait la rupture décisive avec le passé tel qu'il est artificiellement cultivé par les Académies, en même temps qu'une préparation impatiente de l'avenir. Loos balaya sous nos pieds et fit une propreté homérique, exacte, tant philosophique que lyrique. Par cela, Loos a influencé notre sort architectural. »

[464] Les versions d'« Ornement et crime » et de « L'architecture et le style moderne » traduites par Marcel Ray continuent à circuler en France jusqu'en 1979, date de la parution du recueil *Paroles dans le vide* dans la traduction de Cornelius Heim aux éditions du Champ Libre fondées en 1969 par Gérard Lebovici.

Selon Stanislaus von Moos, cette préface a sans doute été rédigée par Amédée Ozenfant et non par Le Corbusier[465] ; elle confirme néanmoins combien les textes d'Adolf Loos avaient reçu un accueil positif dès avant son arrivée en France au point d'être intégrés dans le contexte national. Le Premier conflit mondial a marqué les deux peintres qui considèrent qu'il faut proposer une nouvelle manière de peindre : ce qu'ils appellent le « purisme » qui serait une caractéristique de l'esprit moderne. Selon eux, il faut dépasser le cubisme et l'art ornemental : le purisme, en peinture comme en architecture, suit la tradition classique tout en intégrant les nouvelles technologies et les nouveaux matériaux ainsi que l'esthétique de la machine.

Lorsque Le Corbusier et Amédée Ozenfant se brouillent après s'être querellés sur l'accrochage de tableaux dans le pavillon de l'Esprit Nouveau à l'Exposition internationale des arts décoratifs de 1925, Ozenfant se rappelle de l'événement qu'a été pour eux la lecture du texte de Loos pour les deux hommes. Dans une lettre datée du 12 mars 1926, il le rappelle à Le Corbusier :

> « […] je n'attache aucune vanité d'auteur à des idées qui en gros ne sont ni de vous ni de moi, mais de Loos et de Perret, ainsi que la lecture de Ornement et crime… de Loos publié dans les Cahiers d'Aujourd'hui en 1913 et réimprimé dans le n°2 de l'Esprit-Nouveau le prouve ; et pour ce qui est des machines, bien avant de vous connaître nous en causions presque quotidiennement avec votre ancien maître Auguste Perret et si je me suis si bien entendu avec vous, c'est que Perret (c'est Perret qui m'a fait vous connaître) – Perret, vous et moi avions des idées communes[466]. »

Ozenfant souligne dans ces quelques mots l'apport majeur d'« Ornement et crime » sans qui Le Corbusier et lui-même n'auraient pu formuler leurs idées. Il rappelle également le rôle de Perret que Le Corbusier a omis : en effet, la fascination que peuvent avoir Ozenfant et le Corbusier pour l'avion, le paquebot ou encore l'automobile, bref l'industrie ou les machines sont quasiment absentes chez Loos qui préfère l'artisanat. Seule l'automobile a pu l'intéresser puisque le musée de l'Albertina conserve un dessin d'une voiture de la maque Lancia réalisé en 1923[467] ; mais ses écrits n'en ont jamais fait l'éloge non plus que sa revue *Das Andere,* à l'inverse de la revue *L'Esprit Nouveau* ou des ouvrages de Le Corbusier. En revanche, Loos se réfère dans ses écrits aux

[465] Von Moos, Stanislaus et Max Risselada. 1991. *Raumplan versus Plan libre*. *Adolf Loos and Le Corbusier, 1919-1930*. New York : Rizzoli, p. 19.
[466] Lettre d'Amédée Ozenfant à Le Corbusier, 12 mars 1926, FLC, E2 17 497, Paris.
[467] Adolf Loos, Dessin d'une voiture Lancia, 1923, Albertina, Fonds AL, ALA852 et ALA853, Vienne.

parapluies, verres, étuis à cigarettes ou encore aux malles[468] qui sont des éléments également présents dans les écrits de Le Corbusier comme dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui* où il intègre des reproductions photographiques de ces objets.

Même après ses premières années en tant que Le Corbusier et ses premières réalisations dans la capitale française, l'architecte mentionne encore Adolf Loos dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui* publié en 1925 chez Georges Crès & Cie. Si pour Le Corbusier l'architecture est un art dans lequel il faut introduire l'industrie, il reprend explicitement la théorie d'Adolf Loos en matière de décor.

> « Mais on affirme que le décor est nécessaire à notre existence. Rectifions : l'art est nécessaire […] Il semble juste d'affirmer : plus un peuple se cultive, plus le décor disparaît. (Ce doit être Loos qui l'a si nettement défini)[469]. »

Le Corbusier se réfère ici aux passages d'« Ornement et crime » qui soutiennent que l'évolution de la culture mène inévitablement à la disparition de l'ornement. Plus loin, Le Corbusier oppose les « ensembliers » à « l'article sensationnel » de Loos et au garage de Ponthieu d'Auguste Perret[470].

Ces réminiscences de la pensée théorique d'Adolf Loos chez Charles-Edouard Jeanneret sont soulignées dès les années 1930 par des historiens de l'architecture, à l'image de Myron Malkiel-Jirmounsky (1890-1974) qui constate dans son ouvrage *Les tendances de l'architecture contemporaine* (1930) :

> « Loos exprime les pensées qui le rapprochent le plus de l'architecte français Le Corbusier, avec lequel il se rencontre, souvent presque textuellement, comme par exemple dans la définition d'une construction moderne qui, pour tous deux, est "un jeu de volumes simples… sous le soleil"[471]. »

La traduction française d'« Ornement et crime », et plus encore son utilisation par Le Corbusier confèrent donc à l'essai une nouvelle dimension : il quitte le cadre viennois des années

---

[468] « Modernes sont nos voitures, nos verres, nos instruments d'optique, nos parapluies et nos cannes, nos malles et notre sellerie, nos étuis à cigarettes en argent et nos objets de joaillerie, nos bijoux et nos habits. », Loos, Adolf, « Les superflus. Le Werkbund allemand (1908) », In Loos, Adolf. 2003. *Op. cit.*, p.68.
[469] Le Corbusier. 1996. *L'art décoratif d'aujourd'hui* (1925). Paris : Flammarion, p. 85.
[470] Le Corbusier. 1996. *Ibid.*, p. 137.
[471] Malkiel-Jirmounsky, Myron. 1930. *Les tendances de l'architecture contemporaine*. Paris : Librairie Delagrave, p. 125.

1910 pour devenir une référence internationale de la communauté des architectes. Le Corbusier y trouve une source d'inspiration très importante et érige Loos en précurseur du purisme. Cet engagement permet à Loos d'arriver à Paris en 1923-1924 en tant qu'architecte connu mais seulement pour ses textes.

En 1923, lorsqu'Auguste Perret et Le Corbusier rompent, c'est encore Adolf Loos qui est évoqué dans *Paris-Journal*[472]. Au-delà des qualités qu'il lui reconnaît, Auguste Perret critique le projet de l'hôtel Babylone que Loos présente au Salon d'automne car « si l'on construit jamais cet hôtel, à Nice surtout, il ne sera possible d'y loger que sur un seule des quatre façades, celle qui sera exposée au midi […] » : il retient ainsi les « faute(s) d'Adolf Loos contre le confortable ». Cette critique précède celle du projet de Le Corbusier et Perret les rassemble sous l'appellation de « jeunes architectes […] faiseurs de volume » – alors qu'il a cinquante-sept ans et qu'Adolf Loos en a cinquante-trois. Pour justifier sa condamnation, Perret termine en réaffirmant que « les productions architecturales ne peuvent atteindre la Beauté, je le répète, que si elles sont strictement subordonnées à l'usage auquel elles sont destinées ». Cette conception est finalement très proche de celle d'Adolf Loos qui a toujours proclamé le primat de l'usage : mais Perret choisit de le lire ici à travers Le Corbusier[473], soit une des figures majeures du purisme et de la nécessaire *tabula rasa.* D'une certaine manière, Loos est enfermé dans la lecture qu'en propose Le Corbusier.

Pourtant, Loos a très tôt souhaité nuancer la lecture trop radicale d'« Ornement et crime » et il y revient une première fois dès 1911 dans un essai consacré à Otto Wagner dans le journal *Reichspost* :

> « Il y a treize ans déjà, j'ai élevé la voix en guise d'avertissement pour exprimer l'opinion qu'il ne nous est plus donné d'inventer un nouvel ornement (nos ennemis veulent toujours induire de ce principe que je suis adversaire de l'ornement, alors que je sui seulement l'adversaire de l'ornement dit moderne et de tous matériaux imités. […] Je ne tiens pas l'invention de nouveaux ornements pour une manifestation de puissance, mais –chez les personnes cultivées- pour un signe de dégénérescence[474]. »

[472] Baderre, Guillaume, « M. Auguste Perret nous parle de l'architecture au salon d'automne », *Paris-Journal*, 1 Décembre 1923.
[473] Mais Auguste Perret a également trouvé dans les textes de Loos des éléments très proches de ses conceptions et les reprend dans ses propres écrits, voir partie 3, chapitre 9, 9.1.4, p. 385.
[474] Adolf Loos, « Otto Wagner (1911) », In Adolf Loos. 2003. *Op. cit.*, pp. 178-179.

En 1924 il rédige un nouvel argumentaire dans un article intitulé « Ornement et éducation. Réponse » publiée dans la revue basée à Brno, *Náš směr. Revue pro kreslení a estetickou výchovu* (*Notre direction. Revue de dessin et d'éducation esthétique*). Écrit dans le cadre d'une enquête lancée par le rédacteur en chef de la revue, František Viktor Mokry, sur un projet de réforme de l'éducation artistique contre l'ornement[475], l'article porte sur le dessin et l'éducation. S'il reprend les arguments avancés dans « Ornement et crime », il les reformule en en gommant les formes les plus radicales : Adolf Loos supprime le verbe *entfernen* et écrit en lieu et place « *das ornament verschwindet von sich selbst*[476]» soit « l'ornement disparaît de lui-même ». Plus encore, il positionne le rôle de l'architecte dans une histoire longue et l'appelle à composer avec le déjà là : « Je n'ai jamais pensé que l'ornement devait être systématiquement aboli. Ce n'est que là où l'action du temps l'a fait disparaître qu'il n'est pas possible de le faire renaître[477]. » Ce nouvel essai s'attaque donc à l'interprétation « dévorante » de ses idées en reformulant et précisant ses propos pour se distinguer des « puristes » comme Le Corbusier même s'il ne cite aucun architecte explicitement. Il y récrimine toutefois les « architectes modernes » qui créent des objets d'usage « intempestifs » et regrette l'interprétation que ces « modernes » ont fait de ses écrits : « […] je n'ai jamais voulu dire par là ce que les puristes ont poussé à l'absurde, à savoir qu'il fallait abolir l'ornement systématiquement et implacablement. »

En revanche, il s'appuie explicitement sur la France lorsqu'il se félicite de ce que l'humanité « paraît avoir retrouvé le chemin de la raison : le classicisme en France[478]. » Sans doute, Adolf Loos pense ici à Auguste Perret qui se revendiquait d'un certain classicisme contre le modernisme, même si Perret l'avait violemment critiqué l'année précédente. Les éditeurs de la revue *Náš směr* qui attendaient une nouvelle diatribe contre l'ornement, ont peu apprécié la prise de position d'Adolf Loos soucieux dans ce texte de rappeler son attachement à un certain traditionalisme et son goût pour l'ornement classique[479]. Ce texte paru en tchèque n'est traduit en allemand qu'en 1931 puis en français après sa mort et ne connaît donc qu'une circulation et un impact très relatifs si bien que la première fortune critique de Loos a été longtemps réduite à l'esprit radical d'« Ornement et crime ».

---

[475] Hubatová-Vacková, Lada. 2011. *Silent Revolutions in Ornament. Studies in Applied Arts and Crafts from 1880-1930*. Prague : Academy of Arts, Architecture and Design, p. 67.
[476] Loos, Adolf. « Ornament und Erziehung (1924) », In Loos, Adolf. 1962. *Sämtlichen Schriften*. Vienne : Herold, p. 394.
[477] Loos, Adolf, « Ornement et éducation (1924) », In Loos, Adolf. 1994. *Malgré tout (1900-1930)*. Paris : Ivrea, p. 289.
[478] Loos, Adolf, « Ornement et éducation. Réponse à une enquête (1924) », In Loos, Adolf. 1979. *Op. cit.*, p. 290.
[479] Hubatová-Vacková, Lada. 2011. *Op. cit.*, p. 222.

3.1.3 *Ornement et crime* dans les autres pays : une lecture plus nuancée portée par les élèves de Loos

D'autres pays ont, comme la France, fait de cet essai un manifeste : il en est ainsi en Croatie avec une traduction de l'essai dès 1921[480] dans la revue de l'association des auteurs croates basée à Zagreb, *Savremenik*[481] (1906-1941), ou encore de l'organisation de l'exposition *Form ohne Ornament* à Stuttgart organisée par le *Werkbund* allemand en 1924[482] dont le titre et le catalogue de l'exposition se réfèrent implicitement à la conférence-essai de Loos dans sa version radicale. Loos s'est d'ailleurs insurgé contre cette exposition qui « fait le silence sur [s]on combat » en le dénaturant et en proposant une interprétation erronée de sa pensée.

Tableau 4 : La publication d'"Ornement et crime" dans des revues européennes à partir de 1913. Réalisation : Cécile Poulot

Journaux	Titre et traducteur	Date de parution
Les Cahiers d'aujourd'hui n°5	Ornement et crime (traduction Marcel Ray)	Juin 1913
L'Esprit Nouveau n°2	Ornement et crime (traduction Marcel Ray)	15 novembre 1920
Savremenik (Der Zeitgenosse) Croatie	Ornamenat i zločin	1921
L'Architecture vivante	Ornement et crime (traduction Marcel Ray)	Printemps-été 1926
Frankfurter Zeitung	Ornament und Verbrechen	24 octobre 1929
Prager Tagblatt	Ornament und Verbrechen	10 novembre 1929
Die Neue Zeit	Ornament und Verbrechen	Mars 1930
Casabella	Ornamento e delitto (traduction Giuseppe de Finetti)	Janvier 1934

Mais à côté de ces lectures particulièrement radicales de l'essai, les exemples sont nombreux d'interprétations plus nuancées et portées par les élèves et disciples de Loos qui ont

[480] Loos, Adolf, « Ornamenat i zločin », *Savremenik,* 1921.
[481] La revue paraît entre 1906 et 1941 de manières entrecoupées : de 1906 à 1918 puis en 1921, de 1926 à 1931, de 1936 à 1938 et de 1940 à 1941.
[482] Campbell, Joan. 2015. *The German Werkbund : The Politics of Reform in the Applied Arts*. Princeton : Princeton University Press, pp. 176-179

largement migré à partir de Vienne. L'architecte autrichien, ami et disciple de Loos, Friedrich Kiesler[483], installé aux États-Unis à partir de 1926 après sa participation à l'exposition internationale sur le théâtre, tient ainsi une conférence organisée par l'union américaine des architectes et des artisans (AUDAC) le 31 janvier 1932 au *Brooklyn Museum* sur l'architecte. Le compte-rendu anonyme de son intervention publié dans le *Neues Wiener Journal* rapporte que Kiesler s'est produit devant une salle comble pour présenter les travaux de son ami, en accompagnant son propos d'images d'une quarantaine de constructions de Loos. Il propose également une traduction anglaise des essais « Ornement et crime » et « Ornement et éducation » et prévoit d'organiser une tournée dans d'autres villes américaines[484]. Mais ni la traduction anglaise d'« Ornement et crime » ni celle de son pendant « Ornement et éducation » que prévoyait Frederick Kiesler ne seront finalement publiées[485]. La démarche de Kiesler est cependant intéressante : en considérant les deux essais ensemble, il montre qu'il convient d'avoir une vision plus globale des écrits de Loos en les recontextualisant dans leur temps et en fonction des réalisations de l'architecte.

Loos soutient d'ailleurs cette démarche et il la propose pour les traductions et publications à venir. Ainsi, dans une lettre adressée à son élève italien Giuseppe de Finetti en 1924, Adolf Loos évoque la publication de ses écrits dans la revue *L'Architecture vivante* et il lui spécifie que l'essai « *Über Architektur* » (« L'architecture et le style moderne ») doit être traduit en italien « surtout avant Ornement et crime[486] ». Cette traduction, toutefois, ne voit le jour qu'en 1934. Il reste que dans les années 1920, Adolf Loos paraît avoir tenté de contrôler les publications de ses écrits, notamment l'ordre de leur publication, afin d'offrir une meilleure compréhension de son travail théorique.

---

[483] Bogner, Dieter, Peter Bogner, et Gerd Zillner (Dir.). 2017. *Friedrich Kiesler. Architekt, Künstler, Visionär*. Munich : Prestel.

[484] « Adolf Loos und Amerika », *Neues Wiener Journal,* 8 mai 1932, p. 23. Voir également l'article de Marilyn F. Friedman, « Kiesler and the American Union of decorative artists and craftsmen », In Peter Bogner et Gerd Zillner (Dir.). 2019. *Frederick Kiesler : Face-to-face with the avant-garde : Essential Essays on Network and Impact*. Bâle : Birkhäuser, p. 210.

[485] Échanges avec Gerd Zillner, archives de la fondation Friedrich Kiesler, Vienne, 31 août 2016.

[486] « Im zweiten Heft (Winternummer) der L'architecture vivante, Edition Albert Morancé, Paris, 30 rue de Fleurus ist mein Artikel 'Über Architektur' abgedruckt und eine Villa für den Lido veröffentlicht. Sollte ins italienische übersetzt werden. Allerdings vorher Ornament u. Verbrechen », Lettre d'Adolf Loos à Giuseppe de Finetti, 14 août 1924, B00639S, Archives G. De Finetti, coll. 149/1, Centro Studi e Archivio della comunicazione, Università degli Studi di Parma.

En 1946, l'ancien élève de Loos, Paul Engelmann publie un ouvrage de trente-deux pages à Tel-Aviv[487], dans lequel il propose un portrait de son maître en deux volets : d'abord en tant que réformateur[488] et critique de son temps[489] puis en tant qu'architecte. Dans la première partie, Engelmann revient sur la question de l'ornement et souligne que Loos ne s'opposait pas à tout ornement mais plutôt à l'idée de « forme en tant que fétiche[490] » c'est-à-dire quand elle s'éloigne de l'esprit (« *Geist* ») qui permet la création des formes. Engelmann considère ainsi que le fétiche des formes – soit l'ornement – conduit à une architecture morte sans âme ni esprit à l'inverse de ce que voulait et a réalisé Adolf Loos, soit une architecture vivante capable de faire revivre la tradition[491].

Si Friedrich Kiesler, dans sa conférence, comme Paul Engelmann, dans ses écrits, reprennent *Ornement et crime* et en donnent une lecture fine, ils s'attardent finalement surtout sur le *Raumplan* : ce dernier occupe l'essentiel du compte-rendu de 1932 de la conférence américaine de Kiesler comme de l'ouvrage d'Engelmann avec une partie intitulée « *Die Raumplanung* ». Cette notion de *Raumplan,* reprise et diffusée par ses élèves, correspond clairement à ce qui leur paraissait le cœur de l'enseignement de Loos et de ses approches du bâti. Or, cette notion a été créée par Heinrich Kulka dans son ouvrage consacré à Loos en 1931 avant d'être définitivement attachée à son travail.

3.2. Le *Raumplan* ou l'invention d'un modèle

Heinrich Kulka alimente de façon décisive le mythe Loos avec sa première monographie publiée ; il y introduit un concept considéré aujourd'hui comme caractéristique de l'architecture

---

[487] Engelmann, Paul (Dir.). 1984. *Adolf Loos*. Facsimile en langue allemande de la version originale en hébreu (1946). Vienne : Architektur- und Baufachverlag.

[488] « […] er wurde bei Lebzeiten, wie fast jeder echte Reformator, bekämpft und missverstanden », In Engelmann, Paul (Dir.). 1984. *Ibid*., p. 5.

[489] « Bisher war von Loos als Kulturkritiker die Rede », In Engelmann, Paul (Dir.) 1984. *Ibid*., p. 13.

[490] « [...] Der wahre Traditionalismus ist der, der sich zu dem Geist bekennt, aus dem die alten Formen ehemals entstanden sind, und der von diesem Geist her die neuen Formen schafft, d.h. der so schafft, wie dieser alte Geist schaffen würde, wenn er heute da wäre, also ein neuer Geist wäre [...] Das Festhalten an der alten Formen statt am alten Geist entspringt einer Verwechslung von Form und Geist; die Form kann eine Verkörperung des Geistes ein, muss es aber nicht sein; hier aber wird sie schlechthin als seine Verkörperung angesehen und als solche zum Fetisch erhoben [...] Die Form als Fetisch ist das, was Loos mit dem Worte Ornament bezeichnet. », In Engelmann, Paul (Dir.).1984. *Ibid*., pp. 10-11.

[491] « Heute stehen wir in einer neuen Epoche der Stil-Kopien. Diese sind aber nicht so sehr Maskerade, wie die des 19. Jahrhunderts, sondern (in Opposition zu einer seelenlosen Moderne) ein Suchen nach Traditionellem schlechthin; ein richtungsloses Suchen allerdings, das ständig Lebendiges übersieht und Totes galvanisiert. Und hier ist die Unterscheidung zwischen endgültig erledigten Stilformen und noch lebendiger Tradition, die Loos gemacht hat, von entscheidender Bedeutung. », In Engelmann, Paul (Dir.). 1984. *Ibid*., pp. 10-11.

de son maître et collaborateur, le *Raumplan.* La démarche de Kulka est à la fois celle d'un élève rendant hommage à son professeur, dont il a été le collaborateur pendant une dizaine d'années, et celle d'un théoricien qui relit les travaux de Loos et en propose un outil méthodologique[492]. Le *Raumplan* est transmis tant par la publication d'Heinrich Kulka que par ses propres travaux architecturaux et par ceux d'autres architectes dans plusieurs pays d'Europe (Autriche, Tchécoslovaquie…), en Israël ou encore en Nouvelle-Zélande. L'ouvrage de 1931 constitue donc un jalon important dans la définition du style loosien en particulier parce qu'il s'appuie sur un usage quasi exceptionnel de la photographie.

3.2.1 Le *Raumplan* : un outil méthodologique créé en 1931 par ses élèves

La monographie paraît aux éditions Schroll à Vienne[493] sous la plume d'Heinrich Kulka en collaboration avec deux historiens d'art et amis de Loos, Ludwig Münz et Franz Glück ; Adolf Loos lui-même y a contribué comme en témoigne la dédicace qu'il a rédigée. L'ouvrage s'insère dans une série de livres publiés par Anton Schroll dans la collection « *Neues Bauen* » (Nouvelle architecture) dirigée par Joseph Gantner : le premier écrit par El Lissitzky est consacré à l'architecture de l'Union Soviétique, le deuxième est rédigé par Richard Neutra à propos des États-Unis et Roger Ginsburger est l'auteur d'un troisième ouvrage sur l'architecture en France. L'ouvrage de Kulka est non seulement la première monographie dédiée à Loos – et la première dans la collection de Gantner – mais également la première synthèse photographique de ses constructions et de ses intérieurs. En effet, après la publication de la chambre à coucher de sa première femme Lina Loos en 1903 dans le journal *Kunst,* Adolf Loos s'était largement opposé à la reproduction photographique de ses travaux[494] dans son essai « Architecture » (1910).

L'ouvrage de quarante-trois pages, qui a une portée largement hagiographique, contient 270 illustrations et peut être divisé en cinq parties. Franz Glück consacre d'abord quelques pages à la personnalité de l'architecte en expliquant que Loos ne peut être compris qu'à la lecture conjointe du présent ouvrage et des deux tomes à venir de ses écrits qu'il prévoit de publier[495] ; la deuxième partie est une biographie très succincte de Loos. Ces deux courts textes introduisent la

[492] Poppelreuter, Tanja, « Raumplan after Loos », *Fabrications : The Journal of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand*, 2015, pp. 84-103.
[493] Kulka, Heinrich. 1931. *Op. cit.*
[494] La publication des photographies de la villa Tzara dans le magazine *Vogue* est une exception. « Une réalisation moderne dans le vieux Montmartre », *Vogue*, Janvier 1930, pp. 60-61.
[495] Loos, Adolf. 1931. *Ins Leere gesprochen*. Innsbruck : Brenner Verlag. Loos, Adolf. 1931. *Trotzdem*. Innsbruck : Brenner Verlag.

description du travail de Loos et tout particulièrement du *Raumplan* ainsi qu'une explication de sa position au regard de la « modernité ». La quatrième partie de l'ouvrage rassemble des extraits des essais de Loos et la dernière partie est consacrée aux photographies prises pour l'essentiel par Martin Gerlach Jr. (1879-1944), et accompagnées de textes descriptifs écrits par Kulka lui-même. Martin Gerlach Jr. est issu d'une famille de photographes établie à Vienne et à la tête d'une maison d'édition spécialisée dans les livres d'art et d'architecture. Dans le cadre de son activité, Martin Gerlach Jr. répond à des commandes publiques de la part de la municipalité viennoise et photographie les logements sociaux récemment construits en 1925 ainsi que l'exposition du *Werkbundsiedlung* de 1932[496].

Le terme de *Raumplan* qui est utilisé pour la première fois dans cet ouvrage, renvoie à une conception tridimensionnelle de l'espace : la vision de l'extérieur des constructions de Loos souvent très austère contraste très largement avec l'intérieur, les pièces étant pensées et aménagées selon leur fonction propre. Heinrich Kulka décrit ainsi ce système :

> « À travers Loos, une conception plus neuve et plus élaborée de l'espace s'est imposée au monde : le libre jeu de la pensée dans l'espace, la planification d'espaces disposés à différents niveaux et qui ne sont pas rattachés à un étage couvrant toute la surface du bâtiment, la composition des différentes pièces en relation entre elles en un tout harmonieux et indissociable qui est en même temps une structure fondée sur l'économie d'espace. Les pièces ont, selon leur destination et leur signification, non seulement des dimensions mais aussi des hauteurs différentes. Loos peut ainsi, à partir des mêmes moyens de construction, créer plus d'espace car il peut de cette manière, dans le même volume, sur la même surface au sol, sous le même toit, entre les mêmes murs extérieurs, introduire plus de pièces. Il exploite au maximum les possibilités offertes par le matériau et le volume habitable[497]. »

L'idée de « libre jeu de la pensée dans l'espace » est centrale : Loos multiplie les volumes et crée une ambiance particulière propre à chaque espace aménagé. Le mot « *Raumplan »,* constitué en allemand des mots « *raum* » et « *plan* » (espace et plan) a visiblement été quelque peu difficile à traduire et les ouvrages en anglais comme en français utilisent finalement le terme allemand.

[496] Moser, Walter. 2007. « Martin Gerlach jun. fotografiert Adolf Loos. Die Villa Moller zwischen Dokumentation und Interpretation ». Mémoire de master, Vienne : Université de Vienne.
[497] Kulka, Heinrich. 1931. *Op. cit.,* pp. 13-15, cité dans Tournikiotis, Panayotis. 1991. *Op. cit.,* p. 204.

Dans leur ouvrage sur l'histoire de l'architecture moderne[498], Giovanni Fanelli et Roberto Gargiani notent qu'Adolf Loos emploie le terme de « *Raumplan* » dans une note concernant la révolution en architecture dans son essai consacré à l'ébéniste Josef Veillich en 1929. Mais le texte original n'en porte pas la marque[499] et les traducteurs français Cornelius Heim en 1979[500] et Philippe Ivernel et Sabine Cornille en 2003[501] n'utilisent pas le terme de « *Raumplan* » mais la formule « la solution d'un tracé par l'espace ».

La définition que propose Kulka rappelle certaines descriptions des réalisations de Loos parues dès les années 1920. Ainsi, l'article du journaliste du magazine *Vogue*, Jean Gallotti (1881-1972) consacré à la rue conçue par Robert Mallet-Stevens (1886-1945) dans le XVIe arrondissement en 1927, fait référence à :

> « […] l'application du singulier principe d'Adolphe Loos, qui consiste à maintenir un rapport constant entre la hauteur des pièces et leurs superficies, de sorte que, dans un étroit cabinet, le plafond touche notre tête et, dans une large salle, il s'élève à cinq ou six mètres[502]. »

L'architecte Raymond Fischer (1898-1988) qui a témoigné sur la formation qu'il a reçue à Vienne au début des années 1920, rappelle d'ailleurs en 1987 la manière dont Adolf Loos expliquait à ses élèves sa conception de l'espace et les mots qu'il utilisait, notamment ceux de « chemin aérien »[503] :

> « Lorsque j'avais été à l'école chez Loos, il nous avait expliqué l'architecture à venir, son architecture voulait être un « chemin aérien » dans la maison. Il l'avait dit avant Corbu qui l'avait appliqué plus tard […] Pour bien nous faire comprendre, Loos nous expliquait que c'était la grande différence qui existait entre l'architecture romane, où l'effet émotif était donné par le mur de pierre et l'architecture où le volume du vide donnait l'effet de religiosité. Les vitraux colorent l'atmosphère, ce qui amplifie cet effet. Une des difficultés lorsque l'on avait écouté Loos, était de transmettre dans la réalité ce principe. J'avais tenté de le faire dans la maison rue Denfert

---

[498] Fanelli, Giovanni, et Roberto Gargiani. 2008. *Histoire de l'architecture moderne : structure et revêtement*. Lausanne : PPUR, p. 113.
[499] « Dann das ist die grosse Revolution in der Architektur : das Lösen eines Grundrisses im Raum ! », Loos, Adolf, « Josef Veillich », In Loos, Adolf. 2010. *Op. cit.*, p. 699.
[500] « Car telle est la grande révolution architecturale : la solution d'un tracé par l'espace », In Loos, Adolf. 1979. *Op. cit.*, p. 323.
[501] « Car telle est la grande révolution en architecture : la solution d'un tracé par l'espace », In Loos, Adolf. 2003. *Op. cit.*, p. 196.
[502] Gallotti, Jean, « Une nouvelle rue à Paris », *L'art vivant*, n°64, 15 août 1927, pp. 667-670.
[503] Wyeth, Peter, « 'Raumplan' vs 'Plan libre', le Monde d'hier », *Le Courrier de l'architecte*, 29 octobre 2014, http://www.lecourrierdelarchitecte.com/article_6111

> Rochereau et comme Jean Welz connaissait mieux ce système de tracé dans l'air, la valeur du vide, il m'avait bien aidé dans l'emboitement des pièces […] C'était une architecture où l'extérieur et l'intérieur vivaient ensemble, une architecture gothique dans son esprit. L'atmosphère colorée qui traversait la maison devait donner une certaine vie. C'était une idée proche du Raumplan de Loos[504]. »

Le témoignage de Fischer et l'analyse de Gallotti révèlent que cette conception de l'espace singulière et nouvelle est bien présente chez Loos dès les années 1920. Mais c'est véritablement à partir de 1931 avec la création du terme de *Raumplan,* dont se saisit immédiatement l'historiographie, qu'un outil méthodologique s'impose pour analyser l'ensemble de l'œuvre de l'architecte. La place d'Heinrich Kulka, élève puis collaborateur fidèle, légitime l'emploi de ce terme qui condense de très nombreux aspects de l'architecture d'Adolf Loos : on y retrouve l'économie de mise en œuvre ainsi que la volonté de mise en scène, soit l'aspect théâtral qui caractérise ses réalisations. Enfin, l'ouvrage met en image cette dimension par une utilisation inédite et originale de photographies.

3.2.2 Le *Raumplan* dans l'œuvre architecturale d'Adolf Loos

Les expressions de « chemin aérien » chez Fischer comme celle de « libre jeu de la pensée dans l'espace » chez Kulka soulignent l'idée de parcours, de déambulation dans l'espace architectural : de l'extérieur avec une façade simple et un aspect cubique de la maison vers un intérieur avec des pièces aménagées sur des niveaux différents. Cette déambulation de l'extérieur vers l'intérieur s'effectue sur une sorte de mode *crescendo* partant d'un vestibule – Kulka emploie le terme d'« *Introduktion*[505] » – souvent bas de plafond qui a une double fonction : rassurer le visiteur pour qu'il ne soit pas immédiatement impressionné par la richesse de l'espace et renforcer la surprise et le sentiment de grandes hauteurs en découvrant le reste de la construction[506]. L'idée de dynamisme est très forte : la maison invite à se déplacer, à varier les points de vue, à ressentir les différentes ambiances et émotions créées par l'architecte[507].

---

[504] Zeller, Pascal. 1992. *Op. cit.*, pp. 37-38. Le travail comprend des entretiens de l'auteur avec l'architecte Raymond Fischer en décembre 1987.
[505] Kulka, Heinrich, « Bekenntnis zu Adolf Loos », *Alte und moderne Kunst 15*, 1970, p. 25.
[506] Kulka, Heinrich. 1931. *Op. cit.*, pp. 36-37.
[507] Long, Christopher. 2016. *The New Space : Movement and Experience in Viennese Modern Architecture*. New Haven : Yale University Press.

Le *Raumplan* caractérise la dimension théâtrale de l'architecture loosienne[508] qui joue sur les volumes et sur les ambiances et révèle peu à peu l'individu qui réside dans cette maison : on y retrouve ses idées précocement développées sur les individus et la différence nette qu'ils doivent marquer entre leur statut social et ce qu'ils sont vraiment. Les distinctions entre extérieur et intérieur, public et privé dans l'architecture et chez l'individu, sont toutes entières incluses dans la notion de *Raumplan.* Ces sortes de frontières sont marquées tant à l'extérieur qu'à l'intérieur lorsque Loos puis Kulka imaginent des parcours dans la maison qui seraient pratiqués par les visiteurs, ou par les propriétaires.

Les mots de Kulka révèlent toute la portée de la mise en scène dans l'architecture de Loos : le terme d'« introduction » qu'il emploie à plusieurs reprises pour évoquer le premier espace auquel est confronté le visiteur ainsi que sa référence explicite au théâtre en témoignent. Heinrich Kulka rappelle en effet que le souci majeur des architectes a toujours été de concevoir des façades puis les étages et enfin la succession des pièces. Au théâtre au contraire, remarque-t-il, la conception de l'espace repose sur une succession d'étages avec différents volumes et différentes hauteurs sous plafond (les galeries, les loges, les salles…). D'après lui, Loos a « employé cette connaissance » de l'espace théâtral pour concevoir ses propres intérieurs et appartements[509]. Loos le formule d'ailleurs de manière très similaire en 1929 dans « Josef Veillich », évoquant sa « […] solution qui consiste à répartir des pièces à habiter dans l'espace, et non étage après étage dans le plan, comme cela s'est fait jusqu'à présent[510]. » Pour Beatriz Colomina, l'intégration à l'intérieur d'une sorte de théâtre dans les *inglenook* ou même l'imbrication de différents plans, ont largement bouleversé les rapports entre public et privé, intérieur et extérieur : l'importance du regard n'est plus seulement celui de l'intérieur vers l'extérieur mais aussi celui dirigé justement à l'intérieur[511].

Pour illustrer cette mise en scène, la monographie de Kulka comporte des photographies de Martin Gerlach Jr. – photographe attitré pour cette publication – mais aussi quelques clichés de Bruno Reiffenstein. Ce recours à la photographie semble aller à rebours des idées de Loos. En

---

[508] Kulka, Heinrich. 1931. *Ibid*., p. 13.
[509] « […] Das Theater hat übereinandergeschichtete stockwerkeshohe Galerien oder Annexe (Logen), die im offenen Zusammenhange mit einem durch mehrere Stockwerke gehenden Hauptraum sind. Loos erkannte, dass man die Enge der Loge nicht ertragen könnte, schaute man nicht in den grossen Hauptraum, dass man also durch Verbindung eines höheren Hauptraumes mit einem niedrigeren Annex Raum sparen kann, und er verwendete diese Erkenntnis beim Wohnhausbau. », In Kulka, Heinrich. 1931. *Ibid*.
[510] Loos, Adolf, « Josef Veillich (1929) », In Loos. Adolf. 2003. *Op. cit*., pp. 195-196.
[511] Colomina, Beatriz, « Intimacy and Spectacle : the interiors of Adolf Loos », *AA files*, n°20, pp. 5-15.

effet, dès ses premiers écrits comme en 1910 dans « Architecture »[512] puis en 1924 dans son écrit sur l'économie[513], Loos critique le médium photographique en architecture. D'une part, il reproche aux architectes l'usage prioritaire qu'ils font en général de la photographie au détriment de la réalité de leur métier – dans un but largement publicitaire donc[514] – et d'autre part, il déplore l'absence d'objectivité de la photographie d'architecture. Loos envisage l'architecture et ses intérieurs comme des espaces à vivre dans une sorte d'expérience sensorielle alors que la photographie semble à l'inverse figer et styliser les lieux.

Pour Beatriz Colomina, le rejet de la photographie par Loos[515] – comme du dessin d'ailleurs – s'explique par son appréhension sensible de l'espace dans ses constructions. Quand le dessin et la photographie peuvent être observés à et avec distance, Loos veut engager l'habitant ou le visiteur dans un environnement où va se dérouler l'action, l'obligeant ainsi à prendre place dans l'espace. Entre 1903, date à laquelle il publie la photographie de la chambre de Lina Loos dans le journal *Kunst* dirigé par Peter Altenberg[516], et 1931, les photographies des constructions de l'architecte sont ainsi quasi inexistantes. À partir de 1907, Loos opte pour des visites guidées de ses réalisations et de ses aménagements à destination de potentiels clients ou de simples curieux. Ce choix pèse sur la diffusion de ses œuvres ; Robert Mallet-Stevens constate ainsi qu'« Adolf Loos n'aimant pas la photographie et ayant presque toujours refusé que ses constructions fussent reproduites, j'avoue mal connaître son œuvre d'architecte[517] ».

Cette hostilité à la photographie se retrouve chez Charles-Edouard Jeanneret comme en témoigne sa correspondance avec son maître Charles L'Eplattenier lors de son voyage en Italie et à Vienne en 1907 et 1908 : il y déplore l'impossible rendu photographique des architectures qu'il découvre. Mais à l'inverse de Loos, Le Corbusier s'empare du médium en 1920 lors de la fondation de *L'Esprit Nouveau* en manipulant les photographies et en usant de montages tout en rappelant que les photographies sont « trompeuses » : il en est ainsi de la villa Schwob (1917) qu'il a construite à La Chaux-de-Fonds et qu'il reproduit dans la revue en effaçant le paysage alentour[518]. Le Corbusier fait également complètement disparaître les traces humaines dans les photographies de ses intérieurs et de ses architectures afin de parvenir à une stylisation extrême :

[512] Loos, Adolf, « L'architecture et le style moderne », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n°2, décembre 1912, p. 86.
[513] Loos, Adolf, « Von der Sparsamkeit (1924) », In Loos, Adolf. 2010. *Op. cit.*, pp. 604-616.
[514] On peut ici y voir des sous-entendus contre les publications des *Wiener Werkstätte* illustrées de reproductions photographiques.
[515] Colomina, Beatriz, « Intimacy and Spectacle : the interiors of Adolf Loos », *AA files*, n°20, p. 12.
[516] Loos, Adolf, « Das Schlafzimmer meiner Frau », *Die Kunst : Monatschrift für Kunst und alles andere*, 1903, p. 13.
[517] Fanuele, Felice, et Patrice Verhoeven. 1983. *Op. cit.*
[518] Colomina, Beatriz, « Le Corbusier and Photography », *Assemblage*, n°4, octobre 1987, pp. 10-14.

le seul objet souvent présent est une chaise de jardin blanche. En ce sens, les deux architectes se rejoignent : la photographie n'est pas conçue comme un médium spécifique et autonome et aucun point de vue de la part du photographe ne doit transparaître, la photographie doit totalement être mise au service de l'architecture. Les crédits qui renvoient à Martin Gerlach Jr. sont d'ailleurs imprécis dans l'ouvrage de Kulka[519] et cela peut s'expliquer par le refus d'une autonomie de la photographie et donc du photographe, son auteur.

Mais l'ouvrage de Kulka introduit un nouveau rapport à la photographie ainsi qu'une volonté nouvelle de faire valoir le travail de Loos, même si un avertissement sur les illustrations[520] rappelle les positions de Loos à propos de l'impossible rendu des espaces qui sont réalisés à l'échelle humaine et inextricablement liés à l'humain. *A priori,* ni les dessins, ni les plans ni les photographies ou les maquettes ne trouvent grâce aux yeux de l'auteur. Mais Kulka et Loos ont sans doute pris conscience de l'importance de la photographie d'architecture dans les différents médias, et la publication de 1931 semble avoir une visée très clairement commerciale et publicitaire. Et ce sont d'ailleurs ces photographies qui seront exposées à Vienne (1930), Nuremberg (1931) ou encore Milan (1933). Les photographies de Gerlach ont parfois été retouchées : l'historien Walter Moser a montré que la lumière et les contrastes ont été modifiés pour mettre en scène les intérieurs de l'architecte comme il l'entendait. Certains objets ont également été déplacés avant la prise de vue et des photomontages ont été réalisés[521]. Un étage est par exemple ajouté à la villa Tzara sur l'une des photographies de la façade et selon le témoignage de la femme de Tristan Tzara, Greta Knutson, Adolf Loos avait réorganisé le salon afin que la photographie soit « parfaite[522] ». De même, la vue sur la forêt depuis le salon de la maison Khuner a été modifiée[523]. Les photographies restent tout de même relativement traditionnelles : les prises de vue sont souvent frontales, très symétriques et à hauteur d'homme.

L'aspect théâtral de l'architecture de Loos est largement souligné par les photographies de Gerlach : celles prises frontalement à l'intérieur de la villa Moller (Vienne, 1928) laissent entrevoir les pièces entre deux pans de murs qui fonctionnent comme les rideaux encadrant une scène, au point que Beatriz Colomina parle « d'une image dans une autre image[524] ». En outre, les clichés insistent sur l'aspect surélevé de la salle à manger dans la villa, ce qui n'est pas sans rappeler le

[519] Moser, Walter. 2018. *Übersetzte Architekturen. Martin Gerlach jun. fotografiert für Adolf Loos*. Salzbourg : Fotohof edition.
[520] Kulka, Heinrich. 1931. *Op. cit*, p. 26.
[521] Moser, Walter. 2018. *Op. cit*.
[522] Knutson, Greta, « Das Haus Tzara », *Bauwelt*, n° 42, 6 novembre 1981, pp. 1896-1897.
[523] Moser, Walter. 2018. *Ibid.,* pp. 42-44.
[524] Colomina, Beatriz. 1994. *Op. cit.*, p. 24.

plateau surélevé de la scène de théâtre par rapport au public[525]. Beatriz Colomina insiste toutefois sur l'aspect très plat des photographies de Gerlach et l'absence d'introduction d'une idée d'espace et de profondeur. Mais Walter Moser souligne au contraire que Gerlach prend souvent en compte dans ses clichés un coin de la pièce comme le *sitzecke* qui déborde parfois du cadre photographique, précisément afin de donner l'idée de profondeur[526]. Ces deux positions, *a priori* contradictoires, renvoient au final à telle ou telle photographie qui tantôt gomme l'idée d'espace, tantôt la souligne du fait de l'angle de vue choisi par Gerlach.

L'historien Juan José Lahuerta souligne pour sa part qu'aucun personnage n'apparaît dans les intérieurs des habitations privées de l'architecte mais que certains éléments tels qu'un chapeau, des livres, des coussins froissés ou un morceau du tapis retourné viennent rappeler une présence humaine[527]. Grâce à un désordre (dés)organisé suggérant l'intimité du foyer, ces objets permettent au regardeur de devenir lui-même l'habitant de l'intérieur qu'il observe. En ce qui concerne les magasins et les espaces publics, les reflets sur les vitres et les miroirs évoquent une présence humaine ; parfois un caissier ou une vendeuse apparaissent sur les photographies, même si ces figures sont souvent floues. Tous ces motifs évoquent le va-et-vient des clients et des vendeurs ainsi que celui des marchandises.

L'ouvrage de Kulka présente ainsi plus d'une dizaine d'intérieurs réalisés entre la fin des années 1890 et le début des années 1930. Tous en arrivent à se ressembler quels que soient leurs dates, leurs pays ou leurs commanditaires : les photographies soulignent la continuité du travail de Loos – notamment à propos du *Raumplan* – et une sorte de théâtralité et d'universalité de son architecture.

[525] Colomina, Beatriz. 1994. *Ibid*.
[526] Moser, Walter. 2007. *Op. cit*., p. 55.
[527] Lahuerta, Juan José. 2015. *Photography of Life and Popular Mies*. Barcelone : Tenov Books, p. 15.

Illustration 7 : Détail de l'escalier de la villa Moller, Vienne, 1930, Martin Gerlach Junior. Source : Albertina, Vienne, ALA 2456.

L'historien de la photographie Rolf Sachsse considère que Loos a été en ce sens « victime » d'une médiatisation erronée du fait des photographies de Gerlach [528]. Celles-ci auraient donné une fausse idée de son travail en légitimant l'idée d'une suppression totale de l'ornement confirmée par l'aspect clinique des dernières villas de Loos, les villas blanches : les espaces de la villa Moller (Vienne, 1928) et de la villa Müller (Prague, 1928) apparaissent isolés les uns des autres avec quelques détails indépendants les uns des autres. Devant cet aspect puriste et cubique, le regardeur n'aurait guère eu la possibilité de comprendre le déroulement du plan de la maison, la photographie ne suggèrant aucunement un parcours. Dans le détail de l'escalier de la villa Moller à Vienne, le jeu avec les lumières naturelles venues d'une fenêtre en haut et des carreaux d'une porte en bas à gauche de la photographie qui se reflètent contre la paroi du mur et sur le miroir au centre rendent en effet difficile la compréhension de l'espace et de son agencement. La photographie souligne plutôt l'aspect sculptural de l'escalier et brouille toute appréhension possible des pièces alentours, des motifs et des matières utilisés.

À l'inverse, la récente publication de Walter Moser insiste sur la collaboration *a priori* de Kulka et Loos avec Martin Gerlach : le jeu sur les reflets de l'escalier de la villa Moller sur les parois des murs devait par exemple montrer la dynamique du plan de la maison et insister sur la multitude de points de vue possibles pour rompre avec l'idée d'une architecture statique.

[528] Sachsse, Rolf. 2016. *Bild und Bau : Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur*. Bâle : Birkhäuser, p. 98.

Mais s'il y a bien un changement de point de vue dans les photographies, l'historien espagnol Juan José Lahuerta le date des années 1920 : en s'appuyant sur les photographies des villas Moller et Müller de Martin Gerlach Junior, il démontre que la photographie veut faire de Loos le précurseur de l'architecture rationaliste et fonctionnaliste[529]. Cette démarche est d'ailleurs concomitante de la réception que fait Le Corbusier d'« Ornement et crime ». Lahuerta va ainsi plutôt dans le sens de Rolf Sachsse en considérant que les photographies n'ont pas forcément aidé à la compréhension de son œuvre architecturale ; en ne prenant en compte que certains détails des villas comme un escalier ou l'aspect très blanc des deux dernières villas, elles ont plutôt favorisé l'impression d'espaces abstraits, vides et non liés. Gerlach a pu être influencé par cette réception progressive de l'œuvre de Loos. Il reste qu'on peut avancer une explication bien plus prosaïque à ces constats : les villas Moller et Müller venaient tout juste d'être construites si bien que leur appropriation par les habitants ne faisait que commencer.

Ainsi, alors qu'il s'agissait pour un fidèle élève et collaborateur de Loos d'illustrer le *Raumplan* en vue d'une plus grande reconnaissance du maître, l'usage de la photographie a contribué à certains brouillages, le medium échappant quelque peu aux auteurs de l'ouvrage. Mais ce livre n'a pas été le seul mode de diffusion du modèle loosien : les élèves de Loos dont Kulka lui-même, ainsi que les anciens clients d'Adolf Loos, ont également fait circuler cette conception de l'espace dans le monde.

3.2.3 Voyage et transfert du *Raumplan* dans le monde

Heinrich Kulka appartient à la seconde génération des élèves d'Adolf Loos : il suit ses cours au début des années 1920 – après avoir été inscrit à la *TH* pour un semestre en 1918 [530]– puis devient son collaborateur à Vienne jusqu'en 1933. Leur collaboration s'interrompt lors du séjour d'Adolf Loos à Paris : Kulka se réinscrit alors à la *TH* en 1924[531] puis part à Stuttgart travailler auprès d'Ernst Otto Oßwald (1880–1960) pour lequel il réalise les dessins du siège du journal *Stuttgarter Neues Tagblatt* (1928) et contribue à la construction du bâtiment administratif de l'entreprise Einsenfuchs (1928)[532]. Il collabore sans doute entre 1922 et 1924 avec Gustav Schleicher, un autre ancien élève de Loos alors en poste au département de la construction du Württemberg. Heinrich Kulka revient finalement à Vienne autour de 1928 pour travailler à

[529] Lahuerta, Juan José. 2015. *Op. cit.*, p. 20.
[530] Eintragskatalog 1918, Archiv Technische Universität Wien, Vienne.
[531] Eintragskatalog 1924, Archiv Technische Universität Wien, Vienne.
[532] Lettre de recommandation d'Ernst Otto Oßwald pour Heinrich Kulka, 2 février 1928. Citée dans Poppelreuter, Tanja, « Raumplan after Loos », *Fabrications. The Journal of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand*, 2015, pp. 87 et 100.

nouveau auprès de Loos notamment pour l'exposition du *Werkbundsiedlung* en 1932 : il participe à l'élaboration du plan et à l'aménagement de deux des quatre maisons construites à cette occasion. À partir de 1930, il ouvre sa propre agence à Vienne – même s'il avait déjà développé des projets personnels avant cette date – puis déménage en Tchécoslovaquie en 1933, où il construit un immeuble de logements entre 1938 avant de fuir le pays après la crise des Sudètes[533]. Installé à Auckland en Nouvelle-Zélande, Kulka travaille entre 1938 et 1960 pour *Flechter Construction*, l'une des plus grandes sociétés immobilières du pays : il est d'abord employé comme dessinateur puis comme architecte en chef de l'entreprise. Parallèlement, il réalise en tant qu'architecte indépendant des villas familiales, dont les commanditaires sont souvent des réfugiés Européens. L'historien Leonard Bell revient dans son ouvrage sur les artistes émigrés en Nouvelle-Zélande, dont Heinrich Kulka[534], sans réellement interroger son travail quand l'historienne Tanja Poppelreuter[535] considère que Kulka reprend très largement des éléments mis en place par Adolf Loos en Europe sans en développer de nouveaux aspects[536].

Heinrich Kulka est ainsi à l'origine d'une circulation multiple du modèle du *Raumplan* et d'un double transfert : théorique quand il crée et popularise le terme par son ouvrage en 1931 et pratique quand il transplante le modèle en Nouvelle-Zélande. Heinrich Kulka réinvestit en effet le système de construction et d'aménagement intérieur de son maître dans les villas privées qu'il construit tout en l'adaptant aux matériaux et aux formes en vigueur en Nouvelle-Zélande. Il en est ainsi de la villa du couple Friedländer (1965-1967) dont le mari, Gerrard, est originaire d'Allemagne, où il utilise le bois local[537]. Marti Friedländer (1928-2016), sa femme, l'une des plus grandes photographes de Nouvelle-Zélande[538], a photographié sa maison : on peut y reconnaître des niveaux et des hauteurs de plafond variables pour créer plusieurs ambiances dans les différentes pièces[539].

On reconnaît un autre transfert du *Raumplan* avec la construction de la villa de la famille Briess originaire de Tchécoslovaquie. Cette famille s'était fait construire deux villas d'inspiration

---

[533] Poppelreuter, Tanja, « Before 1939 : refugee architects to New Zealand », *Fabrications. The Journal of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand,* 2016, pp. 180-201.
[534] Bell, Leonard. 2017. *Strangers Arrive : Emigrés and the Arts in New Zealand, 1930–1980*. Auckland : Auckland University Press.
[535] Poppelreuter, Tanja, « Ablösungen : Deutsche und österreichische Architekten im neuseeländischen Exil », 65 Jahre Genfer Flüchtlingskonvention, Konferenz des Netzwerks Flüchtlingsforschung, octobre 2016.
[536] Poppelreuter, Tanja, « Raumplan after Loos », *Fabrications : The Journal of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand*, 2015, pp. 84-103.
[537] Behalova, Vera, « Beitrag zu einer Kulka-Forschung », *Bauforum*, n°43, 1974, pp. 22-31.
[538] Bell, Leonard. 2009. *Marti Friedlander*. Auckland : Auckland University Press.
[539] Kreisler, Tom. 2001. *Displacement and Creativity : Refugees and the Arts in New Zealand*. Auckland : Gus Fisher Gallery.

loosienne à Olomouc en 1933 et 1935 par Jacques Groag, ancien élève d'Adolf Loos à Vienne. Elle doit fuir dans un premier temps en Angleterre en 1939, où elle retrouve son architecte qui a également quitté la Tchécoslovaquie. Puis dans un second temps, une partie de la famille émigre en Nouvelle-Zélande, où elle se veut fidèle à l'inspiration de sa maison perdue en faisant appel à l'architecte Heinrich Kulka. Kulka doit aussi imaginer le mobilier à partir des dessins faits par Jacques Groag pour Olomouc[540]. Les villas d'Olomouc construites par Jacques Groag dans les années 1930 comme la villa d'Auckland de 1945 commandée à Kulka reprennent ainsi un certain nombre de motifs propres à Adolf Loos dont le *Raumplan* avec le déroulement d'une façade extérieure relativement hermétique vers un intérieur chaleureux aux espaces ouverts et variés. Cet exemple illustre un transfert immatériel du modèle du *Raumplan* à la fois chez les architectes formés par Adolf Loos et dans des modes d'habiter des commanditaires soucieux de retrouver une structuration des espaces et éventuellement leur mobilier. La famille Briess se recrée un espace intime proche de celui qu'ils connaissaient : le style loosien participe des moyens de l'exilé pour se réinventer un lien avec le monde perdu.

C'est encore le *Raumplan* qui est au centre de la commande faite par Hans et Anny Moller à l'architecte hongrois Eugen Székely (1894-1962) en 1947. Hans Moller émigre en Palestine en 1938 après avoir vécu dans une villa construite par Adolf Loos en 1928 dans le quartier de Döbling à Vienne. Une fois installé à Quiriyat Ata près de Haïfa, le couple commande à Székely une villa sur le modèle viennois : les proportions et une partie du plan sont de fait reproduits alors que des matériaux locaux sont employés afin de mieux s'intégrer au paysage[541].

À la manière de la famille Briess et du couple Moller, pour qui l'espace comme le mobilier commandés doivent rappeler leurs villes d'origines et leurs vies d'antan (Olomouc et Vienne), le musicien et proche ami de Loos, Arnold Schönberg, exilé aux États-Unis à partir de 1934, souhaite se faire construire une « maison moderne » à laquelle il associe immédiatement le nom d'Adolf Loos. Il demande ainsi à Heinrich Kulka des conseils à propos de la construction et de l'aménagement de sa maison en janvier 1936 :

> « […] j'ai *a priori* la possibilité de me faire construire ici une maison et vous comprendrez bien combien il m'est douloureux que Loos ne soit plus en vie ou que je ne puisse pas faire appel à l'un de ses élèves, comme vous, pour la construction. Mais j'aimerais en tout cas avoir une maison

[540] Meder, Iris. 2003. « Offene Welten. Die Wiener Schule im Einfamilienhausbau 1910-1938 ». Thèse de doctorat, Stuttgart : Université de Stuttgart, pp. 273-274.
[541] Bojankin, Tano, « Kabel, Kupfer, Kunst. Walter Bondy und sein familiäres Umfeld », In Andrea Winklbauer (Dir.). 2008. *Op. cit.*, p. 40.

> moderne et c'est pourquoi je me suis mis en contact avec deux architectes modernes. L'un est américain et l'autre est Richard Neutra qui est originaire de Vienne et que vous avez dû connaître. Il est visiblement issu du cercle de Loos […][542] »

Dans sa réponse en février 1936, Heinrich Kulka propose de lui dessiner sa maison et lui donne quelques indications à propos de l'utilisation du marbre par Loos arguant de leur longue collaboration :

> « […] Je vous réponds immédiatement à propos de vos questions, Loos disait que le marbre était moins cher que les tapis du fait de la durée éternel du matériau en comparaison à celle plus courte des tapis. […] Ce serait pour moi un réel plaisir si je pouvais continuer de vous conseiller. En lisant votre lettre, je comprends que vous désirez une maison comme l'entendait Loos. C'est pourquoi je me permets de vous demander la situation et l'orientation de la maison ainsi que vos désirs quant à la construction. Cela serait un honneur pour moi de pouvoir vous envoyer une esquisse et ce, sans aucun engagement de votre part[543]. »

Cet échange entre Schönberg, installé aux États-Unis, et Kulka, qui écrit depuis l'Europe manifeste la circulation des éléments constitutifs de l'architecture de Loos et permet de mesurer l'attachement des uns et des autres à celle-ci.

Seul Felix Augenfeld a émis des réserves quant à la reconnaissance en paternité de Loos pour le *Raumplan*. Il écrit dans une lettre à l'historien Dietrich Worbs en 1961 que Loos n'a aucun monopole sur ce concept[544] : certes Loos l'a utilisé mais il ne pense pas qu'il ait particulièrement souhaité développer cette idée. Toutefois les quelques exemples ci-dessus montrent combien le *Raumplan* – même s'il est une création de Kulka – est associé dans l'esprit des commanditaires à Loos et sa conception de l'espace.

---

[542] « […] ich habe voraussichtlich Gelegenheit, mir hier ein Haus zu bauen and Sie werden begreifen, wie es mich schmerzt, dass Loos nicht mehr lebt, oder dass ich nicht von einem seiner Schüler, wie von Ihnen, bauen lassen kann. Ich möchte aber jedenfalls doch ein modernes Haus bekommen und bin deshalb in Verbindung mit zwei modernen Architekten. Der eine ist Amerikaner, aber der andere ist Richard Neutra, der aus Wien stammt und den Sie voraussichtlich kennen werden. Er ist scheinbar auch aus Loos Kreis […] », Lettre d'Arnold Schönberg à Heinrich Kulka, 24 janvier 1936, Arnold Schönberg Center, numéro d'inventaire : 2804.

[543] « […] Ich will nun gleich auf Ihre Anfragen beantworten, Loos sagte dass Marmor billiger sei als Tapete im Hinblick auf die ewige Dauer dieses Materials im Gegensatz zur kurzen nebensdauer einer Tapete. […] Es würde mir aber eine besondere Freude machen wenn ich Sie auch weiterhin beraten dürfte. Ich lese aus Ihrem Brief, dass Ihnen ein Haus im Sinne Loos' lieber wäre. Darum wage ich es Sie zu bitten mir Situation und Himmelrichtungen, sowie Ihre Bauwünsche bekanntzugeben. Es wäre eine grosse Ehre für mich wenn ich Ihnen, ohne jede Verpflichtung für Sie, einen Entwurf einsenden dürfte. » Lettre d'Heinrich Kulka à Arnold Schönberg, 9 février 1936, Arnold Schönberg Center, numéro d'inventaire : 13564.

[544] Citée dans Hanisch, Ruth. 1995. *Op. cit.*, p. 57.

Le *Raumplan* fonctionne comme un outil méthodologique qui permet de comprendre l'œuvre architecturale d'Adolf Loos et de ses élèves. Mais au-delà, la création de ce concept a accompagné la première publication sur Adolf Loos avant son décès avec un usage inédit et systématique de la photographie pour illustrer ses constructions. Après un peu plus de trente ans de carrière, cette publication marque un infléchissement dans l'usage du médium photographique par Loos qui joue pour la première fois des photographies triées et souvent retouchées. Outre ces photos, l'aspect scénographique du *Raumplan* est largement renforcé par l'usage chez Heinrich Kulka de mots issus des champs de la musique et du théâtre. L'ouvrage a initié une nouvelle circulation du concept de *Raumplan* même si cette conception de l'espace avait déjà été diffusée en Europe et au-delà à travers l'école de Loos et les voyages de ses élèves.

Ces deux éléments, « Ornement et crime » et le concept de *Raumplan* témoignent, avec l'essor des médias spécialisés en architecture qui vont soutenir l'internationalisation de cette discipline après-guerre, de leur utilisation spécifique par Loos. « Ornement et crime », à la fois conférence et essai, fait l'objet de plusieurs traductions dans le monde et échappe d'une certaine manière à son auteur, qui paraît désormais le fondateur d'un purisme radical. Le *Raumplan*, inventé et formalisé par Heinrich Kulka dans un ouvrage hagiographique sur Loos, connaît une fortune critique similaire et devient la marque de fabrique de l'architecte : le concept parcourt le monde *via* les commanditaires et les différentes générations des élèves de Loos.

C'est finalement à partir de 1918 que l'architecture d'Adolf Loos connaît une forme de théorisation plus systématique qui sera ensuite largement reprise, interprétée et illustrée par d'autres. Ces outils méthodologiques ainsi forgés engagent une lecture du travail de l'architecte en Autriche comme dans toute l'Europe : grâce aux publications, aux traductions et aux citations de ses essais, la seconde partie de la carrière de Loos lui permet d'accéder à une reconnaissance internationale et sa réputation précède désormais son arrivée dans certains lieux. L'après-guerre constitue ainsi une période-clef pour l'invention médiatique de ses conceptions architecturales, multipliant les appropriations de certains éléments par ses partisans comme par ses opposants et conduisant à des lectures partielles sinon erronées de son travail.

Les médias, la presse, les photographies ou encore les expositions à travers l'Europe permettent à Loos de se mettre en scène en tant qu'architecte et intellectuel. Ces circulations, nombreuses et variées, mobilisent tant des objets matériels tels que des textes, des formes architecturales et des meubles qu'une culture immatérielle de l'espace. Loos et ses élèves en

viennent ainsi à s'inscrire très largement en dehors de la seule ville de Vienne si bien que le qualificatif de « viennois » peut dès lors être discuté. Cela nous conduit à poser la question de la géographie d'Adolf Loos : d'une part quant à sa perception de l'Europe après 1918 – avec la fin de la Première Guerre mondiale et le démantèlement de l'Empire – et d'autre part quant à un élargissement au monde avec la mondialisation des voyages et des installations de ses élèves et commanditaires. Cette géographie renvoie à différentes pratiques de l'espace, aux voyages, à l'imaginaire et dessine une « carte mentale » marquée par des points d'ancrage à la fois temporels et spatiaux.

PARTIE 2 Adolf Loos en ses lieux : une culture de l'habiter

Au lendemain de la Première Guerre mondiale, les traités de paix de Saint-Germain-en-Laye (1919) et du Trianon (1920) conduisent à la division de la double monarchie austro-hongroise en six nouvelles républiques. La République de Tchécoslovaquie est proclamée le 28 octobre 1918 avec Prague comme capitale ; la République d'Autriche avec pour capitale Vienne naît le 12 novembre 1918. Adolf Loos, natif de Brno au sud de la nouvelle Tchécoslovaquie mais ayant vécu de 1896 à 1918 à Vienne, présente ainsi une double appartenance à deux nouveaux États, économiquement exsangues et soucieux de se créer une identité nationale forte autour d'un nouveau récit national, de nouvelles capitales, de nouvelles institutions et manifestations.

Loos semble vouloir mettre à profit cette double identité, et sa carrière prend alors une tournure toujours plus internationale. En effet, après 1918, il multiplie les lieux de vie et de travail tant dans l'ancien Empire qu'en dehors, et cherche à y développer des réseaux pour construire, pour se faire connaître et reconnaître. S'il réinvestit certains lieux déjà connus, tels que Brno, Plzeň ou Vienne, il en découvre de nouveaux dans lesquels il place beaucoup d'espoir, à l'instar de Paris et de Prague. Ces lieux peuvent se lire comme des points d'ancrage pour l'architecte, temporels à l'échelle de sa carrière et spatiaux à l'échelle européenne : sa trajectoire qui se dessine à travers plusieurs centres, anciens et nouveaux, s'affirme ainsi résolument transnationale après la Première Guerre mondiale.

D'autres villes, qui semblaient tout aussi importantes avant-guerre pour Loos et ses théories, soit Berlin et Londres, perdent quant à elles quelque peu leur importance. Ces capitales ne sont plus qu'évoquées dans sa correspondance, et font l'objet d'un moindre investissement : il ne fait que deux courts séjours à Londres dans les années 1920 et il abandonne certaines contacts d'avant-guerre à Berlin. Ce réaménagement des centralités loosiennes rappelle, selon la formule de Béatrice Joyeux-Prunel, combien les capitales artistiques en Europe ont été nombreuses et ont changé tout au long du XXe siècle et combien il peut paraître vain de vouloir établir une hiérarchie entre elles[545].

[545] Joyeux-Prunel, Béatrice. 2016. *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*. Tome I. Paris : Gallimard.

Le « centre » comme le définit le géographe Alain Reynaud[546] caractérise un lieu aisément accessible où se concentrent une certaine masse de population, de capitaux, de services et d'innovation – autant d'éléments synonymes d'attractivité. L'artiste peut y trouver autant d'opportunités. Si les concepts de « centre » et de « périphérie » sont parfois remis en question dans l'historiographie actuelle[547], l'auteur Michal Wenderski, dans son ouvrage sur les relations entre les avant-gardes en Belgique, aux Pays-Bas et en Pologne, n'en rejette pas totalement la portée heuristique, montrant combien les infrastructures nombreuses et développées de villes comme Paris et Berlin ont offert des lieux de réunion et de création d'artistes[548]. Dans cette perspective, mon objectif est de réfléchir à la position de Loos dans ces espaces afin de procéder à certaines réévaluations voire inversions de regard sur certaines villes et de montrer les liens existants entre elles. Au vu de ses origines et de ses intérêts transnationaux, la géographie de Loos appelle à des décentrements de regard, de l'Ouest vers l'Est notamment, conduisant à faire émerger d'autres centralités. Elle conduit à revoir la place des centralités européennes majeures, à évoquer leur caractère labile et leur nécessaire intégration dans des réseaux de villes à géométrie variable où elles peuvent devenir à certains moments des périphéries.

La centralité des lieux investis par Loos, et par ses élèves – car ils participent totalement de cette géographie –, est à interroger à travers leurs parcours : ils y ont trouvé des intérêts et des possibilités nouvelles et les ont intégrés dans un maillage déjà existant, établissant des liens entre lieux nouveaux et lieux anciens. On posera la question de la centralité d'un lieu conçue comme une concentration d'opportunités pour Adolf Loos, et ce à différentes échelles : à l'échelle européenne et transnationale pour comprendre sa perception de certains lieux ou encore celle de ses élèves dans leurs parcours et leur façon de les insérer (ou non) dans leurs réseaux de lieux ; à l'échelle nationale afin de révéler l'importance de ces lieux dans sa carrière et de discuter la notion de centralité ; puis localement quand il s'agira d'étudier l'inscription de l'architecte dans un lieu donné, la manière dont il se l'approprie, le façonne, en fait un lieu de l'intime. Cette échelle locale est importante car les « modes d'habiter[549] » de Loos – à savoir la relation qu'il entretient avec l'espace à travers les lieux pratiqués – renseignent sur ses pratiques quotidiennes, ses travaux et ses projets ainsi que sur la manière dont il est perçu par les cercles qui l'accueillent : on retrouve

[546] Reynaud, Alain, 1981. *Société, espace et justice : inégalités régionales et justice sociospatiale*. Paris : PUF.
[547] Piotrowski, Piotr, « Towards a horizontal history of the European avant-garde » In Bru, Sascha, Jan Baetens, et Benedikt Hjartarson. 2009. *Europa ! Europa ? The Avant-Garde, Modernism, and the Fate of a Continent*. Berlin : W. de Gruyter ; Bäckström, Per, et Benedikt Hjartarson. 2014. *Decentring the Avant-Garde*. Amsterdam : Rodopi.
[548] Wenderski, Michał. 2019. *Cultural Mobility in the Interwar Avant-Garde Art Network : Poland, Belgium and the Netherlands*. New York : Routledge, p. 8.
[549] Morel-Brochet, Annabelle et Nathalie Ortar (Dir.). 2012. *La fabrique des modes d'habiter : homme, lieux et milieux de vie*. Paris : l'Harmattan.

dans ce jeu entre intime et représentation tout le faire savoir et la mise en image qu'a affectionnés Adolf Loos.

Les déplacements et circulations de l'architecte témoignent ainsi de la mise en pratique d'un cosmopolitisme revendiqué et participent de la création d'un espace transnational qu'il affirme dans ses projets architecturaux, certes dessinés pour de multiples lieux, mais dans le respect de leur localisation et de leur milieu d'implantation. Cette tradition est très largement reprise par ses élèves dont les trajectoires variées révèlent elles aussi un espace transnational à la croisée de traditions ou de formes plus ou moins nationales.

L'étude des centres européens d'Adolf Loos après 1918, permet ainsi de caractériser la perception qu'avait l'architecte de ces villes du fait de leurs histoires et des possibilités qu'elles lui offraient. Malgré des difficultés d'inscriptions dues à des manifestations d'hostilités concernant son travail, sa langue ou son appartenance, Loos y a laissé des réalisations et des projets qui montrent continuités et nouveautés : nous en tenterons une typologie afin de mettre en lumière les éléments liés tant à son inscription européenne qu'aux effets de lieux qu'il a toujours revendiqués. De telles trajectoires se retrouvent chez ses élèves après leur formation, avec une ouverture sur des espaces au-delà de l'Europe. Nous nous attacherons à les mettre en regard avec celles de Loos. Enfin, à l'échelle urbaine et locale, la notion de lieu renvoie tant au quotidien de l'architecte, – avec ses adresses, ses habitudes et des difficultés bien matérielles – qu'à un espace plus intime, parfois plus abstrait, dans lequel l'architecte se crée une posture et se confie. Pour interroger ce statut complexe d'étranger que Loos s'est souvent attribué comme celui de l'artiste « rejeté » et en quête de reconnaissance, les photographies sont une source de choix. La prise en compte des différentes échelles spatiales est donc essentielle pour comprendre l'architecte dans ses lieux, chaque échelle venant éclairer et documenter l'autre pour aller vers la caractérisation de son rapport tant à l'espace physique qu'au lieu envisagé comme un territoire approprié et projeté.

Chapitre 4 Quitter Vienne et vivre la nouvelle Europe : Adolf Loos, architecte cosmopolite

Dès son retour des États-Unis en 1896, Adolf Loos s'affiche comme un critique des manières de vivre de l'homme autrichien et mobilise son expérience américaine et plus largement d'autres parties du monde pour légitimer ses positions. En s'appuyant sur ses déplacements, Adolf Loos se crée une carte mentale de l'Europe et du monde dans laquelle il considère et envisage certains lieux particuliers, presqu'essentiellement des villes considérées tantôt comme des centres tantôt comme des périphéries dans un jeu de références complexes. Cette géographie est aussi une géographie imaginée – l'architecte ne connaît pas toujours réellement les lieux qu'il cite à l'instar du Japon où il n'est jamais allé – mais elle se fait plus précise après-guerre lorsqu'Adolf Loos investit réellement certaines villes pour des durées plus ou moins longues non plus seulement dans l'optique d'un voyage mais bien dans le but de s'y installer.

Si cette « carte » imaginaire n'a pas tellement varié dans le temps, il n'en est pas de même du poids des différentes villes : entre 1918 et 1933 certaines villes s'effacent quand d'autres deviennent plus importantes et fonctionnent comme des lieux centraux à partir desquels l'architecte, ses théories et son œuvre peuvent rayonner. Vienne, qui a longtemps constitué le centre majeur, voire le seul centre autour duquel Adolf Loos gravite entre 1896 et 1923 est désormais concurrencé par Paris, Prague, Plzeň, Brno… Avec cette multiplication de villes pivots dans des États différents, Adolf Loos s'approprie un espace transnational alors qu'avant la Première Guerre mondiale, il évoluait surtout à l'intérieur de l'Empire austro-hongrois. En occupant des lieux multiples de différentes manières, puisqu'il y vit, y travaille, y publie ou y trouve des inspirations successivement ou de manière parallèle, Adolf Loos dessine une manière d'habiter le monde qui évolue au gré de ses réseaux tant matériels qu'immatériels. Souvent vu comme un « étranger », voire banni en tant que germanophone, Adolf Loos s'affirme par cette pratique des lieux comme profondément européen et cosmopolite.

4.1. Vers une nouvelle géographie artistique de Loos

4.1.1 Un déplacement des centralités principales : Paris, Prague et Plzeň

Alors qu'Adolf Loos passe la majeure partie de son temps à Vienne à partir de 1896 et jusqu'en 1923, les années 1920 marquent un tournant dans sa trajectoire. De nouvelles villes deviennent des lieux de travail et d'installation plus ou moins durables. Deux d'entre elles se situent dans le nouvel État tchécoslovaque quand la troisième est la capitale française : s'il élit domicile à Paris entre 1923 à 1928 et y réalise une maison et un aménagement intérieur, Plzeň et Prague s'imposent plutôt comme des lieux de travail où l'architecte construit ses dernières réalisations mais sans désir *a priori* d'installation durable.

4.1.1.1 Paris : « le vrai rêve de sa vie[550] » ou le tremplin pour une nouvelle carrière internationale ?

a) Adolf Loos en quête de recommandations pour quitter Vienne

Les premiers contacts avec la capitale française datent d'avant-guerre, quand l'architecte y effectue de courts séjours lors de vacances passées en France (dès 1906). Mais c'est au début des années 1920 qu'il commence à nourrir un projet d'installation afin d'y trouver une terre d'accueil pour ses travaux. En ce sens, le départ pour Paris apparaît comme un mouvement choisi et anticipé, qu'il a construit dans le temps long en s'appuyant notamment sur ses contacts noués depuis Vienne. Cette projection doit se lire au regard du moment de la migration artistique dans sa trajectoire de vie et d'architecte : en effet il a déjà 50 ans et travaillé sur près de 80 chantiers à Vienne, ce qui équivaut à la moitié de ses réalisations.

Plusieurs indices viennent appuyer l'idée d'un départ réfléchi. Si l'installation exacte est difficile à dater, une lettre d'un auteur inconnu de 1920 adressée au marchand d'art Adolphe Basler (1876-1951) lui fixe rendez-vous à Paris le 3 mai 1920 dans le studio d'Achille Duchêne[551], rue Gaston-de-Saint-Paul dans le quartier de l'Alma : « Mr Duchesne l'architecte […] désire faire la

[550] Tournikiotis, Panayotis, « Adolf Loos », In Abram, Joseph, et Bruno Reichlin (Dir.). 2002. *Encyclopédie Perret*. Paris : Éditions du Moniteur, p. 293.
[551] Achille Duchêne (1866-1947) : paysagiste français, il est surnommé le « prince des jardins » par l'historien Ernest de Ganay. Après la Première Guerre mondiale, Achille Duchêne publie *Les jardins de l'avenir* (1935) dans lequel il développe sa conception du « jardin social » non plus seulement destiné à la bourgeoisie.

connaissance de votre protégé l'architecte viennois[552] ». Cette lettre est sans aucun doute une réponse à Basler qui souhaite introduire Adolf Loos dans la communauté des architectes français. Installé à Paris à la fin des années 1890, Adolphe Basler y expose et vend des peintres tels que Raoul Dufy ou Maurice Utrillo puis dirige la galerie de Sèvres à partir de 1920. Ses lettres indiquent qu'il entend profiter de son statut de marchand bien intégré dans la capitale pour introduire de nouveaux artistes, et le cas échéant, un architecte. Dès 1914, il écrivait déjà à Adolf Loos – alors à Vienne – pour l'assurer de son intention de diffuser ses idées à Paris, en l'appelant à venir travailler dans la capitale française :

> « Croyez que j'effectue une propagande assidue pour vos idées à Paris […] et j'espère vous voir travailler prochainement en France[553]. »

Certains « capitalistes » mécènes de Loos s'adressent à leurs pairs parisiens pour recommander aussi le Viennois. Il en est ainsi d'Arthur Jellinek, industriel autrichien, qui dans une lettre datée du 13 septembre 1924, en appelle à la générosité d'Alfred Bernheim – vraisemblablement l'industriel français à l'origine de l'invention et de la commercialisation de la soie artificielle puis à la tête du comptoir des textiles artificiels fondé en 1912[554] :

> « L'architecte Adolphe Loos de Vienne, sujet tchèque homme honnête et de grand talent âgé d'environ 50 ans, passant depuis longtemps une partie de l'année à Paris, y étant connu pour y avoir pris part à l'exposition au salon d'automne 1923. Le monsieur cherche à réaliser un projet d'hôtel […] et cherche pour cela avant tout des capitalistes français. Je te prie donc cher Alfred, si le projet t'intéresse, de l'aider à atteindre son but, d'une façon qui te semblera la bonne[555] ».

Une autre lettre d'une certaine Eveline Klärman adressée en français à un ami en septembre 1920 lui demande d'introduire Loos à Paris[556] :

> « […] mais j'espère que vous êtes demeuré fidèle à votre beau „home" (sic), ce qui m'induit à

[552] Lettre adressée à Adolphe Basler, 1920, Fonds AL, ZPH 1442, 8.36, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[553] « Glauben Sie mir aber, dass ich eifrig Propaganda für Ihre Ideen in Paris mache […] und hoffentlich werde ich Sie noch thätig in Frankreich sehen. » Lettre d'Adolphe Basler à Adolf Loos, 4 janvier 1914, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.204, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[554] Pillet, Frédéric Pillet et Benoît Dufournier, Catherine Chaplain, Michel Sené. 2019. Inventaire des Hauts-de-France, Usine de fibres artificielles de la Cie Nouvelle des Applications de la Cellulose, Comptoir des Textiles Artificiels, Soie Artificielle de Gauchy, Rhône Poulenc Textiles, puis Tergal Fibres et parfumerie.
[555] Lettre d'Arthur Jellinek à Alfred Bernheim, 13 septembre 1924, Fonds AL, ZPH 1442, 8.16, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[556] Lettre d'Eveline Klärman à Paul Masse, 11 septembre 1920, Fonds AL, ZPH 1442, 8.18, bibliothèque de la mairie de Vienne.

m'adresser à vous, cher Monsieur. Il s'agit de la chose suivante : Mr Loos, un architecte des plus connus, qui s'occupe beaucoup de l'installation d'intérieurs, veut quitter Vienne pour Paris. Il serait nécessaire pour sa future carrière qu'il fréquentat (sic) la bonne société de Paris, qui ne lui fermera certes pas ses portes puisqu'il est un homme charmant et tscheco-slovaque (sic). Mais à Paris surtout, il faut pouvoir s'appuyer sur une personne bienveillante, qui vous lance. »

On ignore si Loos a été à l'initiative de ces lettres mais il est clair qu'il a préparé en amont son installation parisienne, cherchant avant son départ de possibles contrats. Sans ouvrir d'agence à Paris, il envisage cette migration comme une nouvelle phase dans son parcours professionnel. Ces lettres qui évoquent les projets qu'il souhaite réaliser révèlent les espérances qu'il conçoit : autant de signes d'une volonté d'installation durable dans un contexte français qui paraît favorable. En effet, les premières publications de ses ouvrages et essais dans les années 1910 et en 1920[557] ne pouvaient que faciliter son accueil d'autant que, fortement recommandé par ses contacts français, à l'instar de Marcel Ray, il est convié dans le même temps à participer à des expositions parisiennes[558]. Loin d'un exil forcé pour des raisons économiques et politiques, la migration à Paris semble au contraire pouvoir offrir à Loos une nouvelle reconnaissance susceptible de déboucher sur des commandes et des projets : il y arrive en architecte expérimenté mais en quête d'un second souffle dans une carrière déjà bien affirmée, notamment par une ouverture plus marquée à l'international.

b) Paris, capitale des possibles

Le choix de Paris ne tient pas du hasard. Loos y voit d'abord une capitale moderne apte à comprendre et soutenir ses théories au vu de l'accueil réservé à ses publications. Paris constitue dans l'entre-deux-guerres un foyer majeur pour les artistes, notamment ceux d'Europe centrale, et s'affirme « capitale des arts » comme l'a formulé Pascale Casanova[559], malgré les difficultés économiques réelles que connaît alors la France et qui entravent parfois la construction architecturale. Vienne, au contraire, a perdu en hégémonie : elle est devenue après la chute de l'Empire la capitale d'un pays exsangue et aux dimensions restreintes.

Adolf Loos a peu écrit sur sa vision de Paris et de la France, contrairement à ce qu'il a laissé sur les États-Unis : ses premiers essais publiés en 1897 dans le journal *Neue Freie Presse* ou

[557] Voir tableau 1, p. 73.
[558] Voir partie 1, chapitre 1, 1.2 .1, p. 77.
[559] Casanova, Pascale. 1999. *La république mondiale des lettres*. Paris : Le Seuil. André Kaspi et Antoine Marès (Dir.). 1989. *Le Paris des étrangers*. Paris : Imprimerie nationale.

Das Andere en 1903 les érigent dès cette période en modèle à atteindre. Quelques textes révèlent cependant l'image que Loos nourrit de la capitale française, une image forgée en contrepoint de celle de l'Autriche et de Vienne, sans cesse dénigrées, taxées de rétrogrades et de chantres de l'anti-modernité[560]. Ainsi dans un article publié en juillet 1924 dans la *Neue Freie Presse* à l'occasion d'une critique du film *L'Inhumaine* de Marcel L'Herbier (1888-1979) sorti la même année en France, Loos souligne la supériorité de la modernité française et parisienne. Quand le « premier film moderne » allemand, *Le cabinet du docteur Caligari* (1920) de Robert Wiene, présente des « décorations expressionnistes [et] des attraits pour le cubisme[561] » pour figurer les hallucinations d'un fou, dans *L'Inhumaine*, le cubisme est une fin en soi qui irrigue tout le film. Surtout cette modernité se retrouve dans tous les domaines de la vie en France, la musique avec le jazz, les décors, l'automobile, l'architecture avec les constructions de Robert Mallet-Stevens. L'article s'achève sur un parallèle entre *L'Inhumaine* et la pièce *L'Affaire Macropoulos* (1923) du tchécoslovaque Karel Čapek à l'issue de laquelle « on avait l'impression d'avoir assisté à la naissance d'un nouvel art. Un art qui s'adresse à une partie de notre système cérébral qui jusqu'ici avait échoué à libérer ses besoins artistiques[562]. » En louant dans un journal publié à Vienne, une modernité qu'il considère parisienne, Loos exprime clairement sa volonté de rupture avec la capitale autrichienne et son attirance pour la capitale française.

La position de Paris dans le concert des capitales européennes est toutefois selon Béatrice Joyeux-Prunel, « fragilisée » après la Première Guerre mondiale pour des raisons politiques et économiques ; de surcroît, ce « malaise parisien[563] » renvoie à une certaine fermeture d'esprit des avant-gardes. Pour autant, la capitale reste un foyer majeur d'immigration en Europe : Paris fait preuve de tolérance vis-à-vis des étrangers au point d'être considérée comme la capitale de la liberté intellectuelle, politique et artistique et un véritable refuge[564]. On compte parmi les immigrants de nombreux artistes, comme le bulgare Jules Pascin (1885-1930), le russe Marc Chagall (1887-1985) mais également le photographe hongrois André Kertész (1894-1985). Paris

---

[560] Poulot, Cécile, « Une lecture du déclin à partir de l'architecture : discours et projets de l'architecte Adolf Loos », In Roth, Hélène et Platelle, Fanny (Dir.). 2018. *Le déclin dans le monde germanique. Mots, discours et représentations (de 1914 à nos jours)*. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, pp. 39-63.

[561] « Die expressionistischen Dekorationen, die Anklänge an den Kubismus werden in dem deutschen Film gebraucht, um die Halluzionationen eines Wahnsinnigen darzustellen. », Loos, Adolf, « L'Inhumaine. Histoire féérique », *Neue Freie Presse*, 29 juillet 1924, p. 9.

[562] « Man ging aus dem Theater und hatte das Gefühl, die Geburtsstunde einer neuen Kunst erlebt zu haben. Einer Kunst, die sich an einen Teil unseres Cerebralsystems wendet, dem bisher die Befriedigung seiner künstlerischen Bedürfnisse versagt war. », Loos, Adolf, « L'Inhumaine. Histoire féérique », *Neue Freie Presse,* 29 juillet 1924, p. 9.

[563] Joyeux-Prunel, Béatrice. 2017. *Les avant-gardes artistiques 1918-1945. Une histoire transnationale*. Tome II. Paris : Gallimard, p. 69.

[564] Cohen, Évelyne (Dir.). 2016. *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux-guerres*. Paris : Éditions de la Sorbonne.

est en effet perçue comme l'une des capitales de l'avant-garde en matière artistique, surtout dans les beaux-arts : c'est l'époque de la Ruche dans le Sud de Paris où vivent et travaillent de nombreux artistes[565] ou encore de l'École de Paris[566]. Cette dernière, évoquée pour la première fois dans un article d'André Warnod pour la revue *Comœdia* en 1925[567], réunit plusieurs peintres français et étrangers à l'image de Chaïm Soutine dont les œuvres sont achetées par l'américain Albert C. Barnes en 1922 ou par le collectionneur français Paul Guillaume. C'est également à Paris que s'installe pour un temps DADA après sa création en 1916 à Zurich, sous l'impulsion d'Hugo Ball et de Tristan Tzara, qui habite Paris depuis le 17 janvier 1920[568]. Quelques quartiers sont particulièrement appréciés par les artistes, comme Montmartre qui perd toutefois de son influence dans l'entre-deux-guerres au profit de Montparnasse, qui regroupe à la fois des ateliers d'artistes et des cafés tels que le café du Dôme, la Rotonde ou le Jockey Club[569]. Le phénomène de spécialisation de certains quartiers de la ville est d'ailleurs selon Christophe Charle un trait spécifique des capitales européennes comme Paris et Vienne au XIXe siècle et au début du XXe siècle du fait de leur croissance rapide et du besoin de rationalisation des déplacements et de la circulation[570] : Loos le souligne lorsqu'il évoque les cafés du quartier de l'Opéra et des Grands Boulevards, devenu quartier des spectacles dès la fin du XIXe siècle[571]. Pour Montmartre et Montparnasse, cette spécialisation « artistique » est liée à leur localisation dans Paris : ils sont encore à l'écart du centre historique puisque dans la lignée de la période haussmannienne, le grand réaménagement urbain n'en est qu'à son début[572].

c) Paris et les débats sur l'architecture : un terrain favorable aux théories d'Adolf Loos

À l'arrivée de Loos en France, Paris offre ainsi de multiples visages. Dans le domaine des arts, elle est également le théâtre de nombreux questionnements sur le devenir de l'art, son enseignement et sur le style notamment en architecture, ce qui intéresse éminemment Adolf Loos.

---

[565] Paulvé, Dominique. 2002. *La Ruche : un siècle d'art*. Paris : Gründ.
[566] *L'école de Paris, 1904-1929 : la part de l'autre*. 2001. Paris : Musée d'art moderne de la ville de Paris.
[567] Warnod, André, « L'État et l'art vivant », *Cœmedia*, 4 janvier 1925.
[568] Sanouillet, Michel. 1993. *Dada à Paris*. Paris : Flammarion.
[569] Golan, Romy et Silver, Kenneth. 1985. *The Circle of Montparnasse : Jewish artists in Paris 1905-1945*. New-York : Universe Books.
[570] Charle, Christophe (Dir.). 2009. *Le temps des capitales culturelles, XVIIIe-XXe siècles*. Paris : Seyssel. Voir aussi Traversier Mélanie, « Le quartier artistique, un objet pour l'histoire urbaine », *Histoire urbaine*, 2009/3, n° 26, pp. 5-20.
[571] Dans son interview pour *Les Cahiers de la République* en 1929, Loos déclare : « si l'on mettait des boutiques et des magasins à la place des cafés, Place de l'Opéra, c'en serait fait de tout le quartier. »
[572] Cohen, Évelyne. 2016. *Op. cit.*

Les débats sur l'architecture ont commencé dès le début du XIXe siècle avec l'édition de revues spécialisées comme le *Journal des bâtiments civils et des arts* créé en 1800[573]. En outre, la fin des corporations dans les années 1850 pose la question de la catégorisation du métier d'architecte, ce dernier devant répondre à plusieurs sollicitations : il est appelé à réfléchir à la manière d'organiser un espace mais aussi à trouver des solutions pour résoudre des problèmes liés à la croissance urbaine et au logement. Surtout, au vu des héritages, la dimension politique demeure très forte dans le discours sur les arts appliqués et l'architecture à qui l'on continue de demander d'incarner les régimes en place.

Les questions se sont focalisées sur la formation de l'architecte considérée comme trop académique et centralisée. L'architecture telle qu'enseignée à l'École des Beaux-Arts de Paris, qui a formé des générations de Français et d'étrangers, est largement remise en cause[574], les premières critiques remontant à 1863 lors de l'éphémère nomination d'Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) comme professeur de cette École. Les *Entretiens sur l'architecture* rédigés par ce dernier et publiés entre 1863 et 1872, après sa démission du fait de nombreux conflits, évoquent largement son projet de réforme de la formation des architectes qui ne plaisait guère aux autres professeurs de l'École. Dans ce contexte de transformation de l'éducation artistique réservée pendant longtemps à la seule École des Beaux-Arts avec comme unique enseignement le dessin jusqu'en 1863, de nombreuses académies libres (l'Académie Julian (1866) par exemple ou l'Académie moderne) accueillent au XIXe siècle des élèves en marge de l'École des Beaux-Arts et promeuvent de nouvelles modalités d'instruction et de création en s'inspirant des arts industriels[575].

Quant aux débats à propos du style, ils sont largement exposés dans la revue *Art et Décoration* fondée en 1897 par Puvis de Chavannes et Eugène Grasset. Sylvie Arlaud les a étudiés au prisme de la réception française de l'architecture autrichienne viennoise[576] : ainsi les premiers numéros promeuvent les expositions du *Museum für Kunst und Industrie* (musée d'art et d'industrie) à Vienne dirigé par son nouveau directeur, Arthur von Scala (1845-1909) qui l'a réaménagé en

---

[573] Arlaud, Sylvie. « L'architecture de Vienne (1900-1930) vue de France : les modes de réception d'un discours spécialisé. *Art et décoration* et *L'Esprit Nouveau*, de la Sécession au fonctionnalisme », In Scheichl, Sigurd Paul. 2012. *Op. cit.,* p. 223.

[574] Cohen, Jean-Louis. 2012. *L'architecture au futur depuis 1989*. Paris : Phaidon.

[575] Laurent, Stéphane, « De l'ornement au design : l'expansion d'un enseignement international des arts appliqués », In Pire, Jean-Miguel et Bonnet, Alain (Dir.). 2010. *L'éducation artistique en France. Du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles XVIIIe-XIXe siècles*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, pp. 169-184.

[576] Arlaud, Sylvie, « L'architecture de Vienne (1900-1930) vue de France : les modes de réception d'un discours spécialisé. *Art et décoration* et *L'Esprit Nouveau*, de la Sécession au fonctionnalisme », In Scheichl, Sigurd Paul. 2012. *Op. cit.,* pp. 223-235.

1896. Lors de l'inauguration de la nouvelle présentation des collections, Arthur von Scala y affiche son anglophilie en mettant en regard différents objets anglais tout juste acquis ou reproduits par des entreprises viennoises[577]– et que Loos apprécie grandement comme en témoignent ses critiques publiées dans la presse. Ce musée, premier musée d'arts décoratifs sur le continent européen[578], avait été construit et imaginé sur le modèle du *South Kensignton Museum* de Londres conçu au lendemain de l'Exposition universelle de Londres en 1851 et qui associait musée et formation, art et artisanat.

Certains auteurs de la revue *Art et Décoration* comme les critiques d'art William Ritter[579] (1867-1955) et Maurice Pillard-Verneuil (1869-1942) vont jusqu'à déplorer un certain retard de la France à épouser le fonctionnalisme et plus encore la tendance de ses architectes à réemployer des styles du passé : « Un style est l'image de l'esprit d'une époque. Et c'est pourquoi il est souverainement illogique de faire revivre les styles du passé. Ceux-ci sont morts, et répondaient à une civilisation qui est morte[580] ». Cette phrase de Pillard-Verneuil qui rappelle le ton et les mots employés par Adolf Loos, illustre une forme d'internationalisation des questions autour de l'architecture, ces dernières se retrouvant d'un pays à l'autre. Pour autant, les débats en France insistent aussi très fortement sur la nécessité d'un style national pour produire une identité nationale et ce, tout particulièrement dans le contexte conflictuel qui précède la Première Guerre mondiale – contexte dans lequel Loos, sera d'ailleurs critiqué du fait de sa nationalité étrangère et de sa germanité.

Si l'expression de l'historien Panayotis Tournikiotis qui fait de Paris « le vrai rêve de sa vie[581] » paraît assez juste au vu d'une migration artistique prévue et organisée pour la seconde partie de sa carrière, Adolf Loos continue de fréquenter d'autres villes comme Plzeň, Prague et Vienne. De fait, Paris tient en grande partie du « rêve » et figure un idéal dans lequel l'architecte n'a pu totalement réussir à accomplir ce qu'il souhaitait. À l'inverse d'un peintre ou d'un écrivain, l'architecte est en effet très dépendant des commanditaires, des possibilités urbanistiques et architecturales qu'offrent une ville ou un pays ; la situation économique en France ainsi que les

---

[577] Loos, Adolf, « Das Scala-Theater in Wien (1898) », pp. 223-229 ; « Die Englischen Schulen im Österreichischen Museum (1899) », In Loos, Adolf. 2010. *Op. cit.*, pp. 223-229 et pp. 240-244.
[578] Ottillinger, Eva B. 2018. *Wagner, Hoffmann, Loos und das Möbeldesign der Wiener Moderne : Künstler, Auftraggeber, Produzenten*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, p.16.
[579] Le Corbusier, et William Ritter. 2014. *Lettres à ses maîtres. III, Correspondance croisée, 1910-1955*. Paris : Éditions du Linteau. Présentation de Marie-Jeanne Dumont « William Ritter, professeur de lettres et directeur de conscience du jeune Jeanneret », 13 juin 2019, Colloque « Patientes recherches : redécouvertes de Le Corbusier », Collège de France, Paris.
[580] Pillard-Verneuil, Maurice. 1907. *Art et décoration*, tome 21, p. 138.
[581] Tournikiotis, Panayotis, « Adolf Loos », In Abram, Joseph, et Bruno Reichlin (Dir.). 2002. *Op. cit.*

débats sur le style national et le rejet des artistes germanophones ont largement compliqué son installation et ses projets de carrière.

4.1.1.2 Prague : une étape propice aux expérimentations

Le séjour parisien d'Adolf Loos entre 1923 et 1928 est entrecoupé d'une série d'allers-retours en Tchécoslovaquie, notamment à l'initiative de Bohumil Markalous (1882-1952) qui s'engage dans la nouvelle République pour diffuser la pensée de Loos et ses théories d'un nouvel art de vivre[582]. La correspondance entre les deux hommes témoigne des initiatives du professeur d'esthétique pour permettre à Loos d'accéder à différentes tribunes : conférences, traductions, publications... L'attrait de Prague est évident : promue capitale du nouvel État en 1918, la ville qui symbolise la nouvelle identité nationale tchécoslovaque aspire à effacer l'hégémonie de Vienne. La Tchécoslovaquie indépendante devient ainsi le terrain d'expériences architecturales et artistiques qui visent à transformer Prague et à lui donner une image de capitale moderne, bien différente de Vienne, ancienne capitale administrative de l'Empire austro-hongrois : il s'agit de rompre avec le passé impérial et son style historiciste, de s'émanciper de l'ancien centre en affirmant un nouveau style[583].

Les réflexions sur l'architecture en Tchécoslovaquie sont largement dues à l'architecte et théoricien Karel Teige[584] (1900-1951), l'un des animateurs de l'avant-garde tchèque à la tête du groupe Devětsil basé à Prague puis à Brno entre 1920 et 1931 et à l'origine de plusieurs revues spécialisées[585]. Cette association qui réunit différents artistes, tant des poètes que des peintres ou des architectes, vise à définir de nouvelles directions artistiques, en accord avec la demande politique. Ainsi Karel Teige dirige avec Oldřich Stary (1884-1971) à partir de 1923 la revue du *Klub Architektu* (club d'architecture) *Stavba* et collabore avec Hannes Meyer (1889-1954) lorsque celui-ci est directeur du Bauhaus entre 1928 et 1930. Les tendances communistes de Meyer et de Teige à la fin des années 1920 renforcent encore les rapprochements : quand Karel Teige enseigne la sociologie au Bauhaus de Dessau entre 1929 et 1930, Hannes Meyer est invité régulièrement à tenir des conférences à Brno entre 1930 et 1936 et y témoigne de ses expériences

---

[582] Voir partie 3, chapitre 9, 9.2, p. 390.
[583] Blau, Eve et Platzer, Monika (Dir.). 2000. *L'idée de la grande ville. L'architecture moderne d'Europe centrale 1890-1937*. Munich : Prestel, p. 11.
[584] Frampton, Kenneth et Rostislav Švácha (Dir.) 1999. *Karel Teige, 1900-1951 : l'enfant terrible of the Czech modernist avant-garde*. Cambridge : MIT Press.
[585] Zusi, Peter A, « The style of the present : Karel Teige on Constructivism and Poetism », *Representations,* n°1, printemps 2004, pp. 102-124.

en URSS où il séjourne régulièrement[586]. Comme l'explique Derek Sayer, la Tchécoslovaquie est alors un centre majeur pour le radicalisme architectural[587], fortement influencé par les théories du Bauhaus développées en Allemagne à partir de 1919 et par celles de Le Corbusier et d'Adolf Loos dont Karel Teige publie les écrits et les projets[588]. La filiation se lit dans les conférences architecturales auxquelles Teige participe en 1924 et 1925 au Mozarteum de Prague pour éclairer les architectes locaux, invitant par exemple Le Corbusier, Hannes Meyer, J.J.P Oud et Walter Gropius. Certes ces architectes ne s'installent ni ne construisent à Prague mais tous répondent favorablement aux sollicitations : la nouvelle capitale et son pays constituent clairement des terrains propices au développement de nouveaux projets. Les liens de Prague avec Paris ou avec Berlin, relativement anciens, n'ont ainsi cessé de se renforcer entre les deux guerres et les séjours croisés de nombreux artistes en portent témoignage : il en est ainsi du peintre tchèque Alfons Mucha (1860-1939), František Kupka (1871-1957) qui s'installe à Paris en 1896 ou de Guillaume Apollinaire qui séjourne à Prague en 1902[589].

Dans ce contexte d'affirmation d'une identité nationale forte, fondée aussi sur des échanges artistiques nombreux, l'architecture est conçue comme un instrument de représentation symbolique et la constitution d'une Grande Prague en 1920, englobant de nouveaux faubourgs, fournit un terrain idéal d'application. Cette nouvelle ville en création facilite grandement les projets pragois de Loos : il construit la villa Müller[590] (1928) à Strešovice, ancien hameau du XVIIIe siècle qui, devenu quartier ouvrier au XIXe siècle, est ensuite transformé en zone résidentielle de villas[591] ou encore la villa Winternitz (1932) dans le quartier de Malazinky à Smíchov qui est rattaché à la capitale en 1922. Malazinky était occupé au XVIIe siècle par des vignes avant que plusieurs villas n'y soient construites aux XVIIIe et XIXe siècles. Le mouvement s'accélère après 1922 et son intégration à la capitale, avec la construction par Jan Gillar d'un petit immeuble de deux étages dans lequel habite Karel Teige entre 1937 et 1951 ou de la villa érigée par Ernst Wiesner entre 1930 et 1931[592]. Les commanditaires de la villa Müller, un couple d'industriels spécialisé dans le bâtiment (Müller&Kapsa), figure cette nouvelle élite

[586] Slapeta, Vladimir, « Brno/Brünn, die Stadt der modernen Architektur, die Stadt der Villa Tugendhat », In *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar*, 1987, p. 308.
[587] Sayer, Derek. 2013. *Prague, capital of the twentieth century : a surrealist history*. Princeton : Princeton University Press, p. 146.
[588] Teige, Karel. 2000. *Modern Architecture in Czechoslovakia and other Writings*. Édité par Jean-Louis Cohen. Los Angeles : Getty Research Institute.
[589] Pravdova, Anna. 1997. *Prague : capitale secrète des avant-gardes*. Dijon : Musée des beaux-arts de Dijon.
[590] Ksandr, Karel et Petr Ulrich (Dir.). 2000. *Villa Müller*. Prague : Argo.
[591] L'architecte et menuisier Otto Rothmayer (1892-1966) a également construit sa propre villa dans ce même quartier (1928-1929).
[592] Jalůvka, Michal, « Urban development in the environs of the Villa Winternitz », In Hubatová-Vacková, Lada, et Valentyna Nikolenko. 2020. *Op. cit.*, pp. 91-98.

tchécoslovaque désireuse d'affirmer sa puissance et sa distinction. Prague s'impose véritablement alors comme un des centres européens majeurs pour l'architecture et le grand concours d'architecture de 1924 pour le palais d'exposition de la ville (*Veletrzní palác*), remporté par Oldřich Tyl et Josef Fuchs, illustre cette importance[593] : le palais d'exposition est construit entre 1926 et 1928 à Holešovice, un autre nouveau quartier de Prague et constitue lors de son inauguration le plus grand bâtiment du monde. Certaines oppositions à cette architecture moderniste vont toutefois se développer dans la capitale : à rebours des projets de Teige, des constructions de Loos ou de Josef Fuchs, le club pour le vieux Prague créé en 1900 milite pour protéger la ville des constructions trop modernes, et soutient un art national tchécoslovaque relativement hermétique aux innovations[594]. Il n'est d'ailleurs sans doute pas anodin que la villa Müller ou encore le palais des expositions aient été édifiés dans les nouveaux quartiers de Prague situés en périphérie du centre-ville historique.

Mais alors que Loos s'installe visiblement à Paris dans le but de construire, il ne semble pas avoir envisagé d'élire domicile dans la ville de Prague pour les possibilités architecturales qu'elle offre. En effet, dans une lettre adressée depuis Paris en mai 1926 à Bohumil Markalous[595], il aspire à venir à Prague comme professeur afin de former une nouvelle génération d'architectes susceptibles de participer à l'affirmation de la jeune nation et d'être ainsi reconnu par la communauté des architectes. Évoquant l'allemand Hermann Muthesius, auteur en 1904 de *La maison anglaise*[596], il rappelle que ce dernier avait été nommé attaché culturel à l'ambassade d'Allemagne à Londres de 1896 à 1903. À la recherche d'une stabilité au vu de sa vie parisienne précaire, Adolf Loos interroge la possibilité d'un poste identique pour lui-même à Prague :

> « Ne puis-je rien y faire ? En ce qui concerne la légation ou un poste à Prague ? L'Allemagne a attribué un poste à Hermann Muthesius il y a 30 ans à la légation de Londres pour communiquer à propos des arts décoratifs. Une telle place ne serait-elle pas envisageable ? [597] »

---

[593] Anděl, Jaroslav. 2006. *The new vision for the new architecture : Czechoslovakia 1918-1938*. Zurich : Scalo, p. 30.
[594] Michel, Bernard. 2008. *Prague, Belle Époque*. Paris : Aubier.
[595] Lettre d'Adolf Loos à Bohumil Markalous, 10 mai 1926, rédigée au 22 rue Washington, centre de documentation de la villa Müller, Prague.
[596] Muthesius, Hermann. 1904. *Das englische Haus*. Berlin : E. Wasmuth.
[597] « Könnte ich gar nichts dafür tun ? Ich meine bei der Gesandtschaft, oder bei einer Prager Stelle ? Deutschland hatte vor 30 Jahren Muthesius bei der Londoner Gesandtschaft zugeteilt, um immer über Dinge der angewandten Kunst zu berichten. Könnte nicht eine solche Stelle geschaffen werden ? », Lettre d'Adolf Loos à Bohumil Markalous, 10 mai 1926, rédigée au 22 rue Washington, centre de documentation de la villa Müller, Prague.

Loos revient encore sur ce projet dans une lettre du 13 août 1926 en expliquant que les jeunes architectes tchèques ont besoin de le connaître pour travailler correctement à l'avenir :

> « Les Tchèques ont beaucoup de talent mais il leur manque quelque chose pour atteindre la perfection : la connaissance de mon travail. Comme il serait facile pour eux de travailler ensuite[598]. »

En dépit des demandes répétées d'Adolf Loos et des efforts de Markalous, ce dernier ne peut lui trouver un poste de professeur à Prague[599]. Et c'est finalement pour construire deux villas, la villa Müller en 1928 et la villa Winternitz en 1931 (il aménage également la villa Kapsa en 1931), que Loos y séjourne régulièrement tout en effectuant de nombreux allers-retours vers ses autres lieux de vie et de travail, à savoir Plzeň et Vienne. Loos ne semble d'ailleurs jamais s'être installé durablement ni dans la capitale ni à Plzeň, située à quelques kilomètres au sud de Prague où il va réaliser une dizaine d'aménagements d'intérieur. Sa nationalité et ses liens familiaux – sa dernière femme Claire Beck est originaire de Plzeň – ont pourtant largement contribué à favoriser l'inscription de Loos dans cette ville

4.1.1.3 Plzeň : un lieu de travail majeur pour Loos

Les opportunités offertes par la ville de Plzeň sont très liées au contexte de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle : la ville se développe en tant que capitale industrielle dans les années 1860 et 1870 après avoir été reliée par des lignes de chemin de fer majeures à l'Empire et l'Allemagne ; elle constitue alors un nœud entre les villes de Prague, Munich et Linz. De nouvelles usines s'y installent et emploient des ouvriers venus des campagnes : la population passe ainsi de 25 000 habitants en 1869 à 68 000 en 1900 et à 114 000 en 1930[600]. De nouveaux quartiers industriels se forment en périphérie du centre historique de la ville autour de grosses usines : on peut citer celle d'Emil Skoda (1839-1900), originaire de Plzeň, qui installe son entreprise de mécanique près du chemin de fer au sud-ouest de la ville. L'avenue Klatovská třída – appelée avenue Ferdinand à la fin du XIXe siècle –, vaste artère nouvelle qui relie le centre historique au nord et le centre industriel de la ville au sud, accueille les demeures de cette

[598] « Die Tschechen haben viel Talent und es fehlt ihnen nur etwas zur Vollendung: die Kenntnis meines Werkes. Wie leicht könnten sie dann richtig arbeiten. », Lettre d'Adolf Loos à Bohumil Markalous, 13 août 1926, centre de documentation de la villa Müller, Prague.
[599] Lettre d'Adolf Loos à Bohumil Markalous, 13 août 1926, centre de documentation de la villa Müller, Prague.
[600] Domanicky, Petr, et Petr Jindra. 2012. *Loos-Pilsen-Connections*. Plzeň : Doppelhouse Press, p. 20.

nouvelle bourgeoisie et devient le cœur d'un quartier résidentiel cossu de part et d'autre de la voie ferrée : la famille Skoda notamment y fait construire une villa familiale[601]. L'essentiel de la ville de Plzeň date ainsi du début des années 1900, au moment de son âge d'or industriel, et peu de nouveaux bâtiments ont été construits dans l'entre-deux-guerres[602] – ce qui donne à la ville un aspect homogène : de ce fait, les chantiers d'Adolf Loos à Plzeň correspondent à des aménagements intérieurs d'appartements et de maisons dans des bâtiments déjà existants.

Au vu du nombre de réalisations de Loos à Plzeň – une dizaine d'intérieurs –, la ville est particulièrement importante dans sa trajectoire : ses interventions entre 1907 et 1933, concernent toutes des appartements ou des maisons situés le long de l'avenue de Klatovská třída[603]. Les commanditaires, majoritairement des familles d'industriels juifs, ont connaissance de l'architecte *via* Vienne comme le couple Hirsch qui y visite les appartements des frères et sœurs de Karl Kraus aménagés par Loos avant de faire appel à lui à Plzeň[604]. Des interactions d'une ville à l'autre – de Vienne à Plzeň – et entre les clients se repèrent ainsi et sous-tendent la circulation des modèles proposés par Loos.

Paris et Prague constituent donc de nouveaux centres pour Adolf Loos après 1918 : ces villes qui accueillent ses dernières réalisations sont essentielles dans sa carrière. Paris figure une rupture forte avec l'ancien Empire, tant en termes spatiaux que culturels, mais reste une expérience en demi-teinte, quand Prague et Plzeň, moins lointaines et moins étrangères, lui offrent de réelles opportunités, essentiellement grâce à ses réseaux familiaux et professionnels. Pourtant, selon l'historien Burkhardt Rukschcio : « Jamais Plzeň et sans doute Prague, ne l'ont intéressé, elles étaient trop étriquées et bien trop provinciales dans l'espace européen[605]. » La nécessité de travailler a sans doute conduit Loos à dépasser ses réticences tout en ne s'y installant jamais véritablement. En dépit de leurs statuts différents – lieu de vie pour l'une et lieux de travail pour les deux autres –, des manières différentes de les pratiquer – vie d'émigré dans la première *versus* réseaux familiaux et professionnels dans les deux autres –, elles s'imposent comme des centralités majeures disjointes de leur importance démographique, politique et culturelle. Le cas de Plzeň est significatif de la notion même de centralité artistique conçue comme un ensemble d'opportunités

[601] Domanicky, Petr, et Petr Jindra. 2012. *Ibid.,* p. 26.
[602] Domanicky, Petr, et Petr Jindra. 2012. *Ibid.,* p. 34.
[603] Domanicky, Petr, et Petr Jindra. 2012. *Ibid.*
[604] Domanicky, Petr, et Petr Jindra. 2012. *Op. cit.,* p. 270.
[605] « Pilsen, vielleicht sogar Prag standen nie im Mittelpunkt seines Interesses, waren ihm zu sehr beengt, zu sehr Provinz im europäischen Kulturraum », In Rukschcio, Burkhardt, et Roland Schachel. 1982. *Op. cit.*, p. 367.

susceptibles d'être saisies et transformées à un moment donné mais qui peine à durer sans les infrastructures de base propres aux capitales comme l'exposait Michal Wenderski.

4.1.2 Brno et Vienne : entre permanence et effacement

Ces nouveaux centres qui émergent dans la carrière de Loos s'accompagnent d'un certain effacement des villes qui avaient jusqu'alors constitué ses points d'ancrage. Il en est ainsi des villes de Brno et de Vienne, liées de longue date à l'architecte : ces villes deviennent des centres secondaires sans pour autant disparaître de ses horizons. Brno, important centre artistique de la Tchécoslovaquie, contribue à diffuser très largement sa pensée d'autant que la nouvelle République le revendique comme un artiste tchécoslovaque. Quant à Vienne, malgré le désamour réciproque, ancien et sans cesse ravivé, elle reste la ville de référence pour ses constructions, celle qui le définit comme un architecte « viennois » – et parfois « autrichien » –, qualificatif dont Loos entreprend de se défaire après 1918.

4.1.2.1 Brno : un centre moderne aux portes de Vienne

« La Moravie, en ce temps, était tournée vers Vienne, et Brno, disait-on, était le faubourg de Vienne[606] ». Cette formule de Tomáš Masaryk (1850-1937) dans ses entretiens avec Karel Čapek (1890-1938) en 1926 rend bien compte de la position particulière de la ville de Brno avant la création de l'État tchécoslovaque. Située à 130 kilomètres de l'ancienne capitale austro-hongroise, Brno présente d'ailleurs un plan général et une architecture très similaires à ceux de Vienne : le *Ring* entourant le centre historique est ponctué des bâtiments monumentaux (opéra, théâtre, musées)[607].

Comme Plzeň, Brno est une capitale industrielle. Spécialisée dans le textile, le soutien des familles bourgeoises industrielles[608] en fait une ville importante dès le XIXe siècle au point de créer deux universités d'architecture, l'une de langue allemande, la *Deutsche technische Hochschule* fondée en 1848, et la seconde l'Université technique tchèque ouverte en 1899. Mais la ville connaît surtout un fort développement après 1918 en tant que deuxième ville de Tchécoslovaquie

[606] Čapek, Karel, et Tomáš Garrigue Masaryk. 1991. *Entretiens avec Masaryk*. La Tour-d'Aigues : Éditions de l'Aube, p. 61.
[607] Slapeta, Vladimir, « Brno/Brünn, die Stadt der modernen Architektur, die Stadt der Villa Tugendhat », In *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar*, 1987, pp. 306-309.
[608] Svacha, Rotislav. « Prague, Brno et Zlin, 1918-1937 – Architecture et société », In Blau, Eve, et Monika Platzer (Dir.). 2000. *Op. cit.*, p. 217.

avec un certain nombre d'architectes formés à Vienne ou Prague qui s'y installent[609]. Déjà bien pourvue d'infrastructures, elle en accueille de nouvelles ou voit les anciennes se transformer dans le nouveau contexte politique. L'Université technique tchèque est ainsi refondée en 1919 avec un nouveau département d'architecture dirigé par Emil Kralik (1880-1946)[610] : la création de nouvelles sections dans l'université marque la volonté étatique de se doter d'institutions ancrées dans la nouvelle identité nationale par opposition à l'ancienne domination germanophone et austro-hongroise. Selon l'historien de l'architecture Vladimir Slapeta, la ville de Brno affirme son propre style architectural à partir de 1918 en empruntant d'une part à Vienne au Sud « un traditionalisme moderne », c'est-à-dire un réel respect pour les formes du passé, les matériaux et l'environnement d'un bâtiment, et d'autre part à Prague au Nord, la possibilité de tisser des liens avec des centres d'avant-garde en Europe[611].

Brno annexe en 1919 près de vingt-deux faubourgs – sa superficie est multipliée par sept – et de nouveaux bâtiments de différents types – hôtels, restaurants, magasins, habitations – voient le jour : 35 000 appartements et 10 000 maisons et villas sont construits entre 1918 et 1938 dans les quartiers périphériques[612]. Nombre de ces constructions tiennent du logement social et sont financées par les familles industrielles de la ville. Le *Morava Palace* construit entre 1926 et 1933 en est un exemple : situé à l'emplacement d'un ancien théâtre acheté en 1926, le nouveau bâtiment est le fait d'Ernst Wiesner qui remporte le concours international organisé pour la circonstance et auquel ont participé Peter Behrens, J.J.P. Oud et sans doute Adolf Loos au vu de sa correspondance avec son client Heinrich Jordan[613]. Si l'organisatrice du concours et propriétaire du terrain, Hermine Stiasnny, femme de l'industriel textile Alfred Stiassny, avait d'abord prévu la construction d'un hôtel, Wiesner est finalement chargé de construire un immeuble de logements rapidement cédé et transformé en une banque. C'est à la même période que l'architecte Mies van der Rohe (1886-1969), né à Brno, construit entre 1929 et 1930 la villa Tugendhat pour un couple d'industriels allemands également co-propriétaires d'une usine textile.

Cette effervescence architecturale est soutenue par la présence des universités qui forment de jeunes architectes, comme par celle d'entreprises et de revues spécialisées dans le domaine. En

[609] Frampton, Kenneth, « L'histoire de la modernité dans l'architecture tchèque, 1910-1938 », In Pravdova, Anna. 1997. *Op. cit.,* p. 210.
[610] Slapeta, Vladimír. 1988. *Die Brünner Funktionalisten : Moderne Architektur in Brunn (Brno)*. Innsbruck : Institut fur Raumgestaltung der Technischen Fakultät der Universität Innsbruck.
[611] Slapeta, Vladimir, « Brno/Brünn, die Stadt der modernen Architektur, die Stadt der Villa Tugendhat », In *Op. cit.,* p. 306.
[612] Brno, Pfehled historického, hospodářského, sociálního a stavebniho rozvoje, 1935, p. 84.
[613] Lettre de Heinrich Jordan à Adolf Loos, 16 mai 1926, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.205, bibliothèque de la mairie de Vienne.

effet, plusieurs revues sont basées à Brno tel que l'organe régional du groupe Devětsil, la revue *Pásmo* (le groupe) *: revue internationale moderne* publiée par Artus Cernik entre 1924 et 1926[614] ; ses articles rendent compte des constructions nouvelles et diffusent les théories architecturales modernistes en publiant notamment les grands maîtres internationaux. Une autre institution majeure est l'entreprise de meubles *UP Závody*[615] fondée en 1918 à l'initiative de deux employés de banque de Brno. L'année suivante, *UP Závody* se dote d'une usine plus grande et propose la vente directe de meubles ; surtout après sa fusion en 1922 avec l'entreprise de l'architecte Jan Vaněk et d'autres structures moins importantes, elle connaît un essor remarquable jusqu'à sa nationalisation en 1946. Elle se dote même d'une revue bilingue (tchèque-allemand) entre 1924 et 1925 sous le titre *Bytová Kultura/Wohnungskultur* qui traite tant des problématiques de l'architecture que de la vie moderne en général avec de nombreux textes d'auteurs étrangers tels que Le Corbusier, Marie Dormoy ou André Lurçat.

Brno voit encore plusieurs manifestations majeures destinées à promouvoir l'identité nationale tchécoslovaque. En 1928, l'exposition sur la culture contemporaine, pour laquelle sont construits huit pavillons – utilisés encore aujourd'hui comme lieux d'expositions – célèbre l'industrie et la technologie nationales, et des entreprises comme *UP Závody* y participent. L'exposition *Novy Dum* (nouvelle maison) est organisée la même année sur le modèle de la *Werkbundsiedlung* de Stuttgart (1928) : seize maisons familiales sont construites par neuf architectes tchécoslovaques (parmi eux, huit sont basés à Brno contre un à Prague) tel que Bohuslav Fuchs ou Ernst Wiesner. Enfin, un autre moyen de diffusion d'une culture nationale autour de l'architecture est l'organisation de conférences données à l'université de Brno : Adolf Loos, Walter Gropius ou Le Corbusier y sont notamment conviés.

Finalement, Brno semble plus ouverte sur l'international que Prague, comme en témoignent les expositions organisées sur le modèle allemand ou les conférences invitant de nombreux architectes étrangers[616]. Mais si les plus jeunes architectes tchécoslovaques trouvent des opportunités pour y construire, Loos n'y réalise qu'un seul chantier, l'aménagement intérieur du château de l'industriel Viktor Bauer von Ritter (1924-1925) et son usine de sucre à quelques kilomètres de là. Tous ses autres projets à Brno sont rapidement abandonnés. La ville lui offre toutefois une tribune pour diffuser ses théories et le consacre de cette manière comme un artiste

[614] Pravdova, Anna. 1997. *Op. cit*.
[615] Koudelková, Dagmar, et Anežka Šimková. 2018. *Jindřich Halabala and UP Závody Brno*. Brno : Grada Publishing, p. 23.
[616] Ólafsdóttir, Ásdís. 1998. *Le mobilier d'Alvar Aalto dans l'espace et dans le temps : la diffusion internationale du design, 1920-1940*. Paris : Publications de la Sorbonne, p. 184.

national, un génial précurseur dont doivent s'inspirer les nouveaux architectes.

4.1.2.2 Vienne : ville d'adoption et repoussoir

Loos entretient une relation très ambiguë avec Vienne : sa ville d'adoption (depuis 1896) et lui n'ont cessé d'afficher un désamour réciproque souvent violent même après son départ pour Paris. Le choix de Vienne à la fin du XIXe siècle tient de l'évidence, du fait de son statut de capitale administrative de l'Empire auquel Loos appartient. Surtout, l'Empire se place alors au quatrième rang mondial des puissances industrielles européennes après la Grande-Bretagne, la France et l'Allemagne[617] et mène une politique artistique active dont Vienne est le site principal. De grandes expositions y sont organisées telle que l'exposition universelle en 1873, l'exposition internationale de théâtre et musique de 1892[618] et surtout l'exposition du jubilé de l'empereur François-Joseph (1830-1916) en 1898 qu'Adolf Loos a visitée.

Si les premiers essais d'Adolf Loos à la fin du XIXe siècle sont publiés à son retour des États-Unis, ils correspondent aussi à la fin des grands travaux de la *Ringstraße*, boulevard encerclant le centre-ville historique de Vienne, décidé par l'empereur François-Joseph et aménagé à partir de 1857 jusque dans les années 1870[619]. C'est le grand moment historiciste de la ville avec le triomphe des styles néo-renaissance, néo-gothique et néo-baroque, qui suscitent de nombreuses critiques, ainsi celles des architectes Otto Wagner et Camillo Sitte, qui s'opposent au projet de l'empereur et proposent une autre manière de concevoir la ville[620]. Ce débat lié à la restructuration de la métropole viennoise se retrouve d'ailleurs dans de nombreuses autres villes européennes confrontées aux fortes croissances des banlieues et à la nécessité de penser des circulations nouvelles : Vienne intègre plusieurs communes périphériques en 1890 et sa population est multipliée par quatre entre 1857 et 1910[621]. Loos se range rapidement parmi les détracteurs des solutions retenues et dénonce dès ses premiers articles l'anti-modernité de l'Autriche et de Vienne. Épousant dans un premier temps les critiques formulées par la *Secession*

---

[617] Bérenger, Jean. 2011. *L'Empire austro-hongrois : 1815-1918*. Paris : Armand Colin.
[618] Couturier, Claire. 2018. « Une fin de siècle viennoise entre invention d'une tradition, tensions esthétiques et science de la musique : l'exposition internationale de théâtre et de musique de 1892 ». Thèse de doctorat, Paris : Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.
[619] Carl E. Schorske. 1983. *Vienne Fin de Siècle : Politique et Culture*. Paris : Le Seuil, p. 44.
[620] Camillo Sitte propose de repenser la ville dans ses multiples fonctions et non comme seul lieu de circulation : les places permettraient ainsi de relier les espaces publics et privés (*Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, 1889). Otto Wagner critique le style historiciste qui masquerait la modernité de la *Großstadt* qu'il considère comme un réseau constitué de nœuds interconnectés qui sont autant de répliques du centre : un espace polycentrique non centralisé (*Die Großstadt. Eine Studie über diese,* 1911).
[621] Lenger, Friedrich. 2012. *European Cities in the Modern Era 1850-1914*. Boston : Brill.

qui, dès 1897, rejette la pratique architecturale consistant à recourir de manière délibérée à des modèles ou à des formes empruntées à un passé plus ou moins lointain, il déplore le style adopté pour les nouvelles constructions. Son essai « *Die Potemkin'sche Stadt »*, qui présente Vienne comme une ville prête à s'effondrer puisque constituée de bâtiments en carton-pâte à la manière de celle que Potemkine aurait fait construire pour impressionner Catherine la Grande[622], est d'ailleurs publié dans la revue des sécessionnistes *Ver Sacrum*. Alors que le projet de la *Ringstraße* était symbole de pouvoir et d'affirmation de la modernité de l'Empire selon les Habsbourg, Loos y voit un mensonge avec des façades dont les pauvres matériaux illustrent l'« escroquerie » de la société : l'architecture de Vienne symboliserait ainsi le déclin de l'Autriche.

Mais Adolf Loos critique aussi dès 1900 le projet des architectes sécessionnistes dans une parabole intitulée « *Vom armen reichen Mann*[623] ». Il y décrit un homme qui, ayant commandé une maison dans le style de la *Secession*, se trouve dans l'impossibilité d'aller d'une pièce à l'autre puisqu'à chacune correspond une paire différente de chaussons. Dans cette configuration, la maison, loin de s'adapter et de répondre aux besoins de ses habitants, leur impose des manières de vivre et complique leur quotidien au point de le rendre invivable. Adolf Loos s'éloigne dès lors des sécessionnistes et des *Wiener Werkstätte*[624] créées en 1903, qui transforment les objets de la vie quotidienne en objets d'art en oubliant leur nécessaire fonctionnalité. Il reproche à ces derniers leur incapacité à s'adapter au monde moderne et leur propension à confondre art, artisanat et architecture. En effet, pour Loos, l'architecture, qui doit répondre à des questions pratiques et apporter des solutions à la vie quotidienne, ne peut être considérée comme un art. De ce fait, contrairement à l'artiste, l'architecte n'est pas libre, puisqu'il doit répondre aux besoins des hommes.

Mais sa critique de la capitale viennoise n'est pas seulement liée à son style architectural et à la présence de mouvements artistiques dans lesquels Loos peine à se retrouver : il déplore plus globalement le « retard [625] » dans lequel s'enfoncent l'Empire et spécifiquement Vienne. L'architecte relie les constructions et projets historicistes de la capitale au « manque » de modernité et aux modes de vie « retardés » de ses dirigeants et habitants : il s'inscrit ainsi dans le phénomène que Carl E. Schorske a étudié au début des années 1980[626] à propos de la Vienne fin-

[622] Adolf Loos, « Die Potemkine Stadt », *Ver Sacrum,* juillet 1898, pp. 19-21.
[623] Loos Adolf, « Histoire d'un pauvre homme riche (1900) », In Loos, Adolf. 1979. *Op. cit*. pp. 141-145.
[624] Brandstätter, Christian. 2004. *Wiener Werkstätte : les ateliers viennois 1903-1932*. Paris : Hazan.
[625] Les termes employés dans les écrits de Loos sont « rückwärts », « zurückbleiben » pour le retard, « Abwärtsbewegung », « bergabwärts » à propos du déclin.
[626] Schorske, Carl. E. 1983. *Op. cit*..

de-siècle lorsqu'il analyse l'opposition de la jeune génération aux tendances passéistes des anciens. Témoin direct de la chute de l'Empire austro-hongrois, Loos l'analyse en termes d'impossibilité d'innover au point qu'à ses yeux, l'Autriche connaît un déclassement par rapport à d'autres parties du monde entrées dans la modernité, ainsi qu'il a pu le constater dans ses voyages aux États-Unis (1893-1896) et en Angleterre. À le lire, ce retard puise son origine dans le basculement opéré après le Congrès de Vienne de 1815 alors que le pays était jusqu'alors central pour la culture occidentale[627] et depuis, tant les meubles que les vêtements, et les modes de vie en général ne correspondent plus à leur temps. Le déclin autrichien devient ainsi chez Loos celui d'une partie du monde occidental ; c'est d'ailleurs une des thématiques de son essai « Ornement et crime » marqué par la lecture des ouvrages d'Otto Weininger ou d'Hermann Broch et des débats de l'époque sur la question de l'ornement en art et en architecture[628]. Le germaniste Daniel Purdy lit d'ailleurs cet essai comme une proposition pour résoudre les problèmes multiethniques de l'Empire austro-hongrois : la « suppression » préconisée des ornements folkloriques et régionaux des différentes ethnies de l'Empire[629] aurait permis de dépasser les clivages dans une sorte de prise de conscience d'une nécessaire globalisation du monde. Dans cette géographie d'un déclin annoncé, la Turquie et les Balkans sont présentés comme des menaces pour Vienne car ils pourraient être presque plus en avance que l'Autriche. Cette comparaison n'est pas anodine dans le contexte viennois puisque la capitale fut assiégée à deux reprises par les Turcs (1529 et 1683) et que les Balkans font partie de l'Empire austro-hongrois. C'est donc une lecture géopolitique qui sous-tend en partie les théories de Loos avec la conscience d'une fin d'Empire[630] qui aboutit au constat d'une société autrichienne en décalage avec son temps. L'architecte exprime ici son angoisse devant une impossible modernisation de l'Autriche, incapable de prendre en compte les évolutions en cours, et de s'affirmer sur le plan international[631], puisqu'elle se replie sur elle-même.

Le supplément à la revue *Kunst* dirigée par Peter Altenberg, *Das Andere. Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich* rédigé par Loos entre 1903 et 1904 témoigne explicitement de cette pensée. Le titre choisi positionne l'Autriche aux confins de l'Occident, confins géographiques mais aussi temporels dans une sorte d'histoire « bloquée ». Hermann

---

[627] Loos, Adolf. 2016. *Das Andere. Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich*. n°2. Zurich : Lars Müller, p. 2.
[628] Payne, Alina. 2002. *From Ornament to object : Genealogies of architectural modernism*. Yale : Yale Press University ; Schwarzer, Mitchell. 1995. *German Architectural Theory and the Search for Modern Identity*. Cambridge : Cambridge University Press.
[629] Purdy, Daniel, « The Cosmopolitan geography of Adolf Loos ». *New German critique*, 33, 2006, p. 51.
[630] Bérenger, Jean. 2011. *Op. cit.*
[631] Purdy, Daniel, « The Cosmopolitan geography of Adolf Loos ». *New German critique*, 33, 2006, p. 42.

Broch soutient une thèse similaire en 1901 lorsqu'il rentre à Vienne d'un séjour à Paris et souligne que l'on y situe Vienne en Roumanie[632]. Comme dans l'ensemble de ses écrits[633], Adolf Loos n'hésite d'ailleurs pas à employer un ton hyperbolique et virulent, ainsi que de nombreux aphorismes, dans le but de provoquer ses lecteurs, à l'image de cette formule placée au tout début ce sa revue : « Des millions d'Autrichiens sont coupés des bienfaits de la culture[634]».

Une des causes avancées par Loos pour expliquer la rupture observée entre la population autrichienne et la culture est celle d'une opposition très nette entre la ville et la campagne puisque les paysans ont l'air aussi étrangers aux citadins que des ressortissants d'un pays lointain. Le propos résonne tout particulièrement à l'heure d'un exode rural encore accentué par la guerre, et souligne les difficultés d'accueil de cette nouvelle population dans les villes du fait d'une absence de réflexion sur leurs besoins, voire sur leurs modalités d'insertion. Cette thèse est maintes fois reprise dans les écrits de Loos comme dans l'essai « *Stadt und Land* », publié en 1918, où il regrette l'impossible rencontre entre le paysan et le citadin, laissant l'un et l'autre sans culture[635].

Au-delà des critiques acerbes à l'encontre de la capitale autrichienne dans un contexte de fin d'Empire, le désamour entre la ville et l'architecte se lit également dans la réception de ses réalisations architecturales. Si les constructions viennoises de Loos sont nombreuses avec plus de soixante-dix commandes privées de 1897 à 1918, elles ont souvent créé des polémiques dans l'espace public viennois. Il en est ainsi de la façade sobre du bâtiment de la boutique de vêtements Goldman & Salatsch face à la *Hofburg* devenue l'emblème du conflit entre Loos et la ville[636] ou encore de celle de la maison de Gustav Scheu avec ses toits terrasses dont les voisins tentèrent d'empêcher l'édification en 1912.

De surcroît, Adolf Loos n'est jamais parvenu à accéder à la commande publique entre 1896 et 1918. Sa nomination au poste d'architecte en chef des logements sociaux entre 1920 et 1922 grâce à Max Ermers et Gustav Scheu qui travaillent respectivement au *Siedlungsamt* et au conseil municipal, a pu sembler changer la donne puisque Loos est chargé de superviser un certain nombre de chantiers pour la municipalité viennoise. Il construit à ce titre trois ilôts d'habitations,

---

[632] Sekler, Eduard F., « Adolf Loos et le 'Kulturgefälle' est-ouest », In Clair, Jean (Dir.). 1986. *Vienne, 1880-1938 : l'apocalypse joyeuse*. Paris : Centre Georges Pompidou, pp. 264-271.
[633] Maciuika, John V., « Adolf Loos and the Aphoristic Style : Rhetorical Practice in Early Twentieth-Century Design Criticism », *Design Issues,* vol. 16, n°2, 2000, pp. 75-86.
[634] « Millionen sind in Österreich ausgeschlossen von den Segnungen der Kultur. », In Loos, Adolf. 2016. *Das Andere. Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich*. n°1. Zurich : Lars Müller, p. 1.
[635] Loos, Adolf, « Stadt und Land (1918) », In Loos, Adolf. 2010. *Op. cit.,* p. 479.
[636] Long, Christopher. 2011. *The Looshaus*. New Haven : Yale University Press.

à Lainz, Heuberg et Hirschtetten, sur le style du modèle des cités-jardins ouvrières qui se développent alors partout en Europe[637]. Il défend cette forme urbaine, synonyme pour lui d'une meilleure intégration ville-campagne et de meilleures conditions de vie pour les habitants. Il est toutefois rapidement mis en minorité et quand la municipalité viennoise opte pour des immeubles de grande densité, il choisit de démissionner et de quitter Vienne. La rupture avec Vienne s'exprime avec force en 1925 lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris : loin de faire appel à Loos, qui réside à Paris, l'Autriche confie son pavillon à Josef Hoffmann qui aurait proposé en vain à Loos d'y participer. À son retour à Vienne en 1927, il prendra d'ailleurs ce pavillon comme cible pour sa conférence « *Das Wiener Weh* » (Le mal viennois) qui fera grand scandale dans la presse. Certains journalistes en viennent même à discuter son identité autrichienne, considérant ces critiques systématiques du pays et de ses pratiques ainsi que de l'un des plus grands représentants artistiques de l'Autriche à l'étranger[638] comme de l'anti-patriotisme : « Adolf Loos, qui aimerait pourtant être un bon européen Autrichien, n'a pas toujours agi en tant que patriote[639]. » L'année suivante, Loos est accusé d'attentat à la pudeur et d'attouchements sur des petites filles mineures et arrêté le 5 septembre par la police viennoise, le procès s'ouvre en novembre de la même année, fait la une de la presse et secoue une nouvelle fois l'opinion publique[640].

Qu'elle soit capitale de l'Empire ou capitale de la République d'Autriche nouvellement créée, Vienne ne trouve jamais grâce aux yeux d'Adolf Loos qui joue volontiers à l'incompris et à la victime. Les conflits n'ont jamais cessé, s'amplifiant même lors de sa nomination à un poste officiel qu'il doit davantage à l'entregent de ses amis qu'à la reconnaissance de ses talents. Pourtant, lorsqu'en 1927, Loos revient à Vienne, il rappelle combien il lui est agréable de séjourner dans son foyer (« *Heim* ») tout en soulignant que ses plus belles années furent passées dans la capitale[641].

---

[637] Girard, Paulette et Bruno Fayolle Lussac (Dir.). 1996. *Cités, cités-jardins : une histoire européenne*. Talence : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.

[638] Le *Vossische Zeitung* rapporte que Loos aurait dit que la bonne réputation de la ville de Vienne a été anéantie par le pavillon autrichien et les travaux des *Wiener Werkstätte, Vossische Zeitung,* 5 mai 1927.

[639] « Adolf Loos, der stets ein guter, das heisst ein europäischer Österreicher sein wollte, hat in diesem Punkte nicht immer gerade patriotisch gehandelt », In « Der Kampf gegen die W.W. Windmühlen. Adolf Loos und sein Irrtum », *Wiener Allgemeine Zeitung*, 22 avril 1927 cité dans Opel, Adolf. 1988. *Kontroversen : Adolf Loos im Spiegel der Zeitgenossen*. Vienne : Prachner, pp. 97-98.

[640] Long, Christopher. 2015. *Op. cit.*

[641] « […] mache ich kein Hehl daraus, dass es, mir immer eine grosse Freude bereitet, in Wien und in meinem hiesigen Heim zu weilen […] in Wien, in der Stadt meiner hitzigsten Kämpfe und meiner schönsten Jahre. », In « Adolf Loos über seine Einstellung zu Künstlern und Kindern, Ein Gespräch mit dem Architekten », *Neue Freie Presse,* 9 septembre 1928.

4.1.3 Des centralités latentes : Berlin et Londres

À l'inverse de Paris et de Vienne, voire de Plzeň et de Prague, Adolf Loos n'a jamais véritablement résidé à Berlin ni à Londres. Pourtant ces deux capitales reviennent régulièrement dans la trajectoire de l'architecte et constituent des sortes de centralités latentes dans sa géographie imaginaire. Londres est le modèle anti-viennois à atteindre, le foyer où il va puiser un certain nombre d'objets réinventés et réemployés pendant toute sa carrière quand Berlin, l'autre capitale germanophone, joue un rôle majeur dans la diffusion de ses théories. Très importantes avant-guerre lorsque Loos rédige et publie ses premiers essais, Berlin et Londres restent présentes dans la géographie de l'architecte après 1918 comme modèles et villes des possibles.

4.1.3.1 Berlin : tremplin pour diffuser ses théories

Les liens d'Adolf Loos avec Berlin datent d'avant la Première Guerre mondiale. Dès 1909, Adolf Loos y rencontre Herwarth Walden (1878-1941), fondateur en 1904 de l'association *Verein für Kunst* qui organise des conférences au Salon Cassirer à Berlin : Loos y est invité à présenter « Critique des arts décoratifs » (futur Ornement et crime) les 11 novembre 1909 et 3 mars 1910 ainsi qu' « Architecture » le 8 décembre 1910. Karl Kraus, qui avait rencontré Herwarth Walden grâce à l'écrivain Peter Altenberg, a sans doute joué les intermédiaires : il est lui-même convié pour des lectures les 13, 17 et 20 janvier 1910 à la galerie de Paul Cassirer. Herwarth Walden et Karl Kraus ont d'ailleurs été très proches entre 1909 et 1912 tant leurs projets éditoriaux respectifs, la revue *Der Sturm* (1910-1932) pour le premier et *Die Fackel* (1899-1936) pour le second, présentaient de similitudes : Walden s'inspira clairement de *Die Fackel* en lançant sa propre revue en 1909[642].

Der Sturm a joué un rôle majeur dans la diffusion de la pensée d'Adolf Loos en publiant huit de ses textes entre 1910 et 1911 puis entre 1925 et 1927 dont « Le maître-sellier », « Histoire d'un pauvre homme riche », une partie de « Architecture » ou encore la critique d'une mise en scène de *Tristan et Isolde* par Alfred Roller. Comme l'a noté Robert Hodonyi, Adolf Loos est le seul architecte à qui Walden, qui privilégiait plutôt les articles théoriques, accorde une si grande place

[642] Kraus, Karl, et Herwarth Walden. 2002. *Feinde in Scharen : ein wahres Vergnügen dazusein : Karl Kraus, Herwarth Walden Briefwechsel 1909-1912*. Göttingen : Wallstein Verlag.

dans sa revue[643]. Vu le lectorat de *Der Sturm,* on mesure la notoriété ainsi acquise. De surcroît, Loos est à l'origine de la collaboration entre Oskar Kokoschka et Herwarth Walden : celle-ci débute en 1910 et se matérialise par la publication dans la revue de lithographies et de dessins du peintre mais aussi par l'organisation de sa première exposition de tableaux et de dessins au Salon Cassirer entre le 21 juin et 11 juillet 1910[644]. Oskar Kokoschka, engagé comme illustrateur et assistant de rédaction, collabore avec la revue *Der Sturm* jusqu'en 1916[645]. Adolf Loos rompt sans doute avec Herwarth Walden en 1912 au même moment que son ami Karl Kraus qui reproche notamment à la revue d'avoir publié en avril de la même année le manifeste du futurisme de Filippo Tommaso Marinetti qu'il qualifie de « pauvreté d'esprit »[646]. Mais *Der Sturm* publie à nouveau Adolf Loos entre 1925 et 1927 : ce ne sont toutefois pas des textes mais des projets architecturaux – pour Nice et Tientsin en Chine – réalisés durant le séjour parisien où Loos a sans doute revu Herwarth Walden[647].

Berlin figure ainsi pour Adolf Loos durant une grande partie de sa carrière une plateforme de diffusion de ses théories grâce aux liens noués entre Vienne et Berlin. Pour autant, si Kokoschka effectue des séjours de plus ou moins longue durée à Berlin, ce n'est le cas ni pour Adolf Loos, ni pour Karl Kraus qui utilisent la ville et la revue *Der Sturm* comme relais de leurs pensées respectives.

Adolf Loos renoue avec la capitale allemande après-guerre d'une toute autre manière : en 1924, il y aménage en collaboration avec Heinrich Kulka la boutique de vêtements masculins Knize située *Neue Wilhelmstrasse* 9-11. Berlin devient alors un lieu possible de contrats comme l'indique sa correspondance avec Margarete Zucker entre 1927 et 1928 ; cette dernière semble jouer le rôle d'intermédiaire entre Loos et un certain Lederer qui souhaite l'inviter pour une conférence :

> « […] je suis donc allée chez Lederer et je lui ai dit que vous seriez éventuellement intéressé par sa requête […] Il a dit qu'il avait envie de vous connaître. J'ai répondu que lors de vos précédentes conférences, les frais de transport et d'hébergement étaient pris en charge et que des frais

[643] Hodonyi, Robert. 2010. *Op. cit.*
[644] Chytraeus-Auerbach, Irene, et Elke Uhl. 2013. *Der Aufbruch in die Moderne : Herwarth Walden und die europäische Avantgarde*. Berlin : Lit.
[645] Whitford, Frank, « Expressionismus in Berlin und Wien », In Burmeister, Ralf, Alexander Klee, et Annelie Lütgens (Dir.). 2013. *Wien - Berlin : Kunst zweier Metropolen*. Munich : Prestel, p. 171.
[646] Le Rider, Jacques. 2018. *Karl Kraus - Phare et brûlot de la modernité viennoise*. Paris : Le Seuil.
[647] Carte postale d'Herwarth Walden à Adolf Loos, Nice, 5 février 1927, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.623, bibliothèque de la mairie de Vienne.

d'honoraire qui me sont inconnus vous sont remis. […] Le petit restaurant (Robert's) devrait remplacer Kaffee Hag à la mi-décembre, il est donc près de chez nous. Lorsque j'ai vu Lederer, je m'en suis souvenue grâce à notre rencontre à Paris et lui demandais si la chose serait loosienne. Il a répondu : encore plus que loosienne. On ne voit pour le moment pas grand chose même lorsque je passe sur le chantier. […] Lederer avait dit à l'époque au bal, qu'il vous inviterait volontiers pour une conférence et se renseignait sur la manière de vous contacter, je lui ai dit d'aller voir Knize pour qu'on lui donne votre nouvelle adresse[648]. »

À la manière d'autres villes telles que Paris ou Plzeň, la centralité de Berlin émerge des multiples contacts et réseaux d'Adolf Loos : on retrouve ici la famille propriétaire de Knize dont quasiment toutes les boutiques et appartements ont été aménagés par Loos et Margarete Zucker, une proche de l'architecte. Berlin ne semble pas pour autant avoir particulièrement attiré Adolf Loos, à l'inverse d'autres artistes viennois qui se sont vu offrir des possibilités nouvelles : Josef Hoffmann y présente la première exposition des *Wiener Werkstätte* entre octobre 1904 et janvier 1905 dans le magasin *Hohenzollern Kunstgewerbehaus*[649] ou Arnold Schönberg nommé professeur à l'académie des Beaux-Arts à partir de 1925[650].

4.1.3.2 Londres : contre-modèle de Vienne et source d'inspiration

Adolf Loos découvre Londres en 1896 à son retour de trois ans passés aux États-Unis et ses premiers essais développent largement le thème de la supériorité du modèle anglo-saxon, américain et anglais réunis. Prenant le contre-pied d'une hostilité viennoise nourrie par la crainte de l'hégémonie du style anglais, Adolf Loos soutient que l'Angleterre, à l'image des États-Unis, a épousé la vitesse et le progrès et surmonté la rupture entre ville et campagne[651]. Il y apprécie tant la manière de s'habiller que de se comporter et convoque tour à tout l'invention anglaise de la

[648] « […] also ich war bei Lederer, sagte ihm, dass Sie eventuelle Interesse für sein Ansuchen hätten [...] Er sagt, dass wolle er von Ihnen wissen. Ich antwortete, bei Ihren vorigen hiesigen Vorträgen vergütete man natürlich Reispesen und Aufenthalt und zahlte ein, mir nicht bekanntes Honorar. [...] Die Luncheonette (Robert's) wird im Seit Mitte Dezember aufgelösten Kaffee Hag sein, ist also knapp neben uns. Als ich, schon damals, Lederer hier herumstehen sah, erkannte ich ihn aus Paris und fragte, ob die Sache loosische werde. Er sagte: noch loosischer. Man sieht vorläufig noch gar nichts, obwohl ich manchmal in den Bau hineingehe. [...] Damals am Ball sagte Lederer, er möchte Sie gerne zu eine Vortrag einladen und erkundigte sich, wo Sie zu erreichen wären, ich nannte ihm Knize, gab ihm jetzt aber Ihre neue Adresse. », Lettre de Margarete Zucker à Adolf Loos, Berlin, 6 février 1928, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.685, bibliothèque de la mairie de Vienne.

[649] Franz, Rainald, « Die Wiener Werkstätte in Berlin », In Burmeister, Ralf, Alexander Klee, et Annelie Lütgens (Dir.). 2013. *Op. cit.*, pp. 86-91.

[650] Krones, Hartmut, « Musik und Kunst in Wien und Berlin : eine glückliche Verbindung ? », In Burmeister, Ralf, Alexander Klee, et Annelie Lütgens (Dir.). 2013. *Ibid.,* pp. 196-200.

[651] « Denn auch der Engländer ist ein rechter Bauer. », In Loos, Adolf. « Wohnen lernen (1921) ». In Loos, Adolf. 2010. *Op. cit,* p. 557.

bicyclette et de l'alpinisme pour convaincre ses lecteurs[652]. Dans son article sur la mode masculine de 1898, il ne craint par d'affirmer que « le centre de la civilisation occidentale est présentement Londres[653] » ou encore dans « Verre et terre » la même année : « Les Anglais, les ingénieux sont nos Hellènes. C'est d'eux que nous recevons la civilisation. Ils sont les hommes les plus accomplis du XIXe siècle[654]. » Si « l'homme aux nerfs modernes » renvoie au modèle américain, le gentleman est un modèle anglais, symbole d'une élégance discrète – élément que l'on sait central dans la pensée loosienne.

L'anglophilie est également très présente dans les articles que Loos rédige en 1897 à propos du *Museum für Kunst und Industrie* ouvert en 1864 par Rudolf von Eitelberger et Jacob von Falke[655] puis réaménagé en 1896 par son nouveau directeur Arthur von Scala qui fait la part belle aux modèles anglais originaux ou copiés. Surtout, Adolf Loos adopte volontiers, pour décorer les intérieurs de ses constructions, nombre de meubles anglais découverts lors de sa probable visite du *South Kensington Museum* pendant son séjour londonien et revus au *Museum für Kunst und Industrie* de Vienne. Ainsi Loos a-t-il admiré un tabouret du designer anglais William Birch acquis par le *South Kensington Museum* en 1884 : ce dernier, en acajou avec une assise en cuir est inspiré d'un original de l'Égypte antique, entré au *British Museum* entre 1829 et 1835 lors de fouilles effectuées à Thèbes. Loos réinterprète à son retour à Vienne le fauteuil égyptien et l'utilise dans de nombreux intérieurs qu'il aménage[656].

L'anglophilie et l'américanophilie de Loos et d'Arthur von Scala sont fortement critiquées à Vienne. L'article du journaliste Ludwig Hevesi (1843-1910) « *Die Winterausstellung im österreichischen Museum* » paru en 1900 dans la revue *Kunst und Handwerk* est significatif. Il reproche à la dernière exposition de Scala de vouloir « traduire Vienne en anglais à l'aide d'un dictionnaire artistique[657] » ; le point essentiel de la critique renvoie à la capacité d'un pays à conserver un art et un style propres, reconnaissables immédiatement comme nationaux.

---

[652] Loos, Adolf. « Les chaussures (1898) ». In Loos, Adolf. 1979. *Op. cit.,* pp. 62-66.
[653] Loos, Adolf. « La mode masculine (22 mai 1898) ». In Loos, Adolf. 1979. *Ibid.*, p. 19.
[654] Loos, Adolf. « Verre et terre (16 juin 1898) ». In Loos, Adolf. 1979. *Ibid.,* p. 41.
[655] Arlaud, Sylvie. « Das Österreichische Museum für Kunst und Industrie im internationalen Vergleich. Einblick in den französischen Rezeptionsvorgang der österreichischen Kunst und Kunstgeschichte », In Scheichl, Sigurd Paul (Dir.). 2012. *Op. cit.,* pp. 110-124.
[656] Behalova, Vera, « Zwei bekannte Loos-Möbel : der 'Ägyptische Hocker' und der 'Elefantenrüsseltisch' », *Alte und Moderne Kunst* XXVII, 1982, pp. 56-57.
[657] « Die Gegnerschaft versäumte es natürlich nicht, die Anklage zu erheben, mann wolle Wien, mit Hilfe eines kunstgewerblichen Wörterbuches, ins Englisch übersetzen », In Hevesi, Ludwig, « Die Winterausstellung im österreichischen Museum », *Kunst und Handwerk*, 1900, p. 1.

Pourtant, ni Loos ni *a fortiori* Arthur von Scala n'entendent mettre à mal l'idée d'art national : ils entendent plutôt se détacher de l'Allemagne grâce à l'anglophilie et au modèle londonien[658]. Si Loos évoque le style anglais pour brosser par opposition le portrait d'une Autriche arriérée, il puise pour son architecture d'intérieur tant dans les réalisations des fabricants viennois de l'époque que dans le répertoire d'objets et de meubles produits en Angleterre. Loos intègre ainsi la chaise de Thomas Chippendale (1718-1779) créée au XVIIIe siècle dans de nombreuses salles à manger qu'il aménage : il l'utilise avec ou sans accoudoir et souvent avec une assise en cuir ou en velours. Il apprécie également la chaise Windsor – le modèle *fan back* en particulier – développée au XVIIIe siècle en Angleterre et aux États-Unis et la présente dans nombre de ses aménagements avec les mêmes variations au niveau de l'assise parfois en bois, en cuir ou encore en tissu dans l'appartement du couple Vogl à Plzeň (1928).

Loos emprunte également de nombreux modèles dans les catalogues de meubles d'entreprises anglaises à l'image du fauteuil appelé en allemand « *Knieschwimmer* » créé d'après les dessins d'un fauteuil similaire de William Birch pour l'entreprise *Hampton & Sons* installée à Londres en 1830[659]. Loos l'intègre quasi systématiquement dans tous ses intérieurs, dans les appartements comme dans les boutiques de vêtements (Knize, Paris, 1928) et il l'adapte à la taille des individus qui l'utilisent comme dans la villa Müller (1928).

À l'inverse de ce qui avait été le cas pour les États-Unis, Adolf Loos écrit finalement peu sur son séjour anglais de 1896 et il ne retourne en Angleterre que bien des années plus tard : en 1922, en tant que délégué au congrès des cités-jardins avec son ami Max Ermers avec lequel il travaille au *Siedlungsamt* de Vienne[660] et en 1928 accompagné de son ami Arnold Schönberg et de son ancien élève, Giuseppe de Finetti.

On remarque ainsi dans ses écrits une dichotomie assez nette entre les villes et capitales qu'il évoque comme des centres, des modèles à suivre à l'image de Londres ou encore des États-Unis qui sont des espaces que l'architecte a finalement peu connus, et les autres villes qu'il a investies et qui, à l'exception de Vienne, n'ont pas fait l'objet d'écrits conséquents. On y mesure le poids des représentations mais surtout des opportunités et leur contingence. L'architecte profite bel et bien de la chute de l'Empire et des évolutions territoriales et politiques survenues

[658] Arlaud, Sylvie, « Das Österreichische Museum für Kunst und Industrie im internationalen Vergleich. Einblick in den französischen Rezeptionsvorgang der österreichischen Kunst und Kunstgeschichte », In Scheichl, Sigurd Paul (Dir.). 2012. *Op. cit.*, p. 128.
[659] Ottillinger, Eva B. 1994. *Adolf Loos, Wohnkonzepte und Möbelentwürfe*. Vienne : Rezidenz, p. 75.
[660] Rukschcio, Burkhardt, et Roland Schachel. 1982. *Op. cit.*, p. 269.

aux lendemains de la Première Guerre mondiale pour investir une Europe largement modifiée, surtout à l'Est. Du fait de ses nombreux voyages et ses différentes installations au gré des commandes, de ses contacts et des possibilités offertes, Adolf Loos s'affirme en effet comme un architecte et intellectuel cosmopolite européen.

4.2. Multiplier les appartenances et devenir cosmopolite

Entre anciennes et nouvelles centralités, Loos prend acte du réaménagement territorial, voire culturel de l'Europe après 1918 et entend le mettre à profit. Quand la période d'avant-guerre signifiait, au vu de son appartenance à l'Empire, un horizon centré sur Vienne (Fig. 3.a.), ou du moins relativement clos sur l'Empire, il réorganise ses points d'ancrage et devient polycentrique (Fig. 3.b.), à l'échelle de l'Europe. Toutefois, la poussée des États nations et l'esprit anti-germanique qui s'exprime de plus en plus fortement durant cette période compromettent quelque peu ses initiatives. D'une certaine manière, la trajectoire de Loos illustre le passage d'une logique impériale à des logiques transnationales, propices à des circulations et des échanges à la fois matériels et immatériels. On entend par « espace transnational » la définition qu'en donne Hartmut Kaelble dans son ouvrage paru en 2002 :

> « Malgré beaucoup d'imprécisions, il se dessine pourtant une sorte de consensus pour considérer que, d'une façon très générale on peut, dans un premier temps, appeler transnationales toutes les interactions entre les individus, groupes, organisations et États qui agissent au-delà des frontières et qui, ce faisant, développent certains modèles structurels dépassant l'État national[661]. »

Cette transnationalité qu'affirme Adolf Loos après 1920 s'enracine d'une certaine manière dans son appartenance à l'ex-Empire austro-hongrois qui lui confère d'emblée une sorte de double nationalité : tchèque du fait de son lieu de naissance mais autrichien du fait de ses expériences professionnelles passées. Elle prend aussi acte de son goût marqué pour le voyage ou la découverte d'une certaine altérité.

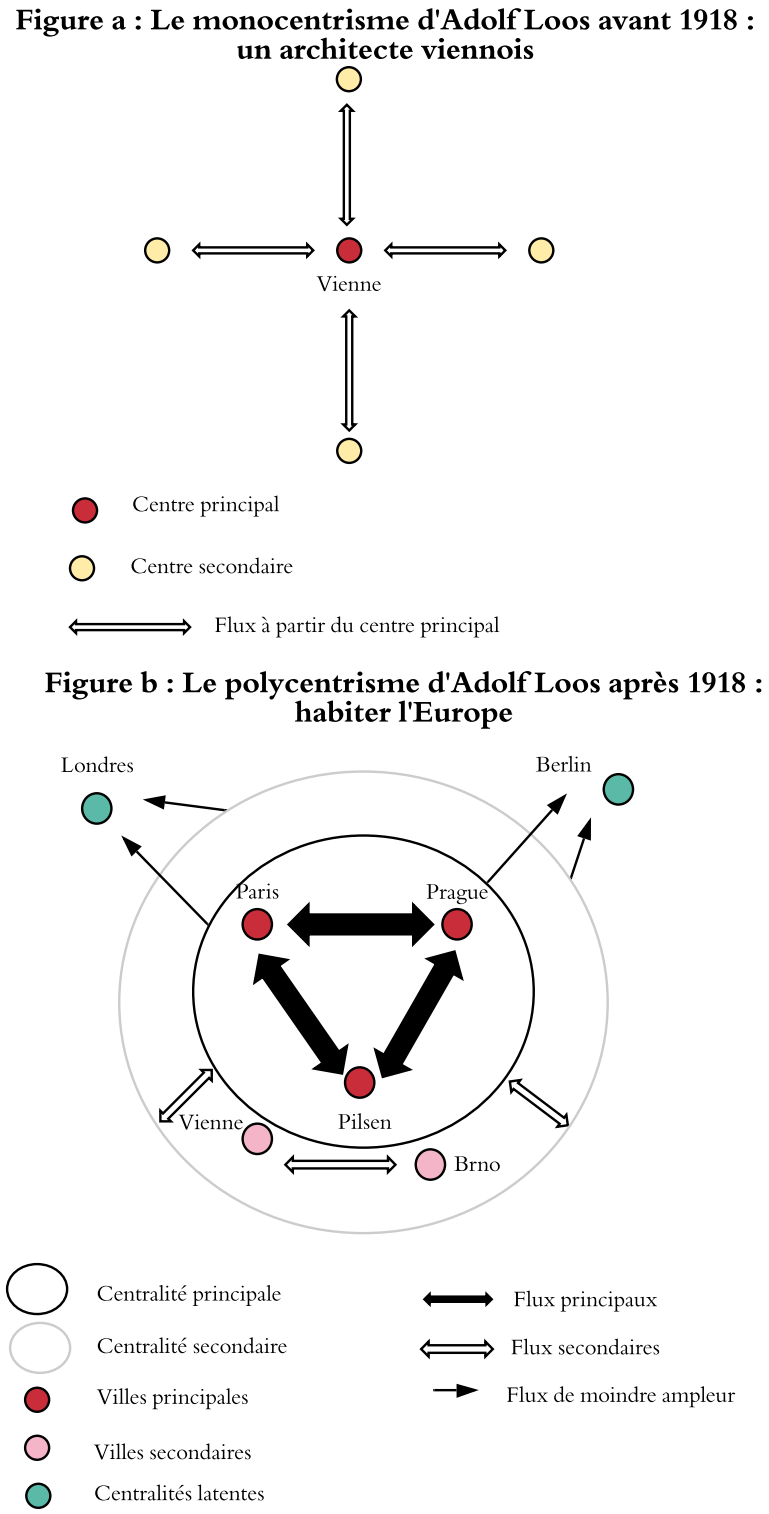
[661] Kaelble, Hartmut, Martin Kirsch, et Alexander Schmidt-Gernig. 2002. *Transnationale Öffentlichkeiten und Identitäten im 20. Jahrhundert*. Francfort/Main : Campus Verlag, p. 9 cité dans Bock, Hans Manfred, et Gilbert Krebs. 2004. *Échanges culturels et relations diplomatiques : présences françaises à Berlin au temps de la République de Weimar*. Asnières : PIA.

4.2.1 Polycentrisme et logiques transnationales

Adolf Loos n'a cessé de voyager dès les années 1890 et jusqu'à sa mort, les voyages ayant nourri sa représentation du monde mais aussi ses théories et sa pratique architecturales. Ses déplacements restent toutefois difficiles à documenter tant les archives sont lacunaires. Comme ses contemporains, il avait coutume d'envoyer des cartes postales, mais la plupart ont été dispersées ou ont disparu. Surtout, à l'inverse d'un Le Corbusier par exemple[662], il n'a pas soigneusement informé ses voyages avec des croquis et des annotations diverses. Certains voyages avant-guerre en Europe et surtout aux États-Unis l'ont profondément marqué, personnellement et dans ses conceptions architecturales. D'autres voyages plus abstraits comme ceux effectués à travers des lectures et des visites de musées ont également permis des découvertes qu'il intègre dans ses réflexions. Nous n'évoquerons que rapidement les circulations à l'intérieur de l'Empire qui étaient monnaie courante pour insister plutôt sur l'importance de ses déplacements à l'extérieur notamment après-guerre.

[662] Le Corbusier. 2012. *Le Voyage d'Orient 1910-1911*. Paris : Éditions de La Villette.

Figure 3 : Du monocentrisme au polycentrisme avant et après la Première Guerre mondiale. Réalisation : Cécile Poulot.



4.2.1.1 Le goût du voyage

« Le voyage déplace les références et recompose le regard. Il induit à la comparaison culturelle ou institutionnelle et se révèle donc producteur de critiques et d'alternatives à l'horizon de départ. Mais le voyage dans l'espace se double aussi d'une exploration du temps. »

Jean-Louis Cohen. 1984. *La coupure entre architectes et intellectuels, ou les enseignements de l'italophilie*, Paris : École d'architecture Paris-Villemin, p. 21.

Parmi les grands voyages que Loos effectue avant-guerre figure celui effectué aux États-Unis entre 1893 et 1896 qui s'impose comme une expérience fondatrice. Si l'architecte publie de très nombreux articles à son retour des États-Unis, on peine toutefois à reconstituer son itinéraire exact[663] : *a priori* il a visité New-York, Philadelphie et Chicago pour l'exposition universelle mais les détails manquent. Seule la liste des passagers du bateau S.S. Wieland parti de Hambourg et arrivé à New-York en juillet 1893 en atteste à vrai dire, Loos y indique être un marchand de 28 ans – alors qu'il en a 23 – et avoir pour destination Philadelphie[664] – où son oncle Frederick Loos s'est installé quelques années plus tôt à 58 ans comme horloger[665]. Loos n'a encore ni publié ni construit, sortant tout juste d'une formation architecturale inachevée à Dresde. Ce voyage constitue clairement un moment et un lieu de découverte majeurs pour l'architecte. Jean-Louis Cohen considère d'ailleurs l'année 1893 comme le moment de la consolidation de l'américanisme du fait des premiers voyages d'architectes européens pour l'exposition universelle de Chicago[666]. Et Claudia Sohst insiste de même sur l'exposition universelle de 1893 comme une date-clef pour la réception de l'architecture américaine en Allemagne et en Autriche[667].

Aux États-Unis, Adolf Loos découvre un modèle en termes de culture et de modes de vie inextricablement liés au nouveau mode de construction et d'habitat, ce qui va constituer une de ses théories fortes : l'habitat, et par ricochet l'architecte, doit répondre aux besoins de son temps. Ce modèle servira de cadre d'analyse à ses différentes théories : de fait tous ses écrits ont été rédigés après ce voyage, même s'il y intègre aussi ses autres voyages ou sa géographie imaginaire, multipliant les comparaisons et les mises en regard entre les lieux. Dans ce cadre, le retard

[663] Eduard F. Sekler, « Adolf Loos, Josef Hofmann und die Vereigniten Staaten », In Rukschcio, Burkhardt (Dir.). 1989. *Adolf Loos. Katalogbuch zur Ausstellung der graphischen Sammlung der Albertina*. Vienne : Albertina, pp. 251-267.

[664] Liste des passagers du SS Wieland, 14 juillet 1893, National Archives, United States of America, Washington.

[665] Sekler, Eduard F, « Adolf Loos und Josef Hoffmann in die Vereinigten Staaten », In Rukschcio, Burkhardt (Dir.). 1989. *Op. cit.*, p. 253.

[666] Cohen, Jean-Louis, et Hubert Damisch. 1995. *Scènes de la vie future : l'architecture européenne et la tentation de l'Amérique, 1893-1960*. Paris : Flammarion.

[667] Sohst, Claudia. 2006. *Die Rezeption nordamerikanischer Architektur um 1900 in Deutschland und Österreich*. Munich : Meidenbauer.

constaté de la société autrichienne est donc appréhendé dans une comparaison avec les sociétés « autres », soit les États-Unis et l'Angleterre, exemplaires à tous points de vue, quand le Japon, la Turquie, les Balkans et l'Allemagne sont conçus à la fois comme un exemple et une menace[668]. Face à l'Autriche déclinante, les États-Unis représentent l'idée de « progrès » : « La cadence du développement culturel pâtit des retardataires. […] Heureux le pays qui n'a pas de tels retardataires en maraude. Heureuse Amérique[669] ! » s'exclame-t-il. L'idée d'un décalage entre populations et/ou entre pays le conduit d'ailleurs à établir une sorte d'échelle de la culture où il répartit les uns et les autres : les États-Unis seraient ce que l'Autriche est à la Chine[670] ou encore « Philippopoli [Plovdiv en Bulgarie] est à Vienne ce que Vienne est à New York[671] ». Cette lecture rappelle l'ouvrage de Georges Duhamel *Scène de la vie future* qu'il fait paraître 1930 après avoir séjourné aux États-Unis[672]. Loos crée de même un récit quasi mythique de l'Amérique et de son séjour à travers les articles, anecdotes et récits sur son voyage qu'il ne cesse de réécrire et d'affirmer comme « authentiques ». Claudia Sohst rappelle du reste combien ce mythe a été utilisé par les chercheurs travaillant sur Loos pour interpréter et analyser son travail[673].

Plus précisément, Adolf Loos reprend différents motifs américains pour nourrir sa réflexion. Il puise ainsi dans l'œuvre du graveur américain Charles Dana Gibson (1867-1944) qui représente des jeunes femmes athlétiques, modernes, en guise d'idéal de la société américaine (les *Gibson Girls*) pour décorer de ces dessins le café Museum (1899). Il s'inspire aussi du journal *Country side* et du portfolio de l'architecte Frank Lloyd Wright publié en 1910 chez Wasmuth[674]. À Chicago, Loos a pu voir les bâtiments de Louis Sullivan (1856-1924) et de Henry Hobson Richardson (1838-1886) dont les intérieurs présentent des approches similaires aux siennes[675]. Il connaît encore l'ouvrage de Thorstein Veblen, *Theory of the leissure class* (1899) qui propose une analyse des nouveaux modes de consommation des couches les plus aisées de la population et les écrits d'Herbert Spencer, souvent conseillés par l'architecte Louis Sullivan à ses élèves[676]. Sullivan, par

---

[668] Stewart, Janet. 2000. *Fashioning Vienna : Adolf Loos's cultural criticism*. Londres : Routledge, p. 44.
[669] Loos, Adolf. 2003. *Op. cit.,* p. 77.
[670] Adolf Loos utilise à plusieurs reprises cette image dans ses écrits *Das Andere* (1903), *Die Plumber* (1898) et *Stadt und Land* (1918).
[671] Loos, Adolf, « Le linge de corps (1898) », In Loos, Adolf. 1979. *Op. cit.,* p. 81.
[672] Cohen, Jean-Louis, et Hubert Damisch. 1995. *Op. cit*. Duhamel, George. 2018. *Scènes de la vie future*. Paris : Points. Jean-Louis Cohen reprend ce titre pour son ouvrage sur l'importance des États-Unis dans l'architecture européenne.
[673] Sohst, Claudia. 2006. *Op. cit.,* pp. 20-22 et p. 61.
[674] « […] a large graphic volume, really a kind of portfolio twenty by thirty inches in size, which came out in Germany in 1911. », In Neutra, Richard. 2009 (1969). *Life and Shape*. Los Angeles : Atara Press, p. 174.
[675] Eaton, Leonard E. 1972. *American Architecture comes of Age*. Cambridge : MIT Press, p. 114.
[676] Wright, Frank Lloyd. 1975. *Autobiography*. New York : Horizon Press, p. 125.

ailleurs connu de Loos pour son texte « *Ornament and Architecture*[677] » de 1892, avait également publié des critiques contre l'exposition universelle de Chicago de 1893 qui ne permettait pas à l'architecture américaine de progresser. Ces positions ne sont pas sans rappeler celles de Loos dans ses articles de 1897 dans la *Neue Freie Presse* contre l'exposition du jubilé de l'empereur. Nombre de ses écrits et travaux architecturaux entrent ainsi en dialogue avec ses découvertes américaines, à l'image de sa proposition en 1922 d'un gratte-ciel-colonne pour le concours du journal *Chicago Tribune*. Ces constats ont amené Sigfried Giedion à juger que Loos a été :

> « […] évidemment un des pères de l'idéalisation de l'Amérique en tant que théâtre d'une « union de l'âme et de l'économie » (*Vereinigung von Seele und Wirtschaft*) et de l'Américain en tant que représentant du type d'homme en harmonie avec ses bases civilisatrices et industrielles […][678] »

Sur le chemin du retour vers l'Europe, Loos s'arrête à Londres avant de s'installer durablement à Vienne en 1896 pour vingt-cinq ans, entre 1896 et 1923, tout en fréquentant régulièrement de nombreuses villes du Sud de l'Europe et d'Afrique du Nord. Les documents d'archives (factures d'hôtels et cartes postales) permettent de retracer au moins trois voyages autour de la Méditerranée. Entre 1906 et 1911, Loos se rend en Italie où il découvre Gênes, Carrare, Florence, Milan et Naples et en Grèce sur l'île de Skyros. En 1913, il voyage avec sa compagne Bessie Bruce en Tunisie et en Algérie et rayonne entre les villes de Biskra, Mustapha, et Tunis après avoir traversé la Méditerranée depuis Marseille. Entre 1913 et 1914, il effectue un autre voyage toujours avec Bessie Bruce en Espagne continentale et au Portugal puis sur les îles Las Palmas, Tenerife et Madère en passant par Tanger, avant de rentrer en Autriche *via* Alger et l'Italie. De tels voyages sont en règle générale plutôt courts, soit de tourisme ou de santé ; ils inscrivent Loos dans une certaine classe sociale et intellectuelle qui utilise largement les chemins de fer et les bateaux avec un fort tropisme vers les zones méditerranéennes. Mais Loos se déplace également en Europe du Nord comme au Danemark, à Copenhague, en Suisse, en France et en Allemagne dès les années 1910. Ces voyages illustrent combien Loos pratique de multiples espaces bien avant 1918, dépassant très largement les frontières de l'Empire austro-hongrois ; ces déplacements, s'ils n'ont pas expressément un but professionnel, sont source d'inspirations, de pratiques ou de formes qui se révèlent clairement tant dans ses écrits que ses travaux.

---

[677] Voir partie 1, chapitre 3, 3.1.1, pp. 121-122.
[678] von Moos, Stanislaus, « Sigfried Giedion ou la deuxième découverte de l'Amérique », In Cohen, Jean-Louis, et Hubert Damisch. 1995. *Op. cit.* pp. 245-246.

Dans cet ensemble, seul le voyage aux États-Unis est revendiqué comme un voyage d'étude dans l'esprit des voyages effectués en Italie[679] ou en Orient par Charles-Edouard Jeanneret entre 1907 et 1911 sur les conseils de ses professeurs Charles L'Eplattenier et William Ritter. Si Loos semble l'avoir décidé de sa propre initiative, ce voyage a bel et bien constitué une initiation décisive. Loos professeur préconise ensuite volontiers les voyages d'étude dans un but pédagogique : il en prévoit trois dans le cadre de son école à Vienne entre 1912 et 1914[680] ; surtout il encourage ses élèves à partir aux États-Unis. Les trajectoires de Rudolf Schindler, Richard Neutra, Raymond Fischer ou encore Leopold Fischer en sont une illustration ; tous quittent l'Europe et Vienne pour aller travailler auprès de Frank Lloyd Wright ce qui laisse supposer l'intérêt bien réel d'Adolf Loos pour le travail de l'architecte américain.

Pour les autres séjours, l'absence dans les archives de documents attestant des visites ou des lectures concomitantes ne permet pas forcément de conclure à leur portée pédagogique. Il reste que ses critiques du *Museum für Kunst und Industrie* de Vienne entre 1897 et 1898 comme le choix de certaines pièces de mobilier révèlent les impressions de Loos voyageur ou la manière dont elles ont marqué ses choix. On mesure la distance avec Charles-Edouard Jeanneret qui documente très soigneusement ses voyages et ses visites au musée : sa correspondance avec L'Eplattenier en 1908 sur sa visite du musée d'art et d'industrie de Vienne illustrée de dessins très précis d'objets alors exposés en constitue un bon exemple[681].

À ces premiers voyages bien réels et qui s'inscrivent dans les destinations classiques des élites européennes de l'époque, avec notamment l'attrait pour le Maghreb et le Nord de l'Afrique colonisé, s'ajoutent des « voyages en chambre » à partir de visites de musées et d'expositions d'objets « étrangers ». Il en ainsi des musées anglais, comme le *South Kensington Museum*[682], des musées viennois ou encore des expositions comme celle de Chicago en 1893. À Vienne, Loos se confronte aux meubles anglais exposés par Arthur von Scala, il découvre aussi les objets japonais offerts par le gouvernement japonais après l'exposition universelle viennoise de 1873 et ceux issus de la collection de Heinrich Siebold d'abord conservés au musée du commerce à partir de 1892 puis au musée des arts décoratifs à partir de 1907[683]. À Chicago, il avait déjà fait l'expérience de l'architecture japonaise puisqu'à l'occasion de l'exposition universelle, le pays avait transporté

[679] Talamona, Marida (Dir.). 2008. *L'Italie de Le Corbusier*. Paris : Éditions de la Villette.
[680] Voir partie 1, chapitre 2, 2.1.2, p. 99.
[681] Noever, Peter (Dir). 2000. *Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien*. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, pp. 252-270.
[682] Il a été renommé *Victoria and Albert Museum* en 1899.
[683] Seipel, Wilfried. 2001. *Die Entdeckung der Welt, die Welt der Entdeckungen. Österreichische Forscher, Sammler, Abenteurer*. Vienne : Kunsthistorisches Museum.

depuis Kyoto le temple du Phénix appelé « Byodo-in » datant du XIe siècle. Ces « voyages au Japon » ont marqué Loos comme en témoignent une des salles à manger au bois laqué de la villa Müller à Prague (1928) ou encore les volets pliants de la façade de la maison de campagne de Paul et Hedwig Khuner en Autriche (1930) qui rappellent des paravents japonais et suggèrent des murs mobiles[684]. Claire Beck se souvient d'ailleurs des propos de son mari devant la photographie de la maison de couple Khuner où Loos établit à nouveau une hiérarchie entre des pays et des traditions comme il l'avait fait dans ses premiers textes :

> « Ceci est l'architecture moderne ! Les maisons du futur ne seront pas en béton [...] La maison du futur est en bois ! Comme les petites maisons japonaises ! Elle a des murs mobiles ! Voici l'architecture moderne : la culture japonaise et la tradition européenne[685] ! »

Si cette prise de position est relativement tardive, elle s'inscrit visiblement dans une série de rencontres faites par Loos avec l'art et la culture japonaise. Cet intérêt pour le Japon se retrouve d'ailleurs chez nombre de ses contemporains : Frank Lloyd Wright collectionne des estampes japonaises qu'il présente à l'*Art Institute* de Chicago en 1908 avant de les vendre au *Metropolitan Museum* entre 1918 et 1922. Il publie un ouvrage sur l'art japonais[686] après avoir séjourné à Tokyo en 1905 puis en 1913 pour y construire l'hôtel Impérial. Il y ouvre finalement en 1915 une filiale de son agence d'architecture[687].

4.2.1.2 Être ici et là-bas

Parallèlement à ces voyages qui permettent à Loos d'élaborer ses théories et d'intégrer des motifs architecturaux, l'architecte se déplace beaucoup pour des raisons professionnelles et personnelles entre 1918 et 1933 entre l'Autriche, la Tchécoslovaquie et la France. Faute de pouvoir s'installer de manière pérenne à Paris, Loos accepte des chantiers en Tchécoslovaquie et à Vienne qu'il doit superviser de temps en temps. Ses déplacements en font un architecte nomade qui semble à la fois habiter dans chacune des villes où il se rend, tout en ne se fixant véritablement dans aucune d'entre elles. Les allées et venues en Europe, notamment entre une

---

[684] Falser, Michael, « Das Landhaus Khuner von Adolf Loos am Semmering/Niederösterreich (1929/30). Eine bau- und stilgeschichtliche Einordnung», *kunsttexte.de,* n°3, 2005, p. 8.
[685] « Die Häuser der Zukunft werden nicht aus Eisenbeton sein [...] das Haus der Zukunft ist aus Holz! Wie die kleinen Japanischen Häuser! Es hat verschiebbare Wände! Moderne Architektur ist : japanische Kultur plus europäische Tradition! », In Beck, Claire. 2007. *Op. cit.*, pp. 69-70.
[686] Wright, Frank Lloyd. 1912. *The Japanese Print. An Interpretation*. Seymour : Chicago.
[687] Nute, Kevin. 2000. *Frank Lloyd Wright and Japan : The Role of Traditional Japanese Art and Architecture in the Work of Frank Lloyd Wright*. New York : Routledge.

petite dizaine de villes (Brno, Nice, Paris, Plzeň, Prague, Vienne…), s'imposent ainsi très largement dans la seconde partie de sa carrière.

Ces voyages se font majoritairement en train[688] et sans aucun doute en train de nuit puisque le transport ferroviaire connaît dans la seconde moitié du XIXe siècle un fort développement avec des trains qui parcourent désormais l'Europe – ainsi grâce à l'ingénieur belge Georges Nagelmackers (1845-1905), fondateur de la Compagnie internationale de wagons-lits et des grands express européens en 1884. Parmi les trains internationaux qui relient les capitales européennes figure le train Orient-Express qui visait surtout une clientèle fortunée et que Loos a pu emprunter pour rejoindre Paris depuis Vienne et inversement. La ligne est inaugurée en 1883 et un service quotidien est assuré entre Paris et Budapest *via* Vienne à partir de 1909, avec également un arrêt dans la ville de Prague à partir de 1920. L'Orient-Express est un exemple des changements techniques qui vont permettre une meilleure circulation des hommes et des marchandises et contribuer sinon à abolir au moins à aménager les frontières nationales. Ces transports internationaux reconfigurent l'espace-temps : s'ils entraînent une sorte d'élargissement de l'espace européen pour les voyageurs qui peuvent accéder plus facilement à de nombreux lieux jusqu'alors difficilement accessibles, ils aboutissent aussi à un rétrécissement de l'espace puisque les distances semblent vaincues par la technique et le temps de parcours restreint : lors de l'inauguration de la ligne Paris-Constantinople de l'Orient-Express par exemple, il fallait 67 heures 30 pour parcourir 3 186 km.

Quant aux transports entre les villes d'Empire, les premières lignes de lignes de chemin de fer, largement financées par le banquier Salomon de Rothschild (1774-1885), datent des années 1830 : les travaux pour la ligne reliant la ville de Vienne et la Moravie en passant par Brno débutent en 1836 et les autorités envisagent dès 1841 de la prolonger jusqu'à Prague et à la frontière saxonne ; cette voie est baptisée en l'honneur de l'empereur François Joseph[689]. Quelques années plus tard, la ville de Prague est reliée à Vienne *via* Plzeň si bien que Loos pouvait aisément relier les différentes villes dans lesquelles il a construit.

Malgré le petit nombre de documents d'archives disponibles, les déplacements de Loos se lisent à travers certaines lettres. En août 1924, Loos explique ainsi à son élève italien Giuseppe de Finetti qu'il part à Vienne à la fin du mois mais qu'il revient 14 jours après à Paris pour trouver

[688] Schivelbusch, Wolfgang. 1990. *Histoire des voyages en train*. Paris : Le Promeneur.
[689] Bérenger, Jean. 2011. *Op. cit.*

des financements « pour un grand hôtel à Nice[690] ». En 1926, c'est son potentiel client tchécoslovaque, Heinrich Jordan, qui déplore les difficultés qu'il a à joindre Adolf Loos du fait de ses allers-retours entre Vienne et Paris : il hésite sur l'adresse à utiliser pour être sûr que son destinataire reçoive ses courriers[691]. Si la chronologie exacte des déplacements de l'architecte est difficile à retracer, les historiens Burkhardt Ruckschio et Roland Schachel en proposent un aperçu pour les années 1927 et 1928. Loos multiplie alors les séjours entre Vienne et Paris pour superviser les travaux de la villa Moller débutés à l'automne, ceux de la villa Tzara et donner des conférences à Vienne et à Berlin. Ainsi, Loos se rend à Berlin le 19 août 1927, puis à Vienne le 16 septembre ainsi qu'au début du mois de novembre avant de revenir à Paris en décembre pour assister aux conférences de son ami Karl Kraus à la SPLEF et aux célébrations organisées par la Société musicale indépendante en l'honneur d'Arnold Schönberg[692]. Le mois suivant, en janvier 1928, Loos accompagne son ami compositeur à Londres et y rencontre son ancien élève Giuseppe de Finetti. En mars et avril 1928, Loos qui semble avoir séjourné à Vienne, rentre à Paris à la fin du mois d'avril, sans doute pour l'ouverture du Salon d'Automne. Cette année 1928 est en outre marquée par de nombreux séjours en Tchécoslovaquie où Loos supervise un certain nombre d'aménagements d'intérieurs à Plzeň. Le 5 septembre 1928, il est arrêté par la police à Vienne pour atteinte à la pudeur et attouchement sur des filles mineures. Le 11 septembre, le montant de la caution pour qu'il puisse sortir de prison est discuté en fonction de deux aspects qui pourraient l'amener à quitter le territoire : sa nationalité tchécoslovaque ainsi que sa domiciliation à Paris. Libéré et astreint à résidence à Vienne où son procès se tient entre septembre et novembre 1928, Loos fait valoir la nécessité de se déplacer pour mener à bien son travail : il est ainsi autorisé à aller à Plzeň à deux reprises, en septembre et octobre, afin de travailler sur ses chantiers. Sa demande pour un séjour de deux semaines à Paris est en revanche refusée[693]. La distance entre Vienne et Paris et la durée de son absence ont sans doute inquiété les autorités *a contrario* du trajet de Plzeň à Vienne qui n'est que de 400 kilomètres.

L'ouverture de Loos à l'international est ainsi révélée par cette pratique précoce et continue du voyage tout au long de sa vie : s'il paraît précurseur dans son voyage américain, on ignore les raisons de son retour d'autant que nombre de ses élèves y resteront. Les autres voyages sont sans doute plus convenus mais participent des appartenances que Loos s'attache à revendiquer

[690] « Ich fahre Ende des Monats nach Wien um aber in 14 Tagen nach Paris zurückzukehren. Ich will ein großes Hotel in Nizza finanzieren. » Lettre de Loos à Giuseppe de Finetti, 14 août 1924, B006393S, Archives G. De Finetti, coll. 149/1, Centro Studi e Archivio della comunicazione, Università degli Studi di Parma.
[691] Lettre de Heinrich Jordan à Adolf Loos, 22 mai 1926, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.206, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[692] Rukschcio, Burkhardt, et Roland Schachel. 1982. *Op. cit,* pp. 330-339.
[693] Long, Christopher. 2014. *Op. cit.*

toujours plus après la rupture consommée avec Vienne. L'année 1923 et son installation à Paris s'inscrivent donc dans une sorte de continuité alors que la nouveauté réside dans une forme de multi-résidentialité de l'architecte, engagé dans des activités multiformes relativement complexes (écrits, conférences, constructions…) dans des inscriptions multi-lieux.

4.2.2 Être germanophone dans la nouvelle Europe : une transnationalité contrariée

Ce caractère voyageur et cosmopolite qui caractérise Adolf Loos en Europe dès avant la guerre et qu'il affirme plus encore ensuite, se heurte toutefois à des difficultés liées à la montée d'un sentiment anti-allemand dans l'entre-deux guerres. La dissolution de l'Empire provoque une fragmentation linguistique nationale, et la xénophobie anti-allemande en France, lui est d'autant plus défavorable que Loos ne parle que l'allemand.

4.2.2.1 Adolf Loos entre communauté slave et communauté germanophone dans la Première République Tchécoslovaque

Avant son démembrement en 1918, l'Empire austro-hongrois était caractérisé par sa pluriethnicité et son multilinguisme du fait de son extension géographique. Autour de 1900, la ville de Vienne comptait par exemple 60% d'étrangers d'où une variété de traditions qui permettaient des échanges intenses, des processus de diffusion culturelle, d'acculturation et de multiculturalisme[694]. En Bohême, le mouvement nationaliste tchèque s'affirme toutefois très tôt dès la fin des années 1850, revendiquant la langue tchèque comme langue de culture et son utilisation dans l'espace public et les institutions. Les locuteurs germanophones étaient alors dominants dans les institutions même s'ils étaient minoritaires numériquement : on compte ainsi 30 000 personnes germanophones à Prague en 1900 pour une population de 500 000 habitants[695]. Les Allemands ne parlaient pas ou très mal le tchèque à l'inverse de la population tchèque qui devait parler l'allemand pour espérer une ascension sociale ou simplement trouver du travail, les locuteurs tchèques étant dans un premier temps plutôt majoritaires dans les classes populaires[696].

[694] Blau, Eve, et Monika Platzer. 2000. *Op. cit*. Munich : Prestel.
[695] Dumas, Christophe, « Prague 1900. Les relations entre Allemands et Tchèques sous le regard de Max Brod et Egon Erwin Kisch », In Béhar, Pierre, et Michel Grunewald. 2005. *Frontières, transferts, échanges transfrontaliers et interculturels : actes du XXXVIe congrès de l'Association des Germanistes de l'Enseignement Supérieur*. Bern : Peter Lang, p. 247.
[696] Michel, Bernard, « Sociabilité urbaine et nationalité à Prague à la fin du XIXe siècle », In Molnár, Miklós, et André Reszler (Dir.). 1988. *Vienne, Budapest, Prague : les hauts-lieux de la culture moderne de l'Europe centrale au tournant du siècle*. Paris : Presses universitaires de France.

Dans ce contexte, une double sociabilité se développe dès la fin du XIXe siècle *via* différents circuits avec deux communautés, l'une slavophone et l'autre germanophone. Les différences linguistiques constituent à la fois une frontière culturelle, une frontière sociale et une frontière nationale, difficiles à franchir dans un même territoire[697]. Ainsi en 1918, des villes comme Prague présentent une forte diversité ethnique avec des migrants de Bohême, des germanophones et des juifs en lien avec l'ancienne appartenance à l'Empire austro-hongrois comme le souligne Derek Sayer[698].

Adolf Loos a bien conscience des problèmes de langues puisqu'en 1926, alors qu'il souhaite obtenir un poste d'enseignant à Prague, il demande un traducteur comme en témoigne sa réponse à une lettre de Markalous[699], tout en expliquant qu'il prévoit d'apprendre rapidement la langue tchèque[700]. Loos n'obtiendra pas de poste au final et Markalous renvoie cet échec à une intervention de la communauté germanophone[701] qui revendique une sorte de « propriété » sur l'architecte, provoquant la colère de ce dernier dans une lettre de septembre 1296[702].

Cet épisode illustre les conflits autour de la langue en Tchécoslovaquie après 1918. En effet, la nouvelle République tchécoslovaque affirme une identité profondément européenne tournée vers des pays alliés comme la France et l'Angleterre et fondée sur le concept du « slave » développé dès le milieu du XIXe siècle par opposition aux Allemands et aux germanophones qui représentent en 1918 plus de 20% de la population totale (3 millions de personnes sur 13,3 millions). Au lendemain de la Première Guerre mondiale, quelques 33 000 fonctionnaires germanophones travaillant dans les institutions officielles sont remerciés[703]. Surtout, le nouvel État légifère dès 1920 sur les droits des minorités linguistiques : elles sont autorisées à créer leurs propres institutions, soit des écoles, opéras et théâtres allemands, si elles comptent plus de 20 % de locuteurs dans leur district administratif[704]. Cette législation rend difficile l'intégration de la population germanophone qui se constitue en cercles fermés à l'écart des populations tchèques

---

[697] Dumas, Christophe. *Op. cit.,* p. 257.
[698] Sayer, Derek. 2013. *Prague, capital of the twentieth century : a surrealist history*. Princeton : Princeton University press, pp. 122-123.
[699] « Das weitere verstehe ich nicht und werde es mir heute abend im Dôme übersetzen lassen » Lettre d'Adolf Loos à Bohumil Markalous, 13 août 1926, BM-33, centre de documentation de la villa Müller, Prague.
[700] « Ich würde in dieser Zeit tschechisch lernen damit ich dann in dieser Sprache unterrichten kann » Lettre d'Adolf Loos à Bohumil Markalous, 13 août 1926, BM-33, centre de documentation de la villa Müller, Prague.
[701] Lettre de Bohumil Markalous à Adolf Loos, 1 septembre 1926. Fonds AL, ALA862v, Albertina, Vienne.
[702] « Das mit der Professur nichts ist habe ich mir gleich gedacht – da haben auch die Deutschen mitzureden. » Lettre d'Adolf Loos à Bohumil Markalous, 10 septembre 1926, BM-35, centre de documentation de la villa Müller, Prague.
[703] Orzoff, Andrea. 2009. *Battle for the castle : the myth of Czechoslovakia in Europe, 1914-1948*. Oxford : Oxford University Press, p. 140.
[704] Sayer, Derek. 2013. *Op. cit.,* p.168.

avec leurs propres organismes et manifestations. La liste des organisateurs des conférences d'Adolf Loos en Tchécoslovaquie dès les années 1910 en témoigne : pour la plupart ce sont des associations germanophones qui œuvrent dans des lieux dédiés aux Allemands. Il en est ainsi de l'université technique allemande de Prague[705], de l'association allemande pour la lecture et le divertissement à Plzeň en 1911[706], du casino allemand à Olomouc en 1913[707] ou encore de l'association Urania à Prague en 1924[708]. Le lien avec l'Allemagne s'affirme clairement pour cette dernière qui a été créée en 1888 à Berlin par l'astronome Wilhelm Foerster (1832-1921) et grâce au soutien financier de l'industriel Werner von Siemens (1816-1892) dans le but de promouvoir la culture allemande dans d'autres pays, avec une première antenne à Copenhague (1897) puis à Prague en 1917[709]. L'association pragoise avait un lieu spécifique situé rue Smetschka et dédié aux populations allemandes ; à partir de 1925, elle y organise des concerts, des pièces de théâtre, des conférences ou encore des émissions radiophoniques.

Ces invitations prouvent qu'Adolf Loos est bien considéré comme faisant partie de la communauté germanophone, tant avant qu'après l'effondrement de l'Empire. Cette revendication se fait encore plus forte à la fin des années 1920 et au début des années 1930 quand la section artistique de l'association des étudiants allemands, *Lese- und Redehalle deutscher Studenten* de Brno, le convie à une conférence en novembre 1927[710]. Cette association, née à Prague des suites de la révolution de 1848[711], est l'une des plus anciennes : elle y gère une bibliothèque qui fonctionne comme un lieu de rencontres et de débats. L'association, d'abord ouverte aux communautés tchèques et allemandes, se concentre à la fin des années 1860[712] uniquement sur la population germanophone tout en restant libérale[713]. Elle invite au début des années 1910 des auteurs tels que Heinrich et Thomas Mann ou encore Arthur Schnitzler et Karl Kraus en décembre 1910[714].

---

[705] « Ornament und Verbrechen » organisée par l'association de l'université technique allemande de Prague, 17 mars 1911.
[706] « Vom stehen, gehen, sitzen, schlafen, essen und trinken » organisée par Deutsche Lese- und Unterhaltungsverein à Plzeň, 15 mars 1911.
[707] « Vom stehen, gehen, sitzen, schlafen, essen und trinken » organisée dans la salle du casino allemand à Olomouc, 17 octobre 1913.
[708] Conférence organisée par le Prager Volksbildungsverein Urania à la deutsches Haus, 1 avril 1924.
[709] Wolfsschmidt, Gudrun, « URANIA in aller Welt - Ausbreitung und Wirkung der Urania-Idee », In Bleyer, Ulrich und Dieter B. Herrmann (Dir.). 2013. *125 Jahre Urania Berlin. Wissenschaft und Öffentlichkeit. Eugen Goldstein Kolloquium, 19. April 2013. Eine Gemeinschaftsveranstaltung der Urania Berlin e.V. und der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin*. Berlin : Westkreuz-Verlag, pp. 103-117.
[710] Lettre d'invitation du Lese- und Redehalle deutscher Studenten à Brünn signée par E. Steiner, directeur de la section artistique, 7 novembre 1927, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.292, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[711] Čermák, Josef, « Das Kultur- und Vereinsleben der Prager Studenten. Die Lese- und Redehalle der deutschen Studenten in Prag », *Brücken : Germanistisches Jahrbuch Tschechien-Slowakei*. Neue Folge, 9-10, 2003, pp. 107-189.
[712] Čermák, Josef. *Ibid.,* p. 149.
[713] Stach, Reiner. 2014. *Kafka : die frühen Jahre*. Francfort/Main : S. Fischer, p. 233.
[714] Čermák, Josef. *Op. cit.,* p. 129.

Après la Première Guerre mondiale, l'association se radicalise politiquement et devient un lieu de résistance allemande contre l'influence tchèque[715]. C'est dans ce contexte que l'invitation à Loos est lancée en 1927, l'objectif étant l'organisation d'un cycle de conférences sur les artistes et architectes allemands.

La même revendication s'exprime au moment de l'exposition d'art des Sudètes[716] organisée entre février et mai 1931 à Nuremberg et où figure une photographie de la villa Müller de Loos. L'organisateur principal, l'historien de l'art Otto Kletzl, y célèbre le caractère allemand de l'art produit en Tchécoslovaquie[717]. Aucune trace de cette exposition ne figure dans les archives de l'architecte et peut-être Loos n'a-t-il pas été consulté[718]. Seules les conférences d'Adolf Loos organisées par Bohumil Markalous en 1924 et 1925 témoignent d'un cadre plus ouvert, non strictement germanophone, autorisant une appropriation par la communauté des architectes tchèques.

D'une certaine manière, deux communautés revendiquent Adolf Loos dans la nouvelle République tchécoslovaque : l'une s'attache à affirmer sa filiation germanophone pour confirmer les revendications des minorités allemandes en Tchécoslovaquie après 1918 ; l'autre tente de l'inscrire dans un discours national autour d'un art et d'une architecture tchèques. Adolf Loos, souvent identifié comme « viennois » ou encore « autrichien » dans les articles de presse de l'époque annonçant les conférences, a sans nul doute été enfermé un temps dans un cercle strictement germanophone ; à partir du milieu des années 1920, il s'en extrait en grande partie grâce à l'action de Bohumil Markalous[719] qui vise à le faire reconnaître comme un des penseurs et fondateurs de l'architecture nationale tchécoslovaque. Cette image allemande attachée à Adolf Loos – en dépit de ses critiques formulées dans ses écrits envers les populations germanophones – est tout aussi prégnante en France lors de son arrivée dans les années 1920 au point de peser sur son intégration.

---

[715] Čermák, Josef. *Ibid.,* p. 157.
[716] Schulz, Fritz Traugott et Otto Kletzl. 1931. Katalog der Sudetendeutschen Kunst-Ausstellung in der Norishalle vom 22. Feb. bis 3. Mai 1931. Nüremberg.
[717] Bartlová, Milena. 2016. *Unsere « nationale » Kunst : Studien zur Geschichte der Kunstgeschichte*. Ostfildern : Jan Thorbecke Verlag, pp. 102-103.
[718] Voir partie 1, chapitre 1, 1.2., p. 85.
[719] Voir partie 3, chapitre 9, 9.2, p. 390.

4.2.2.2 La peur de l'étranger allemand dans la France des années folles

En France, les prises de position de certains journalistes contre l'essai « Ornement et crime » publié en 1913 ont été particulièrement nombreuses, dans une approche souvent très réductrice et tronquée du texte. Quand le Salon d'Automne accueille pour la première fois Adolf Loos en 1923, Léandre Vaillat, qui s'oppose d'ailleurs tout autant aux réalisations des frères Perret, s'insurge dans un article du *Temps* contre le retour de la « beauté sèche […] du paquebot d'acier […], du théâtre des Champs-Élysées, de l'église du Raincy ». Il critique violemment « Ornement et crime » :

> « Faut-il vous rappeler à vous qu'un des vôtres, l'Autrichien Loos, qui expose en ce même Salon d'automne un projet d'hôtel « Babylone » pour la Côte-d'Azur (entre parenthèses, on aimerait que les édifices de la France fussent construits par des Français), a écrit une brochure explosive intitulée *Ornement et crime*. Nous dirons plus simplement : *ni fleurs ni couronnes*. […] Là encore notre soi-disant « modernisme », si bouffi d'orgueil, se réduit à revenir aux sources pures de la tradition. […] Eh ! oui, c'est bien la trompette, la trompette spartiate que nous entendons en ce moment, mais hélas ! embouchée par quelques jeunes gens dont on ne songerait point à critiquer la nationalité étrangère, s'ils jouaient plus doucement de leur instrument[720]. »

La fin de la phrase est significative des relations tendues entre l'Allemagne et la France et montre combien les questions politiques pèsent sur les débats dans la revendication d'une architecture nationale contre l'architecture internationale moderniste. Gaston Varenne ne dit pas autre chose, développant une critique des projets de Gabriel Guévrékian et d'Adolf Loos du fait de leur style moderne et de leur statut d'étranger :

> « […] deux étrangers, M. Adolf Loos et Guévrékian, sont fidèles à cette esthétique moderniste qui est également celles des architectes hollandais du groupe « De Stijl » […] ils veulent trouver « dans l'abstrait et l'universel la réalisation d'un style collectif s'élevant au-dessus de la personne et de la nation », ce qui est bien le contraire même de tout régionalisme. A ces tendances s'opposent notre sentimentalité française et aussi notre besoin de logique et de raison. Nous souhaitons une architecture qui serve non seulement nos besoins matériels, mais qui ait une âme et une âme d'accord avec chaque province française[721]. »

[720] Vaillat, Léandre, « L'art de la trompette », *Le Temps*, 7 novembre 1923, p. 3.
[721] Varenne, Gaston, « L'art urbain et le mobilier au salon d'automne », *Art et décoration*, tome 44, juillet-décembre 1923, pp. 165 et 168.

Si les théories de Loos sont refusées c'est donc aussi du fait de sa nationalité : les partisans d'un style national, voire régionaliste, craignent une contamination de la part du mouvement moderne, considéré comme internationaliste puisqu'il est le fait d'architectes étrangers. Bien qu'étant de nationalité tchèque, Adolf Loos est vu comme un Allemand du fait de sa langue et de sa ville de résidence, et en tant que tel considéré comme un « ennemi ». Ce qualificatif d'« Allemand » qui a accompagné Loos souligne les oppositions artistiques et politiques dans le Paris de l'entre-deux-guerres. L'architecte Raymond Fischer s'en fait l'écho dans ses mémoires en 1992 qui soulignent que « les patrons de l'école des Beaux-Arts comme George Redon étaient tous montés contre cette architecture que l'on appelait "l'architecture boche"[722] ». On mesure la forte politisation du débat sur l'architecture en France à cette période : Adolf Loos n'est pas seulement un étranger, c'est un Allemand, un « boche », ce qui permet de déprécier totalement son travail et ses théories.

À cette germanophobie s'ajoute un fort antisémitisme de la part des critiques français à l'image de Camille Mauclair ou de l'historien d'art Elie Faure. Cet amalgame entre germanophobie et antisémitisme était d'ailleurs renforcé par le fait que Loos travaillait essentiellement pour des commanditaires juifs. Ainsi, Elie Faure réagit violemment auprès de George Besson au moment de la publication d'« Ornement et crime » dans les *Cahiers d'aujourd'hui* : « Quant à votre Loos c'est un Allemand. Quand les Allemands (sic) auront fait de la bonne architecture, peut-être sauront-ils en parler. Je n'en ai quant à moi, jamais vu un vrai spécimen en Allemagne[723] ». En 1933, le critique Camille Mauclair s'insurge dans *Le Figaro* contre « L'affreux nudisme »[724] : il refuse d'être « "épaté" par les Le Corbusier, Gropins (sic), Loos, Mayer (sic), Behrens, et autres "doctors-professors" qui, en fait d'inventions, fabriquent les poncifs d'un académisme à rebours, d'un pompiérisme de l'horrible ». Critique du style moderne et xénophobie envers les architectes étrangers, et tout particulièrement germanophones, se mêlent ici, et Mauclair d'affirmer que les « efforts germano-soviétiques », viennent menacer le style national français pour lequel, comme Vaillat, il prend fait et cause. En 1934, le même Camille Mauclair développe des arguments identiques dans son ouvrage *La Crise du "panbétonnisme intégral". L'Architecture va-t-elle mourir ?* Il y déplore que les architectes ci-dessus cités « tous dévoués au communisme et forts élogieusement commentés dans les revues communistes françaises et soviétiques, plusieurs d'entre eux ayant

[722] Zeller, Pascal. 1992. *Op. cit.*, p. 15.
[723] Elie Faure envoie au final Loos « chez les Papous réapprendre son métier ». Au-delà, ou en plus de la prise de position contre les Allemands, Elie Faure se fait censeur des théories de Loos au nom d'une certaine conception de l'histoire de l'art qu'il entend incarner. Faure revient point par point sur l'argumentaire de Loos en démontrant ce qu'il appelle des inexactitudes mais la nationalité « allemande » de Loos vient renforcer le propos, les deux registres, technique et ethnique, se confondant. Lettre d'Elie Faure à George Besson, Fonds George Besson, Ms.Z.639.968, bibliothèque de la ville de Besançon.
[724] Mauclair, Camille, « L'affreux nudisme », *Le Figaro*, 20 janvier 1933.

même été appelés à Moscou[725] » tendent « vers l'uniformité », dans le but de « nous moderniser […] nous américaniser, nous germaniser, nous bolcheviser, nous défranciser[726] ». La violence des propos de Mauclair englobe ainsi Allemands, communistes et modernes, en tant qu'ennemis de la France, l'auteur ne voyant aucune différence entre ces groupes.

Malgré ces effets de catégorisation de sa personne et les critiques sur sa pratique architecturale, tant en France qu'en Tchécoslovaquie, Adolf Loos crée bel et bien un espace transnational en investissant de nouveaux lieux, de manière temporaire avant 1918 et de plus en plus de manière continue après la Première Guerre mondiale. Cette seconde forme d'investissement renvoie à la notion de migration que nous allons interroger en l'appliquant à Loos : migration artistique au regard des stratégies de carrière, exil au vu des difficultés d'être architecte allemand dans les pays choisis, ou multiplication des appartenances dans un vivre cosmopolite.

4.2.3 Migration, migration artistique, exil ou multiplication des appartenances

Les transferts artistiques et culturels et les phénomènes d'acculturation qui en résultent sont au cœur des recherches en histoire de l'art depuis plusieurs décennies et questionnent les notions de migration et d'exil[727]. Elles invitent à interroger le moment de « crise » qui dans la carrière de l'artiste qui précède l'exil ou la migration : cette « crise » a de multiples facettes puisqu'elle peut être une opportunité dans un autre lieu, un désir de rupture et de changement dans une carrière, ou encore être liée à des raisons politiques, ethniques ou économiques. L'analyse de la « crise » puis du déroulement de l'exil et de la migration permet de décrypter d'une autre manière la forme de l'œuvre, les intentions de l'artiste et son identité. Toutefois, la migration et l'exil se distinguent : l'exil, souvent effectué sous la contrainte, renvoie à des facteurs externes alors que la migration est plutôt choisie. L'exil engendre des relations souvent difficiles avec le contexte de départ à tel point que le retour est parfois impossible pour les mêmes facteurs externes qui ont précédé le départ, à tout le moins extrêmement douloureux. La migration étant moins subie et souvent consentie, le retour peut être envisagé de manière souvent plus sereine. Si le sentiment d'être marginalisé et d'être arraché ou déraciné de sa propre culture est sans doute plus fort chez

[725] Mauclair, Camille. 1934. *La crise du « panbétonnisme intégral ». L'architecture va-t-elle mourir ?* Paris : Ramlot, p. 39.
[726] Mauclair, Camille. 1934. *Ibid.*, p. 21. Mauclair s'inspire du pamphlet de l'auteur suisse Alexander von Senger, *Le cheval de Troie du bolchévisme* publié en 1931.
[727] Gouzi, Christine « Migrations et identités artistiques », *Encyclopédie pour une histoire nouvelle de l'Europe* [en ligne], 2015, mis en ligne le 23/11/2015, consulté le 27/05/2019. https://ehne.fr/node/135

l'artiste en exil, il peut être également ressenti par l'artiste en migration. Mais ces sentiments varient d'un artiste à l'autre, certains parviendront même à détourner l'exil en exclusion voulue pour garantir leur exercice artistique.

Nous avons employé le terme d'« exil » au début de notre travail pour évoquer la seconde partie de la carrière d'Adolf Loos en nous appuyant sur ses propres écrits, les témoignages et hommages de ses proches publiés de manière posthume ou non. Son départ était lu à l'aune de son échec à son premier poste officiel à la municipalité viennoise quand ses projets sont rejetés. Loos formule en effet des rancœurs exacerbées à l'égard d'une ville qu'il n'a cessé de critiquer depuis les années 1890 et ses proches déplorent l'aveuglement de l'Autriche face à un visionnaire. Ainsi le terme d'« exil » semblait-il correspondre au sentiment de marginalisation éprouvé par Loos du fait de l'absence de reconnaissance officielle, voire d'un rejet de la part de sa ville d'adoption. Mais la découverte de lettres de recommandation destinées à faciliter son installation à Paris dès 1920 conduit à envisager une autre perspective ; l'architecte paraît avoir nourri son projet de départ bien avant sa démission et il s'est attaché à organiser de manière très minutieuse son installation à Paris en activant ses différents réseaux de connaissances. Le départ de Loos à Paris tient en ce sens de la notion de migration artistique.

Au vu de certains documents, comme les demandes de recommandation, l'installation parisienne peut être lue comme une stratégie de carrière : Loos espère y trouver un tremplin pour une nouvelle carrière, de nouveaux clients et de nouveaux projets. L'architecte migre en tant que créateur pour construire et implanter son œuvre en France. Mais les difficultés qu'il y rencontre du fait de l'absence de commande et de sa faible connaissance du français notamment, font obstacle à ses stratégies de carrière si bien qu'il évoque dans ses lettres à ses proches sa solitude et une quasi-impossibilité à se créer un chez soi. Si son emploi en tant que représentant commercial de l'entreprise *UP Závody* à Paris (1924-1925) lui procure un temps un certain revenu, il marque aussi une sorte de réorientation professionnelle, souvent observée dans le cas de migrations des individus[728]. Mais ce statut de migrant, d'artiste émigré permet aussi à Loos de revendiquer une double appartenance et plusieurs territorialités : il s'affirme d'ici et de là-bas, il refuse une catégorisation précise en proclamant une identité cosmopolite. Tous ces éléments participent du parcours exilique tel qu'analysé par Alexis Nuselovici qui propose le terme d'exil comme une expérience intérieure et humaine : une fois passée la frontière, la conscience exilique permet à

[728] Gaimard, Marie et Caroline Maniaque, « Introduction », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* [En ligne], 2 | 2018, mis en ligne le 01/09/2018, consulté le 12/09/2018, p. 2. http://journals.openedition.org/craup/921

l'exilé de se projeter et de relier deux espaces, celui quitté et celui nouvellement habité[729]. C'est ce qu'Edward Saïd qualifie d'une « situation fondamentalement discontinue[730] ».

Son expérience d'ancien sujet d'un empire multiethnique et son expérience migratoire amènent Loos à s'affirmer « cosmopolite » et « européen » avant tout comme le rappelle, dans une anecdote, sa dernière femme Claire Beck. Lors de la Triennale de Milan en 1933, où il est exposé comme un artiste autrichien (vraisemblablement sa dernière participation à une exposition), ses collaborateurs tchèques sont particulièrement mécontents de cette appartenance affichée alors qu'ils le considèrent comme Tchèque. Loos leur répond qu'il est cosmopolite comme tout vrai Européen avec de multiples appartenances : il est à la fois né à Brünn en Tchécoslovaquie et a vécu de longues années à Vienne en Autriche ; il parle l'allemand ce qui le rattache au monde germanophone, mais on lui a proposé d'être naturalisé français ; enfin, il a eu une femme anglaise qui disait qu'il s'habillait comme un Anglais[731]. Au-delà de l'anecdote, Loos s'affiche dans ce dernier temps de sa vie comme un citoyen du monde : ses déplacements dans différentes villes en sont une sorte de symbole.

Selon l'étymologie du terme, le cosmopolitisme dérive des mots grecs *cosmos* (monde) et *polis* (cité) : d'après Diogène, il serait conçu comme la projection dans un espace plus vaste et plus large que la cité grecque pour aller au-delà de l'espace politique traditionnel fermé. Diogène se revendiquait en effet « sans cité (*apolis*), sans maison (*aoikos*), privé de patrie (*patridos esteremenos*)[732] ». Le terme évolue ensuite à partir de la Renaissance puis à la fin du XVIIIe siècle dans les écrits d'Emmanuel Kant. Kant l'intègre en effet dans sa réflexion en faveur d'une constitution légale afin de régir les relations humaines. Cette constitution comprend trois niveaux : la constitution civile d'un État qui gouverne les actions des citoyens, le droit de gens qui conduit les relations entre les États, le droit cosmopolite qui considère les hommes et les États comme membres d'un État universel. L'idée d'une humanité cosmopolite se présente comme un objectif à atteindre, puisqu'elle signifie la prise de conscience par chacun d'appartenir solidairement en tant que citoyen d'un monde commun à une république idéale d'êtres raisonnables. Et Kant envisage le droit pour l'étranger, s'il se comporte de façon amicale, de traverser une frontière, dans un but économique et commercial, sans être considéré en ennemi

[729] Nouss, Alexis. 2015. *Op. cit.*
[730] Cité dans Alexis Nuselovici (Nouss), « L'exil comme expérience », FMSH-WP-2013-43, septembre 2013.
[731] Beck, Claire. 2007. *Op. cit.,* p. 51.
[732] Diogène Laërce, *Vies et Doctrines des philosophes illustres*, VI, 38.

dans l'État où il arrive[733]. L'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert en France adopte d'ailleurs cette perspective en retenant comme définition du « cosmopolite », « un homme qui n'a point de demeure fixe, ou bien un homme qui n'est étranger nulle part ».

Le terme de « cosmopolite » est réactivé dans l'entre-deux-guerres en Europe, relayé par nombre d'intellectuels soucieux de la montée des nationalismes : Loos, qui a vécu l'éclatement de l'Empire multiethnique et multilinguistique austro-hongrois, y est sans doute particulièrement attentif. En analysant la géographie cosmopolite de l'architecte au regard de ses écrits et de ses questionnements concernant l'extension des médias et de l'information dans tous les espaces du monde[734], Daniel Purdy constate aussi combien il peut en permanence convoquer le monde dans sa volonté d'ouverture de l'Autriche : Loos peut aussi bien se référer à des villes qu'il connaît et d'autres qu'il n'a jamais visitées. Ses relations aux lieux dans ses écrits sont toutefois particulièrement complexes. Quelques villes et pays parcourus sont abondamment commentés à l'image des États-Unis, de l'Angleterre, de l'Autriche ou encore de Carrare où il se rend pour y prélever du marbre en 1906 et 1910 pour le *Kärtner Bar* et le magasin Goldman & Salatsch à Vienne. Il en est de même de certains lieux inconnus de lui comme le Japon, la Chine ou Constantinople quand à l'inverse, les villes où il séjourne plus longuement comme Prague ou Paris n'ont pas donné lieu à un récit. Pour autant, elles correspondent à des moments-clés, des tournants majeurs dans la carrière et la réception de l'architecte et éclairent la notion de migration artistique. Son cosmopolitisme renvoie ainsi à la géographie qu'il s'est construite, entre voyages réels et imaginaires, entre enracinement désiré et migration plus ou moins contrainte, le tout dans un rapport ambigu avec l'Autriche en panne de modernisation.

L'historien autrichien Christian Kravagna en arrive à des conclusions assez proches dans son article de 2014 sur l'imaginaire colonial d'Adolf Loos[735] : l'architecte y est présenté comme un « missionnaire » qui en appelle à l'entrée de l'Autriche dans le cercle des pays modernisés à l'instar de l'Angleterre ou de la France et contre les nations extra-européennes. Par cette posture, il semble adopter le discours colonialiste développé en Autriche-Hongrie et dans les pays voisins : il s'agit d'une part d'éviter que les Anglais soient toujours plus riches et les Autrichiens plus

[733] Kant publie en 1784 l'essai *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique* puis *Le projet de paix perpétuelle* en 1795. Kant, Emmanuel. 2000. *Idée d'une histoire universelle – Qu'est-ce que les Lumières ?*, notes et commentaires de N. Baraquin et J. Laffitte. Paris : Nathan.
[734] Purdy, Daniel. « The Cosmopolitan Geography of Adolf Loos », *New German Critique* 33, 2006, pp. 41-62.
[735] Kravagna, Christian, « Adolf Loos und das koloniale Imaginäre », In Cornelia Klinger (Dir.). 2014. *Blindheit und Hellsichtigkeit : Künstlerkritik an Politik und Gesellschaft der Gegenwart*. Berlin : De Gruyter, pp. 131-161.

pauvres[736], de l'autre que les Balkans, considérés comme un lieu de « sauvages » par excellence[737], prennent le pas sur l'Autriche. Mais ces allusions visent surtout à choquer et interpeller le lecteur voire à s'en moquer[738] pour inciter à un sursaut de l'Autriche. Sans jamais s'affirmer explicitement en matière politique, Loos rejette un certain nationalisme autrichien, synonyme de fermeture aux influences et aux manières de faire venues d'ailleurs[739]. En ce sens, et malgré des propos souvent contradictoires dans ses écrits, l'architecte s'insère clairement dans un certain nombre de débats d'actualités et contemporains du temps.

Ce sentiment cosmopolite lié à la conception d'un espace transnational que Loos ne cesse d'affirmer dans ses écrits, est renforcé par ses déplacements et le choix de villes particulièrement cosmopolites qu'il investit, à l'instar de Vienne et Paris. Ses projets architecturaux participent de la même logique, tant dans les formes choisies qui témoignent d'emprunts multiples que dans leurs localisations de plus en plus ouvertement internationales. Cette ouverture marquée au monde légitime ses prises de position et ses conceptions architecturales mais doit aussi lui permettre de conquérir de nouveaux marchés[740].

---

[736] Kravagna, Christian. 2014. *Ibid.,* p. 135.
[737] Kravagna, Christian. 2014. *Ibid.,* p. 147.
[738] Achleitner, Friedrich, « Grimm, Satire und Sarkasmus bei Adolf Loos », In Benay, Jeanne, et Gilbert Ravy. 1999. *Écritures et langages satiriques en Autriche (1914-1938) = Satire in Österreich (1914-1938)*. Bern : Peter Lang, pp. 249-262.
[739] Purdy, Daniel. *Op. cit.,* p. 49.
[740] Boschetti, Anna (Dir.). 2010. *L'espace culturel transnational*. Paris : Nouveau monde, p. 31.

Chapitre 5 Construire et projeter selon Loos : de l'Europe au monde

Au-delà des difficultés bien réelles – tant économiques que du fait d'une intégration compliquée dans les différents pays où il réside –, Adolf Loos élabore projets et constructions après 1918 en Europe et dans le monde. Il démontre un intérêt renouvelé pour les projets internationaux, les programmes multifonctionnels ou les programmes hôteliers auxquels il s'était intéressé dans son enseignement dans les années 1910 mais qu'il avait très peu développés avant sa migration. Les rencontres avec d'autres architectes, plus nombreuses en France qu'à Vienne, la multiplication des concours internationaux ou encore le désir de partir expliquent pour une bonne part ces nouveaux projets. Souvent destinés à des villes, ils rappellent le caractère profondément urbain d'Adolf Loos : surtout leur implantation comme leurs caractéristiques soulignent sa connaissance très fine de ces villes et de leurs mutations. Parmi ces villes, Loos privilégie les capitales, Vienne, Paris et Prague mais aussi la Côte d'Azur qui connaît un essor important lié au tourisme et à la demande de logements et de services, à savoir des hôtels et des lieux de consommation ou de divertissement. Il en est de même pour les projets d'habitations qu'il propose et qui sont essentiellement des villas dans des quartiers peu urbanisés ou tout juste intégrés au plan général des villes, comme à Paris ou à Prague ou dans des villes du littoral français. Reste que les réalisations sont moins nombreuses entre 1918 et 1933 et se situent plutôt dans la continuité de celles déjà exécutées avant la Première Guerre mondiale : on compte près de 80 réalisations avant 1918 et seulement 46 entre 1918 et 1933.

Parallèlement, c'est par le biais de la migration de ses élèves à travers le monde – notamment pour des raisons politiques à partir des années 1930 – que ses modèles et ses théories vont circuler. Les parcours de ses élèves sont très liés à la chute de l'Empire austro-hongrois en 1918 et à la montée du nazisme, tout en épousant les problématiques qu'Adolf Loos enseigne et développe durant sa carrière. Leurs trajectoires, multiples, s'inscrivent dans le prolongement de la seconde partie de la carrière de Loos : elles illustrent à la fois son internationalisation dans l'entre-deux-guerres, sa dimension profondément transnationale mais aussi et concomitamment à la création de nouveaux États après 1918, le développement d'une architecture qui hésite entre le moderne et le national.

5.1 Construire dans l'Europe de l'entre-deux-guerres : se saisir de nouvelles opportunités urbaines

Malgré son rejet du dessin d'architecture extrêmement détaillé qu'il trouvait « déshumanisant[741]», ainsi que l'a rapporté son ancien élève Richard Neutra, de nombreux dessins documentent l'ensemble des projets d'Adolf Loos. Plutôt succincts en général, ils peuvent toutefois permettre une analyse selon les lieux où il a vécu et se classent en deux catégories : les programmes multifonctionnels et commerciaux et les programmes d'habitations (à la fois privés et collectifs). Si les seconds se retrouvent durant toute la carrière de l'architecte, les premiers sont plus originaux et concernent surtout la période après 1918 : ils participent de nouvelles formes de développement de l'économie urbaine autour des loisirs, du tourisme et de nouvelles manières de consommer. Lorsque la localisation des projets est précisée, Loos démontre une connaissance fine des espaces envisagés, des contraintes à surmonter comme des possibilités qu'ils offrent.

Quelques projets, peu nombreux et très lacunaires ne relèvent pas de cette typologie et paraissent très éloignés du travail habituel d'Adolf Loos. Il en est ainsi du projet pour les écuries du prince polonais Sanguszko (1924)[742] dans le Sud de la France, tant il rappelle la proposition faite pour le monument à l'empereur François-Joseph en 1917 à Vienne[743]. Dans ses écrits exposant sa conception de l'architecture, Adolf Loos établit une distinction forte entre les monuments et tombes qui peuvent relever de l'art et les autres édifices qui ne sont « que de l'architecture » :

> « […] seule une toute petite partie de l'architecture relève de l'art : le tombeau et le monument. Tout le reste, tout ce qui est au service d'une fin, est à écarter du domaine de l'art[744]. »

Du fait de cette distinction, Loos n'a guère développé de projets de monuments ou de tombeaux et ceux-ci restent marginaux dans son travail. En plus de la tombe de son ami l'écrivain Peter Altenberg mort en 1919 érigée dans le cimetière central de la ville de Vienne, il projette

---

[741] « He (Loos) felt, as he often told me, that such a procedure deshumanizes design. […] Loos was inclined to use a minimum of paper planes ; he carried in his head all the details of even his most complex design. », In Neutra, Richard. 1969. *Survival through design*. Oxford : Oxford University Press, p. 300.
[742] 8 Plans pour les écuries du prince Sanguszko, Fonds AL, dossier C, Albertina, Vienne.
[743] Photomontage, Fonds AL, ALA377, Albertina, Vienne.
[744] « Nur ein ganz kleiner Teil der Architektur gehört der Kunst an : das Grabmal und das Denkmal. Alles andere, was einem Zweck dient, ist aus dem reiche der Kunst auszuschließen. », In Loos, Adolf, « Architektur », *Der Sturm*, 15 décembre 1910.

deux autres tombeaux. Le premier est le mausolée de l'historien d'art Max Dvorak (1874-1921) prévu pour le cimetière central de Vienne[745]. Le dessin dénote un traitement qui n'est pas si différent de ses autres projets puisque le mausolée se présente sous la forme d'un cube surmonté par une sorte de ziggourat, le tout en granit noir ; l'intérieur aurait été décoré par des fresques signées Oskar Kokoschka sur lequel Dvorak avait écrit en 1921[746]. Ce projet dessiné l'année du décès de Dvorak et qui mobilise l'ami proche de Loos, Oskar Kokoschka, révèle de possibles relations entre l'historien d'art et l'architecte : Dvorak ne l'a jamais évoqué mais son intérêt pour le peintre a pu les amener à se rencontrer. L'autre tombe que Loos dessine est la sienne[747].

Illustration 8 : Dessin du projet de tombeau pour Adolf Loos par le sculpteur Francis Willis, septembre 1933. Source : Fonds AL, ZPH 1442, 3.1 657, Bibliothèque de la mairie de Vienne.

Le projet date vraisemblablement du début des années 1930 lorsqu'il réside dans le Sud de la

[745] Projet pour le mausolée de Max Dvorak, Fonds AL, ALA284, Albertina, Vienne. Eva Frodl-Kraft, « Das Grabmal Max Dvořák », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 28, 1974, p. 144.
[746] Dvorak, Max. 1921. *Oskar Kokoschka : Variationen über ein Thema*. Vienne : Richard Lányi.
[747] Échanges de lettres entre Claire Beck et Fernande Willis et Francis Willis, août et septembre 1933, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.651 à 3.1.657, bibliothèque de la mairie de Vienne.

France auprès du sculpteur Francis Willis. Les détails sont connus par les échanges de lettres à la mort de Loos entre le sculpteur et Claire Beck : les courriers évoquent la vente d'un buste de l'architecte sculpté par Willis aux amis autrichiens ou tchèques et contiennent quelques dessins du projet. Là encore la tombe devait être en granit et le buste de Loos de Francis Willis devait jaillir du bloc surmonté de l'épitaphe : « Adolf Loos, celui qui débarrassa le monde de l'inutile[748] ». Ce projet échoue du fait de son coût d'exécution prohibitif mais aussi parce que le procès contre Loos en 1928 a tellement marqué l'opinion publique que Claire Beck ne parvient pas à lever les fonds nécessaires.

Parmi les autres projets originaux de Loos sur cette période, trois d'entre eux concernent des théâtres et opéras. Loos les développe en même temps que le travail de son ami Friedrich Kiesler qui réfléchit à de nouveaux théâtres dès 1924 lors d'expositions internationales à Vienne[749], Paris (1925)[750] et New-York (1926)[751]. Enfin, Loos dessine en 1927 un projet destiné à son ami compositeur Arnold Schönberg qui séjourne à Paris sur invitation de la Société musicale indépendante (SMI).

Ces projets liés à son entourage très proche renforcent l'idée d'une importante architecture de papier dans l'œuvre d'Adolf Loos : ces dessins participent d'une réflexion qui épouse les préoccupations du moment partagées avec ses cercles d'amis, voire des préoccupations plus générales à propos du théâtre, mais ils ne renvoient pas directement à des projets concrets de construction et encore moins à des commandes – à l'exception peut-être des écuries du prince Sanguszko. Si les programmes multifonctionnels et commerciaux et les projets d'habitations ne sont pas toujours envisagés dans le cadre de commandes concrètes, ils font l'objet en revanche de tentatives répétées voire acharnées de la part d'Adolf Loos pour obtenir leurs constructions.

[748] « Mon mari garde aussi précieusement les esquisses du tombeau que Mr Loos aurait aimé pour lui et qu'ils ont faites ensemble un jour dans notre studio, il nous a spécifié que son portrait sorte du granit et de sa main il a mentionné 'Loos der die Welt von überflüssiger arbeit befreite' », Lettre de Fernande Willis à Claire Beck, 26 août 1933, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1 652, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[749] Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, Vienne, 1924.
[750] Kiesler participe au pavillon autrichien à l'exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes.
[751] The International Theater exposition montée par Friedrich Kiesler, 27 février au 15 mars 1926, New York. Loos publie un article sur la mort du théâtre dans le catalogue de l'exposition.

5.1.1 Accompagner l'essor de la société de consommation et inventer un nouvel espace public : les programmes multifonctionnels et commerciaux

Les programmes multifonctionnels révèlent des problématiques propres à l'architecture du début des années 1920 avec une prise en compte des nouveaux besoins de la population. Ces projets sont proposés aussi bien dans les grandes villes telles que Paris que dans les villes balnéaires du fait de l'essor du tourisme et d'une demande accrue en services et loisirs : cinémas, restaurants, magasins etc. Si le programme semi-public et commercial a toujours intéressé Adolf Loos, qui participe à son premier concours pour la construction d'un hôtel à Vienne en 1906 pour la *Friedrichsstrasse*[752] et qui intègre ce thème au programme de son école en 1913[753], il en dessine surtout entre les deux guerres. Pour l'historien August Sarnitz, nombre des projets parisiens révèlent l'impact de son séjour aux États-Unis entre 1893 et 1896, en raison de leur caractère semi-public avec des aménagements rappelant les grands buildings américains de la fin du XIXe siècle : Loos imagine au rez-de-chaussée des hôtels, des boutiques avec de grands halls d'entrée desservant ascenseur, boudoirs et alcôves[754]. Mais ces projets ont aussi quelques-uns des traits caractéristiques de son propre style : ceux pour l'avenue des Champs-Élysées et le boulevard des Italiens présentent tous deux des tours cylindriques à l'angle des parcelles[755], motif déjà utilisé dans des habitations comme en 1906 pour la villa Karma à Clarens et en 1927 pour le projet de la maison de Joséphine Baker.

Le premier projet multifonctionnel correspond au Grand Babylone Hôtel élaboré au début des années 1920 et au cours de l'été 1922 quand Adolf Loos et Elsie Altmann séjournent sur la Côte d'Azur. Cet hôtel devait remplacer l'hôtel Negresco de Nice, construit en 1910 par l'architecte Edouard-Jean Niermans sur la promenade des Anglais qu'Adolf Loos considérait comme « démodé [756] ». Ce projet d'hôtel, dont le nom est inspiré du roman noir d'Arnold Bennett intitulé *The Grand Babylon Hotel* (1902), présente une construction pyramidale déjà utilisée par l'architecte pour la maison Scheu construite en 1912 à Vienne. Mais le projet est ici d'une

[752] Tapuscrit d'un auteur inconnu, non daté, Fonds AL, ZPH 1442, 1.4.22, Bbbliothèque de la mairie de Vienne.
[753] Loos, Adolf, présentation du déroulement des cours pour l'année 1913-1914, ALA3508r et ALA3508v, Albertina, Vienne.
[754] Sarnitz, August, « Adolf Loos e l'America », In Bösel, Richard, et Vitale Zanchettin. 2007. *Adolf Loos, 1870-1933 : architettura, utilità e decoro*. Milan : Electa, p.72.
[755] Dessin pour l'hôtel avenue des Champs-Élysées, Fonds AL, ALA732, Albertina, Vienne.
[756] « Das Hotel war für jenen Platz geplant, an dem das Hotel Negresco stand und noch immer steht. Das von Loos geplante Hotel hatte aber zwei Bauelemente vorgesehen, und Loos erklärte mir immer wieder, dass der Besitzer des Hotels dieses niedrreissen würde, weil es schon zu altmodisch wäre. », In Altmann-Loos, Elsie. 1984. *Op. cit.,* p. 184.

toute autre envergure : il s'agit d'un hôtel de six étages avec 1 000 lits pour 700 chambres situées dans deux pyramides reliées par une aile orientée au nord et parallèle à la mer, suivant ainsi un plan en U. Grâce à ce système pyramidal, chaque chambre possède une terrasse, exceptée dans l'aile nord. D'autres architectes utilisent à la même époque ces constructions pyramidales, notamment Henri Sauvage qui réalise en 1913 l'immeuble de la rue des Amiraux dans le XVIIIe arrondissement et propose en 1927 le *Giant Hotel* sur les berges de Seine à Paris[757]. Ce type de construction est alors préconisé notamment pour ses vertus hygiénistes : il autorise une vue sur l'extérieur bien loin des petites cours intérieures insalubres, c'est-à-dire une bonne aération et un bon ensoleillement, toutes choses essentielles pour se maintenir en bonne santé[758].

Plusieurs lettres de ses connaissances ou de Loos lui-même évoquant ce projet sont conservées dans son fonds d'archives. En 1924, Arthur Jellinek sollicite le soutien financier d'Alfred Bernheim pour un architecte « [qui] cherche à réaliser un projet d'hôtel […] et […] des capitalistes français[759] » ; Adolf Loos contacte ce même Alfred Bernheim dans une lettre non datée et qualifie l'hôtel de « projet vital[760] ». Ce projet lui tient tellement à cœur qu'il contacte vraisemblablement un investisseur anglais comme en témoigne un brouillon en anglais d'une lettre datée de janvier 1925[761]. Les mémoires d'Elsie Altmann qui accompagne Loos sur la Côte d'Azur autour de 1923 et 1924, contiennent également de nombreuses anecdotes sur l'acharnement de son mari pour construire ce bâtiment[762]. À l'inverse d'une architecture de papier, le Grand Babylone Hôtel est l'un des grands projets que Loos a souhaité mener à bien en France.

D'autres projets répondent au même type de programme mais ils sont moins bien documentés : on peut citer le projet d'un hôtel dans le bois de Boulogne dessiné en 1923 pour une parcelle d'angle et qui propose aussi un plan pyramidal[763] ; un hôtel à l'angle de l'avenue des Champs-Élysées et de la rue du Colisée en 1924[764] pourvu d'équipements annexes ou encore

---

[757] Minnaert, Jean-Baptiste. 2011. *Henri Sauvage*. Gollion : Infolio.
[758] Raynaud, Dominique. 1998. *Architectures comparées : essai sur la dynamique des formes*. Marseille : Éditions Parenthèses, p. 45.
[759] Lettre d'Arthur Jellinek à Alfred Bernheim, 1924, Fonds AL, ZPH 1442, 8.16, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[760] Brouillon d'une lettre d'Adolf Loos à Alfred Bernheim, non datée, Fonds AL, ZPH 1442, 1.1.4, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[761] « […] das Projekt für das Hotel Babylon betrachte ich als meine Lebensaufgabe », Copie du brouillon d'une lettre en anglais de Loos sur le projet de construction d'un hôtel, janvier 1925, Fonds AL, ZPH 1442, 1.2.9, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[762] Chapitre 24 « Côte d'Azur », In Altmann, Elsie. 1984. *Op. cit.,* pp. 178-189.
[763] Plan d'un hôtel au bois de Boulogne, ALA109, ALA110, ALA117, Albertina, Vienne.
[764] Plan de l'hôtel Champs-Élysées, ALA584, Albertina, Vienne.

l'immeuble projeté sur le boulevard des Italiens pour un complexe de bureaux avec un cinéma et un restaurant[765]. Si aucun document n'atteste que Loos ait candidaté au concours international pour la construction de l'hôtel *Morava Palace* à Brno en 1926, sa correspondance avec son client Heinrich Jordan le mentionne comme un projet envisageable[766].

Ces projets montrent une connaissance très fine des villes envisagées et des appels à construction : le projet du complexe de bureaux boulevard des Italiens correspond de fait à un grand chantier du début des années 1930. C'est Charles Lemaresquier (1870-1972) qui construit sur cette parcelle un immeuble inauguré sous le nom de palais de Hanovre (qui devient ensuite le palais Berlitz en référence à l'école spécialisée dans l'enseignement des langues étrangères du même nom qui y déménage). Cet immeuble remplaçait le pavillon Hanovre construit entre 1758 et 1760 à la demande du maréchal de Richelieu lequel a été déménagé dans le parc de Sceaux lors de la construction de Charles Lemaresquier en 1932[767]. La nouvelle façade est rythmée par des colonnes cannelées sur toute sa hauteur alors que Loos ne prévoyait des colonnes que sur deux étages pour distinguer les fonctions. Enfin, comme le projet de Loos, un cinéma de 250 places conçu par Maurice Gridaine ainsi qu'un dancing sont inaugurés en 1932 dans la galerie commerciale.

Le quartier de l'Opéra, où se situe la parcelle, connaît dans l'entre-deux-guerres une profonde restructuration qu'Adolf Loos mentionne dans sa réponse à l'enquête menée en 1929 par la revue *Les cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts* sur le thème, « Vers un nouveau Paris ? [768] ». La première installation d'un immeuble de bureaux destinés à la Banque Nationale de Crédit (BNC) se fait en 1916 au 16 du boulevard des Italiens sur l'emplacement du café Riche fondé en 1785 et qui était très apprécié des écrivains comme Gustave Flaubert, Guy de Maupassant et Émile Zola – qui en a donné la description dans *La Curée* (1871). Le projet d'un cinéma intégré dans l'immeuble est quant à lui caractéristique du boulevard où s'implantent alors de nombreux cinémas. Adolf Loos connaît bien ceux-ci, comme en témoigne sa critique de *L'Inhumaine* en 1926 dans la *Neue Freie Presse,* où il mentionne le Corso ouvert en 1906 au numéro 27 du boulevard des Italiens et le Marivaux inauguré en 1919 avec une salle unique au numéro 15, ce dernier accueillant précisément la première du film de Marcel L'Herbier[769].

---

[765] Kulka, Heinrich. 1931. *Op. cit.*

[766] Lettre d'Heinrich Jordan à Adolf Loos, 6 mai 1926, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.205, bibliothèque de la mairie de Vienne.

[767] La BNP Paribas s'y est installée en 2006 après une rénovation et restructuration en 1994 par l'agence Delaage-Tsaropoulos.

[768] « Vers un Paris nouveau ? », *Cahiers de la république des lettres, des sciences et des arts*, n°12, 1929.

[769] Loos, Adolf, « L'Inhumaine. Histoire féérique », *Neue Freie Presse,* 29 juillet 1924, p. 9.

De même, le dessin d'un hôtel sur les Champs-Élysées montre que Loos connaît les projets de la municipalité et des entrepreneurs privés pour cette avenue, sur laquelle galeries marchandes et immeubles viennent remplacer entre les deux guerres les hôtels particuliers[770]. Un article anonyme dans *La vie parisienne* d'avril 1927 évoque le projet de Loos qui semble bel et bien avoir été soumis aux nouveaux acquéreurs du terrain :

> « Cet architecte (Loos) […] savait depuis quelques temps déjà que le plus vieux et charmant hôtel des Champ-Elysées allait être vendu […] Sans rien dire, et en secret, il laissa filer son rêve, établit des plans et des devis. Le lendemain même du jour où le marché fut conclu, l'architecture s'en fut trouver le nouveau propriétaire […] Verrons-nous bientôt s'élever […] une de ces constructions cubico-futuristes […] ? Tant mieux pour l'art moderne, car M. Adolf Loos a beaucoup de talent. Tant pis, pour un tas de raisons sentimentales[771] ».

Mais c'est André Arfvidson (1870-1935) qui construit finalement sur cet emplacement la *National City Bank of New-York* et la galerie marchande Élysées-la Boétie entre 1929 et 1931[772]. Enfin, si le projet d'un hôtel au Bois de Boulogne est moins détaillé en ce qui concerne la parcelle de terrain envisagée, c'est également un quartier en pleine transformation. En effet, le Bois, rattaché à Paris en 1925 et 1929 pour être intégré au XVIe arrondissement, est accessible en tramway grâce à des travaux menés entre 1900 et 1936 et de nouvelles constructions fleurissent rapidement.

Loos projette également l'hôtel Esplanade en 1921 à Zagreb[773] dans le cadre d'un concours lancé par la direction des hôtels et des bars de la ville pour la construction d'un hôtel qualifié de « moderne ». Le projet soumis sous la devise « Clarté » est dessiné en collaboration avec deux architectes croates de son entourage, Hugo Ehrlich (1879-1936) et Viktor Kovacic (1874-1924) mais ils ne gagnent que le troisième prix[774]. La proposition consiste en un immeuble de six étages orientés autour d'une cour intérieure avec au rez-de-chaussée une série de magasins, un café, un restaurant ou encore le cabinet d'un avocat. La participation à un concours

---

[770] L'hôtel particulier du comte de Massa construit entre 1777 et 1779 par Jean-Baptiste le Boursier se trouvait sur l'emplacement de l'immeuble du 52, avenue des Champs-Élysées. Il a été déplacé dans le jardin de l'Observatoire par l'État en 1928.
[771] Brève dans le magazine *La vie parisienne*, n° 16, 16 avril 1927, p. 2.
[772] André Arfvidson est formé à l'École des Beaux-Arts de Paris entre 1886 et 1892 et obtient le prix de Rome en 1896. À Paris, Arfvidson construit un immeuble-atelier rue Campagne-Première (1911), l'hôtel Prince de Galles (1924-1926) et participe à la construction de la cité-jardin de la Butte-Rouge à Châtenay-Malabry (1931-1935). L'immeuble au 52, avenue des Champs-Élysées a fait l'objet d'une récente rénovation, il est aujourd'hui occupé par Monoprix et le groupe Galeries Lafayettes dont la famille est à l'origine de sa construction.
[773] Plan de l'hôtel Esplanade, ALA453, Albertina, Vienne.
[774] Rukschcio, Burkhardt, et Roland Schachel. 1982. *Op. cit.*, pp. 545-546.

international est assez rare dans la carrière de Loos : à part Zagreb (1923) et potentiellement Brno (1926), il ne concourt qu'à celui du *Chicago Tribune* en 1922.

Loos tisse des liens avec la Croatie à la fin des années 1890 : cette dernière fait partie de l'Empire austro-hongrois et nombre de jeunes Croates viennent à Vienne pour suivre des études d'architecture : c'est le cas de Viktor Kovacic, élève d'Otto Wagner à Vienne entre 1896 et 1899. Les deux hommes n'appartiennent donc pas au même cercle et Kovacic échange des lettres avec l'architecte autrichien Léopold Bauer qui se moque de Loos et de ses écrits : raillant son comportement de « surhomme », il le caricature en singe auréolé. S'il est attesté que Kovacic connaît les écrits de Loos dès la fin des années 1890, la date de la première rencontre reste incertaine. Celle avec Hugo Ehrlich est connue puisqu'elle se fait dans le cadre des travaux de la villa Karma sur le lac Léman à Clarens : Loos avait débuté le chantier en 1903 et Ehrlich le reprend en 1908[775]. Hugo Ehrlich séjourne à Vienne en 1913 et envoie à Viktor Kovacic un dessin de l'intérieur du café Capua que Loos vient d'aménager et dont il a recouvert les murs d'onyx importé d'Afrique. Quand Kovacic revient à Vienne en 1916, il dessine lui aussi différents éléments du café Capua dans ses journaux comme une lampe ou encore le plan du café. Kovacic rencontre Loos à cette occasion comme l'atteste le brouillon d'une lettre de Loos adressée à Schönberg dans ses cahiers. En outre, Loos a sans doute offert son propre portrait dessiné par Oskar Kokoschka à Kovacic puisqu'il se trouve aujourd'hui au cabinet d'art graphique de Zagreb. La collaboration de 1921 entre Loos, Ehrlich et Kovacic constitue une sorte d'aboutissement de leur amitié entre Vienne et Zagreb.

Le dernier projet multifonctionnel que Loos dessine en France date de 1931 et s'inscrit dans une logique de sauvegarde d'une pinède à Juan-les-Pins. La ville de Juan-les-Pins est emblématique du développement de la Côte d'Azur dans l'entre-deux-guerres : la station balnéaire connaît un essor important grâce à l'installation de la communauté américaine à l'image de l'entrepreneur Frank-Jay Gould (1877-1956) qui rénove le casino en 1924 et fait construire Le Provençal, un palace de 290 chambres[776]. Dans ce contexte, il n'est guère étonnant que Loos dessine un projet pour cette ville après l'avoir envisagé pour la ville de Nice. Dans *L'Architecture d'aujourd'hui* d'octobre 1931[777], Adolf Loos défend son projet en insistant sur un souci quasi écologique avant la lettre. En effet, il prévoit de ne garder qu'une aile du projet d'hôtel élaboré

[775] Stahuljak, Tihomil, « Ein Klatsch über den Architekten Adolf Loos », *Peristil,* 34/1991, pp. 115-126.
[776] Fray, François, « La clientèle de l'architecte Barry Dierks sur la Côte d'Azur », *In Situ* [En ligne], 4 | 2004, mis en ligne le 15/05/2012, consulté le 12/11/2019.
[777] Loos, Adolf, « Projet de sauvetage d'une pinède », *L'Architecture d'aujourd'hui*, octobre 1931.

précédemment selon un plan en U pour conserver la pinède : un arc de huit étages situé au centre de la façade principale permet de dégager la vue sur les pins. L'objectif est également d'installer des boutiques au rez-de-chaussée et un restaurant ainsi qu'un dancing aux étages supérieurs pour profiter de la vue sur le littoral. Ce projet se veut à la fois commercial et soucieux de la nature puisque l'aile conservée sur l'avenue serait comme une sorte de frontière entre la ville et la pinède juste derrière.

Seuls deux programmes commerciaux seront finalement réalisés par Loos en France. De celui de 1930, il ne reste qu'une facture et aucun dessin et il n'est mentionné dans aucune étude sur l'architecte. D'après une liste dressée par Loos, il aurait en effet fourni à un monsieur Letelier un ensemble de documents pour le réaménagement de l'hôtel Goya, rue du Faubourg-Saint-Honoré à Paris. L'architecte énumère ainsi trois plans, une perspective, un relevé et deux visites[778] : il semble avoir conseillé ce propriétaire qui envisageait sans doute de réaménager et de restructurer son espace. Ce lieu pourrait correspondre à une galerie d'art espagnol implantée à l'Hôtel Goya au 50, rue du Faubourg-Saint-Honoré dont il est fait mention dans la presse française en 1924 et 1925 : « les arts mineurs » ainsi que des eaux-fortes de Goya[779] ou encore les céramiques de Daniel Zuloaga[780] y auraient été exposés.

La seconde réalisation d'Adolf Loos concerne la boutique de vêtements masculins de la marque Knize. La construction et l'aménagement de boutiques font partie des programmes que Loos a engagés dès le début des années 1900 à Vienne avec par exemple la boutique de Sigmund Steiner (1907), jusqu'à la construction de Goldman & Salatsch (1910) ou l'aménagement des boutiques de vêtements masculins Knize dirigée par la famille Wolff et Steiner (1910-1913)[781]. Adolf Loos conçoit à partir de 1921 une boutique Knize dans la ville thermale Karlsbad/Karlovy Vary en Tchécoslovaquie, une autre à Berlin en 1924-1927 et la dernière à Paris en 1927-1928[782]. Les boutiques de vêtements masculins Knize se situent toutes dans des rues emblématiques à l'image du Graben à Vienne, de la Wilhelmstrasse à Berlin ou encore des Champs-Élysées à Paris. La boutique parisienne est installée dans une galerie marchande appelée « Les Portiques » qui réunit trois immeubles mitoyens de 1888. Ce projet, né à l'initiative du diamantaire et homme

[778] Facture d'Adolf Loos à Mr Letelier, 31 décembre 1930, Fonds AL, ZPH 1442, 2.1.9, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[779] *Revue de l'art ancien et moderne*, 1924, p. 259.
[780] *Le temps*, 6 mai 1925.
[781] Eigner, Peter, et Peter Berger. 2013. *Entrepreneurship in schwierigen Zeiten: Unternehmertum, Karrieren und Umbrüche während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Vienne : Lit-Verlag.
[782] Heinrich Kulka aménage le magasin Knize à Prague en 1934.

d'affaires Léonard Rosenthal (1874-1955), surnommé l'« inventeur des Champs-Élysées[783] » et qui crée aussi la galerie marchande « Les Arcades » au 76 de l'avenue, s'inscrit dans le contexte du renouveau urbain de l'avenue au cours des années 1920[784]. Cette galerie, aujourd'hui disparue, a été aménagée par l'architecte Louis Grossard ; elle regroupait quarante boutiques sur deux niveaux, en sous-sol et au premier étage d'un immeuble de rapport[785]. C'est Adolf Loos qui encourage le couple Steiner à installer une filiale Knize à Paris après avoir cherché l'emplacement idéal : il semble très au fait des changements qui surviennent alors sur l'avenue et de ses spécialisations puisque de grandes enseignes de mode s'y installent dès 1913 comme le parfumeur Guerlain et son magasin de trois étages[786], Louis Vuitton en 1914 et ses 1200 m^2 pour la plus grande bagagerie du monde[787] ainsi que le couturier Paul Poiret en 1925[788].

Après la Première Guerre mondiale, Loos s'essaie à de nouveaux programmes commerciaux le plus souvent multifonctionnels. Pourtant, il ne réalise que les boutiques Knize spécialisées dans le vêtement masculin – ainsi que des devantures de magasins à Vienne, comme la boutique de vêtements P.C. Leschka en 1923 – et aucun de ses projets d'envergure. Il en va de même avec ses projets d'habitations qui n'aboutissent pas et il reste cantonné dans des programmes dont il est déjà très familier.

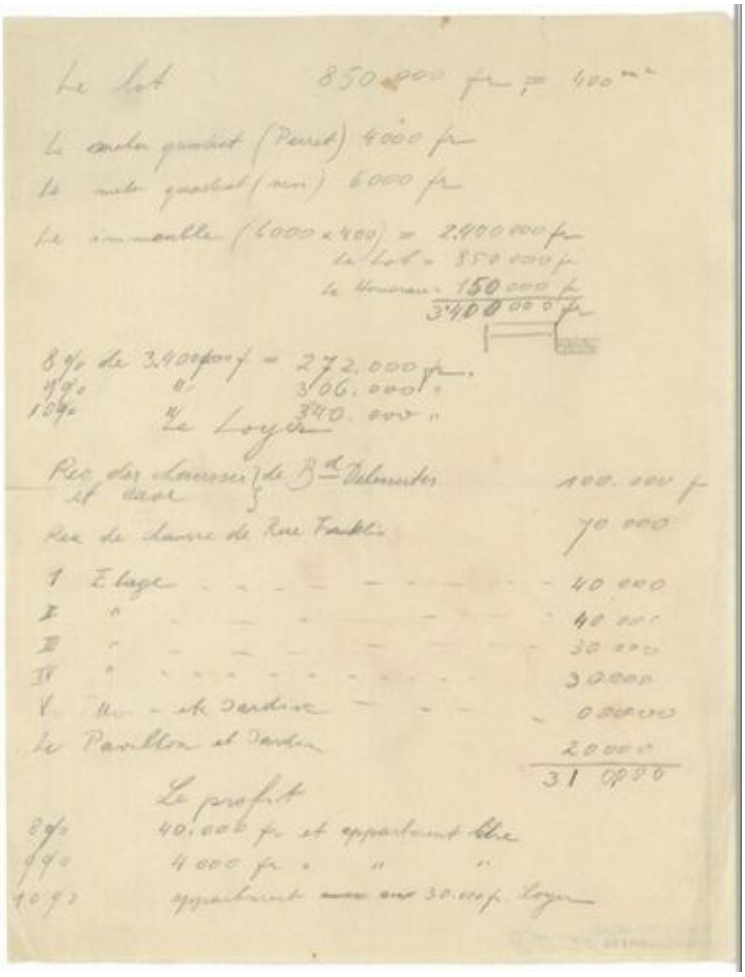
5.1.2 Les programmes d'habitation : entre habitat collectif et grandes villas

Les projets d'habitation dessinés par Adolf Loos durant cette période comprennent à la fois des projets d'habitats collectifs et des projets d'habitat privé. Parmi les projets d'habitats collectifs, qui sont les moins nombreux, le groupe de vingt villas présenté au Salon d'automne de 1923 prévu à Nice rappelle le projet du Grand Babylone Hôtel : Loos reprend l'idée d'une construction pyramidale et prévoit des toits-terrasses. Ce groupe de villas est constitué d'un premier bâtiment linéaire exposé au nord qui comprend des garages et des studios auquel sont rattachés deux groupes de six villas et un groupe de trois villas. Le plan formerait ainsi une sorte de E, assez proche de la configuration du Grand Babylone Hôtel conçu à la même date. La taille

[783] Payen-Appenzeller, Pascal, et Brice Payen. 2013. *Dictionnaire historique, architectural et culturel des Champs Élysées*. Paris : Ledico éditions, p. 176.
[784] Talon, Françoise, « Les commerces de luxe : 1914-1930 », In Leborgne, Dominique (Dir.), 1988. *Les Champs-Élysées et leur quartier*. Paris : Hachette, pp. 102-103.
[785] Payen-Appenzeller, Pascal, et Brice Payen. 2013. *Ibid*., p. 174.
[786] Payen-Appenzeller, Pascal, et Brice Payen. 2013. *Ibid*., p. 164
[787] Payen-Appenzeller, Pascal, et Brice Payen. 2013. *Ibid*., p. 362.
[788] Payen-Appenzeller, Pascal, et Brice Payen. 2013. *Ibid*., p. 178.

des villas varie, de 112,50 m² à 289 m², et s'accorde à la taille de la famille et au niveau de confort proposé[789]. Les plus petites villas ont un jardin au rez-de-chaussée ; les autres utilisent le toit de la villa voisine comme terrasse et jardin.

Illustration 9 : Projet annoté par Adolf Loos pour une parcelle rue Franklin. Source : Albertina, Vienne, Fonds AL, dossier O, ALA104 et ALA105.



Un projet annoté en français et en allemand conservé à l'Albertina évoque un immeuble à l'angle de la rue Franklin et du boulevard Delessert à Paris dans le XVIe arrondissement[790] : sur la parcelle de 400 m², Loos imagine un immeuble de logements destinés à la location dont les revenus auraient été partagés entre Perret et lui. Le dessin est peu développé, avec seulement un schéma de parcelle triangulaire qui rappelle l'immeuble d'habitation de la rue Raynouard qu'Auguste Perret construit dans le même arrondissement entre 1928 et 1930. En revanche, Loos annote largement son projet en calculs divers sans doute pour convaincre Perret. Auguste Perret occupe alors visiblement une place importante dans ses projets. La rue Franklin choisie par Loos était d'ailleurs déjà bien connue par Perret qui y construit un immeuble d'habitations entre 1903 et 1905. En dehors de ce projet de coopération non daté, Loos contacte l'entreprise de béton des frères Perret pour construire la maison de Tristan Tzara en 1925 mais se heurte à un refus[791].

[789] Frechilla, Javier, 2004. *Adolf Loos, Group of twenty villas with roof gardens on the Côte d'Azur*. Madrid : Rueda.
[790] Texte en français à propos d'un lot de 400 m² rue Franklin et dessin du dénivelé de la parcelle, ALA104 et ALA105, dossier O, Albertina, Vienne.
[791] Lettre des frères Perret à Adolf Loos, 27 août 1925, 535 AP 611/1, Institut français d'architecture.

Finalement, Loos ne reçoit aucune commande pour des logements collectifs en France alors qu'il est appelé pour de telles réalisations en Autriche et en Tchécoslovaquie. À Vienne, lors de son poste au *Siedlungsamt*, il participe à la construction de trois logements collectifs sociaux entre 1918 et 1923. Ces trois cités-jardins (Lainz, Heuberg et Hirschtetten) sont situées à l'écart du centre-ville dans les 13e et 22e arrondissements et destinées à des familles ouvrières et à d'anciens soldats. En Tchécoslovaquie, Loos conçoit également le complexe de logements ouvriers de l'usine de filature et de retordage de coton S. Katzau à Babi u Nachod (1928) pour le couple Moller qui lui commande aussi la construction d'une villa à Vienne (1928)[792].

Les autres projets d'habitations que Loos dessine sont tous des habitats individuels : en France, à l'exception de la villa Tzara, ces maisons ne semblent pas forcément avoir été commandées. On peut retenir la maison de Paul Verdier (1882-1966) au Lavandou (près de Toulon) dont les premiers dessins datent de 1922-1923, celle de l'acteur Alexander Moissi (1880-1935) à Venise (dont la maquette est exposée au Salon d'Automne de 1923), celle de l'entrepreneuse Helena Rubinstein (1872-1965) rue du Faubourg-Saint-Honoré en 1924, celle du juriste Arpad Plesch (1889-1974) à Croissy-sur-Seine la même année, celle d'Erwin Rosenberg[793] rue Simon Dereure à l'angle de l'avenue Junot à quelques mètres de celle de Tristan Tzara en 1925, et celle de Joséphine Baker (1906-1975) avenue Bugeaud en 1927. D'autres projets conservés aux archives de l'Albertina à Vienne sont évoqués dans l'ouvrage de Burkhardt Rukschcio et Roland Schabel pour la France ainsi que dans l'ouvrage dirigé par Maria Szadkowska pour la Tchécoslovaquie [794] mais manquent de documentation. Certains correspondraient à l'année 1931, lorsqu'Adolf Loos revient en France : s'il ne reste plus rien des projets pour le sculpteur Francis Willis et l'actrice Lilian Harvey, les plans pour la villa Mercedes-Jellinek à Nice sont en revanche encore consultables. Ce projet consistait à réaménager la terrasse et un café dans une villa déjà existante, mais la famille ne donna jamais l'autorisation[795] : le dessin à l'Albertina porte d'ailleurs la mention « état des lieux[796] », peut-être a-t-il seulement travaillé en tant que conseiller.

Reste que de nombreux projets sont difficilement exploitables du fait du manque de dessins

[792] Bojankin, Tano, « Kabel, Kupfer, Kunst. Walter Bondy und sein familiäres Umfeld », In Andrea Winklbauer (Dir.), 2008. *Moderne auf der Flucht. Österreichische KünstlerInnen in Frankreich 1938-1945*. Vienne : Kant, pp. 39-40.
[793] Aucune donnée biographique n'a été trouvée à propos de ce potentiel client et vraisemblable ami de Loos.
[794] Szadkowska, Maria, Leslie Van Duzer, Dagmar Černoušková et Ladislav Bezděk. 2009. *Adolf Loos - dílo v českých zemích*. Prague : Muzeum hlavního města Prahy : KANT.
[795] Rukschcio, Burkhardt et Roland Schachel. 1982. *Op. cit.*, p. 373
[796] Plan de la villa Mercedes-Jellinek, ALA325, Albertina, Vienne.

et de plans et d'une localisation relativement vague. En outre, certains des potentiels commanditaires sont difficiles à documenter. Il en est ainsi du projet de villa pour l'acteur Alexander Moissi de 1923 à Venise dont le plan suit le déroulement du *Raumplan* comme en témoignent les demi-niveaux tout en étant marqué par plusieurs caractéristiques des maisons méditerranéennes avec le motif de la loggia, du toit-terrasse et de l'escalier extérieur ou encore le crépi laissé raboteux sur la façade extérieure[797]. L'autre projet réalisé en 1923 est celui de la villa Verdier qui aurait été construite au Lavandou sur un dénivelé comme le montre une coupe[798]. La disposition et le plan – qui ne suit pas le *Raumplan* –, rappellent l'architecture italienne du *palazzo* avec une entrée monumentale encadrée de deux piliers et un ordonnancement massif et symétrique des volumes. Le plan est rectangulaire, rythmé par deux avancées en forme d'abside qui entourent la terrasse et le perron. Il en est encore du projet de la maison d'Arpad Plesch à Croissy-sur-Seine en banlieue parisienne (1924) *a priori* prévu sur les berges de la Seine. La seule lettre d'Arpad Plesch adressée à Adolf Loos en date de juillet 1926[799] mentionne une proposition de l'architecte mais il est impossible de savoir si cela correspond à ce projet et si celui-ci avait fait l'objet d'une commande de la part du juriste hongrois. Enfin, l'Albertina conserve encore deux plans imprécis qui correspondraient à un appartement destiné à Loos lui--même dans le XVIe arrondissement de Paris[800]. Ces plans pourraient renvoyer à une lettre d'un certain Kergares en mars 1925 à propos d'un grand appartement disponible dans le XVIe arrondissement près du métro Jasmin[801]. Non réalisé, il éclaire toutefois les aspirations de l'architecte au moment de son départ en France qui semble bien envisager une installation définitive à Paris.

Le projet de la maison destinée à Erwin Rosenberg qui date de 1925 est en revanche mieux localisé. Les plans révèlent comment aurait été exploitée la parcelle d'angle et son dénivelé : l'angle de la rue Simon Dereure et de l'avenue Junot aurait servi aux terrasses des différents niveaux de la maison et un jeu sur les étages aurait permis de rattraper la pente[802]. Ce procédé de construction est utilisé deux ans plus tard pour la maison de Tristan Tzara sur l'avenue Junot mais les terrasses ne sont pas visibles depuis la façade principale. Loos semble ainsi bien connaître les particularités du terrain ainsi que les possibilités offertes par cette partie de Montmartre qui commence à être lotie au milieu des années 1920.

---

[797] Photographie de la maquette de la villa Moissi, ALA5001, Albertina, Vienne.
[798] Coupe de la villa Verdier, ALA582, Albertina, Vienne.
[799] Lettre d'Arpad Plesch à Adolf Loos, 15 juillet 1926, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.404, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[800] Plans pour l'appartement d'Adolf Loos, ALA118 et ALA119, Albertina, Vienne.
[801] Lettre d'A. Kergares à Adolf Loos, 9 mars 1925, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.217, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[802] Plans et coupes de la maison Rosenberg, ALA577, ALA576, Albertina, Vienne.

Le projet pour la maison de Joséphine Baker de 1927 est plus complexe : on ne sait s'il y eu véritablement une commande et il n'existe aucun permis de construire aux archives de la ville de Paris le concernant. Un rejet de permis de construire d'un immeuble de huit étages selon les dessins de l'architecte Emile Valette et daté de juillet 1928 y est en revanche conservé[803] : ce dernier permis pourrait correspondre à un projet antérieur – puisque les demandes de permis de construire mettaient du temps à se concrétiser, expliquant aussi l'intervention de Loos – ou bien à un projet postérieur. En tout cas, Joséphine Baker acquiert une parcelle regroupant deux bâtiments au 11 avenue Bugeaud dans le XVIe arrondissement et le projet de Loos consistait à transformer les deux bâtisses existantes en conservant les murs extérieurs[804]. Dans cette logique, Adolf Loos prévoit la construction d'une tour à l'angle de la parcelle, à la manière de celle de la villa Karma (1903) ou de celle prévue pour l'hôtel avenue des Champs-Élysées (1924), qui servirait d'entrée avec un escalier monumental pour desservir le premier et deuxième étage. Le premier étage comprend un salon entouré d'une colonnade, un café situé dans la rotonde et une piscine rectangulaire de 9 mètres sur 4 éclairée par un toit vitré et ceinte de baies vitrées permettant de voir le bassin. Le choix d'installer une piscine rappelle les théories hygiénistes de l'époque qui vantaient les bienfaits du sport : c'est également le parti pris d'Henri Sauvage dans son immeuble d'habitations de la rue des Amiraux (1913) en lieu et place du cinéma initialement prévu. La particularité réside ici dans l'aménagement d'un grand bassin à usage privé et non à usage public comme rue des Amiraux. Et la façade rayée noire et blanche peut ici rappeler les maillots de bain et le culte du corps de l'époque. Le deuxième étage accueille plusieurs salles de réception et les chambres à coucher ; le nombre important de pièces de réception prévues dans cette maison peut surprendre pour une maison individuelle alors que le premier étage est conçu comme une sorte de club privé. À l'extérieur, le soubassement de la façade aurait été recouvert par du marbre blanc et la partie supérieure par du marbre blanc rayé de marbre noir de 30 centimètres de large à la manière de la cathédrale San Lorenzo à Gênes, proposant ainsi un écrin particulier à la danseuse d'origine américaine.

Ce projet a fait également l'objet de nombreuses analyses du point de vue du genre au point d'être lu au prisme de la piscine entourée de baies vitrées, comme une lettre d'amour d'Adolf Loos à Joséphine Baker[805]. Pour Beatriz Colomina, le voyeurisme en est une clef de lecture

[803] Archives de la ville de Paris, Permis de construire, VO12 91. Un immeuble est finalement construit à cet emplacement en 1932 par les architectes Emile Valette et Jean Fidler et Josephine Baker y a un appartement.
[804] Groenendijk, Paul et Piet Vollaard. 1985. *House for Josephine Baker*. Rotterdam : Uitgeverij.
[805] el-Dahdah, Farès et Stephen Atkinson, « The Josephine Baker House : For Loos's Pleasure », *Assemblage*, n°26, avril 1995, pp. 72-87.

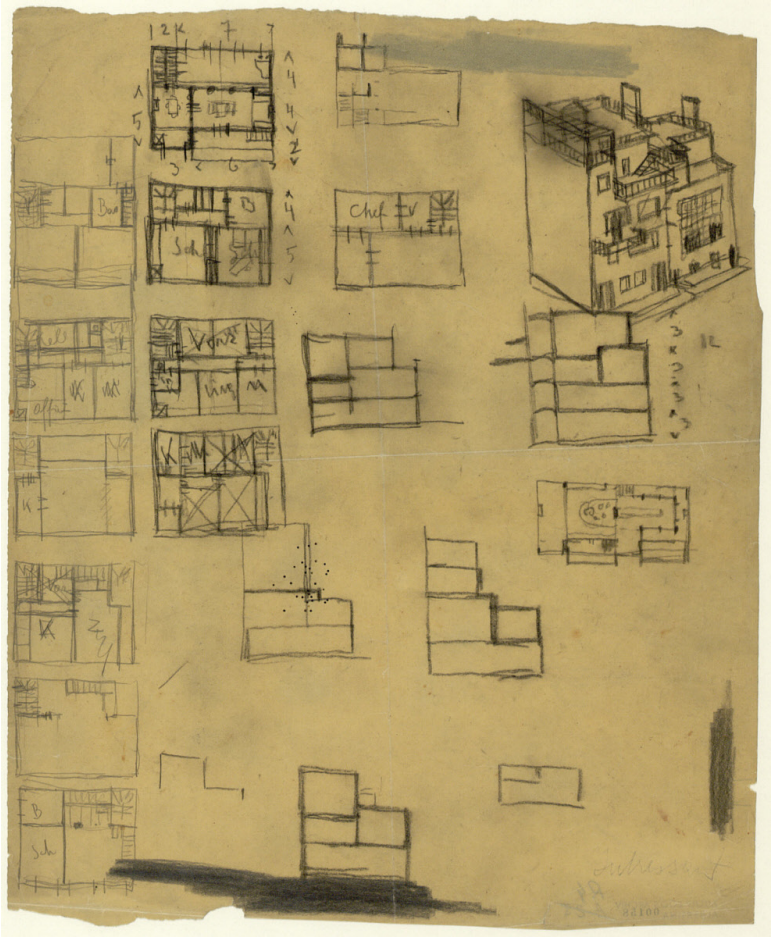
puisque la piscine est à la fois le lieu le plus intime de la maison et un lieu sensuel sur lequel se focalise le regard du visiteur. Son approche se fonde sur la définition du voyeurisme par le sémiologue du cinéma Christian Metz qui considère que l'acteur doit faire comme s'il n'était pas regardé, si bien que voyeurisme et narcissisme se superposent, ce qui renvoie ici parfaitement à la mise en scène autour de la piscine avec miroirs et baies vitrées[806]. De telles lectures impliquent un rapport dominant/dominé (homme-femme ; blanc-noir) et rappellent la conception genrée développée par Loos dans ses aménagements intérieurs considérant que certains matériaux et couleurs sont plus adaptés à l'habitante ou à l'habitant. En effet, alors que Loos s'est souvent présenté comme un théoricien progressiste envers les femmes, approuvant par exemple la mode des cheveux courts[807] ou en les acceptant dans son école, sa conception des intérieurs féminins révèle une forme de misogynie. Ainsi, il aménage la chambre de sa première femme, Lina Loos, en tapissant les murs et le sol de fourrure et d'étoffes soyeuses et en publie une photographie en 1903 dans *Die Kunst*[808]. L'intimité de la chambre à coucher de sa femme est alors exposée à tous comme la piscine privée de Baker où la transparence et l'observation règnent. Ce projet ambigu pour Josephine Baker, à la fois admiratif[809] et misogyne, souligne les contradictions de l'architecte mais aussi son opportunisme puisqu'en construisant pour une riche célébrité, il espérait gagner du respect et de la reconnaissance à Paris[810].

Un autre projet bien localisé est celui de la maison d'Helena Rubinstein, au 92 rue du Faubourg-Saint-Honoré. Si le dessin très lacunaire le rend difficilement exploitable, une perspective isométrique en marge d'une feuille montre une disposition relativement similaire à celles de la villa Moissi et de la villa d'Erwin Rosenberg, c'est-à-dire une construction en escalier sur trois étages avec un ensemble de trois terrasses dont deux sur le toit[811].

---

[806] Beatriz Colomina, « Intimacy and spectacle. The interiors of Adolf Loos », *AA Files*, n°20, automne 1990, pp. 5-15.
[807] Loos, Adolf, « Damenmode (1898)» et « Kurze Haare (1928) », In Loos, Adolf. 1962. *Op. cit.,* pp. 157-164 et pp. 429-430.
[808] Loos, Adolf, « Das Schlafzimmer meiner Frau », *Die Kunst : Monatsschrift für Kunst und alles andere,* 1903, p. 13. Après avoir divorcé en 1906, Loos reconstitue cette chambre dans l'appartement de Lina Loos de la Sieveringer Straße.
[809] Cheng, Anne Anlin. 2011. *Second Skin : Josephine Baker and the Modern Surface*. New York : Oxford University Press. L'auteure souligne combien Josephine Baker a inspiré les artistes modernes. Pour le projet de Loos, elle rappelle que Baker représentait la réussite à l'américaine et ainsi une forme d'idéal pour l'architecte.
[810] Elana Shapira, « Dressing a celebrity : Adolf Loos's House for Josephine Baker », *Studies in the decorative arts*, n° 2, printemps-été 2004, pp. 2-24.
[811] Isométrie de la maison Rubinstein, ALA158 et détail des niveaux, ALA164, Albertina, Vienne.

Illustration 10 : Dessin de la villa d'Helena Rubinstein, Adolf Loos (1924), rue du Faubourg-Saint-Honoré, Paris. Source : ALA158, Albertina, Vienne.



Quant à l'intérieur, les deux dessins très peu développés témoignent d'un plan relativement complexe et irrégulier en L[812]. La localisation du projet dans la rue du Faubourg-Saint-Honoré située dans le VIIIe arrondissement est par contre significative de la connaissance de la géograpgie parisienne de Loos puisqu'Helena Rubinstein s'y installe à différentes reprises : en 1908, elle y ouvre un salon de beauté au numéro 255 puis déménage pendant la guerre au numéro 126 avant d'acheter en 1929 un immeuble au 59 de la rue et de regrouper l'ensemble de ses activités[813]. Si aucune trace de commande à Loos ne subsiste, celle-ci a fréquenté et passé commande à des architectes de son cercle : Francis Jourdain lui dessine une boutique pour le Salon d'automne de 1927, Ernö Goldfinger (1902-1987)[814] en construit une à Londres en 1926 et Bruno Elkouken (1893-1968)[815] restructure en 1930 l'immeuble du 216, boulevard Raspail où elle s'installe dans un appartement décoré par Ernö Goldfinger. Le projet de Loos de construire une telle maison quasiment sur la place Beauvau au cœur de Paris laisse toutefois songeur quant à sa mise en œuvre réelle.

La seule maison construite par Adolf Loos à Paris est celle de Tristan Tzara et de sa femme Greta Knutson située avenue Junot à Montmartre dans le XVIIIe arrondissement. La rue

[812] Plans de la maison Rubinstein, ALA569, ALA563, Albertina, Vienne.
[813] Fitoussi, Michèle, Marie-Sophie Carron de la Carrière, Mason Klein, Christian Maryška, et Iris Meder (Dir). 2019. *Helena Rubinstein : l'aventure de la beauté*. Paris : Flammarion.
[814] Né en Hongrie, Ernö Goldfinger s'installe à Paris en 1921 et s'inscrit à l'école des Beaux-Arts. Il rencontre Adolf Loos sans doute à cette période. Goldfinger émigre à Londres en 1934.
[815] Né en Pologne, Bruno Elkoulen s'installe à Paris dans les années 1930 puis émigre aux États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale avant de revenir en France où il participe notamment à la reconstruction de la ville de Dunkerque.

Junot a été ouverte en 1902 lors du percement décidé par la municipalité – prenant officiellement le nom d'avenue en 1910 –, afin de supprimer ce qu'on appelait « le maquis » établi entre les rues Lepic et Caulaincourt : un enchevêtrement de cabanes et de maisonnettes construites avec des matériaux de récupération et qui servaient de refuge à une population pauvre. Pendant les années 1920, des villas, hôtels particuliers et petits immeubles d'habitation sont érigés tout le long de l'avenue Junot : la maison du couple Tzara-Knutson et le projet pour Erwin Rosenberg sont donc tout à fait emblématiques des constructions de l'avenue.

Il est possible que Le Corbusier ait été en compétition avec Adolf Loos pour cette construction puisqu'une lettre de Le Corbusier adressée à Tristan Tzara en date du 27 juillet 1925[816] propose un « terrain intéressant rue Gazan donnant sur le parc Montsouris » et conclut « qu'il faut se presser ; le prix est entre 400 – 500 f. ». L'architecte suisse dessine la localisation du terrain et un croquis daté du 15 novembre 1925 présente un plan annoté « pour Tzara[817] ». Mais c'est finalement au nord de Paris que le couple s'installe après avoir acheté le terrain correspondant grâce à l'argent de la famille de Greta Knutson. Le projet doit répondre à un programme bien spécifique : une maison pour un couple récemment marié avec un atelier pour la peintre Greta Knutson, ainsi qu'un étage destiné à la location. Il existe trois dessins de la maison : le premier est daté du 1e août 1925[818], le deuxième du même mois et le troisième d'octobre 1925. Et ces dessins s'inscrivent dans la continuité de ceux pour la villa d'Erwin Rosenberg et d'Helena Rubinstein (1925). Loos semble dès le début du projet avoir contacté les frères Perret mais ceux-ci déclinent l'invitation dans leur réponse du 27 août 1925, expliquant que les devis dépassent largement le coût de construction, tout en évoquant une collaboration possible à l'avenir[819].

Notre recherche a révélé des informations jusqu'alors inconnues sur l'élaboration des plans et la construction de la villa qui s'est déroulée entre 1926 et 1927 : en croisant différents documents (presse, actes administratifs, correspondance) trouvés dans plusieurs fonds et plusieurs pays, quelques hypothèses peuvent être présentées. Faute de collaborer avec les frères Perret, Adolf Loos semble s'être rapproché de l'architecte Pierre Boudriot, aujourd'hui totalement méconnu.

---

[816] Lettre manuscrite de Le Corbusier à Tristan Tzara du 27 juillet 1925, FLC, l2-14-280.
[817] Dessin de Le Corbusier d'un appartement pour Tristan Tzara, 15 novembre 1925, FLC, l2-14-38.
[818] Plan de la maison Tzara, ALA591, Albertina, Vienne.
[819] « Bedauern dabei gefunden, dass unsere Gesamtsumme der Baukosten diejenige Ihres Voranschlages bedeutend uebersteigen wuerde. Es tut uns darum sehr leid, Ihnen in diesem Falle nicht zu Diensten sein zu koennen. Wir erlauben uns deshalb, Ihnen die Plaene und Voranschlaege zurückzuschicken, in der Hoffnung Ihnen ein anderes Mal nützlicher sein zu können. », Lettre dactylographiée des frères Perret à Adolf Loos, 25 août 1925, fonds Perret, 535 AP 611/1, Institut français d'architecture, Paris.

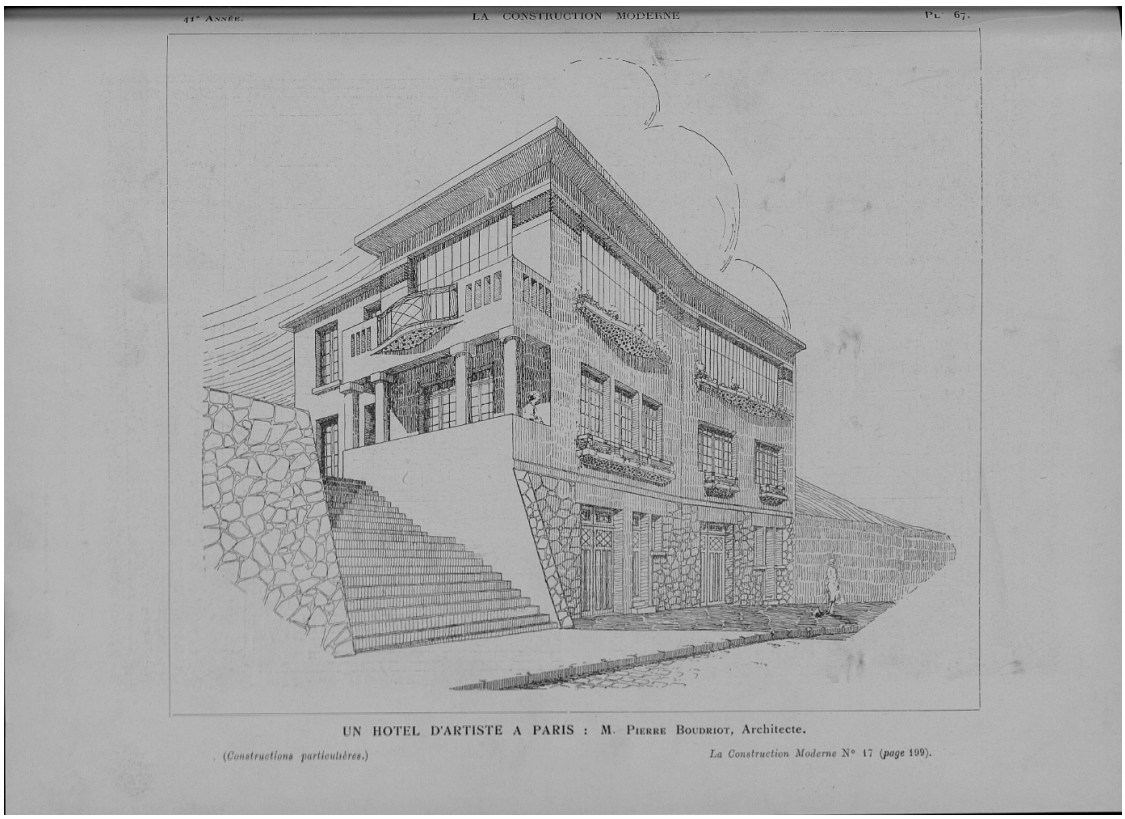
En attestent notamment le deuxième plan d'août 1925 co-signé par Loos et Boudriot[820], la carte de visite manuscrite de Boudriot dans le fonds Loos à Vienne[821] ou encore les actes de vente qui soulignent l'implication de Boudriot dans le projet puisqu'il dessine les terrains de la villa Poulbot ainsi que ceux de la villa voisine Tzara[822]. En effet, l'illustrateur Francisque Poulbot (1879-1946) achète son terrain (n°13 avenue Junot) le 20 avril 1925 quand le couple Tzara-Knutson l'achète le 20 août 1925 à la même compagnie immobilière parisienne, Le Patrimoine Foncier et devant le même notaire, Auguste Edmond Breuillaud. Les actes de vente précisent plusieurs conditions particulières quant au lotissement de l'avenue Junot, les constructions devant avoir l'« aspect de pavillons ou hôtels particuliers, avec ou sans atelier d'artistes[823] ». Le projet de lotissement souhaite ainsi renouer avec le traditionnel Montmartre refuge des artistes, à l'instar du peintre Felix Ziem – dont le jardin est mitoyen à la villa Tzarra – ou encore des peintres Suzanne Valadon et Maurice Utrillo qui y ont vécu.

Loos et Boudriot se sont probablement rencontrés au début de la construction de la villa Tzara puisque les deux chantiers se déroulent quasiment en même temps. L'architecte Boudriot publie « deux projets d'hôtels particuliers avec atelier » mitoyens dans *La construction moderne* en 1926 : les dessins, datés de mars 1925, montrent un hôtel correspondant à celui de Poulbot quand l'autre est projeté sur la parcelle achetée par Tzara et sa femme. Les petits hôtels d'un étage, parfaitement symétriques, présentent des façades constituées d'une partie inférieure en meulière et d'une partie supérieure en briques recouvertes de béton, le tout en gros moucheté ocre jaune. Pour l'intérieur Boudriot imagine pour le « terrain accidenté » (surtout pentu), un sous-sol comprenant le garage, les espaces pour les services et l'entrée menant au rez-de-chaussée. Ce dernier s'ouvre ensuite sur le vestibule et mène aux pièces à vivre : salle à manger, salon et cuisine. À l'étage sont aménagés l'atelier de Poulbot, deux chambres et une salle de bain. La loggia figurant au premier étage sera finalement abandonnée par Boudriot qui ne conserve que celle au rez-de-chaussée[824]. Si les deux hôtels sont publiés en tant que « projet », les travaux de la villa Poulbot sont en réalité déjà très avancés en janvier 1926 comme le souligne le journaliste qui

[820] Plan de la villa Tzara co-signé par Boudriot et Loos, août 1925, Archives G. Lundberg, 3B11:54, Archives nationales, Stockholm.
[821] Adresse manuscrite de Pierre Boudriot, 12 rue Blanche. Fonds Adolf Loos, ZPH 1442, 3.3.3, Bibliothèque de la mairie de Vienne.
[822] Minutes du notaire Breuillaud, acte de vente entre le Patrimoine foncier et Francisque Poulbot, 20 avril 1925, acte de vente entre le Patrimoine foncier et Greta Knutson/Tristan Tzara, 20 août 1925, Archives nationales, France, MC/ET/LXX/2473 et MC/ET/LXX/2483.
[823] Minutes du notaire Breuillaud, acte de vente entre le Patrimoine foncier et Greta Knutson/Tristan Tzara, 20 août 1925, Archives nationales, France, MC/ET/LXX/ 2483.
[824] Marcilly, P., « Hôtel d'artiste pour Poulbot », *La construction moderne*, 24 janvier 1926, pp. 198-204.

visite le chantier accompagné de l'architecte et de l'illustrateur et la construction de la villa Tzara est également en cours.

Illustration 11 : Projet d'hôtels particuliers par Pierre Boudriot, avenue Junot, 1925. Source : Marcilly, P., « Hôtel d'artiste pour Poulbot », La construction moderne, 24 janvier 1926, planche 67.



Loos a su à l'évidence tirer profit de l'antériorité du projet de Boudriot : d'une part le projet co-signé l'est dans l'agence de Boudriot de la rue de Sévigné – et il y a peut-être dessiné aussi le troisième plan – et d'autre part il utilise plusieurs éléments du projet initial de l'architecte parisien. En effet, la villa Tzara présente, comme la villa Poulbot, une façade composée de deux registres et une solution similaire pour maîtriser la parcelle rectangulaire étroite et en pente de 45% depuis la rue vers le milieu du terrain. En revanche, Loos choisit d'inverser totalement la disposition intérieure : tous les espaces de vie (chambres et salon) donnent sur la rue quand l'atelier de Knutson est côté cour, perdant en luminosité – quand les baies vitrées imaginées par Boudriot apportaient au contraire la lumière à l'atelier Poulbot. Surtout, la composition des façades et le plan intérieur de la villa Tzara sont largement plus complexes que la villa Poulbot – en développant notamment le *Raumplan*.

Illustration 12 : Façades des villas Poulbot (1925-1926) et Tzara-Knutson (1926-1927), Avenue Junot, Paris. Source : Cécile Poulot, 2020.

Le premier projet dessiné à Vienne en août 1925 comporte cinq étages mais seuls quatre étages sont construits couronnés d'un toit-terrasse plat. Adolf Loos avait en effet prévu un étage supplémentaire et les plans qu'il fait publier portent les cinq étages[825] tout comme le photomontage paru dans l'ouvrage d'Heinrich Kulka en 1931, comme s'il ne considérait pas la maison achevée sans ce dernier étage. En comparant les différents plans connus de la maison, ainsi ceux d'août et d'octobre 1925, on constate que l'intérieur a été réorganisé après l'abandon du dernier étage : Loos réduit la terrasse du troisième étage pour construire l'atelier de Greta Knutson qui donne directement sur le salon – et pour lequel elle finit par ajouter une cloison pour plus d'intimité. Comme l'atelier ouvre sur la façade arrière, face au hameau des artistes, la façade principale ne laisse rien deviner de cette maison-atelier. Reste qu'en intégrant l'atelier à cet étage, la symétrie prévue dans l'aménagement originel de la maison est perdue. Les demi-niveaux et les emmarchements propres au *Raumplan* sont également moins nombreux dans le dernier plan de la maison. Enfin, l'appartement locatif est également modifié à plusieurs reprises et n'occupe finalement que le premier étage grâce à un creusement plus important à l'arrière de la maison.

[825] Plan de la maison Tzara publié dans *L'Architecture vivante*, automne-hiver 1927.

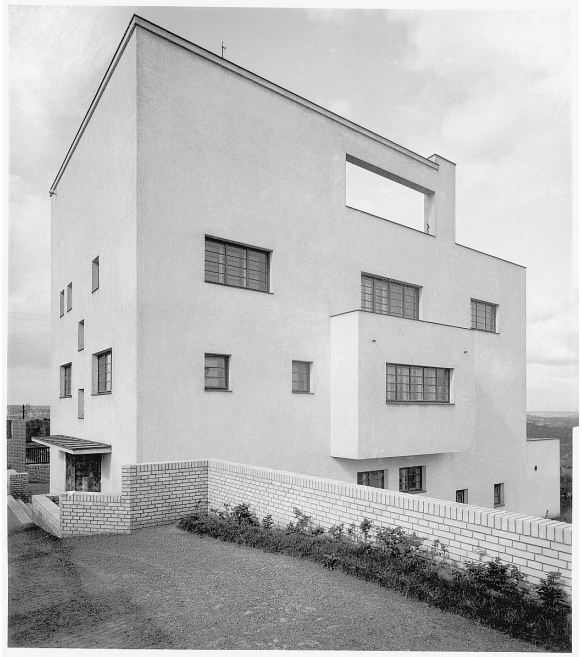
Le plan n'est pas lisible depuis la façade sur l'avenue : la façade côté rue est concave et plus rigoureuse quand la façade arrière, plus personnelle, révèle mieux l'imbrication des différents niveaux. Celle côté rue est divisée en deux parties, à savoir la partie inférieure exécutée en briques brutes traditionnelles de Montparnasse et moellons et le carré supérieur blanchi à la chaux : l'utilisation des briques visait à mieux insérer la maison dans l'environnement urbain de l'époque comme le montre une photographie de Germaine Krull (1897-1985) en 1930 qui représente une partie de l'avenue Junot dont la maison Tzara[826]. Les deux registres séparés par une loggia découpée à angles droits renvoient à l'espace réservé à la location et à celui réservé aux propriétaires. Cette façade témoigne, en lieu et place de la neutralité revendiquée par Loos d'une complexité qualifiée de « paradoxale » par l'historien de l'architecture Can Onaner. Ce dernier considère en effet que son anthropomorphisme, suscite une « inquiétante étrangeté » : elle peut en effet rappeler une figure humaine, le rez-de-chaussée et le premier étage de location concave figurant la bouche, les fenêtres étirées au deuxième les yeux surmontés d'un front[827]. Ce sentiment d'étrangeté est souligné bien des années plus tard par l'écrivain français Jean-Louis Baudry qui visite l'acteur et réalisateur Jacques Fabbri (1925-1997) installé dans l'un des appartements aménagés dans la villa :

> « La maison avait été divisée en appartements séparés, mais en raison des contraintes exercées par les lignes très strictes de l'architecture, les pièces s'imbriquaient tout de guingois, les fenêtres n'étaient pas à leur place, trop hautes ou trop basses et l'on avait l'impression de pénétrer dans le monde brisé et inquiétant d'un film expressionniste allemand. L'ensemble frappait par sa discordance et sa bizarrerie[828]. »

On mesure ainsi combien la maison avait été pensée par son architecte comme un programme global destiné à une famille et qu'une certaine perte de son sens s'est opérée au fil des transformations que l'intérieur a subi.

[826] Germaine Krull, Villa Tzara, Paris, 1930, tirage argentique, 22 x 15 cm, n°AM1990-162, MNAM, Paris.
[827] Onaner, Can. 2019. *Adolf Loos et l'humour masochiste*. Lausanne : Métis, pp. 92-93 et p. 95.
[828] Baudry, Jean-Louis. 2017. *Les corps vulnérables*. Strasbourg : L'atelier contemporain, pp. 31-32.

Illustration 13 : Façades des villas Tzara (1927, Paris, ALA2621), Müller (1928, Prague, ALA3200) et Moller (1928, Vienne, ALA2445), Martin Gerlach Jr., 1931. Source : Albertina.



Par opposition à la façade sur rue, celle de l'arrière est entièrement recouverte du même enduit blanc utilisé pour la partie supérieure de la façade sur rue et consiste en une composition libre de volumes avec saillies, retraits et terrasses – comme Loos l'avait dessiné pour E. Rosenberg et H. Rubinstein. Ce contraste entre les façades rappelle celui de la villa Moller à Vienne (1928) sauf que la façade principale à Vienne offre uniquement des parties en saillies. La façade arrière de la villa viennoise présente comme la villa Tzara plusieurs terrasses. Ce jeu sur les façades est enfin

repris pour la villa Müller à Prague (1928-1930) comme le montre Christian Kühn dans une comparaison de la symétrie des différentes façades des villas Moissi, Tzara et Müller[829]. L'entrée de l'appartement locatif qui possède les deux fenêtres de la partie concave sur rue se fait par le jardin au niveau de la façade arrière. *A contrario*, l'entrée de l'appartement principal se fait par la porte à droite de la façade sur rue ; la porte de gauche mène au garage, ces deux portes étant surmontées de pavés de verre. Une autre série de marches sur la façade arrière permet également aux propriétaires de rentrer par derrière, à la manière d'une entrée des artistes dans une salle de spectacle.

Illustration 14 : Façades des villas Moller (1928, Vienne), Tzara (1927, Paris) et Müller (1928, Prague). Source : Cécile Poulot, 2016-2019.

[829] « Beim Haus Tzara oder Haus Müller ist sie das Gestaltungsprinzip der Strassenfassade, aber auch in einen so dynamischen Entwurf wie dem für das Haus Moissi tauchen mehrmals symmetrische Motive auf. », In Kühn, Christian. 2001. *Das Schöne, das Wahre und das Richtige Adolf Loos und das Haus Müller in Prag*. Bâle : Birkhäuser, p. 63.

À l'intérieur, la cage d'escalier étroite et orientée à 270 degrés est tapissée de meubles encastrés en bois aux poignées en métal[830]. Elle fonctionne comme une « introduction[831] » et débouche sur le « hall d'entrée » de l'appartement du couple au deuxième étage après avoir traversé l'entresol qui abrite l'appartement locatif et le premier étage où se trouvent la cuisine et le cellier. Une grande pièce à vivre divisée en deux parties occupe la moitié du plateau du deuxième étage : la salle à manger côté rue surplombe de 70 centimètres le salon, à la manière d'une scène de théâtre ainsi que l'atelier de la peintre qui déborde sur la terrasse. Au troisième étage, deux chambres et le bureau de Tristan Tzara et enfin un toit-terrasse. L'escalier permet ainsi d'accéder au véritable foyer de la maison, à savoir le salon situé dans la partie arrière de la maison donc à l'abri du bruit et des regards. Mais cet escalier étroit a vraisemblablement rendu difficile les circulations dans la maison : Greta Knutson raconte que seul le chat Catalogue l'a apprécié alors qu'elle s'y est faite des bleus[832]. Les différents espaces et leurs fonctions sont bien dissociés : le deuxième étage est réservé aux pièces de réception quand les chambres et le bureau de Tzara sont au dernier étage. Les pièces sont quasi toutes communicantes du fait des emmarchements et à des décrochements importants comme entre la salle à manger et le salon.

Si l'hypothèse d'un litige entre le maître d'ouvrage et le maître d'œuvre a été avancée par certains chercheurs, la documentation des deux parties n'en montre rien. L'absence d'atelier fermé, les nombreux emmarchements – pourtant réduits par Loos entre août et octobre 1925 – sans doute encore plus contraignants du fait de l'étroitesse de la parcelle ou encore la collaboration supposée avec Pierre Boudriot qui a pu mal se passer sont autant d'hypothèses. D'ailleurs la seule mention de la construction de la villa dans la correspondance d'Elsie Altmann insiste sur le projet et sa possible remise en cause puisqu'elle « espère vraiment que la décision à propos de Tzara a été décidée en son sens[833]. » Et Loos ne manifeste d'ailleurs guère d'enthousiasme pour son unique construction à Paris lorsqu'il écrit à Bohumil Markalous : « […] je n'ai moi-même rien à faire (à part la construction de la maison du dadaïste Tristan Tzara[834]. »

---

[830] La cage d'escalier et les façades de la villa ont été inscrites au titre de Monument Historique en 1975. L'intérieur a été divisé en cinq appartements, il ne subsiste donc rien des intérieurs d'époque.
[831] Voir partie 1, chapitre 3, 3.2.1, p. 143.
[832] Knutson, Greta, « Das Haus Tzara », *Bauwelt,* n° 42, 6 novembre 1981, pp. 1896-1897.
[833] « Hoffe sehr dass sich die Sache Tzara zu deinen Gunsten entschieden ist. » Lettre d'Elsie Altmann à Adolf Loos, 6 Août ?, Fonds Adolf Loos, ZPH 1442, 6.1.70, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[834] « […] da ich selbst (ausser einen Wohnhausbau für den Dadaisten Tristan Tzara) nichts zu tun habe. » Lettre d'Adolf Loos à Bohumil Markalous, 10 mai 1926, centre de documentation de la villa Müller, Prague.

L'autre réalisation parisienne pour un logement privé tient *a priori* plutôt du conseil à l'image du travail que Loos facture pour l'hôtel Goya en 1930. Une lettre de la Société coopérative des architectes adressée à une certaine Hélène Reifenberg en 1926 l'informe que « Monsieur Ad. Loos, votre Architecte, (les) charge de régler un litige entre (elle et) lui, concernant des travaux décoratifs pour l'intérieur de votre hôtel[835] ». Loos aurait reçu de l'argent « pour rupture de contrat » mais il ne s'estime pas assez rémunéré « pour les travaux qu'il a faits » et l'auteur de la lettre explique : « […] jusqu'à plus ample informé qu'en effet les honoraires lui revenant doivent être plus élevés que 3.000 frs ». Aucun dessin ne semble correspondre aux travaux engagés par Loos pour la commanditaire, domiciliée rue Michel-Ange dans le XVIe arrondissement. Toutefois, la société mentionne qu'elle est en possession de dessins techniques, maquettes et aquarelles prouvant l'implication de Loos dans le projet pour justifier le paiement d'honoraires plus importants. Alors que cette commande n'est nullement mentionnée dans la littérature consacrée à Loos, tout comme le projet pour l'hôtel Goya, une lettre de décembre 1925 envoyée par Elsie Altmann restée à Vienne, insiste sur un contrat passé entre son mari et madame Reiffenberg[836]. L'architecte a visiblement bien été engagé pour proposer un nouvel aménagement et/ou décor de l'hôtel mais on ignore pourquoi il n'a pas abouti.

Dans cette période, Loos dessine d'autres projets, plutôt pour l'Autriche et la Tchécoslovaquie qui sont ses dernières constructions. Celles-ci, érigées à Vienne et Prague entre 1928 et 1932, semblent très marquées par la série des « villas blanches » de Le Corbusier, comme la villa La Roche-Jeanneret (1923-1925), la maison-atelier Ozenfant (1923), la maison Planeix (1925-1928), la villa Savoy (1929-1931) ou encore la villa Stein (1929). En effet, la façade de la villa Moller à Vienne (1928) résonne particulièrement avec celle de la maison Planeix de Le Corbusier à Paris (1928) puisque les deux façades présentent le même jeu sur les retraits et les saillies. En façade, la maison Planeix présente un cube surmonté d'un balcon qui déborde quand le toit-terrasse est en retrait. C'est une configuration très proche de la villa Moller où les deux façades ont un axe central avec un volume en saillie qui correspond au premier étage de la maison.

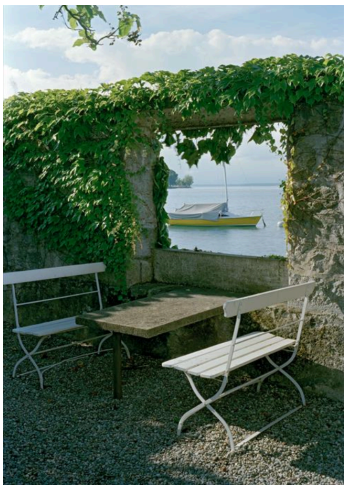
[835] Lettre de la société coopérative d'architectes à Hélène Reifenberg, 5 janvier 1926, Fonds AL, ZPH 1442, 8.30, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[836] « Aus deinem Brief war (...) nicht ersichtlich, dass du einen Auftrag von der Reiffenberg hast, du schreibst nur dass Zifferer dich empfohlen hat, aber nichts von Bestellung. » Lettre d'Elsie Altmann à Adolf Loos, Vienne, 9 décembre 1925, Fonds AL, ZPH 1442, 6.1.53, bibliothèque de la mairie de Vienne.

Illustration 15 : Façades des villas Planeix (1925, Paris) et Moller (1928, Vienne). Source : Cécile Poulot, 2016-2018.

Si Loos n'applique pas les cinq points pour une architecture moderne (pilotis, fenêtre rideau, façade libre, plan libre, toit-terrasse) que Le Corbusier développe à travers ses premières villas puis théorise en publiant son ouvrage en 1927, il les connaît et les a visiblement réinterprétés. Le toit-terrasse de la villa Müller avec la vue encadrée (par l'architecture) sur le château de Prague rappelle les démarches de Le Corbusier à la villa Savoy ou encore pour la villa « Le lac » en Suisse (1923) pour lesquelles il conçoit un même cadre architecturé ouvrant sur le paysage alentour. Les deux architectes sélectionnent ainsi le paysage à mettre en scène, en excluant *a contrario* d'autres parties, du site et de la ville où les maisons sont construites[837].

Illustration 16 : Fenêtres architecturées : villa Müller (Prague, 1928), villa Savoy (Poissy, 1929) et villa Le Lac (Corseaux, 1923). Source : galinsky.com et Fondation Le Corbusier.

[837] Cohen, Jean-Louis et Tim Benton. 2013. *Le Corbusier : An Atlas of Modern Landscapes*. New York : Museum of Modern Art.



Au vu des constructions réalisées après 1918, Adolf Loos a visiblement eu des difficultés à réaliser les programmes nouveaux qu'il dessine pourtant en nombre dans les trois pays où il réside, soit la France, l'Autriche ou la Tchécoslovaquie. Il n'intervient en effet presque uniquement sur des programmes ou des formes déjà conçus en vue de projets antérieurs ou élaborés avant la Première Guerre mondiale. En outre, les aménagements intérieurs et les constructions après 1918 se situent essentiellement dans des lieux qu'il connaît déjà : l'Autriche et la Tchécoslovaquie et plus encore à Vienne et à Plzeň (à l'exception des maisons de campagnes dans le Semmering pour Clara Spanner (1923) et Paul Khuner (1929-1930)). L'accès à la commande est sans doute plus facile là où il est déjà connu, où il a déjà construit et où il est plus ou moins intégré : on conçoit dès lors, qu'en dépit de ses aspirations à travailler ailleurs, il soit qualifié d'architecte autrichien, viennois ou tchèque.

Pourtant, tous les projets que Loos dessine et parfois construit montrent combien il connaissait les configurations des sites envisagés. À Paris, le choix de l'avenue Junot en témoigne : le site surplombant la ville est à la fois exceptionnel et tout juste ouvert à la construction, ouvrant de nombreuses possibilités à l'architecte. Les VIIIe et XVIe arrondissements à Paris sont également au centre de ses intérêts : le VIIIe très central était un quartier aisé de la capitale comme le XVIe arrondissement qui offrait en outre de nouvelles perspectives puisque la destruction des fortifications de Thiers à partir de 1919 a permis d'englober Auteuil et Boulogne. En province, Loos privilégie la Côte d'Azur, tant pour les projets multifonctionnels et commerciaux que pour ceux d'habitation. À Prague, où Loos construit pour la première fois après-guerre, ses réalisations sont situées dans des quartiers relativement éloignés du centre-ville : la villa Müller à Strešovice ainsi que la villa Moller dans le quartier de Smíchov en témoignent. Il en est de même pour Vienne puisque la villa Moller se situe à Döbling (19^e^

arrondissement) au bord de la forêt au nord-ouest du centre-ville. Les projets commerciaux sont quant à eux généralement envisagés dans des zones centrales (les avenues emblématiques des capitales et le quartier de l'Opéra à Paris par exemple) et dans des zones attractives comme la Côte d'Azur ou la ville thermale de Karlsbad.

Tableau 5 : Projets et réalisations d'Adolf Loos après 1918 jusqu'en 1933 dans le monde. Source : d'après le catalogue raisonné de Rukschcio et Schachel, 1982. Réalisation : Cécile Poulot.

Lieux	Projets	Réalisations
Autriche	20	28
France	21	4
Tchécoslovaquie	6	15
Reste de l'Europe	3	1
Hors Europe	4	0

5.2 Construire dans le monde ou le rêve de partir

Si son projet de magasin pour la ville d'Alexandrie en 1910 est sans doute le premier projet international de Loos, c'est surtout après avoir participé au concours organisé par le *Chicago Tribune* en 1922 pour la construction de son siège qu'Adolf Loos multiplie les projets architecturaux à l'international. Et il y investit les mêmes programmes multifonctionnels développés suite à son installation en France après 1918. Ces projets participent de la forte internationalisation du contexte architectural de l'entre-deux-guerres avec de nombreux concours ouverts à des architectes de toutes les nationalités, jusqu'à une centaine pour le concours de Chicago[838]. Mais cette activité peut aussi indiquer son souhait de quitter l'Europe, en raison des difficultés rencontrées pour s'inscrire dans le paysage architectural en France.

Chaim Weizmann (1874-1952), le futur Président de la République d'Israël aurait ainsi invité Adolf Loos en 1924 à s'installer en Palestine afin de diriger la construction du pays[839]. Même si les archives ne mentionnent pas cet élément[840], l'intérêt de Weizmann pour l'architecture est attesté. Il fait appel à l'ancien élève de Loos, Ernst L. Freud, pour la construction d'une villa

[838] Solomonson, Katherine. 2003. *The Chicago Tribune Tower Competition : Skyscraper Design and Cultural Change in the 1920s*. Chicago : University of Chicago Press.
[839] Rukschcio, Burkhardt et Roland Schachel. 1982. *Op. cit.,* p. 295.
[840] Échanges avec les archives de Chaim Weizmann, Israël, mars 2018.

familiale sur le Mont Scopus à Jérusalem en 1927[841] mais le projet n'aboutit pas et c'est finalement l'architecte allemand Erich Mendelsohn qui sera en charge de la construire à Rehovot cette fois à partir de 1934.

Loos entretient également des liens avec Israël par l'intermédiaire de l'un de ses commanditaires, le docteur Josef Fleischner, qui lui commande en 1931 les plans d'une maison à Haïfa. Mais en avril 1932, alors que Fleischner rentre d'un séjour en Palestine, il s'excuse auprès de Loos de devoir surseoir au projet : l'installation définitive n'est prévue qua dans cinq ans, le choix se portant de surcroît plutôt sur Jérusalem. Fleischner lui décrit le pays avec un grand enthousiasme : il remarque qu'il n'y a ni crise ni chômage et qu'au contraire, les constructions et les usines nouvelles sont nombreuses et d'une grande modernité[842].

Un autre projet international est celui d'une mairie au Mexique – sans doute pour la ville de Mexico – qui date vraisemblablement des années 1922-1923[843] : son plan pyramidal évoquant les Aztèques rappelle le Grand Babylon Hôtel. Si les programmes sont distincts, hôtel pour l'un et bâtiment municipal pour l'autre, ils présentent bien des similitudes – avec notamment la prise en compte du climat particulièrement chaud dans les deux cas. La mairie offre une forme librement inspirée des pyramides aztèques, autour d'un grand hall central au rez-de-chaussée avec une hauteur sous plafond de vingt-huit mètres entouré d'un ensemble de salles plus petites sur trois étages. La forme se veut efficace pour combattre la chaleur et la lumière[844].
Ce projet, comme de nombreux projets dessinés par Adolf Loos, est difficile à documenter : il n'y a aucune trace d'un concours ou d'une commande pour un hôtel de ville à Mexico à cette époque. L'architecte Anton Schweighofer a trouvé un appel de ce type qu'en 1906[845] : l'un prévoyait la construction d'une place principale avec le palais présidentiel et la mairie ; l'autre celle du parlement. L'architecte français Emile Bénard gagne le concours pour la construction du parlement mais les événements politiques n'en permettront pas l'achèvement, le tout étant repris par l'architecte mexicain Carlos Obregón Santacilia dans les années 1930. Ce projet appartient donc à l'architecture de papier d'Adolf Loos : à savoir des projets dessinés dans lesquels il se confronte à des formes et programmes relativement nouveaux dans des pays complètement

[841] Welter, Volker M. 2012. *Ernst L. Freud, architect : the case of the modern bourgeois home*. New York : Berghahn Books, p. 57.
[842] Lettre de Josef Fleischner à Adolf Loos, 4 avril 1932, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.123, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[843] Schweighofer, Anton, 2002. *Adolf Loos - Entwürfe für den öffentlichen Bau : 11 Rekonstruktionen*. Vienne : Böhlau, pp. 91-93.
[844] Plan de la mairie de Mexico, ALA849, dossier O, Albertina, Vienne.
[845] Schweighofer, Anton. 2002. *Ibid.*, pp. 91-93.

inconnus. La forme pyramidale lui est néanmoins familière puisqu'il l'utilise aussi pour le continent européen ; elle révèle son envie d'aller puiser dans des répertoires moins connus et révèle l'image qu'il se fait du Mexique. Un style méso-aztèque était de fait très en vogue aux États-Unis à la même période : dès le milieu du XIXe siècle, des découvertes archéologiques au Mexique d'anciens temples fascinent le pays et l'exposition de 1893 à Chicago présente des répliques en plâtre de plusieurs temples mayas[846].

En 1925, Adolf Loos réalise enfin un projet pour un palais d'exposition dans le quartier européen de la ville de Tientsin en Chine. Cette ville portuaire est située à une centaine de kilomètres de Pékin et accueille différentes concessions européennes autour de 1900. Durant toute cette période, la ville connaît un développement urbain rapide accordé aux vagues successives d'installations de chacune des concessions affichant un style national caractéristique[847]. Le palais d'exposition devait être construit sur la place du marché entre la rue de France et la rue de Paris, donc *a priori* dans la concession française. Le projet était multifonctionnel comme il est indiqué en français sur les plans conservés à l'Albertina : le bâtiment comprenait un lieu d'exposition, un hôtel, un café, les halles du marché et des appartements. Les dix plans conservés[848] illustrent un projet beaucoup plus abouti que celui de Mexico pour lequel Loos n'a donné qu'un seul dessin. Sur ces plans, le tampon de Josef Alois Hammerschmidt (1891- ?) en alphabet latin et en caractères chinois, laisse supposer une collaboration avec son ancien élève des années 1910. L'existence d'un concours concernant ce projet n'a pu être attesté par l'historienne spécialiste de la Chine urbaine entre le XIXe et XXe siècle, Fleur Chabaille-Wang[849].

L'architecte Josef Alois Hammerschmidt est né à Vienne en 1891 et s'est formé en architecture à la *Technische Hochschule* de Vienne ainsi que dans l'école de Loos dès son ouverture en 1912. Il aurait travaillé pour la municipalité de Vienne en 1913 avant de s'engager dans l'armée lors de la Première Guerre mondiale et d'être fait prisonnier en Sibérie. En janvier 1921, Hammerschmidt arrive en Chine : il travaille d'abord pour l'entreprise de construction *Yuen Fu* puis ouvre sa propre agence d'architecture entre 1924 et 1931. Parmi les réalisations évoquées par un répertoire de 1935, Hammerschmidt aurait réalisé un palais d'exposition international et un projet pour la

[846] Park, Stephen M., « Mesoamerican Modernism : William Carlos Williams and the Archaeological Imagination », *Journal of Modern Literature*, n°2, été 2011, pp. 21-47. Frank Lloyd Wright construit à Los Angeles plusieurs maisons dans le style maya dans les années 1920 : les maisons Hollyhock (1921), Millard (1923), Storer (1923) et Ennis (1924).

[847] Chang, Zhang et Liu Yue, « International concessions and the modernization of Tianjin », In Laura Victoir et Victor Zatsepine (Dir.). 2013. *Harbin to Hanoi : The Colonial Built Environment in Asia*. Hong Kong : Hong Kong University Press, pp. 83-102. L'Autriche-Hongrie est propriétaire d'une concession entre 1901 et 1917.

[848] Plans pour Tientsin, dossier C, Fonds AL, Albertina, Vienne.

[849] Échanges avec l'historienne spécialiste de Tientsin, Fleur Chabaille-Wang, mai 2018.

municipalité française mais il est impossible de savoir si l'un des deux projets correspond à celui d'Adolf Loos[850]. Finalement, Loos reçoit en juillet 1925 un télégramme de Tientsin expliquant en anglais que le projet doit être abandonné du fait de la situation politique mais l'expéditeur reste inconnu[851]. En 1930, Hammerschmidt quitte Tientsin pour Shangaï où il ouvre son agence en 1933[852]. La fin de sa vie et de sa carrière reste inconnue. Aucune correspondance et référence à Hammerschmidt n'existe dans les fonds d'archives d'Adolf Loos à part cette dizaine de plans conservés à l'Albertina et une référence au « projet chinois » dans sa correspondance avec sa femme Elsie Altmann[853]. Malgré tout Loos a accordé une grande importance à ce projet puisque qu'il l'expose à sa deuxième participation au Salon d'Automne à Paris en 1926[854].

Loos multiplie ainsi les projets à l'international et dans des programmes relativement nouveaux au vu de la première partie de sa carrière à Vienne. Cette ouverture à l'international est très largement reprise par ses élèves qui émigrent après leur formation, travaillent dans différents pays tout en veillant à la diffusion des théories de leur maître par des moyens variés.

5.3 Un horizon élargi par les élèves

Après la Première Guerre mondiale, l'école d'architecture ouverte à Vienne devient nomade avec les voyages de Loos notamment à Paris et en Tchécoslovaquie où il fait venir des élèves ou des collaborateurs et continue de former de jeunes architectes sur ses chantiers. Du fait de leurs appartenances multiples, des changements politiques survenus après 1918 qui donnent naissance à six États différents, et de leurs trajectoires personnelles, les élèves de Loos vont ensuite travailler dans différents pays d'Europe.

Cet ancrage européen des élèves de Loos s'inscrit dans le prolongement de ses prises de positions cosmopolites : on retrouve dans les parcours de ses élèves *a posteriori* les différentes facettes de Loos et ses intérêts variés. Les enseignements et les modèles proposés par Loos circulent à travers leurs migrations : certains élèves publient leurs souvenirs, des textes théoriques

[850] Nellist, George F. 1933. *Men of Shanghai and North China. A Standard Biographical Reference Work*. Shangai : The Oriental Press, pp. 158-163.
[851] Télégramme de Tientsin à Paris, 21 juillet 1925, Fonds AL, ALA4052 r et ALA4052 v, Albertina, Vienne.
[852] Denison, Edward. 2017. *Architecture and the Landscape of Modernity in China before 1949*. Londres : Routledge, pp. 261-262.
[853] Lettre d'Elsie Altmann à Adolf Loos, 23 juin 1925, Fonds AL, ZPH 1442, 6.1.46, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[854] Liste des exposants « Adolf Loos […] Palais d'Exposition industrielle à Tien-Tsin (Chine) », *Catalogue du salon d'Automne,* Paris, 1926, p. 251.

sur Loos ou encore traduisent ses essais ; d'autres construisent selon les préceptes de leur professeur avec le *Raumplan*[855] et utilisent le même mobilier. Certains privilégient à leur tour l'enseignement pour former de nouvelles générations d'architectes.

Les parcours montrent une grande hétérogénéité. Quand certains contribuent plutôt au développement d'une architecture nationale propre à leur pays de naissance notamment dans les États nés après la Première Guerre mondiale, d'autres s'insèrent dans des problématiques plus internationales et souvent très proches de celles de Loos : c'est le cas pour Leopold Fischer (1901-1975), qui s'installe à Dessau pour travailler sur le logement social. Les années 1930 et la montée du nazisme constituent une autre rupture et un élargissement des horizons de nombre d'élèves à l'échelle mondiale.

De fait, trois grandes phases se distinguent. Avant 1918, l'école d'Adolf Loos est représentative de plusieurs éléments liés à l'importance de la capitale de l'Empire austro-hongrois comme centre de la création et de la formation artistique. Les trajectoires d'élèves illustrent ensuite, de 1918 et 1930, l'importance de l'architecture dans la création d'une identité nationale des pays nouvellement créés ainsi que l'internationalisation de l'architecture. Les migrations à partir des années 1930 sont enfin à replacer dans une histoire marquée par l'accession au pouvoir d'Adolf Hitler, l'*Anschluss* en Autriche (1938) et l'occupation de la Tchécoslovaquie (1939).

Les types de migrations et leurs justifications sont à mettre en lien avec l'évolution de l'architecture et de l'histoire européennes, les migrations politiques semblant l'emporter dans la troisième période. Zlatko Neumann revient ainsi dans sa Croatie natale au moment où celle-ci intègre la Yougoslavie en 1918 et est appelé à participer au contexte de construction d'identité nationale. Quand la migration de Leopold Fischer en Allemagne après ses études dans les années 1920 renvoie aux opportunités que l'école du Bauhaus pouvait lui offrir, son installation en 1936 aux États-Unis est liée aux persécutions antisémites. De même, les architectes juifs, Paul Engelmann et Kurt Unger, émigrent en Palestine essentiellement pour des raisons politiques. L'installation d'Otto Bauer (1897-1965 ?) à Paris est plus complexe mais elle rend compte aussi de l'attraction qu'exerçait la capitale dans l'entre-deux-guerres en Europe. Les trajectoires et les projets des élèves d'Adolf Loos dessinent ainsi un espace transnational dans lequel circulent les théories et les pratiques de leur maître.

[855] Kulka, Heinrich. 1931. *Op. cit.*

Plutôt que de dresser le portrait ou la biographie[856] de chaque élève – ce qui est impossible du fait d'informations manquantes ou fragmentaires pour un certain nombre – ou de certains élèves dont le choix aurait forcément été arbitraire – lié au final aux archives et à la documentation existante –, j'ai choisi de construire une typologie des déplacements des élèves de Loos sans prétendre à l'exhaustivité. Je reprendrai l'approche menée dans le chapitre 2 de la première partie qui avait distingué des générations d'élèves[857]. Avec la fondation de l'école à Vienne en 1912, nombreux sont ceux qui s'installent dans la capitale pour suivre une formation architecturale dans des institutions officielles et auprès de Loos ; la majorité repart ensuite dans son pays ou sa ville d'origine tout en travaillant souvent parallèlement pour Adolf Loos, qui les considère alors comme de réels collaborateurs, avant d'émigrer dans les années 1930. Cette structuration permet d'interroger les profils initiaux des élèves, et tout particulièrement ceux de l'Empire austro-hongrois qui illustrent à la fois la multiethnicité de l'Empire et une certaine homogénéité pour insister sur la rupture que constitue 1918. En outre, elle conjugue une approche biographique pour mettre en perspective les parcours individuels et collectifs ainsi qu'une approche spatiale et topographique centrée sur les lieux, les villes d'arrivée et de travail de ces individus, pour qualifier au final l'inscription spatiale de la pensée de Loos à laquelle ils ont contribué.

5.3.1 Se former à Vienne

Les registres d'inscription des élèves de la *Technische Hochschule* de Vienne nous renseignent sur le milieu dont sont issus les étudiants d'Adolf Loos puisqu'une grande partie suivaient parallèlement les deux enseignements. La plupart déclarent être de religion juive et avoir pour langue l'allemand : si la majorité annonce être née à Vienne, d'autres le sont en Moravie ou en Bohême. La profession du père correspond généralement à la catégorie de « marchand[858] » : les élèves d'Adolf Loos étaient plutôt issus de milieux relativement favorisés et de fait les frais d'inscription de la *TH* étaient élevés.

Vienne ne concentre cependant pas seulement des étudiants des différentes parties de l'Empire : elle compte également des élèves d'autres pays à l'image de Gabriel Guévrékian (1900-1970), né à Constantinople mais installé en France, de Raymond Fischer (1898-1988) venu de

[856] Marie Gaimard et Caroline Maniaque, « Introduction », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* [En ligne], 2 | 2018, mis en ligne le 01/09/2018, consulté le 12/09/2018, p. 2. http://journals.openedition.org/craup/921
[857] Voir partie 1, chapitre 2, 2.1.2, p. 107.
[858] Eintragskatalog, Archiv Technische Universität Wien, Vienne. Recherches sur Otto Bauer, Otto Breuer, Paul Engelmann, Jacques Groag, Josef A. Hammerschmidt, Heinrich Kulka, Helmut von Wagner-Freynscheim.

France ou encore de Giuseppe de Finetti (1892-1952) qui arrive d'Italie. Tous fréquentent l'école d'Adolf Loos en parallèle de leur formation officielle. Ainsi, Giuseppe de Finetti arrive en 1912 à Vienne pour suivre l'enseignement de Loos jusqu'au début de la Première Guerre mondiale en 1914 avant de retourner clandestinement en Italie pendant la guerre et de revenir à Vienne entre 1918 et 1920[859]. Gabriel Guévrékian étudie à la *Kunstgewerbeschule* auprès d'Oskar Strnad et de Josef Frank tout en suivant les cours d'Adolf Loos. Raymond Fischer multiplie les types et les lieux d'enseignement : d'abord à Paris avec l'école des Beaux-Arts puis à Vienne avec l'enseignement de Loos, aux États-Unis auprès de Frank Lloyd Wright et enfin, à Weimar au Bauhaus de 1920 à 1923 ; il rentre alors à Paris et ouvre son agence[860]. Malgré la perte d'hégémonie de l'Autriche que Fischer reconnaît, Vienne reste pour lui un lieu attractif comme il l'explique dans les années 1980 :

> « J'ai d'abord écrit à Adolf Loos ; l'Autriche avait essayé de faire la paix en 1917. Après la guerre c'était une capitale qui ne représentait plus l'Empire austro-hongrois, mais un petit pays qui avait une grande réputation. Vienne était l'un des grands centres de l'esprit européen […] il y avait un mouvement qui allait mourir, mais qui était en pleine expansion. L'Autriche avait changé depuis qu'elle s'était balkanisée. »

Dans un entretien avec Pascal Zeller en 1987, il témoigne encore de ce contexte viennois très porteur et donne des précisions sur l'école de Loos et son fonctionnement :

> « Lorsque je suis allé à Vienne, Loos avait une agence et une école. Son agence n'était pas énorme. Il avait au maximum sept ou huit collaborateurs dans un atelier de 250 à 300 m² dont on avait démoli les cloisons […] Il habitait au dessus de son agence tandis que son école se trouvait dans le quartier du « Ring ». Les élèves qui la fréquentaient, en général au nombre de 25, suivaient en même temps les cours de l'école officielle. […] Les trois-quarts étaient des étrangers, surtout des anglo-saxons. (On ne voyait que très peu d'étudiants français.)[861] »

Si ce témoignage livré soixante-dix ans après les faits appelle sans doute des nuances, il illustre le cosmopolitisme de l'école de Loos et l'importance de son enseignement pour des étudiants prêts à suivre un double cursus, à la fois officiel et officieux. Nombre des élèves de Loos repartent ensuite dans leurs pays d'origine ou regagnent les parties de l'Empire où ils étaient nés.

---

[859] Mancini, Laura, et Vittorio Notari. 2002. *Giuseppe De Finetti : Villa Crespi*. Florence : Alinea.
[860] Fischer, Raymond et Philippe Dehan. 1988. *Si le béton est plus répandu que le métal, c'est l'œuvre du Comité des forges*. Paris : Connivences, p. 27.
[861] Zeller, Pascal. 1992. *Op. cit.*, p. 16.

5.3.2 S'impliquer dans l'invention d'une architecture nationale

Plusieurs élèves de la première génération formée par Loos retournent dans leurs pays, après avoir participé au Premier conflit mondial aux côtés de l'Autriche-Hongrie, et participent à la création de l'architecture de ces pays[862].

Jacques Groag regagne ainsi sa ville natale d'Olomouc en Tchécoslovaquie[863] tout en participant à plusieurs chantiers à Vienne : celui de la maison de Margaret Stonborough, la sœur du philosophe Ludwig Wittgenstein (1889-1951) dont les travaux sont suivis entre 1926 et 1928 conjointement par Groag, Wittgenstein lui-même et Paul Engelmann[864], ou encore celui de la villa Moller dirigé par Adolf Loos (1928)[865]. À Olomouc, Jacques Groag construit la maison de sa famille[866] dont le plan rappelle le projet de Loos pour la villa Moissi à Venise et aménage plusieurs intérieurs de villas comme la villa Pollak. Lors de sa participation à l'exposition du *Werkbundsiedlung* à Vienne en 1932, Groag construit quatre maisons identiques à côté de la maison de Richard Neutra. Les maisons, de trois étages chacune, sont conçues deux par deux avec un mur mitoyen : le rez-de-chaussée comprend une entrée, la cuisine, la cheminée (ou les toilettes selon la maison) et un salon donnant sur le jardin auquel on accède par quelques marches. Le salon est une grande pièce pouvant être fractionnée selon les usages à la manière des intérieurs conçus par Loos : une partie salle à manger et une partie plus calme. À l'étage se trouvent les chambres et la salle de bain ; puis une terrasse et un atelier au second étage. Le mobilier est en général léger et mobile – à l'exception d'un coin du salon aménagé avec une banquette fixée au mur – et l'on retrouve le fameux tabouret en bois à trois pieds que Loos affectionnait tout particulièrement pour ses propres aménagements. Après 1932, Jacques Groag conçoit plusieurs villas privées comme celle du couple de commerçants, Paula et Hans Briess à Olomouc en 1933 ou encore celle de Rudolf Seidler, représentant de l'entreprise de verre Swarowsky, en 1935 dans la même ville[867]. Il émigre avec sa femme Jacqueline en Angleterre en

---

[862] Andrieux, Jean-Yves, Fabienne Chevalier, et Anja Kervanto Nevanlinna. 2006. *Idée nationale et architecture en Europe. 1860–1919 : Finlande, Hongrie, Roumanie, Catalogne*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
[863] Šlapeta, Vladimír, « Paul Engelmann und Jacques Groag, die Olmützer Schüler von Adolf Loos », *Bauwelt*, n° 40, 1978, pp. 1494-1501.
[864] Prokop, Ursula. 2005. *Das Architekten und Designer – Ehepaar Jacques und Jacqueline Groag. Zwei Künstler der Wiener Moderne*. Vienne : Böhlau, p. 24
[865] Prokop, Ursula. 2005. *Ibid.*, p. 31.
[866] Prokop, Ursula. 2005. *Ibid.*, p. 39.
[867] Prokop, Ursula. 2005. *Ibid.*, pp. 77-80.

1939 où il lui est d'abord interdit d'exercer en tant qu'architecte étranger et ne parvient à ouvrir son agence d'architecture qu'après 1945[868].

Paul Engelmann, également originaire d'Olomouc et ayant suivi l'enseignement de Loos en même temps que Groag à l'ouverture de l'école en 1912, connaît une trajectoire similaire. Après sa formation, Engelmann rencontre Ludwig Wittgenstein sur les recommandations de son maître[869] et les deux hommes collaborent à la construction de la villa de Margarethe Stonborough à Vienne. Engelmann travaille ensuite dans sa ville natale à la construction de villas privées avant d'émigrer en Palestine en 1934. Dans son article consacré à Jacques Groag et Paul Engelmann, Vladimír Šlapeta souligne l'importance de leur ville d'origine dans leur trajectoire. Olomouc est en effet située en Silésie (au nord de l'actuelle République Tchèque) qui, comme la Moravie et sa capitale Brno, étaient administrées par la bourgeoisie allemande et avaient des relations fortes avec Vienne d'autant que les étudiants devaient s'y former puisque l'université historique de la ville avait été supprimée par l'empereur François-Joseph en 1860[870]. En revanche, Vladimír Šlapeta insiste sur les différences de trajectoires entre les deux camarades d'école de Loos : Paul Engelmann adopte une position plus philosophique comparée à celle de Jacques Groag ; son amitié avec Ludwig Wittgenstein et sa proximité avec Karl Kraus, dont il est le secrétaire entre 1914 et 1916, peuvent expliquer son choix de se consacrer essentiellement à l'écriture lors de son installation en Palestine.

Après avoir suivi l'enseignement d'Adolf Loos auprès de Groag et d'Engelmann, Giuseppe de Finetti revient quant à lui en Italie au moment où éclate la Première Guerre mondiale. Il termine sa formation à Bologne en 1920 et obtient la même année son diplôme de professeur de dessin à l'académie des Beaux-Arts de la ville avant d'ouvrir une agence à Milan, où il réalise l'ensemble de sa carrière. Milan constitue dans l'entre-deux-guerres l'un des centres de l'architecture moderne italienne[871] comme en témoignent l'inauguration de nombreux bâtiments, le lancement d'événements pour promouvoir la culture à l'image de la Triennale qui s'y tient depuis 1923, ou encore l'importance de la presse architecturale avec la revue *Domus* (1928-) dirigée par Gio Ponti, *Casabella* (1928) ou *Quadrante* (1933-1936) fondée et dirigée par Pierre

[868] La majeure partie de sa famille est déportée à Theresienstadt : son frère Emo survit et s'installe en Palestine à la fin de la guerre.
[869] Bakacsy, Judith. 1999. *Paul Engelmann und das mitteleuropäische Erbe : der Weg von Olmütz nach Israël*. Vienne : Folio, pp. 32-33.
[870] Pesek, Jiri, « Les étudiants des pays tchèques entre Prague et Vienne : comparaison du rôle des trois universités en 1884 », In Godé, Maurice, Jacques Le Rider, Françoise Mayer (Dir.). 1996. *Allemands, Juifs et Tchèques à Prague: 1890-1924 = Deutsche, Juden und Tschechen in Prag : 1890-1924*. Montpellier : Université Paul-Valéry, p. 109.
[871] Cohen, Jean-Louis. 1984. *Op. cit.*

Maria Bardi.

Deux constructions de Giuseppe de Finetti font explicitement référence à l'enseignement et à l'architecture de Loos. L'une d'elle correspond au seul immeuble de logements qu'il a construit entre 1924-1925 à Milan – la *Meridiana*. Cet immeuble de cinq appartements de luxe sur cinq étages dont la forme offre trois toits-terrasses n'est pas sans rappeler le projet de vingt villas d'Adolf Loos pour Nice. À l'intérieur, Finetti utilise plusieurs pièces de mobilier chères à son maître comme la table aux pieds éléphants.

Son autre réalisation est la villa Crespi (1938-1941) à quelques kilomètres de Milan destinée au fils de l'industriel et homme politique italien Benigno Crespi (1868-1944). La villa, utilisée comme maison de chasse, est construite sur deux étages : le rez-de-chaussée pour l'armurerie et la salle à manger, le premier étage pour trois salons de réception et le second pour les appartements privés de Crespi et de ses invités. Plusieurs éléments de la villa se réfèrent au travail de Loos : l'atrium arrondi au sol couvert d'un marbre à motif en damier en guise d'entrée et le plan carré que de Finetti prolonge avec deux ailes latérales, semblent être des citations directes de la villa Karma de Montreux (1903) tout comme l'imposante cheminée en briques avec une hotte rustique dans l'armurerie que Loos a souvent implantée dans ses différents intérieurs. Si les briques pour le revêtement des murs et les poutres apparentes au rez-de-chaussée s'adaptent au programme d'une maison de chasse qui se veut champêtre, intime et relativement sombre, ils évoquent aussi l'importance qu'accordait Adolf Loos aux choix des matières et des couleurs, lesquels faisaient partie intégrante de l'ambiance créée dans ses aménagements intérieurs. Le premier étage contraste avec le rez-de-chaussée du fait de ses grandes ouvertures sur la nature environnante et des murs plus clairs : cette ouverture qui rend plus poreuse la distinction entre intérieur et extérieur n'est pas sans rappeler l'architecture organique que théorise Frank Lloyd Wright en 1939[872] et tout particulièrement l'une de ses premières maisons, la *Robie House* dans l'Illinois (1907-1909). Chaque salon offre une ambiance particulière grâce aux revêtements des murs : la peinture claire de l'un répond au revêtement en bois clair du deuxième qui se différencie du troisième par des placages de bois plus sombre. Les salons peuvent être séparés grâce à des rideaux afin de jouer sur les effets de volumes. Comme dans de nombreuses réalisations d'Adolf Loos, de Finetti construit l'un des salons sur deux niveaux : une balustrade en bois au second étage permet de voir ce qui se passe au premier étage. S'il n'utilise pas le modèle du *Raumplan* avec de nombreux niveaux intermédiaires, il reprend à son maître l'idée de l'*inglenook* à l'anglaise,

[872] Wright, Frank Lloyd. 1954. *The Natural House*. New York : Bramhall House.

en créant dans un même salon différents petits espaces séparés ou pas par des paravents en verre. Enfin, à l'étage des chambres, une cheminée en briques avec une hotte rustique installée dans la chambre de madame Crespi constitue sans doute un hommage à celle de l'appartement viennois d'Adolf Loos aménagé en 1903.

Si Giuseppe de Finetti construit finalement assez peu, il aménage plusieurs magasins dont celui de vêtements féminins, *La moda da Nuova*, en 1927 à Milan en réemployant de nombreux éléments des intérieurs de Loos : le jeu sur les matières et leurs couleurs ainsi que le mobilier en témoignent. Mais à l'inverse de son maître dont les plans d'ensemble de villes sont très rares, de Finetti s'engage dans un travail urbanistique et réfléchit aux transformations urbaines que connaît Milan dans l'entre-deux-guerres et après-guerre : il fonde en 1924 le *club degli architetti urbanisti* et publie en 1934 un ouvrage sur les villes, *Stadi. Esempi, tendenze, progetti* avant de créer l'institut des études urbaines et régionales en 1951, un an avant sa mort[873]. Giuseppe de Finetti est l'un des rares élèves et disciples de Loos à avoir évolué vers l'urbanisme : il élargit en cela la conception globale de l'architecture et de ses différents aspects et impacts dans le quotidien des individus développée par Loos.

La trajectoire du croate Zlatko Neumann, élève de la seconde génération, est celle qui révèle la plus forte implication dans la création d'une architecture au service de la construction d'une identité nationale. Après sa formation à Vienne, à la *TH* et auprès d'Adolf Loos en 1919, ce natif de Pakrac s'installe à Zagreb au début des années 1920 après la déclaration d'indépendance de la Yougoslavie le 1 décembre 1918. Dans sa correspondance avec Loos, Neumann témoigne de la difficile situation économique du nouvel État et de sa forte centralisation à partir de Belgrade, deux éléments qui compliquent les opportunités de construire :

> « D'ailleurs rien ne va ici pour la construction. Les perspectives sont aussi très faibles du fait de la crise financière qui semble ne jamais finir. La situation politique instable n'agit pas seulement en niant la vie économique (Centralisation de l'État à Belgrade) mais s'empare également de la vie privée des hommes - comme je vous l'avais déjà raconté- au point qu'ils n'osent même plus respirer. […] Je serais très heureux, mon cher Loos, si je pouvais vous rejoindre ou si vous pouviez me trouver une place à Paris. Je souhaite à tout prix partir d'ici. Vers qui dois-je me tourner pour apprendre quelque chose ici ??[874] »

[873] Mancini, Laura et Vittorio Notari. 2002. *Op. cit.*

[874] « Übrigens geht es hier nicht besser mit dem Bauen. Die Aussichten sind auch sehr schwach infolge der Geldkrisis, die hier nie zu enden scheiden will. Die äusserst labilen politischen Verhältnisse wirken nicht nur auf das wirtschaftliche Leben hier vernichtend (Centralisierung im Belgrad), sondern greifen, wie ich es Ihnen

Neumann travaille pour Loos à des projets viennois de 1923 à 1925, depuis la Croatie car il ne peut quitter le pays tant qu'il n'a pas obtenu son diplôme et terminé son service militaire effectué de 1925 à 1926. Il œuvre à cette période à deux grands projets : l'un dans sa ville natale et l'autre à Belgrade, un Panthéon qu'il prévoit d'exposer à Zagreb[875]. Neumann envisage toutefois dès 1925 de rejoindre Adolf Loos à Paris tant ses projets peinent à voir le jour du fait du manque d'intérêt pour la culture moderne et d'un certain esprit anti-allemand :

> « Le Professeur Dr. Schneider a été mis en retraite de manière inattendue il y a quelques jours. Peut-être du fait de son nom allemand ou bien de ses orientations politiques ? Je le connais bien et je sais qu'il ne s'occupe pas de politique. […] Pourtant Zagreb lui doit tout en ce qui concerne ce qu'on appelle la « culture moderne[876]. »

Dans la perspective de s'installer à Paris, Neumann presse Loos de lui trouver une place à ses côtés ou aux côtés d'un autre architecte : si Adolf Loos ne l'invite pas véritablement, il lui envoie un texte d'Auguste Perret pour le faire découvrir à son élève[877]. Surtout, la même année, Neumann postule à une bourse de travail en France *via* la légation française à Belgrade qui échoue faute d'argent supplémentaire à distribuer[878]. Zlatko Neumann arrive finalement au mois de mai 1926 à Paris et il y reste jusqu'en 1927 comme l'indiquent les photographies d'André Kertesz prises à cette période.

Il semblerait qu'Adolf Loos ait aidé Zlatko Neumann à exposer ses propres projets à Paris au Salon d'Automne de 1926 et à publier un projet de maison dans la revue berlinoise *Der Sturm* en 1927[879]. Au Salon d'Automne, Zlatko Neumann présente en effet d'une part son projet de Panthéon pour Belgrade ainsi qu'un musée du peuple pour Zagreb. Le magazine *Vogue* publie à cette occasion un article de Jean Gallotti traitant conjointement de Loos et Neumann[880]. Par la

---

einmal schon erzählte, ins private Leben einzelner Menschen, so dass viele fast nicht zu atmen getrauen. [...]. Ich wäre glücklich, lieber Loos, wenn ich zu Ihnen kommen könnte, oder wenn Sie mir eine Stelle in Paris verschaffen könnten. Ich möchte unbedingt weg von hier. Zu wenn sollte ich auch hier gehen um etwas zu lernen. » Lettre de Zlatko Neumann à Adolf Loos, 15 janvier 1925. Fonds AL, ALA3830, Albertina, Vienne.

[875] Lettre de Zlatko Neumann à Adolf Loos, 29 janvier 1925, Fonds AL, ALA3831, Albertina, Vienne.

[876] « Vor einige Tagen wurde unverhofft Prof. Dr. Schneider pensioniert. Vielleicht wegen seines deutschen Namens? Oder wegen seiner politischen Ansichten? Ich kenne ihn doch gut und weiss, dass er sich nie mit Politik befasst hat. Vielleicht würde er eben darum abgeschafft. Und doch Zagreb alles, was mit dem Namen „Moderne Kultur" benannt werden darf, nur ihn zu verdanken. » Lettre de Zlatko Neumann à Adolf Loos, 15 janvier 1925. Fonds AL, ALA3830, Albertina, Vienne.

[877] Lettre de Zlatko Neumann à Adolf Loos, 13 mai 1926. Fonds AL, ALA867, Albertina, Vienne.

[878] Lettre de la légation de France à Zlatko Neumann, 21 juin 1926, Fonds AL, ALA3833, Albertina, Vienne.

[879] Neumann, Zlatko, « Projekt für ein Kleinhaus », *Der Sturm,* n°1-2, avril 1927, pp. 3-4.

[880] Gallotti, Jean, « La Nouvelle architecture », *Vogue*, 1 avril 1927, p. 48.

suite, le même journal contacte Neumann à propos d'un article à paraître sur la villa Tzara en janvier 1927[881] et l'entreprise parisienne de serrurerie J. Willem s'adresse également à lui pour les châssis prévus pour cette même villa en mars 1927[882].

Zlatko Neumann participe de fait à de nombreux projets français d'Adolf Loos durant cette période comme en témoigne la lettre de recommandation de Loos écrite en mars 1928 et qui dresse une liste de leurs collaborations[883]. Ce sont à Vienne les logements ouvriers de Lainz et la villa Rufer ; c'est le projet de la villa Moissi pour Venise et c'est en France, le projet du Grand Babylone Hotel, celui de la villa d'Arpad Plesch à Croissy-sur-Seine ainsi que la construction de la villa Tzara et l'aménagement de la boutique Knize.

Zlatko Neumann retourne à Zagreb autour de 1927 et y diffuse les idées d'Adolf Loos en publiant des articles sur l'architecture moderne dans le quotidien *Novosti* (Nouvelles) en 1930 ainsi que dans la revue spécialisée *Arhitektura* en 1933 : Loos y figure comme un modèle et un père de la nouvelle architecture[884]. Zlatko Neumann devient par la suite l'un des architectes fondateurs de l'architecture nationale croate et participe à des chantiers majeurs de l'État nouvellement créé : il travaille à Zagreb et plus généralement en Croatie[885]. Après la Seconde Guerre mondiale où il est fait prisonnier en Allemagne comme officier ingénieur, Neumann participe au concours national organisé pour la construction d'un bâtiment gouvernemental à Belgrade. Si son projet l'emporte, élaboré avec trois autres architectes croates Dragica Perak, Antun Ulrich et Vladimir Potočnjak – qui faisait aussi partie du cercle d'Adolf Loos à Paris[886] – il sera grandement modifié lors de sa construction – c'est aujourd'hui le Palais de la Serbie[887]. Neumann est ensuite employé par le ministère croate du logement jusqu'en 1954 pour construire des logements collectifs avant de travailler sur différents projets de constructions d'écoles[888]. Ses autres réalisations en Croatie, tant dans les plans que dans les aménagements intérieurs, sont empreintes de l'enseignement d'Adolf

[881] Lettre de Condé Nast-Vogue à Zlatko Neumann, 26 janvier 1927. Fonds AL, ZPH 1442, 8.321, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[882] Lettre J. Willem à Zlatko Neumann, 31 mars 1927. Fonds AL, ZPH 1442, 8.35, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[883] Lettre citée dans Pavlovic, Boro, « Arhitekt Zlatko Neumann ucenik i suradnik Adolfa Loosa », *Arhitektura*, 101, pp. 61-68.
[884] Kahle, Darko, « Architect Zlatko Neumann. Buildings and Projects between the World Wars », *Prostor,* n°23, 2015, pp. 29-41.
[885] Kahle, Darko, « Architect Zlatko Neumann. Works after the Second World War (1945-1963) », *Prostor,* n°24, 2016, pp. 173-187.
[886] Auteur inconnu, « Architekt Vladimir Potočnjak », *Arhitektura, Časopis za arhitekturu, urbanizam i primijenjenu umjetnost,* n°2, 1952, pp. 27-28.
[887] Kahle, Darko, « Architect Zlatko Neumann. Works after the Second World War (1945-1963) », *Prostor,* n°24, 2016, p. 180.
[888] Kahle, Darko, *Ibid*., p. 181.

Loos : il en est ainsi de nombreuses villas privées qu'il aménage avec les meubles favoris de son maître à l'image du fauteuil *Knieschwimmer* présent aussi dans son appartement personnel à Zagreb en 1935.

Cette trajectoire rappelle combien les nouveaux États créés après 1918 ont œuvré à se doter d'un style et d'une architecture nationale dans le but de rompre définitivement avec Vienne. La fondation à Zagreb du Collège technique royal en 1919 et l'ouverture du département d'architecture à l'académie des Beaux-Arts en 1926 marquent ainsi une étape importante pour la création d'une identité nationale puisque les artistes et architectes ont dorénavant un centre de formation sur place[889].

Dans l'Empire austro-hongrois, la Croatie, notamment la ville de Zagreb, aussi appelée Agram, avaient très peu d'autonomie. Après le compromis de 1867, les Hongrois souhaitent imposer leur langue[890] mais parallèlement Vienne continue de prendre l'essentiel des décisions. Ainsi à la suite du tremblement de terre de 1880, le projet urbain décidé en 1887 suit le modèle viennois avec une grande avenue circulaire, le *Ring*[891]. Dans ce contexte marqué par une forte croissance urbaine – la population de ville double de 1890 à 1910 (80 000 habitants) –, plusieurs mouvements nationalistes se constituent pour contester la tutelle impériale[892] – à l'image du mouvement des Jeunes Tchèques au même moment. Si Zagreb est certainement une petite ville de province en marge de l'Empire, les interprétations contemporaines de cette situation ne concordent pas[893]. Les historiens de l'Empire austro-hongrois Moritz Csáky et Johannes Feichtinger ont proposé une analyse « post-coloniale » et géographique des relations à l'intérieur de l'Empire en adoptant un point de vue « périphérique » – centre et périphérie pouvant être géographiquement distincts mais également compris dans le même espace à l'image de communautés linguistiques ou religieuses installées à Vienne[894]. Les auteurs posent notamment la question d'une colonisation interne à l'Empire dans le but d'homogénéiser la pluralité et la diversité des situations au cœur de

---

[889] Radović Mahečić, Darja. 2007. *Modern Architecture in Croatia 1930's*. Zagreb : Školska knjiga.
[890] Kosutic-Brozovic, Nevenka, « Zagreb, capitale et liens avec la vie littéraire des grandes métropoles européennes », In *Paris et le phénomène des capitales littéraires : carrefour ou dialogue des cultures, 22-26 mai 1984 : actes du premier congrès international du C.R.L.C. 1984*. Paris : Presses de l'Université de Paris Sorbonne, pp. 73-81.
[891] Barbarić, Damir. 1998. *Ambivalenz des Fin de siècle : Wien-Zagreb*. Vienne : Böhlau.
[892] Tomić, Yves, « Le mouvement national croate au XIXe siècle : entre yougoslavisme (jugoslavenstvo) et croatisme (hrvatstvo) », *Revue des études slaves*, tome 68, fascicule 4, 1996, pp. 463-475.
[893] Blau, Eve et Ivan Rupnik. 2007. *Project Zagreb : transition as condition, strategy, practice*. Barcelone : Actar.
[894] Csáky, Moritz. 2010. *Das Gedächtnis der Städte : Kulturelle Verflechtungen-Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*. Vienne : Böhlau, p. 21.

l'identité impériale[895]. L'historien de l'architecture Akos Moravánszky[896] s'oppose quant à lui à l'idée que la Croatie puisse être considérée comme une colonie de la monarchie danubienne.

Ces premières trajectoires sont révélatrices des changements survenus après la Première et Seconde guerre mondiale avec l'émergence d'identités nationales[897] pour les nouveaux États. Il s'agit alors d'inventer des lieux à forte charge symbolique à l'image du projet de Panthéon pour Belgrade dessiné par Neumann, mais aussi d'organiser la croissance urbaine et de répondre aux besoins en logements, notamment collectifs. Les mêmes problèmes urbains se posent en Italie, comme en attestent les projets de Giuseppe de Finetti – d'autant que l'arrivée au pouvoir de Benito Mussolini (1883-1945) favorise dans un premier temps cette nouvelle architecture intégrée au mouvement milanais *Novecento,* dont la *Casa del Fascio* de Giuseppe Terragni (1904-1943) construite à Côme en 1936 figure un exemple. Les architectes, formés à Vienne par Loos, ont pris une part active dans la réponse apportée à ces demandes sociétales et étatiques d'après-guerre : les projets envisagées durant leurs études avec Loos au début des années 1910 ont été largement interrogés et réinterprétés et ont constitué la matrice de certaines architectures nationales.

5.3.3 Migrer vers des pays érigés en modèles par Loos

Si de nombreux élèves d'Adolf Loos choisissent de revenir dans leurs pays et leurs villes natales après leur formation, certains émigrent presque immédiatement aux États-Unis ou encore en Allemagne. Ces pays offraient de nouvelles opportunités : les États-Unis notamment avaient toujours été présentés comme un modèle par Adolf Loos et la publication aux éditions allemandes Wasmuth d'un portfolio des travaux de Frank Lloyd Wright[898] a pu conforter le choix des élèves. Quant à l'Allemagne, le choix se porte notamment sur l'école du Bauhaus, ouverte en 1919 à Weimar puis déménagée en 1926 à Dessau dans la région industrielle de Saxe-Anhalt puisque son directeur, Walter Gropius souhaitait développer une collaboration entre l'école, les élèves et les entreprises régionales et initier une réflexion sur la construction de logements sociaux.

---

[895] Csáky, Moritz. 2010. *Ibid*.
[896] Moravánszky, Ákos. 1998. *Competing visions : aesthetic invention and social imagination in Central European architecture, 1867-1918*. Cambridge : MIT Press.
[897] Thiesse, Anne-Marie. 1999. *Op. cit*.
[898] Wright, Frank Lloyd. 1910. *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*. Berlin : E. Wasmuth. Cette édition réunit 100 lithographies. La revue hollandaise *Wendingen* publie également à partir de 1925 plusieurs numéros consacrés à l'architecte.

Les élèves viennois d'Adolf Loos, Rudolph Schindler et Richard Neutra, restent des exceptions : formés en même temps à Vienne en 1912, ils partent tous les deux aux États-Unis à quelques années d'intervalle pour poursuivre leur formation auprès de l'architecte Frank Lloyd Wright et deviennent rapidement ses collaborateurs. Rudolph Schindler (1887-1953) s'y installe dès 1914 et travaille pour Wright à partir de 1920. Cette émigration d'avant-guerre fait partie de la première vague d'émigration des architectes autrichiens qui s'intensifie à partir de 1918[899] sachant que ce sont quelque 300 000 personnes qui quittent l'Autriche entre 1919 et 1934[900]. Oliver Rathkolb identifie trois vagues de migration des architectes autrichiens : la première au tournant du siècle avant la Première Guerre mondiale, la deuxième après 1918 et la troisième en 1938. Richard Neutra (1892-1970), s'installe aux États-Unis en 1923 après avoir séjourné à Berlin. Après avoir collaboré avec Frank Lloyd Wright, ces deux anciens élèves de Loos ouvrent leur propre agence en Californie. La correspondance entre Schindler et Neutra, lorsque ce dernier est encore en Europe, révèle combien les références aux États-Unis étaient nombreuses dans les cours de Loos et expliquent en grande partie le choix américain ; l'amitié entre les deux hommes semble également très forte puisque Schindler aide Neutra à venir aux États-Unis[901]. Raymond Fischer témoigne aussi de cette référence permanente aux États-Unis dans l'enseignement de Loos et de ses invitations répétées à aller « voir un peu partout[902] » : son séjour de trois mois à Chicago sur les recommandations d'Adolf Loos pour parfaire sa formation aux côtés de Frank Lloyd Wright dans les années 1920 en découle[903].

Le cas de Leopold Fischer est différent puisqu'il est sans doute le seul étudiant de Loos à s'être installé à Dessau, au Bauhaus. Fischer, né en Silésie dans le nord de l'Empire, arrive à Vienne en 1920 pour suivre l'enseignement d'Adolf Loos. En 1921, il travaille pour Loos est alors employé au *Siedlungamt* de Vienne puis devient à son tour architecte en chef pour les logements ouvriers de la région de Dessau à partir de 1926. Auprès du directeur du Bauhaus, Walter Gropius, Fischer participe à la construction des lotissements *Törten,* une trentaine de maisons construites entre 1926 et 1928. À peu près au même moment, il conçoit avec le jardinier allemand Leberecht Migge (1881-1935) plusieurs lotissements près de Dessau comme celui de

---

[899] Rathkolb, Oliver, « Zeithistorische Rahmenbedingungen », In Boeckl, Matthias. 1995. *Op. cit.,* pp. 43-50.
[900] Wagner, Martin, « Zum kulturpolitischen Kontext der Zeit zwischen 1918 und 1938 », In Leopold, Rudolf et Cornelia Cabuk. 2007. *Zwischen den Kriegen : österreichische Künstler 1918-1938*. Vienne : Leopold Museum, p. 16.
[901] McCoy, Esther, « Letters between R. M. Schindler and Richard Neutra, 1914-1924 », *Journal of the Society of Architectural historians*, vol. 33, n°3, octobre 1974, pp. 219-224.
[902] Fischer, Raymond et Philippe Dehan. 1988. *Op. cit.,* p. 35.
[903] Il semblerait que ce soit l'unique mention de Wright par Loos. Plusieurs journaux de l'époque proposent des comparaisons entre leurs constructions : à l'hiver 1927, *L'Architecture vivante* publie côte à côte une photographie de la maison Tzara de Loos (1927) et la maison de Pasadena de Wright (1925).

Bernbourg qui compte quatre rangées de maisons construites en zigzag ou la cité-jardin Knarrberg qui comprend 183 maisons rangées sur 400 m^2. Ces deux lotissements sont novateurs pour l'époque puisque chaque maison est dotée de toilettes sèches en dehors de l'habitation – comme le préconisait Adolf Loos pour les logement ouvriers – et possède un toit plat afin de récolter l'eau de pluie pour arroser le jardin-potager en contre-bas[904]. Le lotissement Knarrberg est d'ailleurs considéré par l'historiographie comme un des premiers exemples d'architecture ou d'urbanisme écologique puisqu'il met en œuvre des dispositifs de recyclage de l'eau et de récupération de compost ménager entre les bâtiments et le jardin[905]. Des conceptions à la fois économiques et écologiques ont en effet guidé la construction du lotissement : le jardin permet de produire la nourriture de la famille habitante mais il est aussi le lieu du recyclage des déchets. L'économie règne également dans la construction qui utilise des matériaux préfabriqués. En tant que lecteur de Migge, Loos l'invite en 1921-1922 pour une série de conférences auxquelles Leopold Fischer a fort bien pu assister. La collaboration entre Fischer et Migge n'est donc sans doute pas une coïncidence : appartenant à la seconde génération des élèves de Loos, Fischer a été formé après 1918, à une époque où Loos s'intéressait particulièrement à ces problématiques, du fait de son poste à la municipalité viennoise. On retrouve ainsi dans la carrière allemande de Fischer les engagements d'Adolf Loos en faveur des cités-jardins et de l'application de principes d'économie (matériaux, économie circulaire) : il reprend également le brevet de construction d'une maison à un mur déposé par Loos en 1921 dans un autre lotissement, celui de *Kleinkühnau*.

5.3.4 Fuir l'Europe et le théâtre de la guerre pour s'établir aux quatre coins du monde

La troisième vague d'immigration identifiée par Oliver Rathkolb correspond aux conséquences de l'*Anschluss*. Elle renvoie plus largement aux années 1930 avec l'arrivée au pouvoir en Allemagne du NSDAP qui conduit à l'annexion de l'Autriche puis à l'occupation de la Tchécoslovaquie (appelée *Reichsprotektorat Böhmen und Mähren* en mars 1939). Comme ces différentes vagues affichent des destinations nombreuses, l'historien Bernd Nicolai[906] postule un modernisme architectural itinérant et sans lieu déterminé : le projet moderne serait déterminé par l'utopie au sens de Thomas More, c'est-à-dire « en aucun lieu » et par une aspiration à

[904] Becker, Fritz (Dir.). 2010. *Leopold Fischer: Architekt der Moderne : Planen und Bauen im Anhalt der Zwanziger Jahre*. Dessau-Rosslau : Funk Verlag B. Hein.
[905] Haney, David H. « Leberecht Migge's 'Green Manifesto': Envisioning a Revolution of Gardens », *Landscape Journal,* septembre 2007, pp. 201–218.
[906] Bernd, Nicolai. 2003. *Architektur und Exil : Kulturtransfer und architektonische Emigration 1930 bis 1950*. Trèves : Porta Alba.

l'expansionnisme. Les migrations des architectes amènent ainsi une internationalisation inévitable, ce dont témoignent les trajectoires des élèves de Loos.

Certaines migrations ont également pu engendrer des réorientations professionnelles du fait de difficultés à trouver des commandes : c'est le cas de Paul Engelmann ou de Kurt Yehuda Unger installés en Palestine dans les années 1930. Ces deux architectes collaboreront d'ailleurs à certains projets, à l'image du concours de la place du marché d'Haïfa en 1937. Paul Engelmann envisage dès les années 1920 d'émigrer en Palestine mais la commande de la sœur de Ludwig Wittgentsein retarde ce projet qu'il ne réalise qu'en 1934. Domicilié à Tel-Aviv, il exerce assez peu en tant qu'architecte puisqu'il ne dessine que quatre maisons familiales entre 1935 et 1955 ; il travaille principalement comme architecte d'intérieur pour *The Cultivated Home*, un magasin de meubles dirigé par l'Allemand Arthur Wachsberger (1891-1943)[907] qui migre en Palestine au début des années 1930. Parallèlement, Engelmann s'engage dans la publication de textes de Loos et lui rend hommage en 1946 dans une publication bilingue, en allemand et en hébreu, intitulée *Adolf Loos. Wharer Stil, dem Andeken an Loos* (Le style vrai : hommage à Adolf Loos)[908]. Le livre contient quelques extraits des écrits de Loos, plusieurs dessins de Kurt Unger et deux textes d'Engelmann – l'un portant sur son ancien professeur et l'autre intitulé « *Die Raumplanung* » – ainsi que trois autres textes d'architectes germanophones basés à Tel-Aviv (« *Unsere Wohnung* » de Richard Munk et « *Gedanken über Architektur und Gesellschaft* » de Artur Glikson[909]).

Kurt Yehuda Unger est quant à lui un étudiant de la troisième génération de l'école de Loos : né en 1907 à Sokolov près de la frontière allemande à l'ouest de Prague, il réalise ses études à l'école technique allemande de Prague entre 1924 et 1931, après l'indépendance de la Tchécoslovaquie. Kurt Unger rencontre Adolf Loos au cours d'une des conférences que donne ce dernier dans son université en 1930. Son oncle, Leopold Eisner, est client de Loos puisqu'il lui commande l'aménagement de sa salle à manger à Plzeň[910]. Les témoignages d'Unger à propos de Loos sont nombreux : il le rejoint d'ailleurs lorsque ce dernier séjourne, avec sa femme Claire Beck, à Juan-Les-Pins en 1931 pour la réalisation du projet hôtelier autour d'une pinède[911] et découvre alors de nouveaux matériaux. Kurt Unger collabore également au projet de maison

[907] Arthur Wachsberger est originaire de Cologne : historien d'art au musée ethnologique de Cologne, il dirigeait également un commerce de meubles. Zweig, Max. 2002. *Autobiographisches und verstreute Schriften dem Nachlass*. Hambourg : Igel Verlag.
[908] Engelmann, Paul. 1984. *Op. cit.*
[909] Artur Glikson (Arthur Glücksohn, 1911-1966) est originaire d'Allemagne, architecte spécialisé dans le logement social, membre associé de Team 10 dans les années 1960.
[910] Unger, Kurt Yehuda, « Meine Lehre bei Adolf Loos », *Bauwelt,* n° 42, 6 novembre 1981, p.1891.
[911] Loos, Adolf, « Projet pour le sauvetage d'une pinède », *L'Architecture d'aujourd'hui*, octobre 1931.

pour le docteur médecin pragois Fleischner à Haïfa puis s'installe finalement en 1937 à Haïfa après être passé par la Grande-Bretagne : il tente de construire des maisons en vain, travaille en tant qu'architecte d'intérieur pour *The Cultivated home*, comme Engelmann, et enseigne dans les années 1960 au *Technion*, l'université d'architecture d'Haïfa ouverte en 1925.

Les publications de Paul Engelmann en 1946 ainsi que les conférences qu'Unger tient sur Loos en 1964 indiquent l'engagement de ces deux élèves à diffuser les théories de Loos en Palestine. Dans les années 1960, Unger a également adressé plusieurs lettres aux premiers chercheurs qui travaillaient sur Loos pour témoigner de son enseignement et de ses théories[912].

Gabriel Guévrékian et Leopold Fischer font également partie de ces architectes voyageurs qui enchaînent les migrations du fait des temps politiques troublés. En quittant Dessau en 1938, Léopold Fischer, qui figure parmi les quelques trois cents architectes de l'espace germanophone qui fuient alors l'Allemagne et l'Autriche[913], débute une seconde carrière auprès de Frank Lloyd Wright jusqu'en 1940 avant de s'installer en tant qu'architecte indépendant en Californie où il exerce jusqu'à sa mort en 1975. Dans ce contexte, il construit notamment la villa d'un avocat américain à Pasadena[914].

Gabriel Guévrékian connaît une des trajectoires les plus complexes parmi les élèves de Loos. Il ouvre son agence à Paris, travaille aux côtés de Loos pour la villa Tzara en 1927 ; on le retrouve à Londres en 1937 puis il revient en France où il refuse de travailler pour l'État français installé à Vichy. Il quitte finalement l'Europe pour les États-Unis : il s'installe dans l'Illinois en 1948 puis obtient un poste à l'université de l'État à Urbana-Champaign. Il propose en 1955 de traduire Adolf Loos en anglais pour en finir avec la « confusion de l'art et de la culture[915] » et demande un congé sabbatique en 1956 pour travailler sur Loos et son impact sur l'architecture européenne et autrichienne[916].

L'architecte Raymond Fischer reste en France durant la Seconde Guerre mondiale. Il entre alors au maquis du Vercors sous le nom d'Elie Giboin. Après-guerre, il est élu maire de la ville de

---

[912] Documents aujourd'hui conservés à Häifa en Israël, *The Architectural Heritage Research Center, Department of Architecture and Town Planning, The Technion – Israel Institute of Technology*.
[913] Bernd, Nicolai. 2003. *Op. cit.*
[914] Becker, Fritz (Dir.). 2010. *Op. cit.*, p. 20.
[915] Vitou, Elisabeth. 1987. *Gabriel Guévrékian 1900-1970. Une autre architecture moderne*. Paris : Connivences, p. 8. L'absence de localisation des archives de Guévrékian rend difficile la recherche sur l'architecte.
[916] Vitou, Elisabeth. 1987. *Ibid.*, p. 143.

Hirson à la frontière franco-belge entre 1947 et 1964 et participe à de nombreux projets architecturaux liés à la reconstruction de la France, dans sa ville d'abord, avec la construction de logements à loyer modéré et d'un hôpital, mais aussi à Montauban.

Tableau 6 : Origines et lieux de travail des trois générations d'architectes formées par Adolf Loos. Réalisation : Cécile Poulot

Élèves et collaborateurs de Loos	Origine géographique	Lieux de travail et de migration
PREMIÈRE GÉNÉRATION 1912-1914		
Felix Augenfeld (1893-1984)	Vienne	Angleterre/États-Unis
Otto Bauer (1897-1965 ?)	Boskowitz, Moravie	France
Paul Engelmann (1891-1965)	Olomouc, Moravie	Palestine
Giuseppe de Finetti (1892-1952)	Italie	Italie
Ernst L. Freud (1892-1970)	Vienne	Grande-Bretagne
Jacques Groag (1892-1919)	Olomouc, Moravie	Tchécoslovaquie / Grande-Bretagne
Josef Alois Hammerschmidt (1891- ?)	Vienne	Autriche / Chine
Zlatko Neumann (1900-1969)	Pakrac, Croatie	Yougoslavie / France
Richard Neutra (1892-1970)	Vienne	Allemagne / États-Unis
Rudolph Schindler (1887-1953)	Vienne	États-Unis
Helmut von Wagner-Freynscheim (1889-1968)	Vienne	Autriche
DEUXIÈME GÉNÉRATION 1918-1920		
Raymond Fischer (1898-1988)	France	France
Leopold Fischer (1901-1975)	Bielitz, Silésie	Allemagne / États-Unis
Gabriel Guévrékian (1900-1970)	Constantinople	France / États-Unis
Robert Hlawatsch (1899-1982)	Vienne	Allemagne
Heinrich Kulka (1900-1971)	Litovel, Moravie	Autriche / Allemagne / Tchécoslovaquie / Nouvelle-Zélande
TROISIÈME GÉNÉRATION Milieu des années 1920		
Norbert Krieger (1901- ?)	Biale, Silésie	Tchécoslovaquie / France
Borivoj Kriegerbeck (1891-1975)	?	Tchécoslovaquie
Karel Lhota (1894-1947)	Prague	Tchécoslovaquie
Kurt Unger (1907-1989)	Sokolov, Bohême	Tchécoslovaquie / France / Palestine

Au cours de l'entre-deux-guerres, les élèves d'Adolf Loos font figure d'architectes migrants qui circulent en Europe et dans le monde en y important différents motifs issus de leur formation et de leur pratique. Cet éclatement géographique contribue à élargir l'horizon loosien. Si Vienne et l'Autriche ont longtemps figuré, pour eux comme pour Loos, le centre autour duquel ils rayonnaient, l'après-guerre change la donne et gomme petit à petit cette référence majeure. Nombre d'entre eux sont toutefois restés en Europe, dans les nouveaux États créés après

l'éclatement de l'Empire mais aussi en France et en Allemagne, avec une affirmation de nouveaux lieux centraux de l'architecture. Ils manifestent bon gré mal gré comme Loos, une itinérance, multipliant les allées et venues dans cette nouvelle Europe, à la recherche de commandes et de commanditaires. Certains enfin ont quitté l'Europe pour devenir Américains, Néo-Zélandais ou Israéliens après 1948 et ont contribué à diffuser les théories et les manières de faire de Loos sur d'autres continents.

Les problématiques majeures de l'œuvre architecturale et théorique d'Adolf Loos concernant le logement privatif, le logement social ou encore l'aménagement d'intérieurs se retrouvent chez les élèves même si chacun d'entre eux a plutôt favorisé un aspect aux dépens d'un autre. La réorientation professionnelle de certains élèves, comme Unger devenu professeur ou Engelmann décorateur d'intérieur ne contredit en aucun cas l'enseignement dispensé par Loos qui se voulait la démonstration d'un art de vivre autour d'une culture de l'habiter applicable à de multiples objets. Les trajectoires multiples de ses étudiants viennent ainsi réécrire et prolonger les différentes facettes d'Adolf Loos. Elles illustrent une tension d'une part, entre des motifs matériels comme les traductions et republications des écrits de Loos et des motifs immatériels se référant aux fondements théoriques qu'il professait ; de l'autre, entre le national et l'international avec tantôt une forte implication dans la fabrication des identités nationales tantôt une revendication d'appartenance à une architecture moderne déterritorialisée.

Chapitre 6 Les lieux de la construction de soi

Si Adolf Loos s'inscrit dans un espace transnational, devenant un citoyen cosmopolite entre plusieurs villes et pays, il s'inscrit également à l'échelle urbaine dans des espaces centraux symboliques. Il s'installe en effet prioritairement dans de grandes villes et fréquente des lieux de villégiature célèbres : il en est ainsi à la fin du XIXe siècle avec Vienne, Paris et la Côte d'Azur en France ou encore Prague et Brno en Tchécoslovaquie après 1918. Dans ces villes qui attirent des migrations multiples, nationales ou internationales, et participent au grand brassage des populations entre les deux guerres, l'architecte y expérimente de nombreux lieux de sociabilité, de solidarité ainsi que des lieux de représentation et enfin, des lieux plus intimes.

Ses archives, qui décrivent son quotidien à Paris en tant qu'architecte et en tant qu'étranger permettent de dessiner sa topographie personnelle de la capitale, soit une appropriation de la ville en tant qu'habitant. Elles révèlent au-delà sa capacité à créer une image de soi dans tous ses lieux de vie – comme il le fait à travers les différents médias qu'il utilise dès la fin du XIXe siècle. De nombreux documents tels que des lettres, des photographies ou encore les souvenirs de personnes de son entourage documentent ses manières de pratiquer l'espace et les rites qu'il y instaure. Ils éclairent les mises en réseau que Loos opère entre les lieux puisque des trajets et des habitudes se repèrent : ils décrivent aussi les difficultés, surtout matérielles, de l'architecte durant cette période et révèlent l'envers du décor d'un dandy.

Nous avons tenté une étude topographique des lieux urbains qu'il pratique, de Vienne à Paris. L'objectif est de mettre en lien les expériences urbaines et les écrits de l'architecte qui traitent pour une grande part des modes d'habiter et de l'habitus social de ses contemporains. Cette étude permet aussi d'informer les deux aspects de la personne de Loos – souvent difficiles à réunir avec des frontières parfois floues – à savoir sa personnalité publique d'une part et des éléments plus intimes de sa vie privée qu'il dissimule volontiers de l'autre. Cette opposition n'est pas sans rappeler ses considérations sur l'extérieur – le vêtement, comme la maison – qui ne doit rien laisser paraître de l'intérieur qui, à l'inverse, révèle la personne, son statut et son rang. Beatriz Colomina souligne ainsi combien ses aménagements intérieurs mettent en scène les habitants tout en ouvrant largement sur l'extérieur : ainsi, les différences de niveaux permettent de se cacher comme d'observer plus ou moins discrètement ce qui s'y passe, l'habitant étant à la fois acteur et

spectateur[917]. À titre personnel, Adolf Loos met également en scène sa vie quotidienne par le biais de ses pratiques en certains lieux de sociabilité et de représentation quand son moi profond n'apparaît que dans certaines correspondances privées – ainsi que les difficultés auxquelles il est confronté. Loos adopte ainsi une posture, proche de celle qu'a définie Jérôme Meizoz à propos de l'écrivain[918] : il se crée une identité publique et artistique à partir d'éléments choisis et modelés par lui et où il décide de se montrer.

Vienne et Paris sont les deux villes dans lesquelles Loos séjourne le plus longtemps, et qu'il évoque dans sa correspondance, ce qui justifie de les mettre en regard. *A contrario,* la quasi-absence de documents à propos de son quotidien à Prague ou à Plzeň confirme leur statut de lieux de travail et moins de lieux de vie[919]. Nous nous concentrerons donc sur les capitales française et autrichienne. L'étude des pratiques urbaines de l'architecte dans ces deux villes fait ressortir les mêmes types de lieux parcourus et la posture qu'il se crée dès la fin du XIXe siècle à Vienne se retrouve à Paris. Il y fréquente des espaces assez semblables, quasi a-territorialisés puisque présents dans les deux capitales : cette forme de déterritorialisation de ses pratiques, si elle rappelle celle de populations immigrées enclines à retrouver des points de repère, renvoie aussi à sa volonté de maîtrise et de contrôle de l'image qu'il véhicule. Reste que cette vie publique doit être confrontée aux lieux de l'intime, plus difficiles à saisir.

6.1. Une déterritorialisation des pratiques loosiennes : une vie « viennoise » à Paris

6.1.1 La posture d'Adolf Loos : un dandy intellectuel cosmopolite

Les lieux géographiques que Loos fréquente dans les deux villes où il a le plus vécu illustrent à la fois les pratiques d'un intellectuel ancré dans le contexte viennois de la fin du XIXe siècle[920] et celles d'un artiste d'Europe centrale immigré à Paris. Parallèlement, Loos modèle ces lieux afin de s'y mettre en scène : ils sont en effet constitutifs d'une image de sa personne esquissée dès ses premières publications et ses premières constructions – et ce quel que soit l'espace géographique considéré.

Adolf Loos se construit une identité publique dès son retour des États-Unis en 1896, en affirmant haut et fort son anglophilie et son goût pour le modèle américain que devrait adopter

[917] Colomina, Beatriz. 1994. *Privacy and Publicity : modern architecture as mass media*. Massachusetts : MIT Press.
[918] Meizoz, Jérôme. 2007. *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*. Genève : Slatkine.
[919] Voir partie 2, chapitre 4, 4.1, pp. 167-171.
[920] Ashby, Charlotte (Dir.). 2013. *The Viennese café and fin-de-siècle culture*. New York : Berghahn Books.

selon lui l'Empire austro-hongrois. De cette revendication participe la figure du dandy importée de Grande-Bretagne[921]. Celle-ci est forgée par George Bryan Brummell (dit « Beau » Brummell, 1778-1840) autour des années 1800 quand il propose une réforme vestimentaire qui va donner naissance au personnage du dandy. Des écrivains français tels que Barbey d'Aurevilly et Charles Baudelaire diffusent cette réforme en France qui déborde rapidement le seul style vestimentaire au point de conférer au dandy une fonction publique. À la fin du XIXe siècle, le dandysme correspond à « toute une manière d'être […] entièrement composée de nuances[922] ». Le rôle du dandy au sein d'un environnement jugé trop conventionnel s'apparente à un parfum selon l'essayiste anglais Max Beerbohm (1872-1956) :

> « La société anglaise est toujours dirigée par un dandy […]. Car le dandysme, fleur parfaite de l'élégance extérieure, constitue l'idéal qu'il s'efforce d'atteindre à sa manière, plutôt incohérente. Mais il n'est pas approprié de limiter le dandysme, comme l'ont fait presque tous les écrivains, à la vie sociale. La relation qu'entretient le dandy avec la vie sociale n'est effectivement qu'une incidence de ce qui constitue tout un art. L'influence qu'exerce cet art se diffuse inconsciemment, à l'instar d'un parfum de fleur. Les desseins et les règles du dandy lui sont propres et il ne se laisse rien dicter[923]. »

Outre le vêtement, la revendication d'une certaine marginalité par rapport à la société ainsi que d'un esprit de contradiction sont les caractéristiques du dandy qui ne craint pas d'exprimer des critiques souvent acerbes envers son entourage. Pour Barbey d'Aurevilly, cette marginalité du dandy tient d'ailleurs notamment à sa volonté de « produire toujours l'imprévu[924] ».

Adolf Loos était au fait des théories développées par les Anglais Beau Brummel et Max Beerbohm : il rencontre d'ailleurs à Paris Marie Beerbohm, la nièce de Max Beerbohm comme en témoigne une carte de visite signée conjointement par Loos et Marie Beerbohm dans le fonds de Constantin Brancusi[925]. Son intérêt pour la mode et le vêtement sur lesquels il rédige plusieurs essais dès 1898 pour la *Neue Freie Presse* à propos des chapeaux masculins, de la mode féminine ou

---

[921] Lubbock, Jules, « Adolf Loos and the English dandy », *The architectural review*, août 1983, pp. 43-49.
[922] d'Aurevilly, Jules Barbey. 1997 (1e éd. 1845). *Du Dandysme et de George Brummell*. Paris : Payot & Rivages, pp. 55-56.
[923] Beerbohm Max, « Dandies and Dandies (1896) », In Clay N. L. 1958. *Selected Essays*. Londres : Heineman, pp. 47-48.
[924] d'Aurevilly, Jules Barbey. 1997. *Op. cit.*, p. 55.
[925] Carte de visite de Jan Śliwiński signée par Adolf Loos et Marie Beerbohm, Fonds Constantin Brancusi, B32, bibliothèque Kandinsky, Paris.

encore des chaussures[926], son goût pour l'aménagement de boutiques de vêtements masculins (ainsi les boutiques Knize) et son penchant pour les vêtements de Sonia Delaunay[927] sont autant de traits permettant de le définir comme un dandy au sens banal. Mais d'autres éléments tendent à le définir comme un personnage excessivement excentrique : il en est de son régime à base de lait et de trois tranches de jambon par jour tel que le décrit le germaniste Marcel Ray depuis Vienne à ses amis George Besson[928] et Valery Larbaud[929]. Enfin, à ce goût du vêtement et de l'excentricité, sans doute largement surjouée, s'ajoute une certaine marginalité bien souvent revendiquée par Loos et mise en scène par des formes d'expression bien particulière dans ses écrits et ses conférences.

En effet, si le ton ironique et incendiaire de Loos est à relier à une certaine théâtralité très ancrée dans la culture viennoise de la fin du siècle comme le souligne John Macjuika[930], il travaille régulièrement cette dernière dans ses publications et conférences, où il semble sans cesse rechercher l'imprévu[931]. Plus encore, il ne manque jamais une occasion d'évoquer la marginalisation de sa personne ou les injustices qu'il doit subir. Ainsi souligne-t-il dans son essai « *Meine Bauschule* » (Mon école d'architecture, 1913), l'ostracisme dont il a été victime et qui aurait été le fait tour à tour de Josef Hoffmann ou encore du conseiller aulique, Adolf Vetter[932]. De même, dans l'avant-propos à son recueil publié en France chez Georges Crès en 1921, il constate amèrement qu'« aucun éditeur allemand ne s'était risqué à publier un tel ouvrage. C'est sûrement, depuis un siècle, le seul livre dont l'édition originale allemande ait paru en France[933] ». Il intitule encore son second recueil de textes *Trotzdem* (Malgré tout) en référence à Friedrich Nietzsche et pointe toutes les embûches qu'il a dû subir.

---

[926] Loos, Adolf, « Die Herremode », 22 mai 1898, « Die Herrenhüte », 24 juillet 1898, « Die Fussbekleidung », 7 août 1898, *Neue Freie Presse*.
[927] Adolf Loos donne son contact à Otti Berger, voir partie 1, chapitre 2, 2.1.2, p. 113.
[928] « Détail particulier : Loos se nourrit exclusivement de trois verres de lait par jour et d'une seule sorte de jambon, qu'il ne trouve que dans un seul magasin de Vienne et qu'il mange sans pain ni assaisonnement d'aucune sorte. Il m'a montré l'autre jour, solennellement, une tranche du jambon en question et m'a demandé si je pouvais garantir qu'il trouverait le pareil à Chamonix. Faute de quoi il serait obligé de repartir par le premier train, et de jeûner jusqu'à Vienne. Je lui ai vivement conseillé d'emporter un jambon entier, et de traiter avec le fournisseur pour s'en faire envoyer d'autres, régulièrement, par colis postal. » Lettre de Marcel Ray à George Besson, 11 décembre 1912. Fonds George Besson, Ms.Z.638.1767, bibliothèque de la ville de Besançon.
[929] Lettre de Ray à Larbaud, 30 décembre 1912, In Larbaud, Valery et Marcel Ray. 1979. *Correspondance : 1899-1937*. 3 vol. Édité par Françoise Lioure. Paris : Gallimard, pp. 207-208.
[930] Maciuika, John V., « Adolf Loos and the Aphoristic Style : Rhetorical Practice in Early Twentieth-Century Design Criticism », *Design Issues*, 2000, p. 78.
[931] Schwartz, Frederic J., « Architecture and Crime : Adolf Loos and the culture of the 'case' », *The Art Bulletin,* septembre 2012, pp. 437-457.
[932] Loos, Adolf, « Meine Bauschule (1913) », In Loos, Adolf. 2010. *Op. cit.,* pp. 449-452.
[933] Loos, Adolf, « Avant propos », In Loos, Adolf. 1979. *Op. cit.,* p. 11.

Du fait de cette position de connaisseur des choses de la mode, d'initiateur des manières de vivre et de la revendication d'une marginalité assumée par rapport aux conventions, Loos a volontiers endossé le rôle de pygmalion, de conseiller ou d'« imprésario »[934] auprès de certaines personnes, surtout féminines, comme en témoigne sa correspondance. Cette dernière contient en effet un certain nombre de lettres en français écrites par des auteures non identifiées et dont on ignore tant le statut que la nature de leurs relations avec Loos. S'y révèle une vie cachée de Loos faite de relations avec de très jeunes femmes, certaines adolescentes, voire avec des petites filles, ce qui lui a valu un procès à Vienne en 1928 après qu'elles aient témoigné contre lui[935]. Une certaine Marie Monier lui adresse ainsi cinq lettres en 1927 dans un français approximatif. Elle s'y plaint de difficultés financières et lui propose des rendez-vous. Surtout, elle s'excuse en juin 1927 à propos d'un manteau qu'il lui a offert :

> « Je regrette beaucoup de vous avoir fait c'est (sic) peine a cause du manteau je vient vous demandez pardon (sic). Je vous en prie ne soyer pas facher (sic) car maintenant je ferais tous selon vos idées […] je vous vous jure que je nait pas d'ami moi je vous aime beaucoup je vous assure je ne ferais plus jamais rien pour vous contrarier ; maintenant si vous voulez que je revienne auprès de vous c'est avec un grand plaisir que je reviendrais[936]. »

Cette lettre fait écho aux souvenirs de la danseuse tchèque Zdenka Podhajsky (1901-1991) à propos d'une jeune fille qui avait découpé aux ciseaux le manteau coûteux en crêpe-de-chine dessiné par Sonia Delaunay que Loos lui avait offert[937]. Cette jeune fille est très vraisemblablement Marie Monier. Zdenka Podhajsky décrit d'ailleurs Loos comme un individu qui aimait écouter les jeunes filles dans les cafés ou les bordels et qui souhaitait les aider de différentes manières, par des dons d'argent ou des cadeaux coûteux :

> « Loos voulait sauver une jeune fille ! Il nous emmène dans un café où une bande de jeunes filles nous raconte chacune leurs histoires habituelles de personnes abandonnées et laissées seules[938]. »

---

[934] Meizoz, Jérôme. 2007. *Op. cit.*
[935] Long, Christopher. 2017. *Op. cit.*
[936] Lettre de Marie Monier à Adolf Loos, 11 juin 1927, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.353, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[937] Bogner, Dieter. 1985. *Aufbruch zur Jahrhundertwende : der Künstlerkreis um Adolf Loos*. Linz : Grosser, p. 18.
[938] Podhajsky, Zdenka, « Loos wollte ein Mädchen retten ! Er führte uns in ein Lokal, wo eine Schar von Mädchen uns jedem einzelnen die übliche Geschichte der Verlassenen, Sitzengelassenen erzählte », In Bogner, Dieter. 1985. *Ibid.*, p. 18.

Marie semble de fait avoir été proche de Loos qui, en plus du manteau, lui donne de nombreux conseils pour se reposer après une opération chirurgicale au nez : « Je vous et bien écouter (sic) tous se (sic) que vous m'avez dit ; je ne mais (sic) pas de poudre nie crème ni rouge […] je pense que cela vous ferais (sic) bien plaisir[939]. » Loos paraît ici même autoritaire, donnant ainsi nombre de recommandations à la manière d'un prescripteur qui sait.

Marcelle Sentille est une autre correspondante significative. Chanteuse semble-t-il, envoyée par Loos à Vienne et à Prague, elle lui fait le récit de ses rencontres avec Bohumil Markalous, Heinrich Kulka ou encore Eugenie Schwarzwald, tout en évoquant le club parisien le Vertige, boulevard Edgar Quinet où elle souhaite travailler à son retour à Paris[940]. À cette fin, elle lui demande expressément de « […] jouer à pleins bras (sic) votre rôle d'"imprésario !"[941] ». De surcroît, elle lui réclame à plusieurs reprises de l'argent évoquant le soutien financier qu'il lui a déjà prodigué : « Vous savez fort bien que je n'ai pas d'argent puisque vous m'en avez donné très peu en partant. Je suis étonnée que vous ne m'en envoyez (sic) pas[942]. » Elle insiste sur le fait qu'elle n'a « […] plus du tout d'argent » et qu'il doit prendre en charge ses dettes comme si c'était l'architecte qui finançait son quotidien à Paris et ses voyages à Vienne et Prague. Enfin, selon les dires de la jeune femme, Loos se comporte comme un pygmalion qui habille et conseille des chanteuses et artistes en devenir, créant une sorte de dépendance à sa personne : « Écrivez-moi et dites-moi que si vous avez de nouvelles dispositions à mon égard, je serais bien peinée que vous ayez décidé de ne plus vous occuper de moi[943]. » Ce type de relation est habituelle avec Loos puisqu'il avait agi de cette manière à Vienne avec ses deux premières femmes, Lina Obertimpfler et Elsie Altmann ainsi qu'avec Bessie Bruce (1886-1921) – la première était actrice et les deux autres danseuses. Sa compagne d'origine anglaise Bessie Bruce souffrant d'une maladie des poumons, séjourne une grande partie de sa vie dans des cures en Suisse, lesquelles sont payées par Loos même après qu'ils se soient séparés[944]. Enfin, ces lettres interrogent sur la compréhension que Loos avait du français, qui semble avoir été bien meilleure qu'on ne l'avait imaginé jusque-là.

---

[939] Lettre de Marie Monier à Adolf Loos, 25 juin 1927, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.355, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[940] Lettres de Marcelle Sentille à Adolf Loos non datées, Fonds AL, ZPH 1442, 459 et 3.1.461, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[941] Lettre de Marcelle Sentille à Adolf Loos non datée, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.460, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[942] Lettre de Marcelle Sentille à Adolf Loos non datée, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.461, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[943] Lettre de Marcelle Sentille à Adolf Loos non datée, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.461, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[944] Sylvia Mattl-Wurm, « Das lange Leiden der Bessie Bruce alias Madame Loos », In Kristan, Markus et Sylvia Mattl-Wurm, Gerhard Murauer (Dir.). 2018. *Op cit.,* pp. 245–252.

Il est bien difficile de conclure à la lecture de ces lettres : Loos apprécie les femmes plus jeunes que lui – en témoignent les différences d'âge importantes avec ses trois femmes – et adore son rôle de prescripteur, jouant volontiers d'une relation déséquilibrée en présentant ses interlocutrices à ses proches amis à Vienne, Paris ou Prague qui impressionnent sûrement les jeunes femmes.

Dandysme, marginalité revendiquée et en même temps rôle de mentor sinon d'« impresario » indispensable constituent les traits principaux de la relation d'Adolf Loos aux femmes, et plus largement sans doute de sa recherche permanente d'affirmation de sa différence. Ces éléments sont mis en évidence dans les lieux qu'il fréquente : notamment dans les cafés où il peut prendre la parole, se montrer, se distinguer ; il peut y diffuser ses idées et son modèle par des interventions orales plus ou moins officielles ou par la mise à disposition de ses écrits.

6.1.2 Le café : lieu de travail et de représentation

Très lié au développement des villes où naissent de nouveaux modes de vie, les premiers cafés apparaissent dès la fin du XVIIe siècle en Europe[945] comme à Londres, Paris, ou encore Vienne[946]. Dans leur étude sur le café et le bar, Christoph Grafe et Franziska Bollerey reviennent sur l'histoire de ces lieux publics dont la naissance est contemporaine de l'idée de maison confortable[947] : on doit se sentir aussi bien au café que chez soi, si bien que le café devient rapidement une deuxième maison. La typologie des cafés en Europe qu'ils proposent rend compte de différences d'une ville à l'autre. À Paris, le café est caractérisé par son opposition dedans/dehors, sa terrasse extérieure, son aménagement sur plusieurs étages[948] et par la diversité des services proposés, au point de devenir tout à la fois un café, brasserie et restaurant. Le café à Vienne – et celui de Prague est très semblable – affiche en revanche son ouverture sur l'extérieur grâce à de grandes fenêtres donnant sur la rue, et à l'aménagement de petites niches avec des banquettes confortables pour voir et être vu tout en offrant le service traditionnel de consommations chaudes.

[945] Gonzales-Vangell, Béatrice, « Le Kaffeehaus, lieu de modernité », *Germanica* 43, 2008, pp. 173-182.
[946] Ashby, Charlotte (Dir.). 2013. *Op. cit.*
[947] Grafe, Christoph et Franziska Bollerey. 2007. *Cafes and Bars: The Architecture of Public Display*. Abingdon : Routledge, p. 18.
[948] Grafe, Christoph et Franziska Bollerey. 2007. *Ibid.*, p. 21.

Le café est à la fois un lieu de consommation[949], un lieu de rencontre et de sociabilité pour se montrer et se divertir ainsi qu'un lieu de travail. Enfin, avec la mise à disposition de divers journaux au milieu du XIXe siècle, particulièrement importante à Vienne puisque les crieurs ambulants qui vendent des journaux y sont interdits[950], le café se fait lieu de publicité autant que de discussion[951].

La tradition du café littéraire viennois remonte ainsi à la période Biedermeier avec la fréquentation d'artistes comme Grillparzer ou Johann Strauss[952] et tout le XIXe siècle est ponctué d'ouverture de cafés symboliques de cette ambiance particulière. C'est le café d'argent par Jacob Neuener en 1808 ; ce sont les cafés Griendsteidl (1847), Landtmann (1873) et Central (1876) puis le café Herrenhof à la fin de Première Guerre mondiale. Du fait de son confort – il est chauffé et à bon marché – et de ses différentes fonctionnalités, il devient rapidement un lieu privilégié des intellectuels : il fonctionne comme un lieu de réunion et de débats. Franziska Bollerey le qualifie même de « hub pour les artistes[953] » : ils peuvent y créer et y trouver de l'inspiration. Loos s'inscrit dans cette tradition et retrouve dans les cafés de Vienne ses amis, l'écrivain Peter Altenberg et Karl Kraus à la Löwenbrau puis au café Impérial ou encore ses élèves au café Central.

Parallèlement, à partir de la fin des années 1890, les cafés s'imposent comme des chantiers potentiels pour les architectes[954] : le « café » est une entrée du manuel *Handbuch der Architektur* publié en 1885 avec un ensemble de conseils pour aménager un café et répondre à ses différents usages[955]. Adolf Loos conçoit ainsi à Vienne deux cafés et un bar américain. Le café Museum et le café Capua, ouverts respectivement en 1899 et en 1913, reprennent en partie les formes traditionnelles du café viennois. Le plan en L du café Museum au coin de deux rues avec de grandes fenêtres permet d'observer largement l'extérieur ; le revêtement en marbre des murs du café Capua est non moins caractéristique des cafés du début du XIXe siècle[956]. Les tables de billards au café Museum satisfont également l'offre traditionnelle des cafés viennois. Les deux cafés sont meublés par l'entreprise Thonet dont les chaises légères sont un succès mondial : ses ventes dans le monde passent de 7,3 millions de chaises en 1891 à 40 millions d'exemplaires en

---

[949] Grafe, Christoph et Franziska Bollerey. 2007. *Ibid.,* p. 28.
[950] Ashby, Charlotte (Dir.). 2013. *Op. cit.,* p. 25.
[951] Grafe, Christoph et Franziska Bollerey. 2007. *Ibid.*, p. 64.
[952] Ashby, Charlotte (Dir.). 2013. *Op. cit.,* p. 13.
[953] Grafe, Christoph et Franziska Bollerey. 2007. *Op. cit.,* p. 67.
[954] Grafe, Christoph et Franziska Bollerey. 2007. *Ibid.,* p. 36 et 74.
[955] Durm, Josef, Hermann Ende, Eduard Schmitt et Heinrich Wagner. 1885. *Handbuch der Architektur : Vierter Teil : Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude. 4. Halb-Band : Gebäude für Erholungs-, Beherbergungs- und Vereinszwecke etc*. Darmstadt.
[956] Kurdiovsky, Richard, « The Cliché of the Viennese Café as an extended living Room », In Ashby, Charlotte (Dir.). 2013. *Op. cit.,* p. 192

1914[957]. L'entreprise créée en 1819 en Allemagne puis déplacée en 1842 à Vienne, compte d'ailleurs parmi les fournisseurs et collaborateurs réguliers de Loos. Tenue par une fratrie de menuisiers célèbre pour leur dextérité à courber le bois, cette entreprise connaît un réel succès à Vienne et emploie dès les années 1850 une quarantaine de salariés[958], occupés tant à une production en voie de massification qu'à des créations comme pour l'exposition universelle de Londres en 1862. Les chaises du café Museum s'inspirent de deux modèles Thonet déjà existants (n°14 et 30) et d'un autre modèle (n°248) vendu par une entreprise concurrente, l'entreprise viennoise J&J Kohn, qui finira par fusionner avec Thonet. Les chaises du café Capua sont *a priori* bien nouvelles et intègrent le catalogue Thonet sous le numéro 519. Cependant, comme le souligne Richard Kurdiovsky, Adolf Loos manie avec précaution d'autres caractéristiques de l'aménagement intérieur des cafés : ainsi la niche ou le coin confortable auprès des fenêtres que Loos n'emploie ni en 1899 ni en 1913 dans ses cafés mais que l'on retrouve dans ses intérieurs privés. D'une certaine manière avec Loos, le café s'invite dans les maisons[959].

En 1908, Adolf Loos aménage également l'*American Bar* (aussi appelé *Kärtnerbar*) sur le modèle du bar américain développé en Angleterre puis aux États-Unis : on y buvait debout ou assis sur de hauts tabourets face au comptoir en zinc, derrière lequel de hautes étagères contenaient les nombreuses bouteilles d'alcool nécessaires à la fabrication des cocktails[960]. L'aménagement de ces cafés et bars permet à Loos de bénéficier de publicités concrètes et *a priori* plus efficaces : ses écrits n'y sont pas seulement distribués *via* les journaux qui y arrivent chaque jour (la *Neue Freie Presse* à Vienne ou encore *L'Intransigeant* ou *Paris-Soir* étaient disponibles dans les cafés) mais mis en pratique et montrés dans leur matérialité. Pour autant, il est difficile de conclure à leur efficacité. Ainsi la jeune architecte et future collaboratrice de Loos, Margarete Schütte-Lihotzsky, témoigne avoir étudié au café Museum sans savoir qui en était l'auteur[961]. De même dans les *Mémoires d'un antisémite* de Gregor von Rezzori, le personnage de Minka Raubitschek, issu d'une famille d'universitaires juive installée à Vienne, recommande grandement au narrateur le *Kärtnerbar*, construit selon elle par un « […] architecte aussi important que Frank Lloyd Wright[962] », mais elle est la seule à connaître le nom de Loos.

---

[957] Grafe, Christoph et Franziska Bollerey. 2007. *Ibid.*, p. 35.
[958] Ottilinger, Eva B. 2018. *Wagner, Hoffmann, Loos und das Möbeldesign der Wiener Moderne : Künstler, Auftraggeber, Produzenten*. Vienne : Böhlau, p. 150.
[959] Kurdiovsky, Richard, « The Cliché of the Viennese Café as an extended living Room », In Ashby, Charlotte (Dir.). 2013. *Op. cit.*, p. 191.
[960] Grafe, Christoph et Franziska Bollerey. 2007. *Op. cit.*, p. 14.
[961] Friedl, Edith. 2005. *Nie erlag ich seiner Persönlichkeit … : Margarete Lihotzky und Adolf Loos - ein sozial- und kulturgeschichtlicher Vergleich*. Vienne : Milena-Verlag, p. 28.
[962] von Rezzori, Gregor. 2003. *Mémoires d'un antisémite*. Paris : Éditions de l'Olivier, p. 240

L'importance du café comme lieu urbain de création et de réunion par excellence – à Paris comme à Vienne – est soulignée par Loos lui-même en 1929 dans *Les cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*[963] :

> « Les cafés – ne supprimez pas les cafés. Si l'on mettait des boutiques et des magasins à la place des cafés, Place de l'Opéra, c'en serait fait de tout le quartier. Meilleure preuve : la disparition du Café de l'Europe à Vienne, et le quartier des Tuchlauben. »

Ce café de l'Europe, construit en 1874 par Wilhelm Fränkel sur la place de la cathédrale est déménagé en 1919 du fait de l'installation d'une banque dans le même bâtiment[964]. Le café devient dans sa nouvelle adresse un refuge pour les immigrés allemands à partir de 1933 – parmi eux figure Bertolt Brecht – puis il ferme en 1945 après avoir brûlé.

Les notes prises par un des élèves de Loos lors de l'année scolaire 1913-1914 à Vienne confirment l'importance que l'architecte accordait aux cafés puisqu'elles attestent du nombre d'heures de cours qu'il y consacrait, discutant longuement de leur aménagement et de leur localisation en ville[965]. Mais si Loos pratique Paris de la même manière que Vienne, c'est-à-dire en intellectuel dandy habitué des cafés et des lieux de sortie, il y est cette fois un étranger, un Tchécoslovaque germanophone, bref un ressortissant d'Europe centrale si bien que son appropriation de la capitale française est très différente.

6.1.3 Le Paris d'Adolf Loos : l'attrait pour la vie nocturne

Adolf Loos retrouve dans la capitale française une sociabilité liée aux cafés, aux clubs ou encore aux spectacles. Sa correspondance et les anecdotes racontées par ses contemporains renseignent sur ses lieux de sortie et décrivent la trajectoire à Paris d'un ressortissant de l'ancien Empire austro-hongrois : il y retrouve nombre de ses compatriotes germanophones et tchèques, dont les pratiques étaient relativement semblables.

Le quartier de Montparnasse constitue un premier centre pour Loos lors de son séjour parisien. Il y a ses habitudes et y rencontre de nombreux artistes et amis : le photographe Brassaï (1899-1984) en témoigne dans une lettre adressée à ses parents lorsqu'il s'installe dans la capitale

---

[963] *Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*, « Vers un nouveau Paris ? », n°12, 1929, pp. 134-135.
[964] Le quartier historique de Vienne a été de fait très modifié à partir des années 1900 jusqu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.
[965] Tapuscrit d'un auteur inconnu, non daté, Fonds AL, ZPH 1442, 1.4.22, bibliothèque de la mairie de Vienne.

en 1924[966]. Les quelques entrées dans les deux agendas conservés d'Adolf Loos pour ses années parisiennes de 1920 et 1926 signalent qu'il se rendait au Bal Bullier, haut lieu de la danse situé dans le quartier du Val-de-Grâce, ou encore au Jockey Club, ouvert en novembre 1923 par un ancien jockey américain et le peintre Hilaire Hiller et volontiers fréquenté par Man Ray (1890-1976) et Kiki de Montparnasse (1901-1953). Laurence Betrand-Dorléac dans son article sur les communautés d'Europe centrale à Paris dresse un portrait de ce quartier en signalant combien celles-ci ont contribué à écrire le mythe de Montparnasse :

> « Quant à la vie excentrique de Montparnasse (qui avait supplanté Montmartre), la foule de récits inspirés par les slaves (et les autres), doit une part au moins de sa popularité et de son piquant à l'anecdote et au romanesque qui accompagnent le mythe d'un vieux quartier de fêtards devenu avec le siècle, le lieu de prédilection des échanges d'idées et de goûts, dans ses cafés ou ses institutions artistiques, ses académies et ses marchands de couleurs.
> Là, à Montparnasse, en quelques lieux bien précis, venaient se confondre le fantasme d'une capitale de la liberté et d'un quartier "avant-gardiste", dont les frontières serviraient dans un premier temps, à tracer les limites de l'exotisme, du plaisir, de l'étrange et de l'encanaillement ; lorsque les choses tourneraient mal, celles de la débauche, de l'étranger, de l'ennemi de l'intérieur.[967] »

Adolf Loos s'approprie rapidement Montparnasse, en tant que quartier transgressif avec ses cafés, et il est au fait de sa transformation qui le conduit assez rapidement à supplanter Montmartre pour les artistes à cette période. Il semble en effet très intéressé par la nouvelle géographie de la capitale parisienne : comme habitant, il recherche les quartiers où il peut retrouver ses manières de vivre et sa communauté linguistique ; comme architecte, il cherche les lieux qui peuvent accueillir ses projets architecturaux. Ses représentations de la capitale le conduisent à privilégier certains espaces riches de diverses potentialités. Sa dernière femme Claire Beck en témoigne dans son autobiographie : à peine arrivé à Paris, le couple prenait un taxi pour se faire déposer devant le café du Dôme[968]. Comme à Vienne, Loos y tient des conférences ou du moins des présentations informelles ainsi que le rapportent un article du journal viennois, le *Neues Wiener Journal*, daté du 21 février 1926 ou encore ces propos d'un inconnu repris par l'historienne

[966] Brassaï. 1998. *Letters to my parents*. Chicago : University of Chicago Press, p. 276.
[967] Bertrand-Dorléac, Laurence, « Paris-Est : l'échange artistique », In Du Réau, Élisabeth (Dir.). 1996. *Regards croisés et coopération en Europe au XXe siècle*. Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, p. 59.
[968] « Ein Taxi bringt uns durch erwachende Stadt auf den Montparnasse. Vor dem Café du Dôme lässt Loos halten », In Beck, Claire. 2007. *Op. cit.*, p. 102.

et architecte Edith Friedl[969] :

> « Un quartier général de migrants autrichiens s'est établi au café du Dôme. Les Français n'y sont admis que sous condition. Lorsqu'Adolf Loos, qui s'est établi durablement à Paris vient, et il vient très souvent, on parle de Peter Altenberg. »

Mais si ces lieux sont des lieux de sortie recherchés pour les divertissements qu'ils offrent, ce sont aussi des lieux où l'on peut faire des rencontres. Dans une de ses réponses à Bohumil Markalous en 1926, Loos explique qu'il n'a pas bien compris l'ensemble de sa lettre mais qu'il se rend au Dôme pour demander une traduction[970]. Le café du Dôme, ouvert dès 1898 par l'Auvergnat Paul Chambon, a longtemps figuré le lieu de réunion des germanophones installés à Paris avant la Première Guerre mondiale ainsi que l'a montré Annette Gautherie-Kampka[971]. Mais cette logique de communautés ou colonies d'artistes immigrés à Paris subsiste même après guerre selon Laurence Bertrand-Dorléac :

> « Les artistes se réunissaient en petites colonies, plus ou moins étendues, regroupées par nationalités, par confession et par modes de vie plutôt que par affinités formelles - les communautés slaves se distinguaient des communautés étrangères installées à Paris : américaine, italienne, japonaise voire allemande[972]. »

Un autre café très apprécié d'Adolf Loos est situé dans le quartier de la Concorde : c'est Le Boeuf sur le toit, sis rue Boissy d'Anglas, dans le VIIIe arrondissement. Le café-cabaret est ouvert en 1921 par un ancien vendeur de journaux et de stylos, Louis Moysès, qui emprunte le titre d'un mini ballet écrit par Jean Cocteau (1889-1963) et Darius Milhaud (1892-1974) pour nommer son nouvel établissement[973]. En 1927, le cabaret déménage dans le quartier des Champs-Élysées, mais demeure l'un des symboles des années 1920 à Paris. Adolf Loos s'y rend plusieurs fois lors d'un voyage à Paris au début des années 1920 d'après sa femme Elsie Altmann : il y retrouve Marcel Ray et y rencontre George Besson, l'architecte Francis Jourdain ainsi que les musiciens Darius

---

[969] « Im Café du Dôme hat sich ein fliegender Stammtisch "migrierter" Österreicher etabliert. Franzosen sind nur bedingt zugelassen. Wenn Adolf Loos, der jetzt dauernd in Paris lebt, kommt, und er kommt sehr oft, so spricht man von Peter Altenberg. », In Friedl, Edith. 2005. *Op. cit.*

[970] « […] das weitere verstehe ich nicht und werde es mir heute abend im Dôme übersetzen lassen ». Lettre d'Adolf Loos à Bohumil Markalous, 13 août 1926, rédigée au 101 rue de la Boétie à Paris, centre de documentation de la villa Müller, Prague.

[971] Gautherie-Kampka, Annette. 1995. *Les Allemands du Dôme : la colonie allemande de Montparnasse dans les années 1903-1914*. Berne : Peter Lang.

[972] Bertrand-Dorléac, Laurence, « Paris-Est : l'échange artistique », In Du Réau, Élisabeth (Dir.). 1996. *Op. cit.*, p. 57.

[973] Rittner, Leona, « At the Time of the Boeuf sur le toit Cabaret », In Rittner, Leona, W. Scott Haine, et Jeffrey H. Jackson (Dir.). 2013. *Op. cit.*, p. 113.

Milhaud et Francis Poulenc (1899-1963)[974].

Ainsi qu'il l'écrit dans ses lettres, l'architecte fréquente aussi de nombreuses salles de spectacle où il peut éventuellement rencontrer de potentiels commanditaires. Il assiste ainsi aux représentations de la soprano Nellie Melba (1861-1931) à New-York[975], de la danseuse Isadora Duncan (1877-1927) à Vienne[976] ou encore à une mise en scène de *Tristan et Isolde* par Alfred Roller[977]. À Paris, Adolf Loos va applaudir Joséphine Baker qui se produit dans la *Revue Nègre* en 1925 au théâtre des Champs-Élysées[978]. Il fréquentes les cinémas boulevard des Italiens, le Corso ou la salle Marivaux qui accueille la première de *L'Inhumaine* de Marcel L'Herbier à laquelle il aurait été invité et qui donne lieu à un article où il évoque les décors réalisés par le peintre Fernand Léger (1881-1955), les architectes Pierre Chareau (1883-1950) et Robert Mallet-Stevens (1886-1945) ainsi que la musique composée par Darius Milhaud[979]. Sa courte critique a visiblement été lue en France puisqu'une traduction partielle a été imprimée pour illustrer une affiche du film réalisée par Jean Burkhalter[980]. Pourtant, cet article est surtout l'occasion pour Loos d'affirmer combien la France est moderne à l'inverse de l'Autriche en énumérant les cafés et les artistes qu'il rencontre, à l'image d'un chroniqueur viennois basé à Paris[981]. La danseuse tchèque Zdenka Podhajsky rapporte qu'elle est très souvent sortie avec Loos entre 1925 et 1930 : au café du Dôme dans lequel il aimait danser toute la nuit mais surtout au théâtre du Châtelet pour écouter le compositeur tchécoslovaque Bohuslav Martinů (1890-1959) qui s'installe à Paris en 1923[982]. L'agenda de 1926 mentionne également un concert tchécoslovaque à la salle des Agriculteurs qui se trouvait à l'École Normale Supérieure de musique fondée par le pianiste Alfred Cortot (1877-1962), dont le nom est également noté par Loos dans ce même agenda[983].

Cette vie de noctambule est attestée par les plaintes d'une des logeuses parisiennes de Loos : elle lui reproche de déranger son mari qui travaille tôt le matin et lui demande pour la

[974] Altmann-Loos, Elsie. 1984. *Op. cit.,* p. 142.
[975] Loos, Adolf, « Mein Auftreten mit der Melba. Humoreske aus dem Amerikanischen Journalistenleben (1900) », In Loos, Adolf. 2010. *Op. cit.,* pp. 254-261.
[976] Loos, Adolf, « Nackheit », In Kristan, Markus, Sylvia Mattl-Wurm et Gerhard Murauer (Dir.). 2018. *Op. cit.*, pp. 42-46.
[977] Loos, Adolf, « Tristan in Wien », *Der Sturm*, 1910, n°27, p. 216.
[978] Beck, Claire. 2007. *Op. cit.,* pp. 8-10.
[979] Loos, Adolf, « L'Inhumaine. Histoire féérique », *Neue Freie Presse*, 29 juillet 1924, p. 9.
[980] Jean Burkhalter, affiche de *L'Inhumaine*, 1924, E 3593, Cinémathèque française, Paris
[981] Le film de Marcel L'Herbier a été en réalité un échec commercial : prévu pour atteindre un large public et en particulier le public américain, il devait lancer la carrière internationale de l'actrice principale Georgette Leblanc. Dans ses mémoires, L'Herbier attribue son échec à Georgette Leblanc, à la fois trop âgée et à l'origine d'un scénario rudimentaire en tant que co-productrice. L'Herbier, Marcel. 1979. *La tête qui tourne*. Paris : Belfond.
[982] Bogner, Dieter. 1985. *Op. Cit.*, pp. 16-20.
[983] Agenda de 1926, 10 avril 1926, Fonds AL, ZPH 1442, 2.2.25, bibliothèque de la mairie de Vienne.

peine « une augmentation par mois » sachant qu'elle n'a pas « d'autres locataires rentrant si tard[984] ».

Mais Loos apprécie aussi d'autres lieux plus particuliers comme le souligne la princesse russe Kyra Saven (1898-1991) connue sous le nom de Désirée Lieven et installée en France dans les années 1920 :

> « Nous fréquentions aussi dans la rue Saint-Séverin, un bordel plus familial […] On bavardait avec la sous-maîtresse, la maîtresse tricotait, Jan [Śliwiński] racontait des histoires […] Parfois Loos, l'architecte viennois, se joignait à nous pour « saluer des dames si charmantes ». Étant très dur d'oreille, il montait la conversation sur un tel registre que la maisonnée entière en profitait. Avec quel amusement ! Car ces entretiens galants traitaient exclusivement de bonne cuisine, d'entremets et… de miel. […] Le lendemain on se retrouvait au Dôme pour le premier café du matin[985]. »

Les bals, cafés et bordels sont des lieux de sociabilité majeurs dans la vie de Loos mais aussi des lieux de solidarité où il fréquente une communauté qui lui ressemble et où l'on parle allemand, à l'image du café du Dôme, haut-lieu de la colonie allemande.

Mais Loos joue d'appartenances multiples puisqu'il retrouve aussi la communauté tchèque dans la Colonie tchécoslovaque domiciliée au 43, rue de Richelieu à Paris ainsi que l'illustre la carte de visite de cette colonie parmi la centaine de cartes de visite présentes dans le fonds Loos conservé par la bibliothèque de la mairie de Vienne. Cette colonie a été créée en 1914 afin que les futurs ressortissants tchécoslovaques organisent l'aide militaire pour l'armée française dans la guerre contre l'Empire. La colonie fonctionne ainsi dans un premier temps comme un consulat en pointillé, alors que l'État tchécoslovaque n'existe pas en tant que tel. L'historien Jean-Philippe Namont identifie la colonie comme un espace politique national et transétatique entre les mains de groupes parfois concurrents mais réunis dans leur refus de la légitimité du régime impérial. On a pu qualifier cet espace d'« expolitie » d'après le terme forgé par Stéphane Dufoix[986]. Après la fondation de l'État tchécoslovaque, la colonie se pérennise, en s'occupant des ressortissants du nouvel État qui travaillent en France : on compte en effet environ 50 000 Tchécoslovaques en

---

[984] Plainte d'une logeuse, auteure inconnue, non datée, Fonds AL, ZPH 1442, 8.41, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[985] Saven, Kyra. 1984. *Ma vie m'a beaucoup plu*. Paris : Denoël, p. 142.
[986] Dufoix, Stéphane. 2003. « De « Diaspora » à «diasporas». La dynamique d'un nom propre. » GEODE – Université de Paris X Nanterre. http://histoire-sociale.univ-paris1.fr/Sem/Dufoix-paris1.pdf, consulté le 30/08/2018.

France en 1930[987]. Elle développe des journaux comme *Pariszky Cechoslovak* et *Paris-Prague* pour renseigner la communauté sur les événements liés à leur pays et nouer des liens forts entre la France et la Tchécoslovaquie. Des événements culturels sont également organisés comme des conférences, des bals, des concerts[988]. Adolf Loos a certainement côtoyé la colonie à Paris pour se divertir mais aussi pour rencontrer ses compatriotes, sachant que l'architecte adopte la nationalité en 1918 ; la colonie paraît avoir fonctionné pour lui comme un lien extraterritorial avec la Tchécoslovaquie d'autant que ses contacts avec les artistes et officiels tchèques n'ont jamais été aussi nombreux que lors de son séjour à Paris.

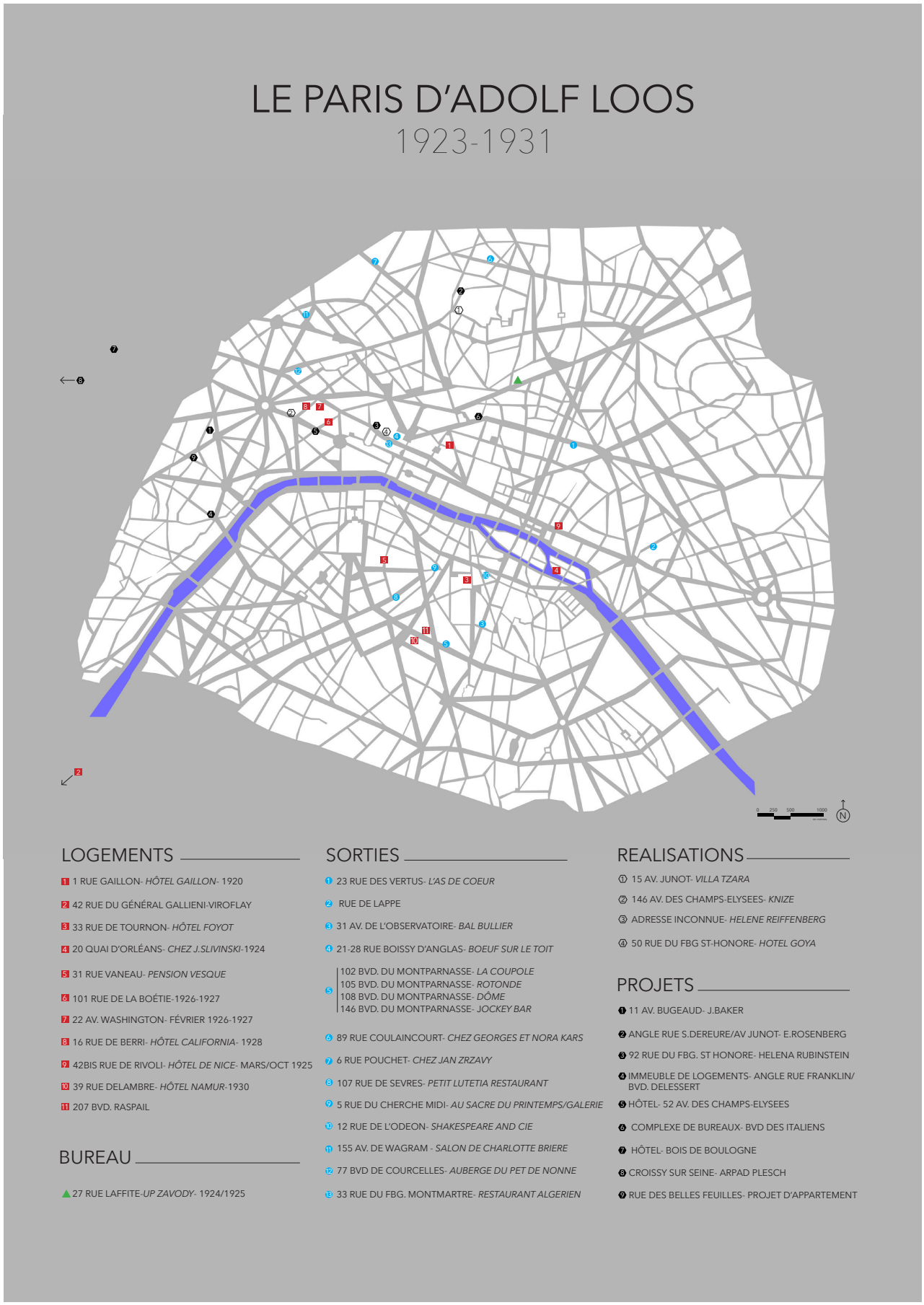
Adolf Loos retrouve donc à Paris des pratiques et une vie sociale proches de celles qu'il avait à Vienne : comme intellectuel et personne publique, il fréquente des lieux de rencontre et de discussion. En déterritorialisant ses pratiques, il reconstitue une petite Vienne dans les cafés parisiens mais y importe aussi les contradictions liées à ses appartenances multiples. Ainsi, lorsque Loos intègre les lieux de la colonie germanophone (comme le café du Dôme) et de la colonie tchécoslovaque, il affirme clairement son inscription dans l'ancien Empire. Malgré la rupture de 1918, il oscille entre deux pays, sa langue signifiant de surcroît l'appartenance à une identité culturelle plus large. Mais dans le même temps, ces lieux parisiens spécifiques l'identifient comme étranger, germanophone ou tchèque, au risque d'alimenter une xénophobie à son égard.

Ces lieux révèlent enfin des pratiques ancrées dans la ville qui expriment son appropriation réelle de quartiers identifiés tel que Montparnasse, un des hauts lieux nocturnes du Paris de l'entre-deux-guerres[989]. Certes, ce quartier est particulièrement lié aux artistes immigrés, mais Loos ne se comporte pas seulement en étranger qui souhaite retrouver sa communauté dans une ville qu'il ne connaît pas. Il se comporte plus généralement comme un artiste à Paris qui fréquente des lieux revendiqués par les artistes quelle que soit leur nationalité, depuis le quartier de Montparnasse jusqu'à la librairie *Shakespeare & Company* fondée par l'américaine Sylvia Beach (1887-1962) au 12, rue de l'Odéon à partir de 1921 dont l'adresse est consignée dans son carnet d'adresse[990]. Dans ces lieux, Adolf Loos y est un artiste qui se met en scène : son goût pour la mode, pour la danse charleston, alimentent le stéréotype d'un dandy soigné, très au fait de l'image de lui-même donnée à ses interlocuteurs.

---

[987] Namont, Jean-Philippe. 2011. *La colonie tchécoslovaque : une histoire de l'immigration tchèque et slovaque en France (1914-1940)*. Paris : Institut d'études slaves, pp. 11-12.
[988] Namont, Jean-Philippe. 2011. *Ibid.*, pp. 169-171.
[989] Golan, Romy et Silver Kenneth. 1985. *The Circle of Montparnasse : jewish artists in Paris 1905-1945*. New-York : Universe Books.
[990] Carnet d'adresses 1925–1932, Fonds AL, ZPH 1442, 2.2.23, bibliothèque de la mairie de Vienne.

Figure 4 : Le Paris d'Adolf Loos (1923-1931). Réalisation : Victor Gautrin.



6.1.4 Se mettre en scène par la photographie

Loos propose à ses contemporains une posture que l'on peut lire de lieu en lieu et qu'il a souhaité donner à voir très largement comme en témoignent ses portraits photographiques.

Parmi les photographies de Loos les plus diffusées figurent un portrait de Man Ray réalisé en France vraisemblablement en 1927 ainsi que ceux exécutés par la photographe autrichienne Trude Fleischmann (1885-1990). Trude Fleischmann réalise essentiellement des portraits d'artistes célèbres dans l'atelier qu'elle ouvre à Vienne en 1920. C'est d'ailleurs le portrait de Loos par Trude Fleischmann qui est choisi pour la couverture de la première monographie de l'architecte en 1931[991]. De la même manière, Man Ray, photographe américain installé à Paris de 1921 à 1940, choisit ses sujets dans un cercle restreint surtout constitué d'artistes, de clients et mécènes potentiels ainsi que de journalistes. Mais Man Ray adopte une double pratique, l'une autour de portraits assez conventionnels – comme celui de Loos – et la seconde plus expérimentale où il s'affirme comme artiste. Il acquiert ainsi une certaine réputation sur la place de Paris et comme le dit la libraire américaine Sylvia Beach, être pris en photographie par Man Ray signifiait « être quelqu'un ». De fait, le portrait de Man Ray paraît en novembre 1925 dans *Der Sturm*[992] et dans *Paris-Soir* en avril de la même année[993].

[991] Kulka, Heinrich. 1931. *Op. cit.*
[992] *Der Sturm*, n°11-12, novembre 1925.
[993] *Paris-Soir*, 5 avril 1925.

Illustration 17 : Portraits de Loos par Man Ray (1927) et Trude Fleischmann (au milieu des années 1920). Source : Musée national d'art moderne, AM 1994-393 (2918), Paris et Dorotheum, Vienne.

Pour autant, Adolf Loos reste méfiant quant à l'utilisation professionnelle de la photographie en architecture et il n'autorise que très tard la reproduction photographique de son œuvre, soit lors de la publication du livre d'Heinrich Kulka en 1931 ; surtout cette autorisation s'accompagne d'un contrôle comme en témoignent quelques photomontages publiés[994].

Le rapport qu'il entretient à la photographie d'architecture s'est vraisemblablement infléchi lors de son séjour à Paris avec la parution des premières photographies de ses réalisations. Les revues *L'Architecture d'aujourd'hui*[995] et *Vogue*[996] publient en 1930 des vues de la villa Tzara et le journal *L'Intransigeant*[997] deux vues de la villa Müller – soit avant la publication de la monographie en 1931. En outre, les réalisations parisiennes de Loos ont été largement photographiées au vu du fonds photographique conservé à l'Albertina à Vienne. Il en est ainsi de l'intérieur de la boutique Knize qui a servi de sujets à des professionnels plus ou moins spécialisés en architecture comme Thérèse Bonney (1894-1978), mais aussi – outre Man Ray déjà cité –, Henri Manuel (1874-1947)

[994] Voir partie 1, chapitre 3, 3.2.1, p. 146.
[995] Loos, Adolf, « L'architecture », *L'architecture d'aujourd'hui*, décembre 1930, pp. 12-14.
[996] « Une réalisation moderne dans le vieux Montmartre », *Vogue,* janvier 1930, pp. 60-61.
[997] « Une maison doit rester moderne jusqu'à ce qu'elle s'écroule », *L'intransigeant,* 28 août 1930, p. 2.

– dont la carte de visite est conservée dans le fonds Adolf Loos – ou encore André Kertész (1894-1985). Tous photographient également l'autre réalisation parisienne de Loos, soit la villa de Tristan Tzara et Greta Knutson. Le paradoxe est que ces photographies, à l'inverse de celles de Martin Gerlach Junior, choisi pour illustrer le livre de Kulka, témoignent de choix esthétiques et subjectifs, que Loos rejette *a priori*.

Illustration 18 : Magasin Knize, 146 avenue des Champs-Elysées, Thérèse Bonney, 1928. Source : Médiathèque de l'architecture et du patrimoine : 00257769.

Ces photographies témoignent en effet de ce qu'a représenté par exemple la boutique Knize sur les Champs-Élysées pour la communauté parisienne – artistique notamment. Thérèse Bonney, photographe américaine installée à Paris au début des années 1920, est à la tête de la première agence photographique américaine en Europe spécialisée dans l'architecture et le design. Elle entreprend de documenter les nouvelles constructions et nouveautés remarquables de la capitale dont la boutique Knize fait partie[998]. De même, si faire réaliser son portrait photographique par Man Ray était synonyme d'une place de choix dans la société, le fait que le photographe se soit intéressé à la boutique prouve que cette dernière a représenté un événement : Man Ray prend plusieurs photographies de Knize, notamment du logo de la marque qui est un

[998] Kolosek Schlansker, Lisa. 2002. *L'invention du chic : Thérèse Bonney et le Paris moderne*. Paris : Norma.

jockey à cheval. L'extrait du journal *L'Œil de Paris* souligne la réputation élitiste et cosmopolite de cette boutique :

> « Le tailleur le plus cher de Paris, un Viennois vient de s'y installer dans l'architecture de son compatriote Loos : on n'y vendra pas de complet moins de 2000 francs […] Il y eut une inauguration en musique, avec cocktails et petits fours, où vinrent trois ou quatre ambassadeurs ou consuls de pays centraux […] il doit y avoir une autre fête, plus grandiose que le fameux Comte de B…, aux dires du tailleurs viennois, aurait promis de présider…[999] »

Le « Comte de B. » renvoie à Étienne de Beaumont (1883-1956), un riche mécène proche d'artistes parisiens tels que Jean Cocteau, Tristan Tzara ou encore Darius Milhaud et célèbre pour l'organisation de « bals » grandioses dans son hôtel particulier de la rue Masseran[1000]. Et l'écrivain Maurice Sachs (1906-1945), évoque dans des termes tout aussi élogieux une discussion en octobre 1928 « avec Knizé (sic), qui est le meilleur tailleur de Paris[1001] ».

Illustration 19 : Adolf Loos et Zlatko Neumann sur le chantier de la villa Tzara, Paris, André Kertész, autour de 1927. Source : Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Fonds André Kertész, 72l002521_p.

Les images photographiques, portraits et photographies d'architecture, tout comme la posture qu'Adolf Loos se construit, s'inscrivent ainsi dans les différents lieux des villes où il séjourne. L'architecte est très au fait des mécanismes et des stratégies en jeu dans ces constructions de soi : ainsi quand il se montre en dandy soigné avec son élève Zlatko Neumann sur le chantier de la villa Tzara à Montmartre en 1927 sur une photographie d'André Kertész[1002]. Les deux hommes y posent debout, le regard dirigé

[999] *L'œil de Paris*, n°1, 10 novembre 1928, p. 14.
[1000] de Faucigny-Lucinge, Jean-Louis. 1990. *Un gentilhomme cosmopolite*. Paris : Perrin, pp. 105-109.
[1001] Sachs, Maurice. 1987. *Au boeuf sur le toit*. Paris : Grasset, p. 211
[1002] Double portrait d'Adolf Loos et de Zlatko Neumann, André Kertész, 1927, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, 72l002521, Charenton-le-Pont.

vers l'appareil photographique ; derrière eux on distingue l'escalier en bois qui dessert les étages de la villa. Très grave, Loos est vêtu d'un costume trois pièces, une main glissée dans la poche de la veste et l'autre tenant une cigarette.

Si le fonds d'archives d'André Kertész ne comporte aucune correspondance ou référence à Adolf Loos, il contient en revanche plusieurs photographies de l'architecte qui le présentent dans des espaces et des positions bien différentes, depuis ce double portrait d'un architecte dandy et son collaborateur sur l'un de leurs rares chantiers parisiens jusqu'aux mêmes personnages, dans un intérieur plus intime. Si Kertész photographie à cette période de nombreux artistes, il ne privilégie guère l'architecture à l'exception des bâtiments d'André Lurçat avec lequel il entretient une correspondance professionnelle pour planifier les prises de vues[1003].

6.2. Les lieux de l'intime

6.2.1 Les photographies d'André Kertesz ou s'inventer un chez soi

Le photographe André Kertész réalise en effet deux doubles portraits photographiques d'Adolf Loos et de Zlatko Neumann en 1927 dans un intérieur, sans doute au même moment que celui fait sur le chantier de la villa de Tristan Tzara. Cet intérieur, très similaire à ceux que Loos aménage à Vienne pour divers clients mais également pour son propre appartement en 1903 illustre son besoin de recréer et de retrouver un environnement connu peuplé d'objets qui semblent l'avoir accompagné de Vienne à Paris.

[1003] Correspondance professionnelle entre André Kertész et André Lurçat, 1926, Archives d'André Kertész, Période française 2005/036/02, dossier n°5, médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Charenton-Le-Pont.

Illustration 20 : Adolf Loos et Zlatko Neumann, Paris, André Kertész, autour de 1927. Source : Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Fonds André Kertész, 72l002520_p.

Ces deux photographies présentent Zlatko Neumann et Adolf Loos dans l'angle d'une pièce décorée de gravures représentant des femmes sur le mur et du tabouret égyptien à trois pieds que Loos utilise dans nombre de ses intérieurs à Vienne et en Tchécoslovaquie. Les gravures rappellent celles de Charles Dana Gibson que Loos avait utilisé pour le salon fumeur du café Museum à Vienne en 1899[1004]. Du fait de l'angle de vue, la photographie donne l'impression d'une sorte de boudoir : le coin de la pièce est aménagé comme un lieu de détente et de lecture avec un fauteuil crapaud, une banquette-lit et une chaise paillée en bois là encore relativement proche des pièces que Loos appréciait. Ce coin rappelle le *sitzecke* ou boudoir présent dans tous les aménagements de Loos.

Zlatko Neumann est vêtu d'un costume trois pièces, similaire à celui de la photographie prise sur le chantier de la villa Tzara alors que Loos porte une veste d'intérieur avec des brandebourgs. Le rapport de maître à élève ou d'architecte en chef à collaborateur est souligné par la position des deux individus. Sur l'une des photographies, Loos est allongé sur la banquette quand Zlatko Neumann à l'autre extrémité de la même banquette, semble à l'étroit ; les deux

[1004] Voir partie 2, chapitre 4, 4.2, p. 189.

hommes regardent directement l'appareil photographique. Sur l'autre, Loos est assis dans le fauteuil crapaud et Zlatko Neumann sur la banquette, tourné vers son maître qu'il considère avec respect précautionneux alors que Loos paraît fumer assoupi. Sur la table basse, un livre ouvert, deux verres, une bouteille et un cendrier avec des allumettes et des cigarettes laissent imaginer une longue discussion entre les deux individus.

Illustration 21 : Adolf Loos et Zlatko Neumann, Paris, André Kertész, autour de 1927. Source : Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Fonds André Kertész, 72l002514_p.

Les éléments de décor révèlent un intérieur sans aucun doute aménagé par Loos lui-même et donnent l'impression qu'il a cherché à reconstituer un environnement intime – en somme un morceau de Vienne à Paris. Pareil appartement « viennois » à Paris était peut-être au 22, rue de Washington qui figure parmi les adresses les plus fréquentes de sa correspondance. Loos avait de toute façon envisagé une installation durable à Paris, comme en témoignent les plans qu'il avait dessinés pour un appartement à Paris dans le XVIe arrondissement[1005]. Toutefois rien ne permet de situer précisément la photographie et l'on ignore si Loos a réellement aménagé un appartement à Paris. Le témoignage de Margarete Schütte-Lihotzsky qui se rappelle avoir visité les deux hommes à Paris ajoute encore à la confusion :

[1005] Dessin d'un appartement pour Adolf Loos à Paris, Fonds AL, ALA118, Albertina, Vienne.

« Il [Loos] vivait avec l'un de ses anciens étudiants, le yougoslave Z. Neumann – quelque part à Paris au sixième étage de manière très modeste. Lorsque j'arrivais à 11 heures du matin, Loos se trouvait toujours au lit, pas encore tout à fait guéri mais en pyjama de soie et il dit joyeusement : « Venez, venez, vous pouvez entrer[1006] ! »

Rien de tel dans cette photographie qui ne suggère aucunement la modestie ni de l'intérieur ni de l'architecte. Adolf Loos y pose dans un habillement et un intérieur soignés qui ne laisse rien deviner de ses difficultés financières et de santé ni la taille *a priori* très réduite de l'appartement. À l'évidence, ces photographies, qui ne semblent pas avoir été publiées à l'époque se veulent des représentations publiques où l'architecte donne à voir une posture et une image de lui qu'il affectionne. Si elles avaient fait l'objet de publication, elles auraient pu fournir une vitrine pour un travail d'aménagement d'intérieurs privés, l'intimité des relations suggérées entre les deux hommes rejaillissant d'une certaine manière sur l'ambiance du lieu. Ces deux photographies s'inscrivent dans la continuité des autres prises de vue d'André Kertész qui, à la même période, représentent essentiellement des artistes immigrés – souvent ses amis – dans des intérieurs de petite taille, hébergeant plusieurs personnes à la fois et où chambre et atelier étaient souvent confondus.

Loos a ainsi veillé à retrouver des habitudes et un mode de vie proches de ceux qu'il avait à Vienne : se repère ainsi une forte circulation de motifs entre les différents lieux de vie de l'architecte. En quittant Vienne au début des années 1920, Loos ne se déplace pas uniquement physiquement avec des théories qu'il réemploie dans ses réalisations parisiennes ou tchèques : il apporte avec lui des modes d'habiter ainsi que des objets du quotidien qui sont des marqueurs de sa vie privée. Ces objets pourraient être définis comme des « objets de l'exil » comme l'a proposé l'anthropologue Alexandra Galitzine-Lompet[1007] : ils proviennent d'un ailleurs qu'on a voulu et pu transporter ici ; ils portent à la fois une démonstration du savoir-faire technique et matériel tout en étant des objets mémoriels d'un autre temps et d'un autre espace. Enfin, ces objets ont connu d'autres formes de transmission puisqu'ils ont été largement réutilisés par les élèves dans leurs propres réalisations et au cours de leurs déplacements.

[1006] « Er wohnte mit einem ehemaligen Schüler, dem Jugoslawen Z. Neumann, zusammen -irgendwo im 6. Stock- sehr bescheiden. Als ich um elf Uhr vormittags kam, lag Loos noch in einem nicht ganz heilen, aber dafür seidenen Pyjama im Bett und rief vergnügt: "Ja, ja, sie soll nur gleich hereinkommen! », In Friedl, Edith. 2005. *Op. cit.*, p. 192.

[1007] Galitzine-Loumpet, Alexandra, « Pour une typologie des objets de l'exil ». FMSH-WP-2013-46. 2013. ‹halshs-00862480 ›

6.2.2 L'envers du décor : les courriers de détresse d'Adolf Loos

La vie sociale et publique de l'architecte, c'est-à-dire l'extérieur pour reprendre les oppositions qu'a formalisées Loos, veut imposer l'image d'un architecte dandy, stratège et jouant de ses différentes facettes pour étendre son réseau et s'intégrer dans différents espaces. En revanche, il n'est guère facile de rendre compte de l'intérieur, à savoir sa vie intime : sa correspondance et les mémoires de ses compagnes tout en constituant des sources précieuses appellent néanmoins la prudence dans leur interprétation.

Il est ainsi relativement difficile de documenter son quotidien depuis les années 1920 jusqu'en 1933. Ses revenus comme leurs origines sont quasiment inconnus, le seul élément tangible étant des commandes peu nombreuses durant cette période. Adolf Loos travaille entre 1924 et 1925 comme représentant à Paris de l'entreprise de meubles *UP Závody* dirigée par Jan Vaněk[1008] dont la succursale est située au 27, rue Laffitte[1009]. Il œuvre d'une part à diffuser les fabrications de l'entreprise en assurant la publicité et les ventes et de l'autre à la rédaction de l'organe officiel de l'entreprise, la revue bilingue *Bytová Kultura/Wohnungskultur*.

Par exemple le 21 juillet 1924, Loos déclare qu'il a vendu à la boutique *City of Paris* dirigée par Paul Verdier à San Francisco[1010] vingt-quatre tabourets égyptiens dont il ne peut encore envisager la livraison puisque la boutique est vide. Loos n'a *a priori* pas dessiné de meubles pour l'entreprise *UP Závody* mais celle-ci a vendu des modèles antérieurs de l'architecte : les tabourets égyptiens dont il est question correspondent sans doute au modèle inspiré de l'Égypte antique et élaboré par le menuisier Josef Veillich que Loos intègre dans la plupart de ses intérieurs au début des années 1900 à Vienne et que l'on retrouve sur la photographie d'André Kertesz. En outre, Adolf Loos mentionne dans le même courrier une « exposition » financée seulement par des capitaux français : au vu de la date de la lettre, il doit s'agir de l'Exposition Internationale des Arts décoratifs et industriels modernes qui débute en avril 1925 à Paris. L'entreprise *UP Závody* avait sans doute projeté d'y faire construire par Adolf Loos un pavillon d'exposition à but

[1008] Chatrný, Jindřich. 2008. *Jan Vaněk 1891-1962. Civilizované bydleni pro kazdého*. Brno : Muzeum mesta Brana.
[1009] « Die U.P. Werke sind allerdings in Paris etabliert, haben auch ein Bureau – 27 rue Laffite », Lettre d'Adolf Loos à Bohumil Markalous, 21 juillet 1924, rédigée au 20 quai d'Orléans à Paris, centre de documentation de la villa Müller, Prague.
[1010] « Ich habe leider keine Ware, nur nach S. Francisco habe ich 24 rohe, zusammengelegte, also nicht geleimte ägypt. Stockerl verkauft » Lettre d'Adolf Loos à Bohumil Markalous, 21 juillet 1924, rédigée au 20 quai d'Orléans à Paris, centre de documentation de la villa Müller, Prague.

publicitaire[1011]. Loos évoque d'ailleurs ce projet dans une lettre de 1924 à sa femme, Elsie Altmann et le verso de la lettre porte l'esquisse du pavillon qu'il estime à 150 000 francs. Pour trouver le financement, il envisage de se tourner vers son ami et client Paul Verdier avec qui il est déjà en affaire à cette époque pour la vente de chambres à coucher (de la même entreprise ?). Si en 1925 dans sa lettre à Bohumil Markalous, Loos qualifie ce projet d'« insensé », il a toutefois tout mis en œuvre pour qu'il se réalise au vu de ce qu'il rapporte à sa femme en 1924 puisqu'il est allé discuter du projet au bureau de l'exposition[1012]. Loos est plein d'espoir à cette période, en attente d'un gros contrat pour un aménagement intérieur si bien qu'il doit rester à Paris[1013]. Ses projets seront en l'occurrence déçus mais son engagement dans l'entreprise *UP Závody* paraît toutefois essentiel car elle fonctionne comme un lieu de solidarité : elle lui assure un revenu lui permettant de survivre à Paris ; elle est un lieu des possibles où il peut imaginer certains projets architecturaux ; enfin elle est un lien avec des proches puisqu'elle alimente sa correspondance avec Bohumil Markalous.

Pourtant, dans de nombreuses lettres adressées à Bohumil Markalous, Adolf Loos mentionne une situation financière précaire, en lien notamment avec des retards de la société *UP Závody* dans le remboursement de sommes qu'il a dû avancer. Pour vivre à Paris, il doit solliciter l'aide de quelques-uns de ses élèves comme Otto Bauer ainsi que l'évoque Iris Meder[1014] et il vend certaines toiles de son ami Oskar Kokoschka dont il était le premier collectionneur. Sa correspondance avec le galeriste viennois Otto Nirenstein témoigne de la difficile réalisation de ces ventes en raison notamment de son peu de réactivité. Le même galeriste y parle aussi d'un Picasso que Loos a voulu vendre sans succès du fait de la médiocre situation économique à

[1011] « In der Exposition ist kein Platz, ausser für franz. Capital – nicht für Niederlassungen – u. auch dann nur wenn man einen eigenen Pavillon baut. Ich habe eine Zeichnung gemacht, er hatte mindestens 150.000 fr. gekostet. Eine solche Summe für Reklame auszugeben, wäre ein Unsinn. » Lettre d'Adolf Loos à Bohumil Markalous, 21 juillet 1924, rédigée au 20 quai d'Orléans à Paris, centre de documentation de la villa Müller, Prague.

[1012] « Dann habe ich allein Mittag gegessen und bin dann zur Dormoy mit der ich zur Ausstellungsleitung gehen wollte. Ich hatte auch Slivinski als Dolmetscher hin bestellt. Dort sprach ein Sekretär englisch mit mir. Ich hörte, da seine Ausstellung einer fremden auch wenn wie eine Niederlassung in Frankreich bezirkt (?) nicht möglich ist. Nur franz. Capital. Auch gibts diesen Platz nicht. Eventuell einen Pavillon. Also ich will wieder zu Verdier gehen, ihm bitten, dass, wenn er es kampft, die Ausstellung wurden (?) den Namen der City of Paris geht. » Lettre d'Adolf Loos à Elsie Altmann, non datée, ALA701r, Albertina, Vienne.

[1013] « Ich will keine Versprechungen machen aber ich glaube ich werde demnächst ein großes Einrichtungsgeschäft abschliessen können. Es wird sich die nächsten 14 Tage entscheiden. Ich möchte meine Reise nach Brünn solange als möglich aufschieben (sic) des oben besprochenen Geschäftes wegen. » Lettre d'Adolf Loos à Bohumil Markalous, 21 juillet 1924, centre de documentation de la villa Müller, Prague.

[1014] Meder, Iris, « Lilly Steiner und der Loos-Kreis in Paris », In Winklbauer, Andrea (Dir.). 2008. *Op. cit.*, p. 115.

Vienne et en Allemagne[1015]. Un document non daté conservé à la bibliothèque de la mairie de Vienne signale un autre expédient utilisé par Loos : il signe un contrat avec un certain Isidor Schwarzmann résidant à Paris mais qu'il connaît de Vienne pour une avance en échange d'un tableau de Kokoschka[1016]. En fait, tout prouve que Loos a dû sacrifier à sa collection relativement imposante pour résoudre ses difficultés financières : propriétaire d'un tableau du peintre tchèque Jan Zrzavý, il le vend par exemple dès 1919 à son potentiel client Paul Verdier, comme l'indique la recherche de provenance publié dans un catalogue de vente de Sotheby's à Londres le 20 novembre 2013[1017].

Certes, Adolf Loos paraît habitué à des situations financières difficiles, même durant sa période viennoise. Le portrait qu'en dresse Marcel Ray à son ami George Besson, lorsqu'il le rencontre pour la première fois à Vienne en 1912 est significatif : « Celui-ci, pour subvenir à tous ces frais, construit (rarement) des maisons à Vienne, ou meuble (souvent) des appartements[1018] ». Et Ray souligne quelques mois plus tard le rôle majeur des amis de Loos qui le soutiennent quoi qu'il arrive et jouent le rôle de mécènes :

> « Ledit Loos est d'ailleurs également une poire. Pour cet admirable café Capua il a touché 7 000 frcs (?) d'honoraires, qui sont mangés depuis longtemps. De sorte qu'il a eu l'autre jour la visite de l'huissier. Sur quoi les Schwarzwald ont, une fois de plus, réglé la note et Loos est parti, guilleret, rejoindre son chameau de femme à Venise. »[1019].

Reste que sa situation parisienne est plus difficile : même si Loos a préparé son séjour et cherché à obtenir des commandes grâce à des lettres de recommandation, il se retrouve bien seul et ne peut guère compter sur le soutien de ses amis et mécènes. En plus de ses deux réalisations pour Tristan Tzara et la boutique Knize, Loos n'a *a priori* obtenu que deux autres contrats en France, l'un pour un aménagement intérieur en 1926 pour une certaine Hélène Reiffenberg (lequel échoue) et l'autre pour M. Letelier et l'Hôtel Goya en 1930. Sa correspondance avec Elsie Altmann au début de son séjour parisien souligne les difficultés qu'il rencontre au point que c'est

---

[1015] « […] Was den Picasso betrifft, so werde ich hier nachfragen, ich wusste seinerzeit einige Leute, die solche Bilder in der Inflationszeit gekauft haben vielleicht liesse sich da ewtas machen. » Lettre d'Otto Nirenstein à Adolf Loos, 12 janvier 1926, Fonds AL ZPH 1442, 3.1.371, bibliothèque de la mairie de Vienne.

[1016] Contrat entre Isidor Schwarzmann domicilié au 43, rue de Washington et Adolf Loos domicilié 22, rue de Washington, non daté, Fonds AL ZPH 1442, 2.1.3, bibliothèque de la mairie de Vienne.

[1017] Catalogue de vente indiquant la provenance et le cheminement de l'oeuvre disponible en ligne, consulté le 04/12/2018. http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/european-paintings-l13102/lot.26.html

[1018] Lettre de Marcel Ray à George Besson, 11 décembre 1912, fonds George Besson, Ms.Z.638.1767, bibliothèque de la ville de Besançon.

[1019] Lettre de Marcel Ray à George Besson, 29 octobre 1913, fonds George Besson, Ms.Z.638.1768, bibliothèque de la ville de Besançon

sa femme qui subvient principalement à ses besoins en lui envoyant régulièrement une partie de son salaire de danseuse. Elle est d'ailleurs contrainte à la vente de ses perles et de son manteau en fourrure tant les demandes de son époux sont pressantes ; or elle manque aussi d'argent pour elle-même[1020]. À ces difficultés financières s'ajoute une certaine solitude de l'architecte ou du moins un isolement du fait de sa non maîtrise du français qu'il assure vouloir apprendre[1021].

De telles difficultés financières expliquent sans doute l'absence d'adresse fixe à Paris : il change régulièrement d'hôtel ou de pension, vit chez certains amis et se fait régulièrement rappeler à l'ordre par son propriétaire pour ses impayés[1022]. Cette itinérance témoigne *a priori* d'une situation précaire et incertaine qui n'est pas sans rappeler celle de Michel Seuphor qui, dans son livre *Le jeu de je. Vingt tranches de vie racontées par Seuphor*, évoque la « vie singulièrement instable » qu'il a connue entre 1925 et 1934 « avec une bonne douzaine de domiciles divers[1023] ». À la lecture de différentes lettres rédigées par Adolf Loos à ses amis viennois et tchèques l'architecte n'a cessé durant son séjour de changer d'adresse : la plupart se situent dans les IVe, VIe, VIIe et VIIIe arrondissements de Paris soit des arrondissements aisés et assez chics déjà dans les années 1920. Une forte dissociation se repère donc entre les lieux où Adolf Loos logeait pour l'image qu'il voulait donner de lui-même et sa situation financière réelle.

Les adresses connues de Loos correspondent en fait à celles de proches ou de « clients » qui l'hébergent pour un temps à Paris. Il en est ainsi de son ami Jan Śliwiński au moment du Salon d'Automne de 1923 qui l'accueille quai d'Orléans sur l'île de la Cité. C'est encore le cas avec Erwin Rosenberg, un client potentiel dont l'adresse, hôtel de Nice, 42 bis, rue de Rivoli, est celle qu'Adolf Loos donne à la police viennoise le 6 novembre 1925 pour annoncer son départ de Vienne. Enfin, Loos est domicilié en juillet 1928, au 146, de l'avenue des Champs-Élysées, c'est-à-dire dans la boutique Knize qu'il conçoit la même année pour le couple Hugo et Lilly Steiner. Ces adresses sont liées à des contacts amicaux, aux liens anciens qui datent souvent de la période viennoise de Loos et ces lieux fonctionnent à la fois comme lieux de solidarité et lieux de l'intime.

[1020] « Schatzi, was das Hinkommen betrifft, so möchte ich dich vielmals bitten bis Ende September zu warten. [...] lass mich dieses Geld bitte zu meiner vollständigen Erholung verwenden. Ich möchte so gerne auf 10 Tage Lido und dann auf paar Tage nach Neapel u. Rom. [...] Überdies wirst du ja im Anfang mehr Arbeit wie Geld haben, glaube ich. » Lettre d'Elsie Altmann à Adolf Loos, 9 juillet 1925, Fonds AL, ZPH 1442, 6.1.49, bibliothèque de la mairie de Vienne.

[1021] « Ich schreibe aus den franz. Bücherei ab das ist mein ganzer franz. Unterricht. Ich will mir einen Lehrer nehmen. » Lettre d'Adolf Loos à Elsie Altmann, non datée, Fonds AL, ZPH 1442, ALA701r, Albertina, Vienne.

[1022] « Je vous rappelle que le montant de la location est exigible d'avance, les suppléments et les 1%, l'étant à la fin du mois. », Lettres en français d'un propriétaire inconnu à Adolf Loos, non datées, Fonds AL, ALA 398 et ALA 852, Albertina, Vienne.

[1023] Seuphor, Michel. 1976. *Le jeu de je. Vingt tranches de vie racontées par Seuphor*. Anvers : Fonds Mercator, p. 310.

Loos a également vécu durant la même période dans le VIIIe arrondissement rue de Berri, rue de Washington et rue de la Boétie dans des logements qui lui permettaient de contrôler aisément l'avancement des travaux de la boutique Knize.

Au vu de cette situation précaire, la Colonie tchécoslovaque, le café du Dôme, où Loos peut demander des traductions ou encore son emploi auprès de l'entreprise *UP Závody* sont des lieux rassurants où il est connu et où il se reconnaît pour des raisons de langue notamment, d'espaces où Loos peut retrouver une certaine intimité. En dépit de ces difficultés, Loos semble s'être approprié la capitale française et y avoir trouvé un chez soi puisque sa dernière femme Claire Beck écrit après sa mort qu'il aurait souhaité être enterré soit à Paris soit à Vienne[1024].

Adolf Loos s'est ainsi attaché à retrouver des lieux et des habitudes dans les villes où il élit domicile après 1918. C'est le cas du café, spécificité viennoise mais présent dans toute l'Europe comme lieu privilégié des intellectuels : Loos peut ainsi s'y afficher comme Viennois mais aussi comme citadin et européen. Ces différents lieux publics lui permettent de développer une certaine posture qu'il transporte avec lui de ville en ville au point de devenir des lieux de représentation et de création qu'il a progressivement apprivoisés. Mais Loos y trouve également une solidarité avec des amis proches afin de pallier la solitude qu'il ressent du fait de sa faible connaissance du français et d'une certaine inactivité due à la quasi-absence de commande.

Adolf Loos a développé très tôt cette posture d'architecte dandy à la fois marginalisé et enclin à le devenir toujours plus afin d'atteindre une certaine reconnaissance : elle s'exprime dès la fin du XIXe siècle et se développe au cours de ses différents voyages en Europe. Seuls sa correspondance et les mémoires de ses proches – tout particulièrement de ses femmes – permettent de dépasser cette posture, pour appréhender la personne de Loos : ils mettent au jour ses difficultés financières ou de santé et sa grande solitude, révélant les deux faces de Loos, l'extérieur et l'intérieur. Ces documents, qui expriment la fragilité de l'individu, complètent singulièrement la leçon des portraits photographiques d'André Kertész qui renvoient à une composition très étudiée d'un artiste en ses lieux, soit à une intimité construite pour être vue. Ces différentes mises en scène soulignent aussi la capacité de Loos à utiliser lieux et médias et à s'inventer des espaces qui le rassurent et entretiennent une continuité entre les différents temps et lieux de sa vie.

[1024] Lettre de Claire Beck à Bohumil Markalous, 27 août 1933, centre de documentation de la villa Müller, Prague.

Adolf Loos parvient ainsi à une sorte de déterritorialisation de ses pratiques socio-spatiales tout en mettant en réseau les lieux, les villes et les pays où il séjourne. Dans certains lieux publics et de sorties nocturnes qui sont autant de zones de contact pour les artistes, se dessinent des réseaux transnationaux où se mêlent le local et le global et qui viennent offrir à l'architecte des opportunités de commandes, de diffusion de ses idées ou des formes multiples de soutien. Les acteurs qui œuvrent à l'inscription de Loos dans ces différents lieux sont particulièrement nombreux et divers et ils constituent des réseaux qui ont facilité les différentes circulations – d'individus, d'idées et d'objets – qui ont construit la trajectoire singulière de l'architecte.

PARTIE 3 Les réseaux multiples et convergents d'Adolf Loos

La seconde partie de la carrière d'Adolf Loos s'inscrit dans des réseaux multiples, dont certains créés dès avant la Première Guerre mondiale en Europe, mais qui tous convergent après-guerre pour lui permettre de diffuser sa pensée lors de publications ou de conférences données dans différentes villes européennes, d'accéder à la commande tant en Autriche qu'en France ou en Tchécoslovaquie et tout simplement de survivre. De tels réseaux sont nécessaires pour un artiste émigré ainsi que le démontre l'historienne de l'art Burcu Dogramaci dans son ouvrage sur l'exil, les réseaux et les systèmes d'entraide, d'échange et de mécénat après 1933[1025]. Plus encore, le départ et l'exil d'un artiste dépendent de sa capacité à s'entourer et à intégrer des réseaux. La trajectoire de Loos illustre une articulation complexe entre réseaux anciens et nouveaux dans les pays qui l'ont accueilli, soit la France et la Tchécoslovaquie après son départ d'Autriche en 1923-1924.

Si le terme de « réseau » renvoie en premier lieu à un groupe d'individus affichant des valeurs et des objectifs communs, il définit également les interactions et les communications entre les personnes, à savoir leurs rencontres et leurs relations à travers le temps et l'espace comme l'explique Stephan Fuchs dans sa proposition pour une théorie de la culture et de la société parue en 2001[1026]. Dans cette logique, les réseaux fonctionnent comme autant de cercles d'influence où certains œuvrent pour s'adjoindre d'autres individus ou fédérer différents groupes.

Ces réseaux s'organisent à différentes échelles spatiales, nationales ou européennes mais aussi à l'échelle locale urbaine, en autant de nœuds interconnectés par un entrelacs de relations. Les rapports se font dans plusieurs sens créant des constellations de groupes différents qui ont chacun un but commun. On obtient ainsi des figures spatiales mais aussi sociales qui ne sont pas forcément structurées autour d'un individu donné[1027] mais dans lesquelles un individu peut apparaître plusieurs fois : un réseau ne peut donc se résumer à une pyramide ou à des cercles

[1025] « Netzwerken konnte, so die (Hypo-)These, eine besondere Bedeutung für das Scheitern oder Bestehen in der Fremde. » Dogramaci, Burcu. 2011. *Netzwerke des Exils : Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933*. Berlin : GebrMann, p.15.
[1026] « […] Networks also link not actions, but interactions and communications. Rather than connecting persons, networks links their encounters, both across time and space. » Fuchs, Stephan. 2001. *Against essentialism. A theory of culture and society*. Cambridge : Harvard University Press, p. 191.
[1027] Stalder, Felix. 2006. *Manuel Castells : The Theory of the Network Society*. Cambridge : Polity, p. 179.

concentriques avec une figure au sommet ou au centre à partir de laquelle chaque interaction, rencontre et circulation, fonctionnerait.

Dans les réseaux d'Adolf Loos, certains individus se dégagent du fait de leur place particulière, au cœur de certaines formations : ils constituent des têtes de réseau permettant de connecter deux réseaux, voire deux espaces entre eux sur un temps plus ou moins long. En effet, certains réseaux tissés autour de Loos se sont superposés dans le temps et dans l'espace du fait des circulations des uns et des autres en Europe et au-delà. Mais comme les interactions intra et inter-réseaux sont par définition en évolution permanente, un individu identifié comme tête d'un réseau dans une configuration ne l'est pas forcément ailleurs ou à une autre période. En revanche, la question de l'inclusion ou de l'exclusion est fondamentale dans les réseaux : chaque réseau étant un monde relativement clos sur soi avec son espace et sa temporalité, il peut être difficile de le réintégrer une fois qu'on en est sorti. Il en est ainsi de Loos qui, une fois arrivé à Paris en 1923-1924, est exclu de son réseau ancien resté en Autriche et doit s'en constituer un nouveau, en se mettant en recherche d'individus de sa communauté de langue ou en utilisant des contacts plus ou moins anciens à Vienne ou en Tchécoslovaquie. Le retour à Vienne en 1928 sera d'ailleurs tout aussi difficile car Loos n'y retrouve pas son réseau antérieur si bien que l'accès aux commandes devient compliqué. Le cas tchécoslovaque figure quant à lui un réseau resserré qui, tout en étant soumis aux allers-retours répétés de l'architecte depuis la France ou l'Autriche, s'est construit assez facilement.

Les lieux où se nouent ces réseaux sont essentiels pour comprendre leur fonctionnement et leur extension : galerie, exposition, hôtel, université, librairie, café sont autant de lieux où les membres des réseaux dans lesquels gravite Loos se rencontrent et se retrouvent. Certains d'entre eux fonctionnent comme des nœuds pour différentes configurations : ainsi dans l'entre-deux-guerres, le café est à la fois le lieu des réseaux professionnels mais également celui des réseaux amicaux[1028] si bien que sociabilité et travail peuvent être liés lors des rencontres entre les membres d'un même groupe ou bien entre deux groupes *a priori* dissociés.

Notre propos est ainsi de formaliser les différents réseaux dans lesquels s'est inséré Loos, d'en montrer les agencements, les continuités et les ruptures selon les temps et les lieux considérés. Ces configurations complexes et différenciées ont joué un rôle majeur dans la seconde partie de sa carrière : véritables vecteurs de l'internationalisation de sa pensée et de sa

[1028] Ashby, Charlotte (Dir.). 2013. *Op. cit.*, pp. 25-29.

manière de construire, elles lui permettent de vivre et de créer dans des pays dont il ne maîtrise ni la langue, ni le marché de l'architecture. Mais parallèlement, si Loos profite de ses réseaux en Europe, il est également amené, en tant que membre intégré à un cercle, à aider et soutenir les autres participants, à l'image des artistes tchèques à Paris. En effet, les protagonistes de ces réseaux sont autant des amis que des membres de la famille, des clients que des mécènes, des artistes, collègues de travail ou élèves qui ont parfois endossé parallèlement divers rôles et œuvré dans plusieurs villes à différents moments.

L'ensemble des réseaux d'Adolf Loos présente un certain nombre de points communs du fait de leurs modalités de constitution et de leur convergence d'intérêts. Nous tenterons d'en établir une typologie afin d'en démontrer d'une part, la permanence lors des circulations internationales de Loos ou des autres membres, et d'autre part les nouveautés qui y apparaissent après-guerre. La continuité des réseaux de Loos s'explique notamment du fait de la fidélité tant de ses clients que de ses amis ou encore des passeurs proches de Loos comme ses élèves. Ainsi certains clients lui commandent plusieurs constructions et aménagements avant de le conseiller à leurs proches : dans un premier temps, les changements politiques survenus après 1918 ne semblent guère affecter les réseaux que Loos a construits, lesquels perdurent dans un espace aux dimensions d'un Empire qui a cessé d'exister.

On distinguera en premier lieu les réseaux pour construire constitués d'une clientèle essentiellement juive et assimilée appartenant pour l'essentiel à la bourgeoisie industrielle ou commerciale. Une analyse des profils des commanditaires[1029] permet de mettre en lumière les différents intérêts en jeu dans le cadre de la commande et nous nous attacherons à repérer les originalités respectives des cercles de commanditaires, de Vienne à Paris en passant par la Tchécoslovaquie.

Le second type de réseaux renvoie aux liens de sociabilité et de solidarité que Loos noue et entretient dans différents lieux au gré de ses circulations, et se confond bien souvent avec les systèmes d'entraide qu'on repère tout au long de sa carrière. Ces réseaux amicaux, parfois professionnels, peuvent d'ailleurs converger avec les précédents puisque certains clients deviennent des amis proches. Les continuités caractérisent tout autant ce second réseau que celui

[1029] Peyceré David. « La pratique de l'architecture en France au XXe siècle », *La Gazette des archives*, n°190-191, 2000, pp. 187-198. *I clienti di Le Corbusier*, numéro spécial, *Rassegna*, n°3, juillet 1980. Conan, Michel. 1988. *Frank Lloyd Wright et ses clients: essai sur la demande adressée par des familles aux architectes*. Paris : Plan Construction Architecture. Eaton, Leonard K., et Elizabeth Ann Malcolm Douvan. 1969. *Two Chicago architects and their clients : Frank Lloyd Wright and Howard Van Doren Shaw*. Cambridge : MIT Press.

des commanditaires au point de figurer lors de la période parisienne une forme de réminiscence de l'Empire avec des modes de fonctionnement proches des réseaux impériaux. Nous étudierons notamment certains clients et certaines figures viennoises, à la fois symboliques de l'ouverture interdisciplinaire de la Vienne fin-de-siècle[1030] et largement ouverts au-delà de l'Autriche, voire de l'Empire, qui ont œuvré à l'accueil de Loos dans de nouveaux réseaux.

Mais en parallèle de ces réseaux hérités, d'autres se créent durant cette seconde partie de la carrière de Loos : d'une part, il constitue à Paris un réseau d'artistes tchèques et d'autre part, il tisse de nombreux liens avec des architectes en France et en Tchécoslovaquie alors qu'il ne s'en était guère entouré du temps de l'Empire austro-hongrois. C'est surtout en France que les changements politiques influencent ses pratiques puisqu'il ne côtoie guère d'Autrichiens, privilégiant des artistes germanophones en majorité tchèques. Si ce nouveau réseau souligne sa revendication de l'identité tchèque en rupture avec Vienne, il illustre plus largement les modalités d'organisation des artistes émigrés installés à Paris qui se réunissaient en communautés selon leur nationalité. Quant au réseau d'architectes dont s'entoure Loos, il compte à la fois des architectes français à Paris et des Tchèques en Tchécoslovaquie ainsi que nombre de ses anciens élèves qui ont également migré après la guerre. Si ce réseau professionnel est nouveau, il témoigne aussi de la continuité de la relation de maître à élève que Loos affectionnait, puisqu'il se rapproche surtout d'architectes jeunes.

Enfin, au cœur de ces réseaux s'imposent quelques figures qui ont joué un rôle central dans le processus de médiation – entre découverte, connaissance, interprétation puis transmission – de la pensée de Loos. Si, dans le champ juridique, le médiateur peut être assimilé à un arbitre ou un conciliateur qui s'engage entre deux visions, deux pays, deux moments distincts[1031], le médiateur est selon Peter Szondi un herméneute, « […] un truchement […] qui, en raison de sa connaissance de la langue, fait comprendre l'incompris, ce qui n'est plus compréhensible[1032]. » Parmi ces médiateurs, nous retiendrons Marcel Ray et Bohumil Markalous qui ont joué un rôle particulièrement important dans la trajectoire d'après-guerre d'Adolf Loos : ils figurent des nœuds entre des réseaux basés en Autriche et en France pour Ray et en Tchécoslovaquie, France et Autriche pour Markalous. Leurs activités se sont déroulées selon des temporalités différentes :

[1030] Schorske, Carl E. 1981. *Fin-de-Siècle Vienna : Politics and Culture*. New York : Vintage Books, p. 20.
[1031] Kostka, Alexandre et Françoise Lucbert, « Pour une théorie de la médiation. Sur les médiateurs artistiques entre la France et l'Allemagne », In Kostka, Alexandre, et Françoise Lucbert (Dir.). 2004. *Distanz und Aneignung : Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870-1945 = Relations artistiques entre la France et l'Allemagne 1870-1945*. Berlin : Akademie Verlag, p. 15.
[1032] Peter Szondi. 1989. *Introduction à l'herméneutique littéraire*. Paris : Cerf, p. 11.

de 1912 à l'après-guerre pour Ray, à partir des années 1920 jusqu'en 1933 pour Markalous. Tous deux ont œuvré à la diffusion et à la circulation des textes de Loos dans leurs pays respectifs. Pour autant ces passeurs n'ont guère été mis en valeur dans l'historiographie, ancienne et récente, tant ils se sont faits « discrets » selon la formule de Michel Espagne[1033].

[1033] Espagne, Michel. 1999. *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris : Presses universitaires de France, p. 30.

Chapitre 7 Une fidèle clientèle européenne aux similitudes nombreuses

La clientèle de Loos appartient à une élite soucieuse d'un certain statut social et susceptible de s'offrir les services d'un architecte. Comme l'a souligné Carl E. Schorske, celle-ci est particulièrement importante dans la Vienne fin-de-siècle, qui réunit des politiques, des membres de la bourgeoisie industrielle, ou encore des artistes[1034]. Plus précisément, la majorité des clients de Loos durant sa carrière est issue de la bourgeoisie libérale juive souvent marchande et industrielle habitant des centres urbains en pleine croissance tels que Vienne, Berlin, Brno ou encore Plzeň et Prague. Même si certains sont convertis au catholicisme, ils sont encore considérés comme juifs : ces derniers représentent 8,5% de la population totale de la ville de Vienne entre 1890 et 1910[1035] et 10% à Prague. Dès avant la Première Guerre mondiale, Loos s'entoure de cette clientèle qui aspire à transformer son apparence, notamment dans son habillement mais aussi dans l'aménagement et la conception de son habitat. Le but est de se distinguer des stéréotypes attachés à la population juive, en particulier de l'image des *Ostjuden* et de revendiquer le statut de population assimilée[1036]. Toutefois la clientèle juive d'avant-guerre choisit deux esthétiques distinctes ainsi que l'a montré l'historienne Elana Shapira : d'une part, celle des Sécessionnistes avec Josef Hoffmann et d'autre part, celle d'Adolf Loos[1037]. Parallèlement, un grand nombre d'artistes, acteurs de cette période, dont des architectes – à l'instar des élèves de Loos[1038]– sont également issus de la communauté juive. Dans leur article sur l'architecte Josef Frank, Claudia Cavallar et Sebastian Hackenschmidt soulignent l'importance numérique des architectes juifs installés à Vienne et leur augmentation continue durant l'entre-deux-guerres[1039] : la génération née entre 1850 et 1859 ne comptait que 13% à 19% d'architectes juifs quand le pourcentage monte à 33% pour celle née entre 1890 et 1899. Cette communauté

[1034] Schorske, Carl E. 1981. *Op. cit.*, p. 20.
[1035] Beller, Steven. 1989. *Vienna and the Jews, 1867-1938*. Cambridge : Cambridge University Press. Shapira, Elana. 2016. *Style and Seduction : Jewish Patrons, Architecture, and Design in Fin de Siècle Vienna*. Waltham : Brandeis University Press.
[1036] Shapira, Elana, « Tailored authorship : Adolf Loos and the Ethos of men's fashion », In Podbrecky, Inge, et Rainald Franz (Dir.). 2008. *Leben mit Loos*. Vienne : Böhlau, pp. 53-72.
[1037] Shapira, Elana. 2016. *Op. cit.*
[1038] Prokop, Ursula. 2016. *Zum jüdischen Erbe in der Wiener Architektur : der Beitrag jüdischer ArchitektInnen am Wiener Baugeschehen 1868-1938*. Vienne : Böhlau.
[1039] Cavallar, Claudia et Sebastian Hackenschmidt, « Josef Frank und die Wiener Wohnkultur der Zwischenkrigszeit », In Shapira, Elana (Dir.). 2018. *Design Dialogue : Jews, Culture and Viennese Modernism*. Vienne : Böhlau, pp. 179-208.

juive viennoise a beaucoup compté pour Loos puisqu'il a travaillé pour elle et côtoyé nombre d'architectes et d'intellectuels juifs[1040].

Les commanditaires ou maîtres d'ouvrages d'Adolf Loos sont également remarquables du fait de leur fidélité : on les retrouve avant et après-guerre dans l'Empire austro-hongrois d'abord puis dans les États nés en 1918, l'Autriche et la Tchécoslovaquie. Les liens noués subsistent en dépit des nouvelles appartenances nationales et politiques et malgré de fortes contraintes économiques après 1918. Surtout, certains commanditaires investissent en dehors de l'ancien Empire si bien que Loos est appelé à construire pour eux en France et en Allemagne : c'est le cas de la famille Knize qui, dans une stratégie commerciale étendue à l'Europe, décide d'ouvrir des boutiques dans nombre de capitales et le sollicite pour en concevoir l'aménagement.

L'analyse socio-professionnelle de la clientèle de Loos après la Première Guerre mondiale révèle ainsi des convergences avec celles de la période précédente et souligne la permanence de son réseau de commanditaires. Même si les commandes sont alors moins nombreuses, voire rares dans certaines villes comme Paris, ces femmes et ces hommes lui ont permis d'accéder à la commande quel que soit son lieu d'installation et ont ainsi œuvré à son internationalisation. Dans ce panorama plutôt homogène, le couple formé par l'écrivain Tristan Tzara et la peintre Greta Knutson installés à Paris et commanditaires d'une villa avenue Junot (1925-1927), figure une exception qui illustre certaines spécificités de la commande architecturale en France.

Au-delà d'une typologie des commanditaires et de leurs spécificités en fonction des lieux considérés, nous tenterons de comprendre les motivations qui les ont conduits à faire appel à Adolf Loos. Si les raisons esthétiques tiennent de l'évidence, celles plus amicales ou commerciales, voire familiales, importent autant, notamment dans les commandes multiples, ce qui pose aussi la question des relations interpersonnelles mises en œuvre durant ces réalisations. Enfin, l'œuvre architecturale de Loos, comme le rappelle Elana Shapira, offrait à ses maîtres d'ouvrages un positionnement dans l'espace public à Vienne – tout comme dans les autres villes – qui renvoyait clairement aux logiques de mises en scène ou de faire savoir qui animaient certains clients.

[1040] Au point d'ailleurs que Loos est mentionné comme un architecte juif dans Johnston, William Michael. 1972. *The Austrian mind : an intellectual and social history, 1848-1938*. Berkeley : University of California Press.

7.1 Les commanditaires viennois : une bourgeoisie juive ouverte sur l'Europe

Adolf Loos a continué à construire à Vienne après la Première Guerre mondiale pour sa clientèle habituelle, à savoir des couples en majorité de confession juive engagés dans des activités industrielles. Ces clients lui commandent qui des villas pour les nouveaux quartiers de la ville éloignés du centre-ville historique à l'image de Hietzing ou de Döbling[1041], qui l'aménagement tant de leurs intérieurs privés que de leurs boutiques. À l'exception de son poste à la municipalité de Vienne et de sa participation à l'exposition de la *Werkbundsiedlung* en 1931 où il initie des programmes d'habitat collectif, Loos a ainsi été confronté aux mêmes types de commandes et de programmes tout au long de sa carrière.

À Vienne, les commandes de construction de villas familiales après 1918 se concentrent à l'ouest de la ville dans un quartier proche du château de Schönbrunn, Hietzing, à l'aspect très résidentiel, qui accueille des familles relativement aisées. Ce quartier, desservi en 1860 par le chemin de fer, s'est d'abord développé comme lieu de villégiature des aristocrates avant de devenir le 13e arrondissement de Vienne et le lieu d'installation des élites bourgeoises au tournant du XXe siècle : il est relié au centre par le métro et une ligne de tramway dans les années 1910. Ce mouvement s'accentue après la guerre, avec l'arrivée de familles bourgeoises juives industrielles ou commerçantes. Adolf Loos y construit avant-guerre la villa Steiner (1910), la villa Stoessl (1911), la villa Horner (1912) et celle de Gustav Scheu (1912-1913) : toutes réalisations qui ont sans aucun doute influencé de nouveaux commanditaires. Loos réalise ainsi trois nouvelles villas à Hietzing après-guerre : celle du couple Hilde et Karl Strasser, fabricant de profession, entre 1918 et 1919 ; la villa du couple Maria et Josef Rufer, spécialisé dans l'importation du sucre en 1922, ainsi que la villa de Fritz Reitler, banquier et de Karoline Reitler (Lotte née Scholdan) la même année.

[1041] Shapira, Elana (Dir). 2018. *Op. cit.*, p. 17.

Illustration 22 : Localisation des villas familiales d'Adolf Loos à Vienne (1910-1931) Source : Weissenbacher, Gerhard. 1999. *In Hietzing gebaut : Architektur und Geschichte eines Wiener Bezirkes.* Vienne : Holzhausen.

Das 1911/12 gebaute Haus Dr. Otto und Auguste Stoessl, XIII., Matrasgasse Nr. 20 (links), wurde von Loos als preiswertes Einfamilienhaus mit aufgesetztem Mansardendach konzipiert, das dem Haus zu vier nutzbaren Geschossen verhilft.

1 Haus Rufer
2 Strasser
3 Scheu
4 Reitler
5 Steiner
6 Werkbundsiedlung
7 Horner
8 Stoessl

Mais à côté de ces commandes uniques, certains clients viennois font appel à lui à plusieurs reprises avant et après la guerre, ce qui manifeste l'existence de forts rapports de confiance et de fidélité voire d'amitié. Parmi eux, Anna et Erich Mandl, propriétaires d'un commerce florissant de vêtements masculins, requièrent par deux fois les services de Loos. Ce dernier leur construit en 1916 une villa à Döbling, dans le 19e arrondissement, un quartier verdoyant en bordure de forêt qui abrite de grandes fortunes. Puis en 1923, il agence l'intérieur de la boutique d'Erich Mandl dans le centre historique de Vienne. Ce sont là deux programmes connus de Loos – le premier d'habitation privée et le second commercial – qui ont largement contribué à sa notoriété avant-guerre. Ainsi, l'aménagement de la boutique de vêtements masculins d'Erich Mandl s'inscrit dans la continuité de celle conçue pour Goldman & Salatsch

dès 1910, de celles de Knize à partir de 1913 (à Vienne puis à Karlsbad, Berlin et Paris jusqu'en 1928), ou encore de P.C. Leschka en 1923-1924. Il évoque également la posture de dandy que l'architecte s'est plu à cultiver et son goût pour le vêtement. Mais Erich Mandl ne figure pas seulement parmi les clients les plus fidèles de Loos ; il s'engage au début des années 1930, dans les célébrations de Loos à l'appel de l'éditeur Schroll, pour rassembler de la documentation sur l'architecte : il fait circuler des questionnaires et entre en contact avec Bohumil Markalous, le médiateur de Loos en Tchécoslovaquie[1042].

Paul Khuner, entrepreneur dans l'alimentaire, fait également appel à Adolf Loos à deux reprises : une première fois en 1907 pour l'aménagement de son appartement à Vienne puis une deuxième fois en 1927 pour la construction d'une maison de campagne, la *Landhaus Khuner*[1043], à 900 mètres d'altitude dans la région montagneuse du Semmering, à quelques 70 kilomètres de Vienne. Au moment de sa seconde commande, Paul Khuner insiste sur la qualité et la beauté des réalisations de l'architecte et lui adresse de vibrants remerciements dans une lettre rédigée en français : « je n'ai […] rien changé dans mon appartement depuis vingt ans et mon mobilier me cause encore la même joie que le premier jour ». Il souhaite à cette occasion lui témoigner sa reconnaissance par l'envoi d'une somme d'argent, estimant que « les honoraires […] payés à cette époque étaient beaucoup trop modestes[1044]. » Et Khuner rappelle combien il était ignorant des manières de vivre et de s'installer avant de faire appel à Loos qui a su par l'agencement de son appartement l'amener à habiter autrement : les phrases de Khuner font écho aux théories de l'habiter de Loos et témoignent d'une relation avec l'architecte proche de celle d'un élève devant son maître, c'est-à-dire d'une relation quasi pédagogique. Cette lettre en français conservée en quatre exemplaires dans les archives de Loos laisse penser à son possible usage dans une démarche promotionnelle orchestrée par l'architecte : peut-être envisageait-il de la faire reproduire dans la presse ou de l'envoyer à de potentiels commanditaires.

D'autres clients de Loos ne lui sont pas seulement fidèles à Vienne mais ont également recours à lui au gré de leurs investissements ou circulations, dans d'autres lieux, en Tchécoslovaquie, en Allemagne ou encore en France, contribuant ainsi à consolider l'assise internationale de la carrière de l'architecte.

[1042] Lettre d'Erich Mandl à Bohumil Markalous, 16 janvier 1933, Fonds Bohumil Markalous, 26/G/2, Musée national de la littérature, Prague.
[1043] Falser, Michael, « Das Landhaus von Adolf Loos am Semmering/Niederösterreich (1929/1930). Eine bau- und stilgeschichtliche Einordnung », *kunsttexte.de*, 3/2005, pp. 1-27.
[1044] Lettre de Paul Khuner à Adolf Loos, 18 janvier 1927, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.275, bibliothèque de la mairie de Vienne.

Les cas les plus simples renvoient à l'espace impérial, nombre de logiques, économiques notamment, perdurant après son éclatement en 1918. Le couple formé par Hans (1896-1962) et Anny Moller (née Wottitz) en est une illustration avec une double commande, en Autriche d'abord puis dans le nouvel État tchécoslovaque. Leur première construction en 1928 est celle d'une villa familiale dans le quartier de Währing dans le 18e arrondissement, quartier où est installé le principal lieu de sépulture des membres de l'*Israelitische Kultusgemeinde Wien*[1045] depuis 1784. Anny Moller a été à Vienne l'élève du peintre suisse Johannes Itten[1046] (1888-1967) qu'elle suit au Bauhaus de Weimar lorsqu'il rejoint l'équipe d'enseignants de l'école dirigée par Walter Gropius[1047], et Anny Moller y apprend la reliure[1048]. C'est l'ancien élève de Loos et ami du couple Moller, Jacques Groag, qui supervise le chantier puisque Loos réside alors à Paris. La seconde commande est liée aux activités industrielles d'Hans Moller, héritier d'une usine de filature et de retordage de coton créée par Simon Katzau en 1865[1049], à Babi u Nachod dans le nord de la Bohême. De 1928 à 1931, Adolf Loos est convié à proposer les plans de logements ouvriers pour cette usine. La migration des Moller en Palestine en 1938 ne brise nullement les relations privilégiées qu'ils entretiennent avec Loos : en 1947, Hans Moller charge Eugen Székely de construire la « Maison Moller 2 » qui reprend les plans établis par Loos pour leur maison viennoise[1050].

La famille à la tête des magasins Knize développe quant à elle non pas un réseau binational mais un réseau commercial à l'échelle européenne et mondiale (Figure 5). Originaire de Bohême, elle s'installe à Vienne en 1848 et ouvre une entreprise de vêtements masculins en 1858 à l'initiative de Josef Knize et de son fils : *Knize und Sohn* comprend atelier et boutique. En 1888, Knize est nommé couturier de la cour et l'entreprise prend le nom de « *K.u.k. Hof-Schneider* ». Au décès de Josef Knize en 1880, le fils Knize s'associe avec Albert Wolff qui devient le seul propriétaire de l'entreprise en 1888. Issu d'une famille juive de Poméranie, Albert Wolff (1855-1902) se marie avec Gisela Steiner dont la famille gère un magasin de fleurs et de plumes

[1045] Le consistoire s'occupe de l'ensemble de la communauté juive d'Autriche et de l'organisatin du culte.
[1046] Loos soutient Johannes Itten lors de la première exposition collective de la *Künstlervereinigung Freie Bewegung* à Vienne en juin 1918 dans le *Neues 8-Uhr-Blatt*.
[1047] Badura-Triska, Eva. 1990. *Johannes Itten : Die Tagebücher. Stuttgart 1913-1916. Wien 1916-1919*. Vienne : Löcker Verlag, pp. 19-20.
[1048] Pour mieux connaître son parcours, voir sa correspondance avec l'artiste Friedl Dicker (1898-1944) rencontrée à Vienne en 1916 et avec laquelle elle collabore au Bauhaus de Weimar actuellement conservée au MAK de Vienne. Projet d'Elena Makarova : http://www.makarovainit.com/friedl/project.html.
[1049] Tano Bojankin, « KABEL, KUPFER, KUNST Walter Bondy und sein familiäres Umfeld », In Winklbauer, Andrea (Dir.). 2008. *Op. cit.*, p. 39.
[1050] Voir partie 1, chapitre 3, 3.2.3, p. 151. Hans Moller offre sa villa viennoise à l'État d'Israël en 1950 : elle est aujourd'hui la résidence de l'ambassadeur d'Israël.

artificielles[1051] si bien que les deux entreprises fusionnent tout en gardant leurs spécialités. C'est la famille Steiner qui la première fait appel à Adolf Loos en 1904 et 1907 pour dessiner et aménager leurs boutiques de plumes artificielles à Vienne dans la commerçante *Mariahilfer Strasse* de l'autre côté du *Ring* et dans la *Kärtner Strasse,* parallèle au *Graben* dans la vieille ville. Gisela apprécie tellement cette première intervention qu'elle appelle à nouveau Loos au début des années 1910 pour le réaménagement de la boutique Knize située sur le *Graben*, l'autre axe commerçant majeur de Vienne.

Après la Première Guerre mondiale, Fritz Wolff[1052] (1890-1949), le fils aîné de Gisela reprend l'entreprise et décide d'ouvrir des magasins dans les grandes villes d'Europe : en 1921 à Karlsbad/Karlovy Vary en Tchécoslovaquie, en 1927 à Berlin, en 1928 à Paris. À chaque fois, c'est Adolf Loos qui est choisi pour aménager les boutiques où il développe un style empruntant à l'univers et à la mode britanniques avec des intérieurs *cosy* jouant sur des contrastes de couleurs et de matières. Ce style qui fait partie intégrante de l'image que veut véhiculer l'entreprise devient sa marque d'autant qu'elle s'adresse à une clientèle internationale et mobile susceptible de fréquenter ses différents magasins. L'inauguration de la boutique parisienne le 8 juin 1928 témoigne du succès de la stratégie commerciale mise en œuvre par l'entreprise Knize au travers d'Adolf Loos : s'y pressent le ministre plénipotentiaire d'Autriche, Alfred Grünberger[1053], ainsi que de nombreuses personnalités à l'image du sculpteur roumain Constantin Brancusi (1876-1957) ; des articles de presse[1054] viennent célébrer cette alliance inédite de la mode et d'une nouvelle conception de l'architecture d'intérieur. La dernière boutique implantée à Prague en 1934 reste d'ailleurs fidèle à l'esprit de Loos puisqu'elle est conçue par un de ses plus proches collaborateurs et héritiers, Heinrich Kulka.

Mais la famille Steiner fait également appel à Loos pour ses lieux d'habitation. La première commande qui date de 1900 est celle d'Hugo Steiner, frère de Gisela, pour l'aménagement de son appartement viennois. Hugo était un ancien camarade de classe de Karl Kraus, ce qui peut expliquer cette commande[1055] – laquelle a pu susciter à son tour des demandes de programmes commerciaux de la famille. Hugo signe une nouvelle fois avec Loos en 1910 pour la construction

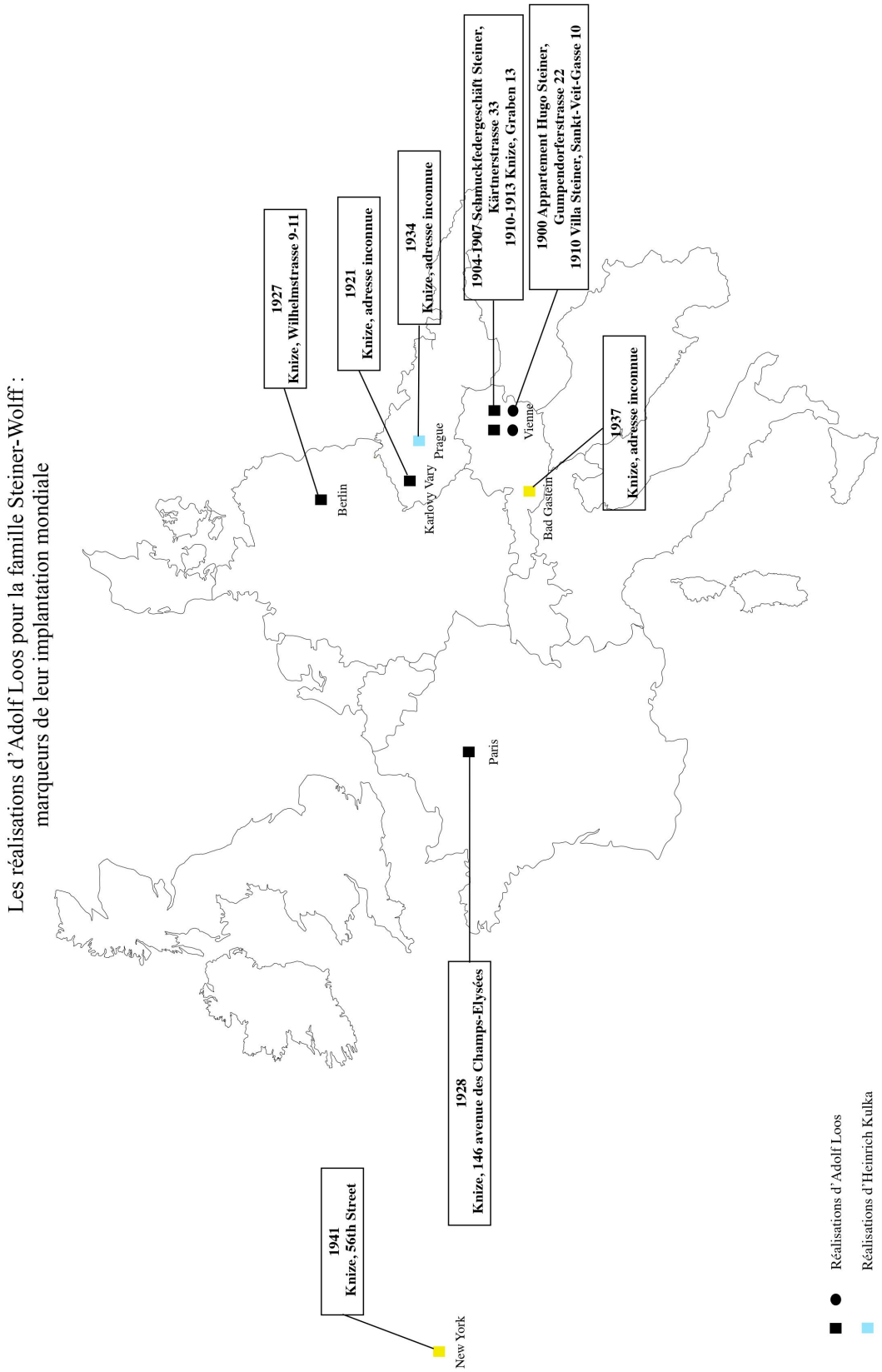
---

[1051] Eigner, Peter, et Peter Berger. 2013. *Op. cit.*, pp. 27-53.
[1052] Fritz Wolff et Hans Moller soutiennent Adolf Loos au moment de son arrestation et contribuent au paiement de sa caution en septembre 1928. Long, Christopher. 2017. *Adolf Loos on trial*. Prague : Kant, pp. 54-55.
[1053] Invitation à l'inauguration de la boutique Knize envoyée à Constantin Brancusi, Fonds Brancusi, B29, bibliothèque Kandinsky, Paris.
[1054] *L'œil de Paris*, n°1, 10 novembre 1928.
[1055] Meder, Iris, « 'Wir wollen mit dem Bau ehestens beginnen' - Bauherrinnen und Bauherren and Adolf Loos », In Kristan, Markus et Sylvia Mattl-Wurm, Gerhard Murauer (Dir.). 2018. *Op. cit.*, p. 257.

et l'aménagement de sa maison familiale à Hietzing, dans le 13e arrondissement où il s'installe avec sa femme peintre Lilly (1884-1961, née Hofmann). Celle-ci s'est formée à Vienne au début des années 1900 : membre du *Hagenbund*, elle illustre notamment les œuvres musicales d'Alban Berg, d'Arnold Schönberg ou encore de Toscanini. Enfin, quand en 1927, le couple déménage à Paris, Hugo étant nommé à la tête de la filiale parisienne de Knize, Adolf Loos est à nouveau au travail pour l'aménagement de leur boutique sur les Champs-Élysées[1056].

[1056] Les boutiques Knize à Vienne et Berlin sont aryanisées en avril 1938 alors que les boutiques parisiennes et tchèques sont saisies et mises sous séquestre. Celle de Berlin est détruite et celles de Vienne, Prague et Karlsbad pillées. Eigner, Peter, et Peter Berger. 2013. *Op. cit.*, p. 42.

Figure 5 : Les réalisations d'Adolf Loos pour la famille Steiner-Wolff : marqueurs de leur implantation mondiale. Réalisation : Cécile Poulot.



La chronologie des commandes viennoises d'après-guerre montre que Loos continue à y construire même lorsqu'il n'y réside plus ou seulement de façon temporaire notamment grâce à l'aide de ses collaborateurs, anciens élèves, qui supervisent les chantiers en son nom. Surtout, il bénéficie d'un réseau de clients fidèles qui ont commencé à faire appel à lui dans les années 1900 et qui lui maintiennent leur confiance après son départ. Ces clients ont de nombreuses similitudes : issus pour la quasi-totalité de la communauté juive particulièrement importante à Vienne, ils appartiennent à la bourgeoisie industrielle et commerciale si bien que leurs commandes embrassent au moins deux registres, l'architecture domestique d'une part et celle commerciale d'autre part. Cette élite, habituée à élaborer des stratégies à l'échelle de l'Empire avant 1914, ne déroge pas à la règle après 1918. Elle ouvre ainsi des possibilités de commandes pour Loos tant en Tchécoslovaquie qu'en France ou en Allemagne du fait de leur implication et de leur implantation dans ces pays, certaines commandes s'intégrant même dans de véritables stratégies commerciales. Les alliances entrepreneuriales et/ou matrimoniales ont également joué comme le montrent les multiples commandes autour des magasins Knize et des deux familles Steiner et Wolff. On observe enfin des connexions entre les différents cercles où gravitait Loos : ainsi celui amical autour de Karl Kraus (Hugo Steiner) ou encore celui plus professionnel des peintres dont il était familier (Lilly Steiner, Anny Moller, Johannes Itten).

Après l'éclatement de l'Empire, jouant de sa nationalité tchécoslovaque, Loos s'attache de plus en plus à tisser des liens avec des ressortissants de ce pays pour s'y faire connaître, obtenir des commandes voire s'y installer. Pour ce faire, il réactive ses contacts d'avant-guerre puisqu'il avait aménagé le château de Viktor Ritter von Bauer-Rohrfelden dans sa ville natale de Brno et plusieurs appartements familiaux dans la ville de Plzeň. À partir d'un réseau resserré de clients particulièrement fidèles, surtout unis par des liens familiaux et communautaires, cette dernière ville devient centrale dans les stratégies de l'architecte dans ce second temps de sa carrière et lui ouvre même des commandes dans la capitale tchécoslovaque, Prague, entre 1928 et 1931.

7.2 Les commanditaires tchécoslovaques : réseau communautaire, réseaux familiaux et professionnels en imbrication

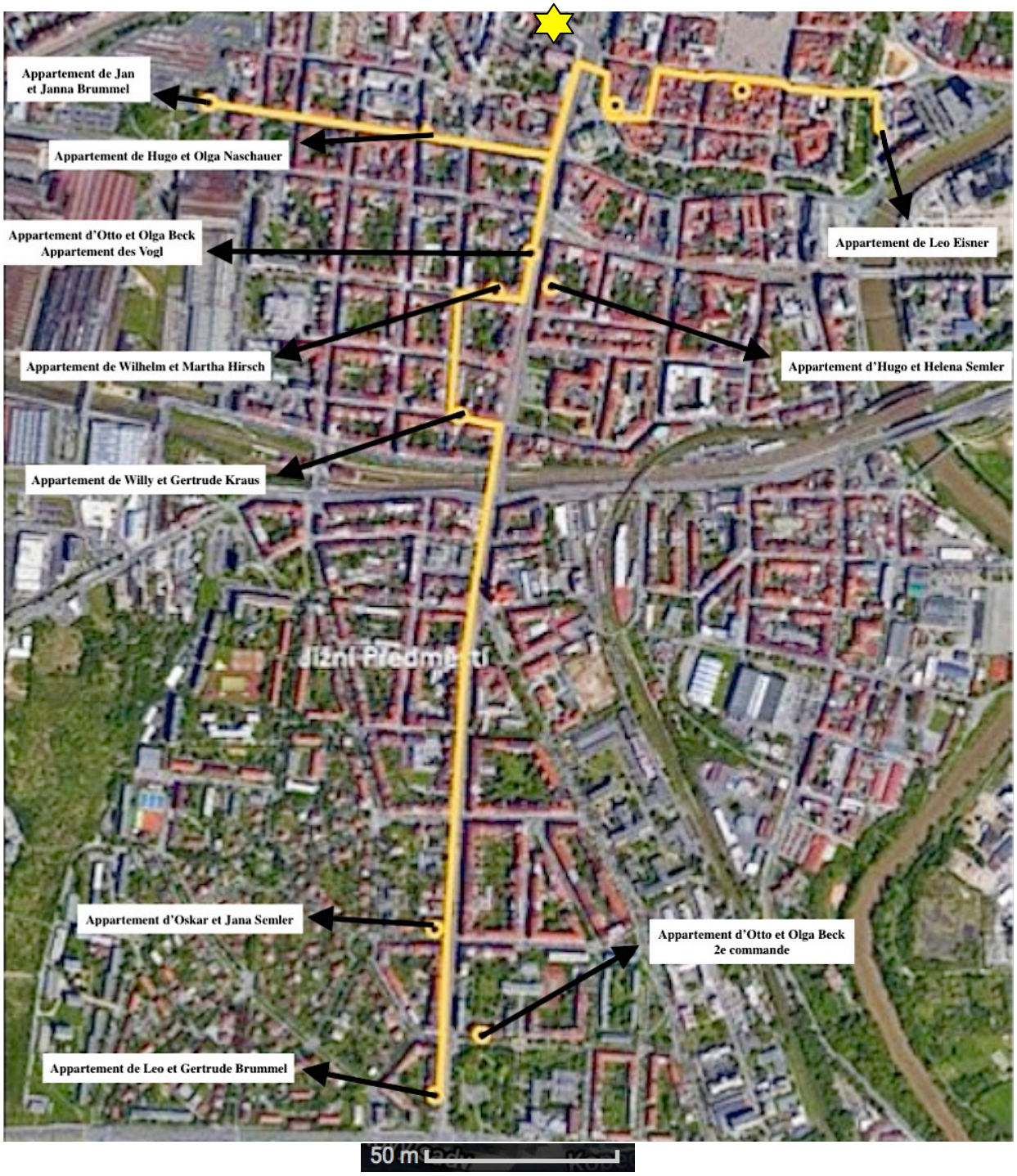
Les commanditaires tchèques de Loos sont moins connus que les clients viennois du fait des vicissitudes des archives et de la quasi-absence d'études sous la période communiste. L'ouvrage publié en 2012 par Petr Domanicky et Petr Jindra, tous deux conservateurs à la galerie de

Bohême occidentale à Plzeň, à l'occasion de l'obtention du titre de capitale européenne par la ville (2015), a apporté des éclairages précieux sur les travaux de l'architecte : il a également révélé des documents d'archives tant sur les commanditaires que sur les collaborateurs ou encore sur les artisans employés sur les différents chantiers. La consultation de ces archives et leur comparaison avec le fonds de la bibliothèque de la mairie de Vienne permettent de repérer un certain nombre de caractéristiques de la clientèle tchécoslovaque. Si elle montre certaines particularités par rapport à la clientèle viennoise, elle témoigne aussi de points communs : ainsi l'ancrage dans la communauté juive, les profils socio-professionnels et les logiques réticulaires qui l'animent, notamment celles familiales ou transnationales.

À Plzeň, la grande majorité des clients d'après-guerre de Loos appartiennent à la bourgeoisie juive germanophone et industrielle de la ville[1057]. Loos y aménage une dizaine d'appartements tous situés au sud du centre-ville, le long de l'avenue de Klatovská třída (Illustration 23) : cette avenue qui traverse la ville du nord au sud constitue l'un des axes principaux de Plzeň. Elle accueille, dès la fin des années 1860-1870, les premières constructions au point de former une sorte de banlieue impériale regroupant la bourgeoisie aisée ; le processus s'accélère quand elle est reliée au centre-ville en 1899 par une ligne de tramway[1058]. Séparé du centre-ville, ce quartier compte de nombreux services tels que des banques, des magasins, des écoles ou encore le théâtre municipal. Sur l'avenue Klatovská třída la synagogue de Plzeň inaugurée en 1895 et la seconde d'Europe par sa taille, peut rassembler l'importante communauté juive de la ville, à savoir 2 000 fidèles dont faisaient partie nombre de commanditaires de Loos.

[1057] Voir partie 2, chapitre 4, 4.1.1.3, p. 170.
[1058] Domanicky, Petr, et Petr Jindra. 2012. *Op. cit.*

Illustration 23 : Aménagements d'Adolf Loos à Plzeň le long de Klatovská třída de 1907 à 1931. Réalisation : Cécile Poulot.



Parmi eux figure le couple de Wilhelm dit aussi « Willy » et Martha Hirsch (Figure 6). Ces derniers sont liés à Loos d'abord par le réseau de Karl Kraus : en effet, la sœur de Willy, Rosa est mariée au frère de Karl Kraus, Alfred (1867-1939). Mais ils le sont aussi par Otto Beck, le beau-père de Loos à partir de 1929, qui est à la fois cousin et associé de Wilhelm Hirsch au sein de l'entreprise Hirsch spécialisée dans la fabrique de câbles métalliques fondée en 1872 par le père

de Willy, Richard Hirsch. Enfin, le couple Hirsch connaissait également Oskar Kokoschka qui peint leur portrait une première fois en 1909-1910 puis une seconde fois en 1934 après qu'Adolf Loos les a présentés[1059]. Selon l'historien Petr Jindra, le couple Hirsch aurait apprécié les trois appartements viennois des frères et sœurs de Karl Kraus aménagés par Loos en 1902, 1905 et 1907 et découverts lors des visites guidées organisées par l'architecte – celui respectivement de Mary Kraus et Gustav Turnowsky, celui d'Alfred et Rosa (née Hirsch) ainsi que celui de Rudolf Kraus – et aurait décidé de recourir à ses services[1060]. Cette famille apparaît ainsi à l'intersection de plusieurs réseaux (familiaux, amicaux, entrepreneuriaux) qui s'étendent sur plusieurs villes et sous-tendent des circulations : entre Vienne – où le couple s'est marié – et Plzeň – où il s'installe – sur une période d'une trentaine d'années. Le premier contrat entre Hirsch et Loos en 1907 concerne l'aménagement de l'appartement familial au premier étage d'une maison située dans une rue perpendiculaire à Klatovska třida, au 6 de la rue Plachého. Cet appartement est retravaillé par Loos en collaboration avec Karel Lhota dans les années 1930, le couple Hirsch ayant souhaité sa modernisation. Entre temps, en 1927, Loos est chargé de l'aménagement de l'appartement de leur fils, Richard, lorsqu'il s'installe au deuxième étage de la maison familiale en 1927. Au moment de son mariage en 1935, c'est Heinrich Kulka, le fidèle collaborateur de Loos, qui ajoute une cuisine et une salle de bain pour le nouveau couple formé par Richard et Marialuisa Hirsch (née Kronfeld)[1061].

La branche Beck de l'entreprise Hirsch a de même passé plusieurs commandes à Loos durant une trentaine d'années. Loos intervient une première fois en 1907 pour l'aménagement de l'appartement familial au deuxième étage d'un immeuble situé au 12 de l'avenue Klatovska třida destiné à accueillir la famille formée par Otto (1868-1936), sa femme Olga et leurs trois enfants, Claire, Eva et Max. Mais les propriétaires de l'immeuble, les Friedler[1062], décident de récupérer cet appartement pour leur fille Stéphanie, mariée au pédiatre Josef Vogl à la fin des années 1920. Loos est alors engagé en 1928 pour deux nouveaux contrats : le réaménagement de l'appartement précédemment occupé par la famille Beck pour les Vogl et la nouvelle habitation de la famille Beck. Le programme pour la famille Vogl (un couple avec un enfant né en 1925) porte notamment sur la recherche d'articulation entre les espaces de vie et ceux du cabinet médical.

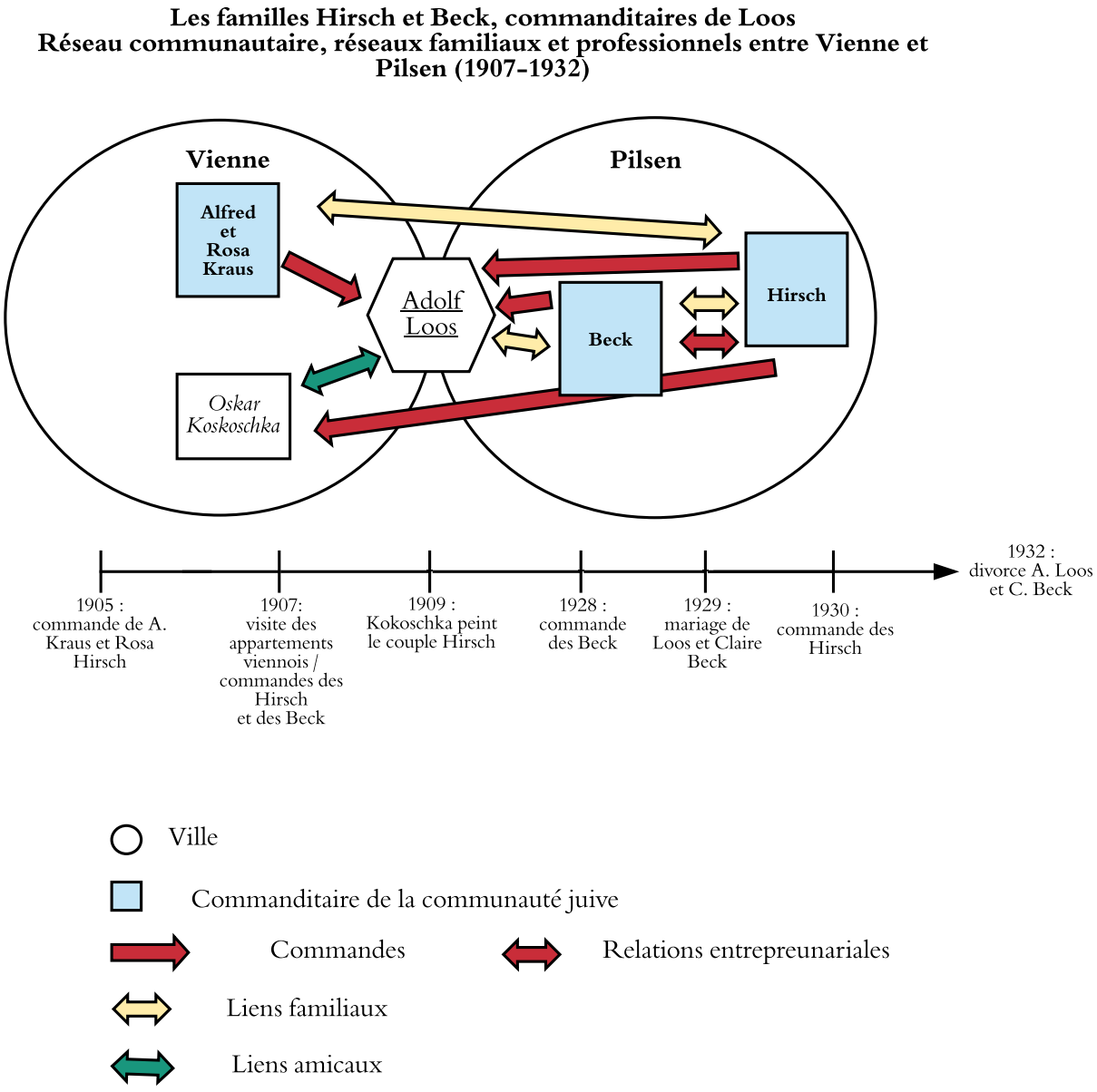
[1059] Natter, Tobias (Dir.). 2002. *Oskar Kokoschka : Early Portraits from Vienna and Berlin, 1909–1914*. New York : Neue Galerie.
[1060] Domanicky, Petr, et Petr Jindra. 2012. *Ibid.*, p. 60.
[1061] Domanicky, Petr, et Petr Jindra. 2012. *Ibid.*, p. 72.
[1062] Madame Friedler était peut-être être l'ancienne femme d'Otto Beck. Voir Meder, Iris, « 'Wir wollen mit dem Bau ehestens beginnen' - Bauherrinnen und Bauherren and Adolf Loos », In Kristan, Markus et Sylvia Mattl-Wurm, Gerhard Murauer (Dir.). 2018. *Op. cit.*, p. 258.

Stephanie Vogl prend une part active à l'aménagement et au décor de son appartement comme en témoigne sa correspondance avec Claire Beck, qui joue alors le rôle d'intermédiaire entre l'architecte et ses commanditaires : ainsi pour les revêtements en marbre ou encore le choix des reproductions de tableaux d'après des cartes postales[1063].

Le nouvel appartement du couple Olga et Otto Beck est situé à vingt minutes de l'emplacement du premier au sud de l'avenue Klatovska třida sur la place Benešovo náměstí 2[1064]. Loos doit notamment y replacer en 1928 une partie des aménagements conçus pour le 12 de l'avenue, à savoir les trois chambres. Les liens entre la famille Beck et Loos se renforcent encore en 1929 quand Loos épouse Claire Beck. La famille Hirsch-Beck est ainsi à l'origine directe ou indirecte d'une petite dizaine de contrats avec l'architecte entre 1907 et les années 1930, confirmant la grande fidélité de sa clientèle. Les réaménagements effectués qui correspondent aux changements majeurs dans la vie des familles (mariage, enfants…) sont particulièrement significatifs : ils rappellent les théories de l'adaptabilité de l'habitat qu'Adolf Loos a prônées toute sa vie.

[1063] Lettres de Stéphanie Vogel à Claire Beck, 25 juillet 1929 et 3 septembre 1929, Fonds AL, ZPH 1442, 7.8.18 et 7.8.19, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[1064] La place a repris aujourd'hui son nom d'origine Náměstí Míru (place de la paix) après avoir été rebaptisée « place Benes » sous la Ie République puis « place Schiller » durant le Protectorat.

Figure 6 : Les familles Hirsch et Beck, commanditaires de Loos : réseau communautaire, réseaux familiaux et professionnels entre Vienne et Plzeň (1907-1932). Réalisation : Cécile Poulot.



Ces mêmes réseaux, notamment amicaux, se retrouvent pour d'autres réalisations à Plzeň, Claire Beck ayant joué en la matière un rôle central. Il en est ainsi de la famille Brummel qui a passé commande plusieurs fois à Loos pour l'aménagement de leurs intérieurs. La famille est propriétaire d'une entreprise de cuir et de laine, *Brummel, Bloch & Waldstein* qui dans les années 1920, lors du mariage des enfants du fondateur, fusionne avec une entreprise de bois de construction du nom de Liebstein[1065]. En 1929, Leo et Gertrude Brummel s'installent au premier étage d'une maison située sur la place Benešovo náměstí et demandent à Loos de transformer deux chambres en une salle à manger dotée d'un *inglenook*. Gertrude, née Liebstein, est une amie de Claire Beck, ce qui explique sans nul doute son choix et d'autres membres de la famille font de même. Ainsi, le frère de Leo Brummel mariée à la sœur de Gertrude, Jana née Liebstein, lui commande à la même date l'aménagement de l'intérieur de leur maison construite au XIXe siècle, l'objectif étant de concevoir des espaces de vie séparés, l'un pour le couple Jan et Jana Brummel et l'autre pour la mère de Jana, Hedvika Liebstein. Le couple était sans doute également proche de la famille Hirsch puisque Jana Brummel adresse plusieurs lettres à Loos à propos de leur commande en faisant référence à l'appartement des Hirsch qu'elle a visité et qui lui plaît[1066]. À l'inverse de la plupart des réalisations d'Adolf Loos réalisées à Plzeň et concentrées le long ou à proximité immédiate de l'avenue Klatovska třida, les appartements des Brummel sont installés sur l'autre grande avenue de Plzeň, Husova qui croise d'est en ouest Klatovska třida. Husova marquait la séparation entre le quartier impérial aisé autour de Klatovska třida et le quartier industriel constitué d'usines et d'ateliers dont d'anciens bâtiments de l'usine Skoda[1067].

Dans la même veine, on peut citer une des dernières interventions architecturales de Loos à Plzeň en 1930. Elle concerne l'appartement de Leopold Eisner, à la tête d'une entreprise de traiteur et qui était ami des familles Hirsch et Beck. Installé près du centre-ville historique, Leopold Eisner commande à Loos l'aménagement de sa salle à manger à condition que son neveu Kurt Unger, tout juste diplômé en architecture à l'université technique de Prague, devienne pour l'occasion son assistant[1068].

[1065] Domanicky, Petr et Petr Jindra. 2012. *Op. cit.,* p. 95.
[1066] Lettres d'Hanni (Jana) Brummel à Adolf Loos, 12 décembre 1927 et 10 janvier 1929, Fonds Adolf Loos, ZPH 1442, 3.1.58 et 3.1.59, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[1067] Domanicky, Petr et Petr Jindra. 2012. *Ibid.,* p. 106.
[1068] Domanicky, Petr et Petr Jindra. 2012. *Ibid.,* p. 124.

Les autres réalisations de Loos à Plzeň sont moins évidentes à documenter en termes de réseaux. L'appartenance à la communauté juive qui fréquente les mêmes lieux dont la synagogue s'impose comme une donnée majeure ; des professions assez semblables qui conduisent bien souvent à travailler ensemble (sous-traitance et clientèle) sont un second élément d'explication ; s'y ajoutent encore des effets de lieux et de proximité puisque ces familles vivent dans le même quartier. En témoigne la famille Semler qui vit sur l'avenue Klatovska třida et qui est propriétaire de l'entreprise *Šimon Semler, drátovna a kujné hutě a továrna jehel* avec plusieurs usines de câbles métalliques et d'aiguilles de gramophone. L'appartement familial situé au numéro 19 de l'avenue est récupéré par l'un des fils, Hugo, et sa femme Helena à la mort de leur père en 1922. Hugo fait alors appel à Loos sur recommandations de la famille Hirsch[1069] pour qu'il réaménage l'appartement sur deux niveaux, l'un pour lui-même et l'autre pour son frère Oskar, et réorganise les espaces de réception. Finalement, seuls ces derniers seront réaménagés et Oskar Semler décide d'acheter une maison plus au sud de l'avenue au numéro 110 pour s'y installer avec sa femme Jana. L'aménagement de la maison est également confié à Loos à partir de 1931 : du fait d'une superficie plus importante et moins contraignante que dans les autres appartements où Loos travaille à Plzeň, il y développe le modèle du *Raumplan,* exemple unique dans cette ville.

La même analyse vaut pour le couple Willy et Gertrude Kraus, née Taussigová, héritière d'une entreprise de produits chimiques fondée en 1884 où Willy exerce en tant que chimiste et représentant commercial. Loos aménage en 1931 leur appartement sis dans la rue Bendova, perpendiculaire à l'avenue Klatovska třida. Il intervient encore pour la famille Naschauer entre 1931 et 1932 : cette dernière gère une entreprise de serrurie, Naschauer&Pollak, et vit sur l'avenue Husova, comme Jan et Jana Brummel[1070].

On mesure dans ces commandes l'importance des rencontres et des échanges au sein de la communauté juive, les liens matrimoniaux et les affinités redoublant les relations communautaires et de proximité. Elles témoignent des circulations de cette élite entre les différentes villes de l'Empire puis des nouveaux États et d'une fidélité qui court souvent sur deux générations. Le point de départ semble être les aménagements réalisés pour la famille de Karl Kraus à Vienne qui sont « importés » par les familles Hirsch et Beck à Plzeň avant-guerre puis repris jusque dans les années 1930 tant par les amis, proches et voisins, que par des connaissances professionnelles, le tout dans un contexte communautaire. Dans ce processus où Loos a été

[1069] Meder, Iris, « 'Wir wollen mit dem Bau ehestens beginnen' - Bauherrinnen und Bauherren and Adolf Loos », In Kristan, Markus et Sylvia Mattl-Wurm, Gerhard Murauer (Dir.). 2018. *Op. cit.*, p. 255.
[1070] Domanicky, Petr et Petr Jindra. 2012. *Op cit.,* p. 136.

recommandé par les uns et les autres, le rôle de sa femme Claire Beck entre 1929 et 1932 paraît central – même si elle est encore mal connue. Mais sur un tout autre plan, un élément propre au travail de Loos peut être évoqué à l'appui de cette diffusion : les commanditaires successifs pouvaient sans doute envisager leurs projets commodément grâce à la répétition des mêmes motifs d'un chantier à l'autre, agencés différemment à chaque fois. D'une certaine manière, Loos proposait une sorte d'esthétique familiale susceptible d'être adaptée et appropriée par tous du fait de la forte homogénéité du groupe de commanditaires : des familles juives avec enfant, soucieuses de séparer les espaces privés et les espaces de représentation indispensables à l'affirmation de leur statut social.

Un dernier élément d'explication de ce réseau de commanditaires de Plzeň renvoie à l'importance de l'entreprise de construction Müller&Kapsa installée dans cette ville jusqu'en 1927 (Figure 7). Cette dernière, fondée en 1890 par Vojtěch Kapsa (1855-1915) et par son beau-frère Antonín Müller, tous deux issus de grandes familles juives, se retrouve sur la quasi-totalité des chantiers de l'époque et Loos a très tôt fait appel à elle du fait de sa spécialisation dans le béton et dans les nouvelles techniques de construction. L'entreprise Müller est ainsi partie prenante lors de la création de la salle de bain de l'appartement du couple Hirsch ou encore de certains espaces des appartements d'Oskar Brummel et d'Oskar Semler. Mieux, l'un des collaborateurs réguliers de Loos à Plzeň – puis à Prague – n'est autre qu'un employé de l'entreprise à savoir Borivoj Kriegerbeck (1891-1975)[1071]. On peine à connaître les liens exacts entre Loos et l'entreprise Müller&Kapsa mais leur longue collaboration technique – voire commerciale – laisse envisager qu'elle a pu influencer la communauté juive de Plzeň dont elle était un acteur majeur. Avant son transfert à Prague en 1927 décidé par l'héritier František Müller (1890–1951), l'entreprise était d'ailleurs installée au sud de l'avenue Klatovska třida sur la place Benešovo náměstí, dans le même immeuble que celui où emménage la famille Beck en 1928.

Si le lien entre Müller&Kapsa et Loos a pu ainsi jouer dans la formalisation du réseau de commanditaires de Plzeň, il est aussi à l'origine des dernières réalisations de l'architecte dans la capitale tchécoslovaque au tournant des années 1920. Il s'agit de trois villas familiales qu'il dessine et aménage mais aussi d'un projet pour des appartements de location dans le sud de la ville et d'un dernier pour la construction d'une maison dans la colonie Baba au nord de Prague dans le

[1071] Borivoj Kriegerbeck a tenu un journal durant sa collaboration avec Loos. Il est actuellement conservé au musée de la ville de Brno. Interdit à la consultation lors de la réalisation de cette thèse, le journal fera l'objet d'une publication en fin d'année 2020 dans le cadre du 150e anniversaire de Loos célébré par la République tchèque.

cadre de l'exposition pragoise imaginée à la suite des expositions du *Werkbundg* de Stuttgart et Brno (1928) ou de Vienne (1931). Pour chaque projet, l'entrepreneur est la firme Müller&Kapsa.

Après le déménagement de l'entreprise Müller&Kapsa dans la capitale tchèque, l'un des gérants de l'entreprise, František et son épouse Milada Müller commandent à Loos, qui sera assisté à cette occasion de Karel Lhota, la construction d'une villa à Strešovice sur les hauteurs de Prague entre 1928 et 1930[1072]. Le projet est de concevoir une maison familiale et une sorte de vitrine de l'entreprise susceptible de lui permettre d'obtenir de nouveaux contrats. La stratégie commerciale, clairement affichée en la circonstance, laisse supposer qu'elle a également joué à Plzeň : en multipliant les collaborations avec Loos, l'entreprise se faisait connaître auprès de particuliers alors qu'elle avait jusqu'alors construit essentiellement des infrastructures très techniques (les ponts Kalikovský et Masarykův à Prague et Plzeň en 1906 et 1915, la brasserie Světovar à Plzeň dans les années 1910 par exemple). František Müller fait appel une seconde fois à Loos en 1932 pour la construction d'une maison destinée à sa fille, Eva : seul le dessin existe aujourd'hui. Mais František Müller n'est pas seulement un collaborateur, il est également mécène de l'architecte puisqu'il lui donne régulièrement de l'argent quand il en a besoin et qu'il participe à la fin de sa vie avec Bohumil Markalous aux projets de publication des textes de Loos.

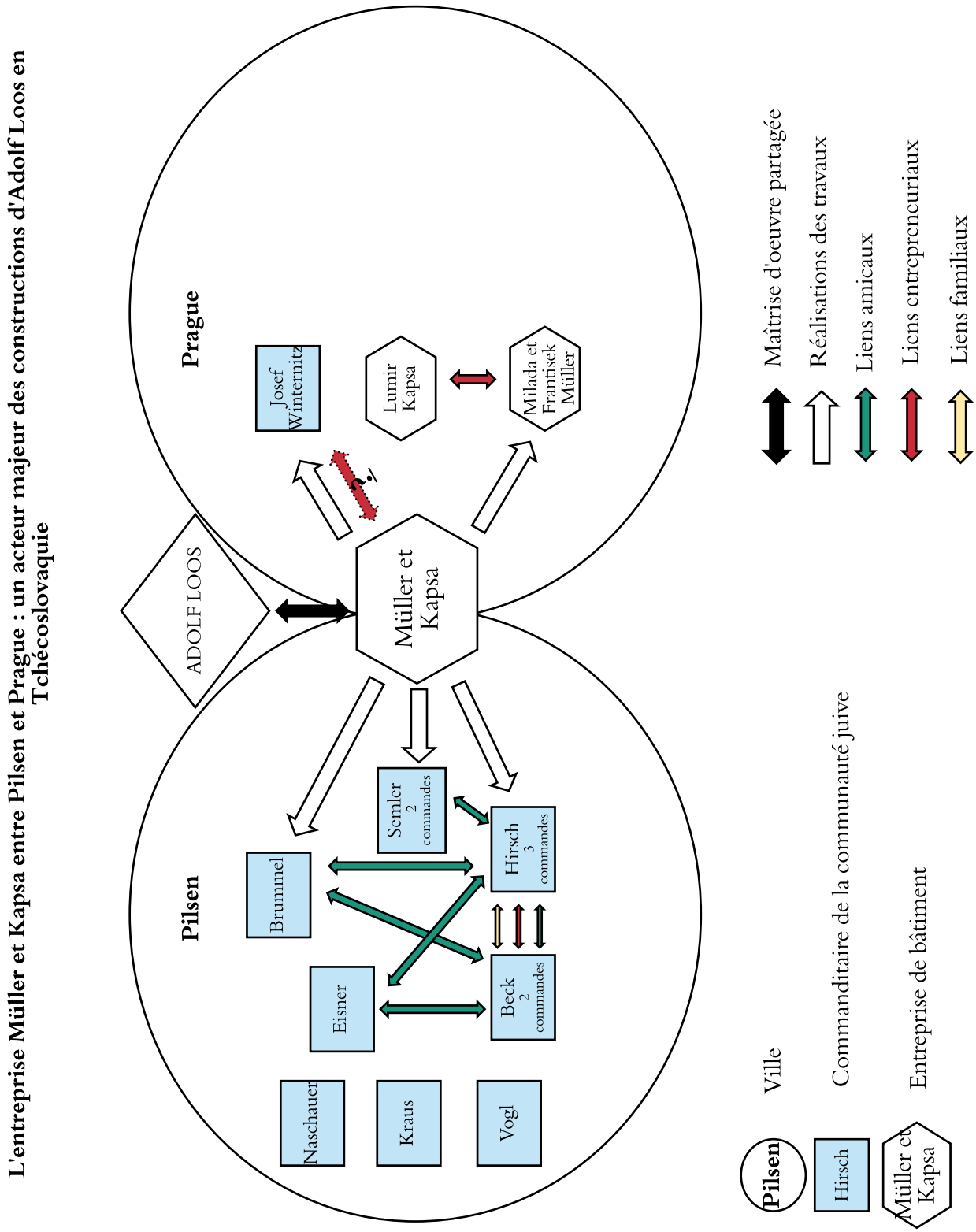
Le second associé de l'entreprise Müller&Kapsa, Lumir Kapsa (1877-1946) requiert également les services de Loos, convié avec Karel Lhota à aménager et décorer sa villa construite par l'architecte Otakar Novotný (1880-1959) entre 1930 et 1931. Enfin, on retrouve le lien avec l'entreprise Müller&Kapsa pour le chantier de la villa des Winternitz (un couple et leurs deux enfants, Suzanne et Petr) confié à Loos et Lhota entre 1931 et 1932. L'avocat Josef Winternitz (1896-1944)[1073] a peut-être travaillé comme conseiller juridique de l'entreprise de construction Müller&Kapsa et il a sans doute à ce titre visité la villa Müller[1074]. Les relations de proximité, sociale et communautaire, déjà relevées à Plzeň et Vienne, se confirment. Reste que les matériaux utilisés pour cette dernière villa ont été nettement moins luxueux et que la présence de Loos sur

[1072] Benešová, Marie et Karel Ksandr, « Cooperation of Adolf Loos and Karel Lhota in the Design of Villa Müller as Reflected in the Preserved Drawings and Documentary Sources », In Ksandr, Karel et Petr Ulrich (Dir.). 2000. *Op. cit.,* pp. 118–131.
[1073] Domanicky, Petr et Petr Jindra. 2012. *Op. cit.,* p. 170.
[1074] Du fait de leur religion juive, une partie des propriétaires des aménagements de Loos à Plzeň et à Prague parvient à fuir au moment de l'occupation de la Tchécoslovaquie quand l'autre est déportée. Les institutions *Zentralstelle für jüdische Auswanderung* et *Auswanderungsfond für Böhmen und Mähren* sont en charge des propriétés juives alors réquisitionnées. À partir de 1948, certains biens sont confisqués par le régime communiste comme la villa Müller transformée en institut du marxisme-léninisme entre 1968 et 1989 ou la villa Winternitz utilisée comme école maternelle par la municipalité de Prague. La restitution de la villa Winternitz aux descendants des propriétaires n'intervient qu'en 1997.

le chantier n'est aucunement attestée puisqu'il est à ce moment-là particulièrement malade et qu'il séjourne en quasi-permanence en sanatorium en Tchécoslovaquie ou en Autriche[1075].

[1075] Hubatová-Vacková, Lada et Valentyna Nikolenko (Dir.). 2020. *The villa of Jenny and Josef Winternitz*. Prague : Academy of Arts, Architecture and Design.

Figure 7 : L'entreprise Müller & Kapsa entre Plzeň et Prague : un acteur majeur des constructions de Loos en Tchécoslovaquie.
Réalisation : Cécile Poulot



Enfin, dans sa ville natale de Brno, Loos a travaillé quasi exclusivement pour le propriétaire d'une raffinerie de sucre située à Hrušovany, à une vingtaine de kilomètres de Brno le long de la voie de chemin de fer desservant directement la ville de Vienne, Viktor Ritter von Bauer-Rohrfelden (1876–1939). La famille Bauer offre de nombreuses similitudes avec certains autres commanditaires tchécoslovaques : c'est une importante famille industrielle juive convertie au catholicisme. Elle s'en différencie toutefois par une internationalisation importante puisqu'elle investit dans plusieurs pays d'Europe, notamment au-delà de l'Empire, et son engagement marqué dans des actions artistiques et philanthropiques à l'instar de l'organisation de l'exposition du stand de l'Empire lors de l'exposition universelle de Londres en 1862. Après des études à Brno, Vienne, Leipzig et Genève et de nombreux voyages à travers le monde (comme aux États-Unis), Viktor Ritter von Bauer travaille dans un premier temps en tant que représentant à l'étranger du ministère du commerce de l'Empire austro-hongrois. À la mort de son père en 1911, il reprend l'entreprise familiale et fonde parallèlement en 1915 à Vienne l'*Institut für Kulturforschung* avec le géographe Erwin Hanslik (1880-1940) et l'ethnologue Edmund Küttler (1884-1964). Cet institut pacifiste voulait promouvoir l'étude des différentes cultures et civilisations : parmi ses membres figurent les peintres Oskar Kokoschka et Egon Schiele qui tous deux peignent d'ailleurs un portrait de Viktor Ritter en 1914 et 1918[1076]. Du fait de sa position dans la société viennoise, Viktor Ritter von Bauer a pu rencontrer Adolf Loos, qui était sans doute lui-même membre de l'institut, à Vienne, avant de lui passer commande. Les premières commandes datent d'avant la Première Guerre mondiale et concernent la construction d'une villa entre 1913 et 1914 ainsi que des modifications du bâtiment principal de la raffinerie (1916). Le récent ouvrage de l'historienne de l'art, Jana Kořínková qui s'appuie sur des albums de photographies prises par Viktor Ritter lui-même suggère que d'autres contrats ont été passés entre les deux hommes : ainsi l'aménagement d'une des villas de la famille située dans le quartier Loschwitz à Dresde ainsi que plusieurs appartements viennois[1077].

Après la guerre, les relations se poursuivent entre les deux hommes avec au moins deux projets dont un réalisé. Le premier, rapidement abandonné, est celui du réaménagement d'un château construit dans les années 1830 par l'architecte Johann Lucas von Hildebrandt dans la ville de Kunín à l'est de la Tchécoslovaquie. Le second concerne le manoir familial situé dans la partie

[1076] Smola, Franz, « *Vom „Menschenbewusstsein" zum neuen Menschenbild – Egon Schiele und der Anthropogeograph Erwin Hanslik* », In Kaiser, Leander et Michael Ley (Dir.). 2008. *Die ästhetische Gnosis der Moderne*. Vienne : Passagen Verlag, pp. 123–146.

[1077] Kořínková, Jana et Radek Šimek. 2018. *Adolf Loos a konfiskované vzpomínky rodiny Viktora rytíře von Bauera-Rohrfelden : Adolf Loos and confiscated memories of the family of Viktor Ritter von Bauer-Rohrfelden*. Brno : Vysoké učení technické v Brně, Fakulta výtvarných umění.

historique de Brno dont la salle à manger et la pièce de réception au rez-de-chaussée sont aménagées par Loos au début des années 1920[1078]. Les relations professionnelles se sont doublées ici de relations amicales lors de rencontres dans les différentes villes que les deux hommes ont fréquentées : la correspondance de l'architecte en mentionne plusieurs à Paris, en juillet 1924[1079] et en juin 1925[1080], ce que confirment des photographies de Viktor Ritter von Bauer prises sur la butte Montmartre avec sa femme et Adolf Loos. En dépit de caractéristiques communes, Viktor Ritter von Bauer se distingue d'une certaine manière de la clientèle de Loos en Tchécoslovaquie : capitaine d'industrie de plus grande envergure, il partage avec Loos des intérêts intellectuels et artistiques, voire des convictions politiques, qui les rapprochent.

L'étude du réseau des commanditaires tchèques de Loos permet plus facilement, notamment à Plzeň qui est somme toute une petite ville, de comprendre les différents ressorts de la commande : à savoir un entrelacs entre communauté juive, liens matrimoniaux et familiaux et relations professionnelles, doublé par l'homogénéité sociale et la proximité géographique. Ces éléments renvoient à certaines spécificités de la sociabilité en Europe centrale ainsi que l'a montré l'historien Bernard Michel : les formes de vie collective y sont très enracinées[1081] avec une propension au patronage et au mécénat par le biais d'organisations sociales plus ou moins fermées. Mais outre ces effets socio-spatiaux, il convient de replacer ces commandes dans le contexte du nouvel État tchécoslovaque. Les constructions et les aménagements de Loos dans les différentes villes, ses allées et venues dans le pays entre 1927 et 1931 sont largement couverts par les quotidiens tchécoslovaques germanophones comme le *Pilsner Tagblatt*[1082] ou encore le *Prager Tagblatt*. La presse fait aussi état de ses commanditaires, avec leur rang social et leur place dans les différentes communautés. À l'évidence de tels articles ont pu influencer les choix des éventuels clients d'autant que Loos y est mentionné comme citoyen tchèque (« *tschechoslowakischer Staatsbürger* ») ou natif de Brno, afin de souligner son appartenance à la nouvelle République. Certains clients ont ainsi sans doute eu recours à Loos pour affirmer leur nationalité et leur appartenance au nouvel État puisqu'il était reconnu comme tchèque tout en étant de langue allemande comme eux. Parallèlement ils ont œuvré au renforcement de l'identité tchèque de l'architecte : si Loos ne l'avait guère valorisée avant-guerre ayant peu construit dans cette partie

[1078] Chatrný, Jindřich et Dagmar Černoušková. 2010. *Brněnské stopy Adolfa Loose*. Brno : Muzeum města Brna.
[1079] Lettre d'Adolf Loos à Bohumil Markalous, 21 juillet 1924, centre de documentation de la villa Müller, Prague.
[1080] Lettre de Viktor Bauer à Adolf Loos, 9 juin 1925, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.27, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[1081] Michel, Bernard. 1995. *Nations et nationalismes en Europe centrale XIXe-XXe siècle*. Paris : Aubier, p. 156.
[1082] *Pilsner Tagblatt*, 20 septembre 1928, n°267, p. 2 ; *Prager Tagblatt*, 20 septembre 1928, n°224, p. 3 à propos de l'aménagement de l'appartement des Brummel. *Prager Tagblatt*, n° 100, p. 4 et n°112, p. 6 à propos de la villa Müller à Prague.

de l'Empire, il l'endosse réellement à la fin des années 1920, alors qu'il est désigné comme un architecte tchèque par la presse nationale, ses commanditaires et les lieux où il travaille. Ce double choix – d'une nationalité pour Loos, d'un architecte pour les commanditaires tchèques germanophones – participe pour reprendre la formule de Bernard Michel, d'une sorte de « légitimation postérieure d'un itinéraire que l'on a parcouru[1083] ». Il y a en ce sens une spécificité des commanditaires tchèques : de riches familles industrielles qui travaillent et collaborent entre elles, vivent dans les mêmes quartiers et appartements et font appel au même architecte, devenu une figure tchèque, pour affirmer leur ancrage tant communautaire que national.

Au-delà de ces différences entre l'Autriche et la Tchécoslovaquie, les réseaux de clientèle de Loos montrent une grande fidélité par-delà la rupture que constitue la Première Guerre mondiale et témoignent de formes d'internationalisation liées tant à leurs secteurs d'activités qu'à une ouverture marquée vers les différents territoires de l'Empire voire au-delà entre Berlin, Brno, Paris, Plzeň, Prague, ou encore Vienne. On observe le même phénomène avec les architectes contemporains de Loos comme Josef Hoffmann qui a entretenu des liens privilégiés avec la famille Wittgenstein spécialisée dans l'industrie métallurgique : cette dernière finance une partie du bâtiment de la *Secession* en 1897[1084] et lui commande différents aménagements et constructions en Autriche et en Tchécoslovaquie entre les années 1900 et 1912[1085]. La différence est que les mécènes de Loos paraissent des « mécènes de second plan[1086] » comme les qualifie Tournikiotis Panayotis. Loos a bien tenté de capter une clientèle de milliardaires dont Emil Jellinek, fondateur de la marque automobile Mercédès et consul de l'empire austro-hongrois à Nice, ou encore Paul Verdier mais en vain. La famille Verdier dirigeait une entreprise de bonneterie, les Établissements Gaston Verdier, installée boulevard de Metz à Paris, et elle avait ouvert en 1851, après son déménagement aux États-Unis, le grand magasin *City of Paris* à San Francisco. Conçu par des architectes anciens élèves de l'École des Beaux-Arts de Paris, ce magasin comprenait six étages et une coupole en verre et proposait de nombreux articles importés de France comme du vin ou encore des vêtements[1087]. En 1906 à la mort de son père, Paul Verdier, alors âgé de 24 ans, reprend le magasin qu'il va s'attacher à développer et s'investit dans nombre d'œuvres philanthropiques : il est président du conseil d'administration du musée d'art *Legion of honor* conçu

[1083] Michel, Bernard. 1995. *Op. cit.*, p. 155
[1084] Shapira, Elana. 2018. *Op. cit.*, p. 16.
[1085] Klamper, Elisabeth, « Auftrag : Identität. Zu den Bauherren von Hoffmann und Loos », In Thun-Hohenstein, Christian, Matthias Boeckl, et Christian Witt-Dorring. 2015. *Wege Der Moderne : Josef Hoffmann, Adolf Loos und die Folgen*. Bâle : Birkhauser, pp. 112-117.
[1086] Tournikiotis, Panayotis. 1991. *Op. cit.*, p. 17.
[1087] Martin, André. 1980. *A Franco-American Overview : Midwest and West. Volume 2*. Cambridge : National Assessment and Dissemination Center for Bilingual/Bicultural Education, pp. 56-57.

sur le modèle de l'hôtel de Salm à Paris et inauguré en 1924 en mémoire des soldats américains morts en France durant la Première Guerre mondiale. Si Loos dessine une maison au Valandou pour Paul Verdier (1923) et prévoit de vendre plusieurs meubles outre-Atlantique, seule la vente d'un tableau en 1918 semble avoir aboutie.

Tableau 7 : Occupation professionnelle des clients autrichiens et tchécoslovaques d'Adolf Loos entre 1918 et 1933. Réalisation : Cécile Poulot.

Profession	**Nombre de réalisation pour chaque profession**
Industriels et hommes d'affaires	29
Avocat	1
Médecins	1
Artistes	1

Au regard du réseau des commanditaires autrichiens et tchèques de Loos, il paraît difficile d'évoquer de telles configurations pour la clientèle française. Les commandes ont été rares : la plus importante est celle du couple formé par Greta Knutson et Tristan Tzara qui constitue une exception.

7.3 Le couple d'artistes émigrés Greta Knutson et Tristan Tzara : une exception emblématique de la capitale française ?

Ce couple d'artistes est très éloigné des clients habituels de l'architecte, plutôt industriels ou issus des professions libérales. La commande de Greta Knutson et de Tristan Tzara, émigrés respectivement de Suède et de Roumanie à Paris, renvoie aux stratégies élaborées par Loos lors de son installation dans la capitale.

Greta Knutson[1088] (1899-1983) est née en Suède dans une famille aisée installée dans la banlieue de Stockholm, à Djursholm. Son père Knut Anders Andersson (1868-1939) fait des études de piano mais les abandonne rapidement pour des raisons de santé et vit de ses rentes tout en se consacrant à l'étude des langues étrangères. Sa mère Signe Andersson (née Cederblom,

[1088] Sundberg, Martin. 2019. *Greta Knutson-Tzara*. Stockholm : Art And Theory Publishing

1872-1956) est la fille d'un professeur de mathématiques de l'université de Stockholm. Dans un premier temps, Greta Knutson s'intéresse également à l'apprentissage des langues étrangères avant de choisir la peinture : elle entre à l'école de Carl Wilhelmson (1866-1928) entre 1918 et 1921 puis à l'académie des Beaux-Arts de Suède entre 1919 et 1921. À sa sortie des Beaux-Arts, elle s'installe à Paris pour suivre les cours du peintre André Lhote à l'atelier d'Études, boulevard Raspail ; l'année suivante, elle emménage dans son propre atelier, rue Ernest Cresson dans le XIVe arrondissement. Greta Knutson retrouve à Paris une communauté d'artistes suédois installés au début des années 1920 comme Sven Kreuger (1891-1967) et Lili Christenson. En 1924, elle rencontre Tristan Tzara lors de la représentation du spectacle « Le Mouchoir de Nuage » qu'il a monté dans le cadre des Soirées de Paris qu'organise le comte Etienne de Beaumont. Greta Knutson s'y rend avec ses amis suédois : la sculptrice suédoise Thora Dardel (née Klinkowström, 1899-1995), installée à Paris en 1919 et également amie de Tzara, raconte dans ses mémoires que leur rencontre fut un véritable coup de foudre[1089]. Le 8 août 1925, Greta Knutson et Tristan Tzara se marient à Stockholm après avoir annoncé leurs fiançailles à leurs amis parisiens au grand étonnement du cercle proche de Tzara[1090]. Les réticences sont tout aussi grandes du côté de la famille de Greta Knutson comme elle s'en fait l'écho dans sa correspondance avec Tzara au début de leur relation amoureuse :

> « […] j'ai fait ce que je vous avais dit dans ma lettre, j'ai pris la parole dans la question Tzara […] Oh mon Tzara, si vous saviez ce que mon père a dit. Des choses atroces. Voyez-vous cela a été la faute de vos manifestes […] Votre lettre a fait à tous les deux une impression plutôt favorable (bien que mon père la trouve toujours « vide ») […] mais je n'ai pas dit qu'on était ensemble cet été[1091]. »

À l'occasion de leur mariage, Greta Knutson reçoit de sa famille une somme d'argent pour l'achat d'un terrain et la construction d'un hôtel particulier. Il est probable que Thora Dardel qui habitait rue Lepic avec son époux Nils von Dardel, ait indiqué au couple des possibilités de lotissement sur l'avenue Junot alors en pleine transformation[1092].

Tzara semble en tout cas avoir cherché un terrain dès avant son mariage, voire un architecte pour y bâtir : en témoignent la lettre et le plan dessiné par Le Corbusier pour Tzara en juillet 1925 pour

---

[1089] Dardel, Thora. 1994. *Jag for till Paris*. Stockholm : T. Fischer & co, pp. 130-131.
[1090] Dardel, Thora. 1994. *Ibid*., p. 147.
[1091] Lettres de Greta Knutson à Tristan Tzara, de Suède à Paris, non datées, Archives de Gunnar W. Lundberg, papiers personnels de Greta Knutson non classés, 3B11:54, archives nationales de Suède, Stockholm.
[1092] Buot, François. 2002. *Tristan Tzara : l'homme qui inventa la révolution Dada*. Paris : Grasset, p. 202.

un projet dans le XIVe arrondissement[1093]. Aucun autre document à la Fondation Le Corbusier ne permet d'en savoir plus mais Tzara et Le Corbusier étaient *a priori* familiers l'un de l'autre. Quoi qu'il en soit, l'achat du terrain par Greta Knutson et Tzara est enregistré le 20 août 1925[1094] alors que le premier plan de Loos date du 1 août, sans qu'on ait trace toutefois de commande dans les différentes archives.

La relation entre Tristan Tzara et Adolf Loos est difficile à documenter mais tout indique que les deux hommes faisaient partie du même cercle d'artistes immigrés depuis leur arrivée à Paris respectivement en 1920 et 1924. Selon certains auteurs, leur première rencontre date de 1917 lors d'un voyage d'Adolf Loos à Zurich où Tzara dirigeait Dada[1095]. Pour d'autres, ils font connaissance à une soirée chez Le Corbusier ou encore chez le galeriste Jan Śliwiński par l'intermédiaire du sculpteur polonais Auguste Zamoyski comme l'évoque Greta Knutson dans les années 1980[1096].

Tristan Tzara (de son vrai nom Samuel Rosenstock) est né en avril 1895 dans la région des Carpates en Roumanie dans une famille juive assez aisée originaire de la ville de Moinesti au nord-est de Bucarest[1097]. Il fréquente durant ses études à Bucarest plusieurs Roumains ayant déjà vécu à Paris comme le peintre et son professeur Iosif Iser (1881-1958) ou encore le poète Alexandru Macedonski (1854-1920). En 1915, il prend le nom de Tristan Tzara – qu'il légalise dix ans plus tard à Paris – et s'installe à Zurich où il retrouve l'un de ses proches amis et collaborateurs roumains Marcel Janco (1895-1984). À Zurich, il fonde DADA lors de soirées organisées au Cabaret Voltaire inauguré en 1916 et lance la revue du même nom (1917-1920) avec Hugo Ball qu'il a rencontré dans cette même ville. Enfin, tous deux ouvrent la galerie DADA en 1917. C'est aussi en Suisse que Tzara se lie d'amitié avec le couple de Sophie et Hans Taeuber-Arp, retrouvé par la suite dans la capitale française.

Arrivé à Paris le 17 janvier 1920, Tzara y organise jusqu'en 1921 plusieurs événements dans la continuité de ceux qu'il a tenus à Zurich avec le groupe DADA, mais à partir de 1922 il est critiqué et marginalisé. André Breton, qui a pris part au mouvement dans un premier temps, lui

---

[1093] Lettre manuscrite de Le Corbusier à Tristan Tzara, 27 juillet 1925, l2-14-280. Dessin d'un appartement, 15 novembre 1925, l2-14-38, FLC.
[1094] Sommiers foncier, Archives de Paris, DQ 181894. Acte de vente, minute du notaire Augustin-Edmond Breuillaud, MC/ET/LXX/ 2483, Minutes d'août 1925, Archives nationales Paris.
[1095] Rukschcio, Burkhardt et Roland Schachel. 1982. *Op. cit.*, p. 309.
[1096] Knutson, Greta, « Das Haus Tzara », *Bauwelt*, n° 42, 6 novembre 1981, pp. 1896-1897.
[1097] Béhar, Henri, Hélène Besnier et Serge Fauchereau (Dir.). 2015. *Tristan Tzara, l'homme approximatif*. Strasbourg : Musées de la ville de Strasbourg.

reproche un certain immobilisme et l'insulte dans la revue *Coemedia*. Mais c'est la soirée dite du « cœur à gaz » le 6 juillet 1923 au théâtre Michel qui marque la fin définitive du mouvement et l'avènement simultané du surréalisme après une bataille sur scène. Comme l'écrit Hans Richter : « Dada a donné la vie au Surréalisme[1098] ». Le 25 janvier 1924, Tzara entérine la « fin de dada » dans un article de *Paris-Journal* et le premier manifeste du surréalisme paraît la même année. Entre 1924 et 1929, date de la publication du deuxième manifeste surréaliste, Tristan Tzara évolue dans un cercle plus fermé, les rencontres avec les membres du groupe surréaliste comme André Breton s'apaisant petit à petit. Ainsi, il continue de côtoyer certains artistes proches du surréalisme, comme les couples Arp et Delaunay ou encore Man Ray, mais il se rapproche aussi de la communauté roumaine installée Paris, se liant avec le sculpteur Constantin Brancusi, le poète Benjamin Fondane ou encore le peintre Victor Brauner. Il découvre également un nouveau quartier de la capitale, à savoir Montmartre, alors qu'il préférait jusqu'alors Montparnasse avec ses cafés et ses nombreuses salles de bal et de spectacle[1099]. Après une soirée passé sur la Butte en compagnie du peintre Jules Pascin, il écrit d'ailleurs à la suédoise Thora Dardel : « C'est un autre monde pour moi, mais j'ai beaucoup aimé cette soirée[1100] ».

Le couple d'artistes émigrés Knutson-Tzara s'intègre ainsi aux colonies nationales de leurs pays dans la capitale – et la colonie roumaine y était particulièrement importante[1101] – ainsi qu'à de multiples cercles d'artistes qui pratiquent des médias variés et dont beaucoup sont également émigrés. Leur cosmopolitisme est emblématique de Paris et assez proche de celui de Loos, si bien qu'ils en viennent à fréquenter les mêmes cercles d'artistes. La commande Tzara doit-elle se lire pour autant comme un contrat entre deux émigrés dont les réseaux se recoupent ? Ou des penchants intellectuels et artistiques ont-ils joué ? Peu d'éléments permettent de conclure mais *a priori* les relations entre le couple de commanditaires et leur architecte ont été quelque peu différentes des précédentes, au point que la villa paraît moins loosienne ou du moins plus marquée par le goût du commanditaire.

La construction est assez longue et relativement laborieuse puisque le couple ne s'installe qu'à l'automne 1927 après que Greta Knutson a accouché de leur fils, Christophe, en mars de la même année. Le programme est certes un de ceux que Loos maîtrise puisqu'il s'agit d'une maison familiale mais l'aménagement d'un atelier pour Greta Knutson modifie le plan initial et le conduit

[1098] Richter, Hans. 1965. *Dada art et anti art*. Bruxelles : Éditions de la connaissance, p. 185.
[1099] Buot, François. 2002. *Op. cit.*, p. 178.
[1100] Buot, François. 2002. *Ibid*.
[1101] Neubauer, John et Borbála Zsuzsanna Török. 2009. *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe : A Compendium*. New York : Walter de Gruyter, p. 72.

à transformer le projet d'un hôtel particulier en une maison-atelier. Alors que ce type de bâtiment est relativement commun dans l'avenue Junot, à l'image de la maison-atelier mitoyenne du Francisque Poulbot construite par Pierre Boudriot, Loos n'envisage pas l'atelier comme un motif explicite, refusant de la sorte le travail et la personnalité de sa commanditaire. Enfin, le père de la peintre, qui finance l'opération, n'adhère pas vraiment au projet et émet des réserves que sa fille relaie largement à son époux[1102] :

> « […] J'ai reçu un gros chèque de Suède […] Avec le chèque, une lettre de mon père qui m'a beaucoup intriguée et je voudrais que vous soyez là pour la discuter avec vous. Voici : il dit qu'il a très étudié le plan, devis etc. (qui aurait pu croire ?) et que cela lui paraît bien ingénieux et qu'il lui semble qu'on ait surtout considéré l'économie et trop. ce qui lui déplait.
>
> 1. il voudrait, lui, que la maison soit construite en brique parce que le béton reste toujours humide (cela on ne peut pas le changer, c'est trop tard ; et qu'en pensez-vous ?)
> 2. voudrait du parquet au lieu de xylolithe[1103] dans salon et salle à manger pour que cela soit un peu beau quand p. ex. on a du monde (quelle gentille pensée !) (on pourrait en mettre dans la salle à manger seule, je trouve)
> 3. voudrait que Loos mette quand même des fenêtres dans […] salon, car il fera trop noir et il lui semble que la clarté intérieure vaut bien l'extrême netteté extérieure (en quoi j'ai trouvé qu'il a raison. vous savez que moi-même j'ai dit cela à Loos, mais qui n'en voulait pas, disant que ce serait assez clair comme cela)
> 4. voudrait que les carreaux de l'atelier soit plus grands, c'est à dire plus unis et pas comme à présent partagé de cents petit carreaux (est-ce que c'est vraiment comme ça sur le plan, je ne l'ai pas remarqué ?) pour qu'il y ait plus de lumière
> 5. NOUS DEFEND l'arrangement avec l'étage à louer, de sorte qu'il sera à nous dans 15 ans et séparé du reste de la maison. […] Et dans ce cas, il trouve que l'étage est mal disposé (mais, sur ce point, je trouve que l'étage à louer sera toujours à louer et que puisqu'il nous donnera plus d'argent pour finir la maison […]
> 6. il ajoute que même si la maison coûte le double, il aura plus de plaisir à nous le donner sous une forme intelligente, pratique et saine que de nous sauver de l'argent en nous privant de choses et bonnes pour l'avenir.
>
> Ainsi, loup, il faut que vous me répondiez aussitôt pour que je sache quoi faire […] »

Cette lettre souligne clairement les points de discorde entre Loos et le clan Knutson : ils renvoient à l'esthétique prônée par l'architecte qui privilégie des extérieurs « nets » ou sobres,

[1102] Lettre de Greta Knutson à Tristan Tzara, non datée, G. Lundberg archives, Fonds Greta Knutson, 3B11:54, Archives nationales, Stockholm.
[1103] Sorte de béton employé pour le dallage.

percés de peu de fenêtres et qui ne permettent pas forcément au client d'imaginer la circulation de la lumière. Plus globalement, elle prouve la difficulté d'appréhender avec le *Raumplan* les relations entre les différents espaces de la construction.

Enfin, la correspondance de Tzara témoigne d'un chantier émaillé de conflits non pas avec Loos mais avec l'entrepreneur Woehrn et l'architecte Boudriot qui ont supervisé les travaux[1104]. Adolf Loos n'y est d'ailleurs jamais mentionné. Cette délégation des travaux suggère plusieurs hypothèses. Sans doute Loos était-il absent de la capitale à cette période, ce qui est confirmé par ses va-et-vient en Tchécoslovaquie. Pierre Boudriot et Woehrn, engagés en même temps sur le chantier de la maison Poulbot mitoyenne de la villa Tzara, pouvaient aller aisément de l'un à l'autre. L'emploi d'une équipe ayant pignon sur rue en France pouvait simplifier les difficultés, notamment en termes de langue puisque Loos ne maîtrisait guère le français. Mais Tzara insiste dans plusieurs lettres en 1926 sur les difficultés qu'il rencontre : « Mais Woehrn se cache de moi, il m'est impossible de mettre la main sur lui. Si cette vache compte résilier le contrat, nous sommes sauvés et pouvons continuer en vitesse la bâtisse[1105] ». Il en est de même avec l'architecte Pierre Boudriot qui lui a « réclamé 966 frcs » qu'il a « refusé de lui payer » quitte à ce qu'il leur fasse « un procès[1106] ». De tels propos font craindre un gros retard dans les travaux, mais Tzara demeure confiant et souligne que Knut Andersson peut arrêter d'« envoyer de l'argent pour la maison » et qu'elle-même doit se « tranquiliser (sic) » car la maison « marchera bien et sera très jolie[1107] ». Greta Knutson, Tristan Tzara et leur fils, Christophe vivront dans la maison jusqu'en 1938, date de la séparation du couple.

Ces quelques éléments permettent de comprendre pourquoi la maison ne présente guère les aménagements habituels de Loos. Il en va surtout des aménagements intérieurs : ici Tristan Tzara choisit plutôt de présenter sa collection dans les pièces de la maison en fonction de leurs origines à l'instar du petit salon dont les murs sont ornés de *kuba*, des panneaux tissés en raphia

---

[1104] Lors de sa visite sur le chantier de la maison Poulbot, le journaliste mentionne la présence des deux individus et leur qualité : « J'explique le but de ma visite, chacun se nomme […] : l'Architecte, M. Pierre Boudriot, puis M. Poulbot lui-même […] enfin l'entrepreneur, M. Woehrn fils. », Marcilly, P., « Hôtel d'artiste pour Poulbot », *La construction moderne*, 24 janvier 1926, pp. 199.

[1105] Lettre de Tristan Tzara à Greta Knutson de Paris à Collioure, Vendredi, non datée mais probablement de septembre 1926, G. Lundberg archives, Fonds Greta Knutson, 3B11:54, Archives nationales, Stockholm.

[1106] Lettre de Tristan Tzara à Greta Knutson de Paris à Collioure, Jeudi, non datée mais probablement de septembre 1926, G. Lundberg archives, Fonds Greta Knutson, 3B11:54, Archives nationales, Stockholm.

[1107] Lettre de Tristan Tzara à Greta Knutson de Paris à Collioure, Jeudi, non datée mais probablement de novembre ou décembre 1926, G. Lundberg archives, Fonds Greta Knutson, 3B11:54, Archives nationales, Stockholm.

originaires du Congo[1108]. Si les lambris de bois précieux et le marbre de la cheminée dans le salon rappellent les manières de Loos, on ne retrouve pas le mobilier habituellement proposé par l'architecte. Le maître d'ouvrage a sans doute imposé certains choix sous peine de certains conflits comme le rappelle Greta Knutson[1109]. En tout cas, la maison a fait forte impression aux amis et aux collaborateurs du couple. Les artistes, Thora Dardel[1110] et Alice Halicka témoignent d'un « résultat décevant » et « inconfortable[1111] » à l'aspect sinistre malgré sa modernité et son coût quand le surréaliste André Thirion se rappelle dans son autobiographie :

> « Les réunions les plus importantes eurent lieu chez Tzara. Celui-ci habitait un petit hôtel particulier […] Sa maison était agréable, tenue à la suédoise. Nous nous réunissions dans une grande pièce meublée avec élégance dans le style le plus avancé de l'époque, sous la garde de quelques-uns des fétiches et des tableaux de la belle collection que rassemblait le propriétaire[1112]. »

Seul les couples constitués d'Hugo et Lilly Steiner, peintre elle-même, et d'Hans et Anny Moller, artiste relieuse, montrent un profil relativement proche : ce sont des intellectuels et artistes et le couple Steiner est également émigré à Paris. Mais Loos n'aménage pour les Steiner qu'un magasin et son style est partie intégrante de la stratégie de la marque. Quant aux réalisations privées à Vienne, la villa Steiner (1910) et la villa Moller (1928), Loos ne semble pas avoir dû répondre à des demandes particulières comme celle d'un atelier pour les deux femmes.

L'ensemble des clients d'après-guerre d'Adolf Loos présente de fortes similitudes, notamment leur appartenance à la classe bourgeoise du fait du coût financier des réalisations ; Loos avait volontiers recours à des matériaux chers ou précieux (comme marbre, bois rare). À Vienne et en Tchécoslovaquie, quasiment tous ses clients travaillent dans l'industrie ou le commerce et sont d'origine juive ; ils résident dans les mêmes quartiers, entretiennent des liens familiaux, amicaux et professionnels qui leur ont éventuellement permis de voir le travail de Loos et partant de se le recommander les uns aux autres. C'est particulièrement net à Plzeň et à Prague, où les commandes sont le fait de cercles relativement fermés et étroits ; et comme les chantiers sont couverts par la presse, le choix de Loos devenu tchécoslovaque participe aussi d'une adhésion au nouvel État. Cette clientèle fait montre d'une grande fidélité à son égard, l'appelant pour plusieurs chantiers avant et après la guerre soit sur au moins deux générations et dans leurs

---

[1108] Biro, Yaëlle, « Engagement et poésie : Tristan Tzara et les arts africains et océaniens », In Béhar, Henri, Hélène Besnier et Serge Fauchereau (Dir.). 2015. *Op. cit.*, pp. 233-241.
[1109] Knutson, Greta, « Das Haus Tzara », *Bauwelt*, n° 42, 6 novembre 1981, pp. 1896-1897.
[1110] Dardel, Thora. 1994. *Op. cit.*, p. 194.
[1111] Halicka, Alice. 1946. *Hier. Souvenirs*. Paris : Éditions du Pavois, pp. 114-115.
[1112] André Thirion. 1972. *Révolutionnaires sans révolution*. Paris : Laffont, p. 313.

différents lieux de vie. Et elle lui commande tant des programmes d'habitation (villas, aménagements intérieurs et réaménagements) que des programmes commerciaux notamment dans le cas de stratégies d'internationalisation. Il est difficile de savoir si Loos a véritablement choisi ce client-type mais il apparaît clairement qu'il a su proposer une esthétique qui leur correspondait : la marque Knize en est une illustration comme les intérieurs familiaux qui jouent des oppositions entre espaces de l'intime et espaces de représentation.

Dans cet ensemble plutôt homogène, le couple de commanditaires Tzara-Knutson affirme son originalité. Elle renvoie aux cercles de sociabilité et de solidarité qu'intègre l'architecte émigré à Paris : ce n'est plus tant le réseau communautaire juif qui s'impose que les différents réseaux nationaux organisés en colonies étrangères. Plus encore, le cas français témoigne de l'importance des cercles artistiques présents dans la capitale française d'alors et leur rôle d'avant-garde. Certes, ces derniers ont toujours exercé une certaine fascination sur Loos – il suffit d'évoquer ses liens avec Kokoschka ou Schönberg voire Johannes Itten en Autriche – mais ils deviennent centraux en France du fait du relatif effacement des autres. Le nombre de projets élaborés durant cette période pour des artistes (Alexander Moissi, Joséphine Baker, Lilian Harvey) en témoigne. Mais pour Tzara et Knutson comme pour les autres, on retrouve une imbrication de liens qui permet à Loos d'accéder à la commande dans différents territoires en Europe.

Chapitre 8 Des réseaux amicaux et professionnels

L'étude des commanditaires de Loos a fait ressortir l'existence de relations multiples entre les réseaux de clientèles et de mécènes et les réseaux familiaux et amicaux, avant et après la Première Guerre mondiale, au point de rendre souvent difficile la distinction entre la sphère privée et la sphère publique de l'architecte. Notre objectif dans ce chapitre est d'interroger plus avant la sphère des réseaux professionnels et amicaux.

Les quelques études menées en la matière ont surtout interrogé les configurations intellectuelles en s'inscrivant dans la lignée des travaux de Carl E. Schorske sur les interrelations entre individus et activités culturelles dans la Vienne fin-de-siècle. Les analyses d'Edward Timms sur Karl Kraus[1113] s'attachent ainsi à repérer les différents réseaux culturels sur lesquels est fondée sa carrière en proposant deux formalisations à partir d'un ensemble de cercles susceptibles de se recouper. La première, constituée de différents cercles spécialisés chacun dans un domaine à savoir, la musique, l'architecture, la psychanalyse ou encore la littérature, représente les interactions créatives à Vienne dans les années 1910 autour de Karl Kraus[1114]. La seconde figure le champ des productions culturelles à Vienne dans l'entre-deux-guerres avec des cercles en interaction les uns avec les autres, centrés tantôt sur un individu tantôt sur un lieu comme le *Burgtheater*, tous pris dans les jeux politiques d'alors entre les sociaux-démocrates, les communistes et le mouvement nationaliste allemand[1115]. De telles configurations culturelles ont également été testées à propos d'Adolf Loos : Benedetto Gravagnuolo a ainsi étudié ses rapports avec les cercles intellectuels viennois[1116] ; Christopher Long les aborde pour expliquer sa particularité par rapport à ses contemporains architectes[1117] ; quant à Massimo Cacciari[1118], il lit toute son œuvre à la lumière de son entourage, faisant de Loos un critique culturel plutôt qu'un architecte.

[1113] Timms, Edward. 1986. *Karl Kraus, Apocalyptic satirist : culture and catastrophe in Habsburg*. New Haven : Yale University Press.
[1114] Timms, Edward. 1986. *Ibid*., p. 8.
[1115] Timms, Edward, « Cultural parameters between the wars : a reassessment of the Vienne circles », In Holmes, Deborah, et Lisa Silverman (Dir.). 2009. *Interwar Vienna : Culture Between Tradition and Modernity*. Londres : Camden House, pp. 21-31.
[1116] Gravagnuolo, Benedetto. 1982. *Adolf Loos : theory and works*. Londres : Art Data.
[1117] Long, Christopher. 2011. *Op cit*. Long, Christopher. 2014. *Op.cit*.
[1118] Cacciari, Massimo. 1993. *Architecture and nihilism : on the philosophy of modern architecture*. New Haven : Yale University Press.

Mon propos est d'intégrer ces travaux centrés sur la période viennoise à une réflexion sur la seconde partie de la carrière de Loos, pour montrer l'imbrication entre réseaux amicaux et professionnels. Certains individus ont pu jouer plusieurs rôles auprès de l'architecte en fonction du lieu et du moment : ils ont pu passer de celui de client à celui d'ami, de celui de membre de la famille à celui de mécène, avec à chaque fois des rapports différents. La superposition a peut-être été d'autant plus remarquable que Loos a eu besoin alors de formes nouvelles de solidarité, voire de secours. Deux configurations s'imposent à cet égard. La première tient aux réseaux liés à son appartenance à l'Empire et à des logiques de communautés de langue – notamment l'allemand – qui peuvent être identifiées comme des réminiscences de l'Empire. Ce sont pour une part des réseaux anciens qui perdurent, à cheval sur plusieurs États de l'ancien Empire et au-delà mais qui prennent des formes nouvelles liées à l'émigration. Certaines figures, à l'image de Karl Kraus, d'Eugenie Schwarzwald ou de Jan Śliwinski apparaissent particulièrement importantes : elles fonctionnent comme des nœuds où se nouent les interactions entre plusieurs temps et espaces. Mais ce sont aussi de nouveaux cercles propres à Paris quand Loos rencontre de nombreux artistes venus d'Europe centrale[1119] et tout particulièrement de Tchécoslovaquie. Loos s'intègre alors dans une sorte de colonie de locuteurs germanophones où il trouve amis et entraide. Cette communauté linguistique le ramène en territoire connu dans une ville où il a su réinventer ses pratiques mais dont il ne maîtrise guère la langue. En outre, elle le conforte dans sa nouvelle identité tchèque germanophone puisqu'il ne côtoie quasiment pas d'Autrichiens à Paris.

En second lieu, Loos s'entoure à Paris d'architectes alors qu'il les avait largement rejetés lorsqu'il était à Vienne. À l'exception de ses élèves qui étaient également ses collaborateurs dès avant-guerre, Loos ne comptait quasiment aucun architecte dans son cercle proche, affichant une forme d'ostracisme qui lui permettait de cultiver une marginalité sans cesse revendiquée. Même à Paris ou à Prague, il choisit de rester à l'écart de ses contemporains architectes qui « comptent » sur la scène internationale et il entretient à l'inverse des relations étroites avec de jeunes architectes – qui ont de dix à vingt ans de moins que lui. Ces nouveaux cercles, souvent très admiratifs du maître, l'aident à travailler, à exposer, à publier et l'invitent à prendre part aux grands événements architecturaux internationaux qui se multiplient après 1918 et auxquels il n'avait guère envisagé de participer avant-guerre. D'une certaine manière, ils témoignent d'une ouverture nouvelle de Loos aux autres avec des formes inédites de rapprochement des sphères privées et publiques.

[1119] Delaperrière, Maria et Antoine Marès (Dir.). 1997. *Paris « capitale » culturelle de l'Europe centrale ? Les échanges intellectuels entre la France et l'Europe médiane, 1918-1939*. Paris : Institut d'études slaves.

8.1 Des réseaux de sociabilité et de solidarité aux interactions multiples : entre réminiscences de l'Empire austro-hongrois et colonies nationales

8.1.1 De Vienne à Paris : des réseaux qui perdurent

Quitter Vienne ne signifie nullement pour Loos rompre avec ses réseaux amicaux et de solidarité qui fonctionnaient déjà pour un certain nombre à l'échelle européenne. Ces réseaux vont perdurer en œuvrant à sa meilleure insertion possible dans les pays qu'il pratique désormais. Trois configurations ont particulièrement compté, entre ancrages politiques et intellectuels – la social-démocratie et le nihilisme –, goût pour les femmes et attrait d'un confort bourgeois.

Le premier cercle est celui animé par Eugenie Schwarzwald (1872-1940) qui, après l'obtention d'un doctorat en Suisse, s'installe à Vienne en 1901 et ouvre une école qu'elle dirige jusqu'en 1938. Eugenie Schwarzwald a multiplié les engagements en faveur de réformes sociales, en appelant notamment au développement de l'éducation pour tous pour promouvoir l'égalité homme-femme et venir en aide aux populations pauvres. Outre l'école particulièrement novatrice qu'elle crée[1120], tant par le public visé que par la pédagogie mise en œuvre, elle en prévoit une autre à la montagne, dans le Semmering, pour des raisons pédagogiques et sanitaires. De même, elle ouvre durant la guerre plusieurs refuges à la campagne (« *Heim* ») pour les enfants orphelins ou abandonnés et entreprend de soulager la misère populaire avec des cantines ouvrières (*Gemeinschaftsküchen*) à Pankow, Berlin puis à Vienne (*Tabakpfeife* près du Stefansdom et *Akazienhof* réservés aux étudiants) qui distribuent quasi gratuitement de la nourriture mais pas d'alcool[1121]. Favorable aux grands projets de la social-démocratie à partir de 1918, elle soutient la municipalité viennoise.

Sa rencontre avec Loos a lieu dans le cadre de cet engagement social et militant puisqu'elle découvre son travail dès 1900 lors de l'ouverture du *Frauenklub* au *Trattnerhof* (club des femmes) : Loos aménage gratuitement ce dernier, conçu à l'initiative de Marie Lang et de Rosa Mayreder (épouse de l'architecte Karl Mayreder (1856-1935) avec lequel il a travaillé à son retour

[1120] Voir partie 1, chapitre 2, 2.1.2, pp. 95-96.
[1121] Deichmann, Hans. 1988. *Leben mit provisorischer Genehmigung, Leben, Werk und Exil von Dr. Eugenie Schwarzwald (1872–1940)*. Berlin : Guthmann-Peterson.

des États-Unis entre 1896 et 1897). Comme en témoigne sa correspondance[1122], elle est séduite par le programme développé dans le club, et par l'adéquation du lieu à la fonction. Son enthousiasme s'accroît encore quand en 1908, elle s'installe dans l'appartement que Loos avait aménagé en 1905 pour l'actrice autrichienne Ella Hofer partie à New-York avant la fin des travaux. Entre 1908 et 1938, le couple Schwarzwald vit dans cet appartement qui constitue leur lieu de vie privé mais aussi un lieu public puisqu'elle y reçoit ses élèves et amis : c'est là encore l'adaptabilité des lieux qui est plébiscitée.

Les relations entre Loos et Schwarzwald sont d'emblée multiples : unis par leurs convictions sociales et politiques, ils entretiennent des relations d'amitié mais Loos est aussi son employé puisqu'il est professeur dans son école entre 1910 et 1912 et qu'il devient son architecte à partir de 1913. Il conçoit d'abord les intérieurs du nouveau bâtiment de la *Schwarzwaldschule* lors de son déménagement : vingt-deux salles de cours, une grande salle de spectacle, un toit-terrasse pour les exercices de gymnastique et le bureau pour la direction. Avant-guerre, elle fait encore appel à Loos pour son projet d'école pour la montagne dans le Semmering ; et pendant la guerre, il aménage la cantine ouvrière de l'*Akazienhof*. Il est difficile de savoir si Loos a été rémunéré dans ces différentes occasions ou si ces prestations relevaient de relations amicales, voire de gestes quasi militants. Reste qu'Eugenie Schwarzwald a maintes fois apporté un secours matériel à Loos si l'on en croit Marcel Ray qui confie à son ami George Besson en 1913 que « les Schwarzwald ont, une fois de plus, réglé la note[1123] » déposée par un huissier chez Loos.

Le fait d'appartenir au cercle du couple Schwarzwald a aussi permis à Loos de se faire connaître et d'élargir son réseau de connaissances. En effet, Eugenie Schwarzwald est l'une des salonnières les plus en vue de la capitale à l'instar d'Alma Mahler (1879-1964) ou de Bertha Zuckerkandl[1124] (1864-1945) et elle accueille régulièrement des artistes et intellectuels viennois tels qu'Oskar Kokoschka, Arnold Schönberg ou encore Elias Canetti (1905-1994)[1125]. Ce réseau d'abord viennois s'élargit à la France dans les années 1910 quand il s'ouvre à Marcel Ray, également professeur à la *Schwarzwaldschule*, qui propose de publier plusieurs auteurs du cercle viennois dans *Les Cahiers d'aujourd'hui*. Il s'agit là d'une rencontre majeure pour Loos qui bénéficie

[1122] Carte postale d'Eugenie Schwarzwald à Anna Nussbaum, Czernowitz, 23 novembre 1905, Fonds de documentation Eugenie Schwarzwald, Akt 3.5.98.A1.4, *Wiener Stadt- und Landesarchiv*, Vienne.
[1123] Lettre de Ray à Besson, 29 octobre 1913, Fonds George Besson, Ms.Z.638.1768, bibliothèque municipale de Besançon.
[1124] Weirich, Armelle. 2014. « Berta Zuckerkandl (1864 -1945) salonnière, journaliste et critique d'art, entre Vienne et Paris (1871-1918) », Thèse de doctorat, Dijon : Université de Bourgogne.
[1125] Lettre de Ray à Larbaud signée par Ray, K. Michaelis, Schwarzwald et Egon Wellesz lors d'un « dîner littéraire », 25 octobre 1912, In Larbaud, Valery et Marcel Ray. 1979. *Op. cit.*, p. 200.

ainsi d'une introduction précoce dans la capitale française : l'épisode a fortement compté dans son choix d'installation ultérieur.

Les relations multiples entre Loos et Eugenie Schwarzwald ont été analysées par la germaniste Deborah Holmes qui y voit la rencontre de deux marginalités[1126]. En effet, Eugenie Schwarzwald, en dépit de son titre de docteure, n'a bénéficié d'aucun soutien sous l'Empire ou durant la République d'Autriche dans l'entre-deux-guerres : son école n'a jamais reçu de fonds publics. Femme éduquée, directrice d'une école, professeure elle-même et fervent soutien de réformes progressistes, Eugenie Schwarzwald peine à se faire reconnaître au sein de la société viennoise, ce qui la rapproche de Loos, architecte à la formation inachevée et dont nombre de propositions sont contestées en dépit de leur modernité ou de leur caractère social. Ainsi, Deborah Holmes lit leur collaboration comme une sorte de mécénat symbolique entre deux individus à la marge qui s'entraident et s'introduisent mutuellement auprès d'éventuels investisseurs pour défendre des causes communes, notamment celles des femmes et des pauvres.

Cette collaboration paraît s'interrompre après 1918 quand Eugenie Schwarzwald multiplie les projets à Berlin et que Loos choisit Paris – en mobilisant il vrai les relations nouées au salon Schwarzwald. Le procès pour attentat à la pudeur et pédophilie à l'hiver 1928 fait toutefois rejouer cette amitié ancienne. Un des éléments de la défense de Loos est de se retrancher derrière un projet d'échange franco-autrichien de jeunes filles qu'aurait soutenu Eugenie Schwarzwald. De fait, Loos a bel et bien publié une annonce de jumelage le 14 décembre 1927 dans le *Journal* : « Famille viennoise dem. pr sa fille, 14 ans, pens. ds famille française av. enfant même âge. […] Ecr. M. Loos 146, av Ch.-Elys[1127] », ce qui lui vaut de recevoir de très nombreuses propositions de services durant l'hiver 1927[1128]. Si elle n'évoque jamais ce projet, elle prend toutefois la défense de Loos lors de son procès aux côtés d'autres amis ou commanditaires de l'architecte, tous marqués à gauche de l'échiquier politique et fidèles de son salon. C'est le cas de Gustav Scheu, avocat et homme politique, qui avait soutenu sa nomination comme architecte en chef du *Siedlungsamt* à Vienne entre 1922 et 1924[1129] ; il en va de même de son frère Robert Scheu (1873-1964), membre fondateur du projet de l'école pour le Semmering et proche de Karl Kraus ; ou encore de l'historien d'art Max Ermers[1130]. Les liens entre Loos et le cercle d'Eugenie

[1126] Holmes, Deborah, « Eugenie Schwarzwald and Adolf Loos : Reform education and modern design », In Shapira, Elana. 2018. *Op. cit.*, pp. 211-227.
[1127] *Le Journal,* 14 décembre 1927, section petites annonces, p. 6.
[1128] Une dizaine de réponses à l'annonce parue dans *Le Journal* le 14 décembre 1927 est conservée dans le fonds Adolf Loos de la bibliothèque de la mairie de Vienne.
[1129] Blau, Eve. 1999. *Op. cit.*, p. 97.
[1130] Voir partie 1, chapitre 1, 1.1.2, p. 56.

Schwarzwald ont ainsi perduré jusque dans les années 1930, même après l'émigration de l'architecte : montrant de fortes imbrications entre sphères privée et publique, ils témoignent des logiques de mécénat et de patronage à l'œuvre dans les sociétés d'Europe centrale ainsi que d'amitiés militantes dans la mouvance sociale-démocrate.

La seconde configuration renvoie à des logiques familiales, voire matrimoniales, qui courent tout au long de la vie de Loos et qui, là encore, révèlent des confusions entre soutiens privés et publics. Elles soulignent les liens complexes qu'entretenait Adolf Loos avec les femmes, et notamment avec les siennes, puisqu'il se marie par trois fois entre 1902 et 1929. Les profils de ses épouses sont relativement semblables comme l'a montré l'historienne Lisa Fischer[1131]. Généralement issues de familles bourgeoises susceptibles de l'entretenir voire de lui procurer des commandes, elles sont beaucoup plus jeunes que lui. Cultivées, souvent autonomes financièrement, à tout le moins exerçant une profession, elles sont très impliquées dans sa carrière au point d'être qualifiées de « co-productrices » de son œuvre ; les deux dernières appartiennent de surcroît à la communauté juive. Les imbrications possibles concernent donc tant ses épouses que ses belles-familles qui ont joué des rôles de commanditaire ou de mécène, et en tout cas de soutiens, ponctuels ou répétés.

En 1902, Loos épouse en premières noces Lina (de son vrai prénom Caroline) Obertimpfler (1882-1950), la fille des propriétaires du café Casa Piccola situé sur la *Mariahilferstrasse.* Le couple reçoit à cette occasion de la famille Obertimpfler un appartement dans la *Giselastrasse* (aujourd'hui *Bösendorferstrasse*), appartement que Loos aménage et qu'il conserve même après son divorce en 1905. Encore peu connu alors, il bénéficie durant cette période du soutien financier de sa belle-famille, ce qui lui permet de multiplier les projets. Avec quelques vingt-huit projets en trois ans, c'est en effet la phase la plus productive de sa carrière, où Lina Obertimpfler figure une sorte de muse, rôle qu'elle joue par ailleurs pour d'autres artistes comme Peter Altenberg, Egon Friedell ou Franz Theodor Csokor[1132].

[1131] Fischer, Lisa, « Mit Frauen bauen. Das nützliche Beziehungsmuster eines antimodernen Ehemanns », In Kristan, Markus et Sylvia Mattl-Wurm, Gerhard Murauer (Dir.). 2018. *Op. cit.*, pp. 233-242.

[1132] Leur mariage se termine par un scandale : l'amant de Lina, Heinz Lang, âgé de 18 ans, se suicide après que Loos a découvert leur liaison et demandé à son épouse d'y mettre un terme. Ce scandale inspirera Arthur Schnitzler pour sa pièce de théâtre, *Das Wort*. Après son divorce, Lina débute une carrière de feuilletoniste et de comédienne avec des tournées dans toute l'Europe. Dans *Wie man wird, was man ist : Lebensgeschichten* paru en 1994, Lina Loos revient sur sa relation avec Loos et insiste sur l'hypocrisie des hommes qui se disent modernes et progressistes envers les femmes dans l'espace public mais qui se comportent à l'opposé dans l'espace privé. Pour une biographie de Lina Loos, voir Fischer, Lisa. 1994. *Lina Loos : oder, wenn die Muse sich selbst küsst*. Vienna : Bölhau et l'article de Megan Brandon-Faller, « Man, Woman, Artist ? Rethinking the Muse in Vienna 1900 », *Austrian History Yearbook* 39, 2008, pp. 92–120.

Sa deuxième femme est Elsie Altmann (1899-1984), fille de l'avocat juif viennois Adolf Aaron Altmann (1872-1924) : il la rencontre alors qu'elle est élève à la *Schwarzwaldschule* et l'épouse en 1919 en dépit de l'opposition de sa famille. Danseuse de profession, Elsie Altmann mène une carrière internationale au cours de leur mariage, avec des invitations dans toute l'Europe comme en Suisse ou encore en France à la Maison de l'œuvre à Paris[1133]. Elsie Altmann est la femme de la période française de Loos : elle vit par intermittences avec lui à Paris en fonction de ses contrats, comme en 1920 ou encore à Nice en 1923[1134] ; elle assure sa promotion en France puisqu'elle parle français mais aussi à Vienne où elle revient régulièrement ; elle joue le rôle de secrétaire et d'intermédiaire avec les éditeurs qui souhaitent publier son mari. Plus encore, elle subvient à ses besoins, lui envoyant une grande partie de son salaire[1135]et son père intervient régulièrement pour solder certaines dettes de son gendre. Mais les difficultés matérielles de Loos à Paris semblent avoir joué un rôle important dans la séparation du couple ; leur divorce est prononcé en 1926 et rendu public par Ludwig Altmann (1887-1945), l'oncle d'Elsie Altmann alors que le couple est déjà séparé puisqu'elle est à Vienne et Loos à Paris. S'il s'agit *a priori* d'une union moins tempétueuse que la première, elle partage nombre de points communs avec elle : le mariage donne une assisse sociale à l'architecte et l'introduit dans l'élite viennoise ainsi que dans la communauté juive qui constituent l'essentiel de sa clientèle ; surtout Lina Obertimpfler et Elsie Altmann sont totalement parties prenantes des projets de Loos dans une sorte d'adhésion totale, au moins dans les premiers temps, à sa carrière.

Sa troisième et dernière épouse, Claire Beck (1904-1942), est celle des dernières années parisiennes et de la période tchécoslovaque : Loos la rencontre lorsqu'il travaille pour son père Otto Beck à Plzeň (chantier de 1927 après celui de 1907) et il l'épouse en 1929 sans l'assentiment familial : le père refuse d'y assister en raison de la différence d'âge (Otto Beck a seulement deux ans de plus que Loos). Après 1929, Otto Beck continue de passer commande à Loos, notamment pour sa fille : il le paie pour qu'il réaménage l'appartement de son premier mariage afin que Claire et lui s'y installent. Mais de plus en plus malade, Loos peine à monter les marches et séjourne dans des hôtels ou des sanatoriums et souvent en dehors de Vienne. C'est finalement Eva Schanzer (1903-1948), la sœur de Claire Beck, qui récupère l'appartement où elle réside avec son mari Stefan Schanzer de 1926 à 1933 sans vraiment l'apprécier[1136]. Elle emménage alors dans une

[1133] Invitation pour une matinée de danse d'Elsie Altmann, 13 novembre, Maison de l'œuvre Paris, Fonds AL, ZPH 1442, 6.9.6, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[1134] Leurs premiers séjours en France ont lieu grâce aux contrats d'Elsie Altmann. En mai 1920, elle lui adresse plusieurs lettres depuis Paris alors qu'il est à Vienne puis elle est engagée à Nice où elle donne également des cours de danse.
[1135] Voir partie 2, chapitre 6, 6.2.2, p. 282.
[1136] Domanicky, Petr et Petr Jindra. 2012. *Op. cit.,* p. 76.

des quatre maisons que Loos a construites en 1932 pour la *Werkbundsiedlung*. Durant leur mariage, Claire Beck, comme Elsie Altmann avant elle, se consacre à la carrière de Loos : elle le conseille dans la communauté juive de Plzeň et l'aide à décrocher des commandes ; secrétaire, elle gère son courrier en répondant aux commanditaires et aux diverses sollicitations ; comptable, elle veille aux aspects financiers en faisant bien souvent appel à son père. Surtout, elle s'investit très tôt dans la transmission de l'œuvre de son époux et est à l'origine des premières formes de patrimonialisation de celle-ci. Ainsi, en 1930, elle coordonne l'appel à la création de l'école Adolf Loos[1137] ; après leur divorce, elle entreprend en 1932 des démarches pour que l'État tchèque achète leur appartement viennois[1138] et elle tente en 1936 de collecter des fonds grâce aux ventes de ses mémoires afin de financer la tombe que Loos a projetée[1139].

Les liens familiaux et matrimoniaux de Loos se combinent donc dans tous les lieux qu'il a fréquentés avec des formes de clientélisme et de mécénat. D'une certaine manière, chacune de ses femmes correspond à un des lieux centraux qui ont marqué sa carrière : si Lina Obertimpfler est la femme viennoise, Elsie Altmann peut figurer la femme française et Claire Beck s'impose comme la femme tchécoslovaque. Toutes ont œuvré à la diffusion de sa pensée et l'ont aidé, par leurs réseaux familiaux notamment, à obtenir des commandes. Leur collaboration paraît essentielle, surtout dans les périodes difficiles du départ de Vienne. Leurs mémoires comme leurs correspondances témoignent de relations complexes entre les époux : Loos semble exiger un dévouement total tout en affichant une profonde dépendance ; ses femmes lui manifestent une grande admiration voire une dévotion, tout en regrettant de ne pouvoir développer leurs propres carrières (d'actrice et auteure pour Lina Loos, de danseuse pour Elsie Altmann et de photographe pour Claire Beck). Enfin, si les deux derniers mariages viennent souligner les relations particulières que Loos entretenait avec la communauté juive[1140], s'y ajoute avec Claire Beck la recherche d'une forme d'identité – en dépit de ses déclarations cosmopolites –, la Tchécoslovaquie prenant une place de plus en plus importante dans sa trajectoire après-guerre.

[1137] Lettre de Claire Beck à Marcel Ray, 2 décembre 1930, Fonds Marcel Ray, TOME 3 RMSSIII, Médiathèque municipale de la ville de Vichy. Correspondance entre Claire Beck et Arnold Schönberg en novembre 1930, Online-Archive « Arnold Schönberg Center ».

[1138] Lettre de Claire Beck à Bohumil Markalous, 12 août 1932, Fonds Bohumil Markalous, 26/G/2, Musée national de la littérature, Prague.

[1139] Préface de Claire Loos, In Loos, Claire. 2007. *Op. cit.*, p. 5.

[1140] Les contradictions de Loos par rapport à la communauté juive sont nombreuses : il la critique dans plusieurs essais du fait de son goût pour les membres de la *Secession* et appelle à son « émancipation » qui est, selon lui, une étape pour atteindre la modernité. Mais Loos a lui-même construit pour de nombreux commanditaires juifs et collaboré avec plusieurs architectes juifs (Paul Engelmann, Ernst L. Freud…). Voir l'article de Colomina, Beatriz, « Sex, Lies and Decoration : Adolf Loos and Gustav Klimt », *Thresholds,* n°37, 2010, pp. 70-81.

La convergence des réseaux et des registres de soutien se retrouve dans les liens amicaux que Loos noue dès les années 1900 avec Karl Kraus, Peter Altenberg et Oskar Kokoschka, lesquels perdurent sous différentes formes jusqu'à son décès en 1933. Notre propos n'est pas de revenir sur ce quatuor qui a déjà été largement étudié dans son expression viennoise[1141] mais d'en analyser les projections notamment françaises.

Il convient pour ce faire de rappeler quelques éléments sur Karl Kraus, véritable pivot des réseaux d'amitié et de solidarité transnationaux qu'a pu mettre à profit Loos. Le réseau de Kraus recoupe d'abord celui des Schwarzwald même si l'écrivain et Eugenie Schwarzwald entretiennent une relation complexe : s'ils se côtoient, ils ne s'apprécient guère au point que dans sa pièce, *Les derniers jours de l'humanité*, Kraus s'en inspire pour la *Hofrätin* Schwarzgelber[1142]. Surtout si Kraus n'a pas été un commanditaire de Loos, il lui obtient plus ou moins directement des commandes dans plusieurs villes et pays : à Vienne pour ses frères, Alfred et Rudolf ainsi que pour sa sœur Marie au début des années 1900 puis indirectement à Plzeň dans les années 1920 puisque les commanditaires tchèques choisissent Loos après avoir visité les appartements viennois. Karl Kraus lui ouvre également sa revue, *Die Fackel* : cinq articles parus entre 1909 et 1913 et signés par Kraus lui-même ou par ses proches, comme Robert Scheu et Paul Engelmann, présentent les théories et les réalisations de l'architecte.

De même, Kraus introduit Loos en Allemagne en invitant son ami Herwarth Walden, le directeur de la revue artistique *Der Sturm,* à publier ses textes à partir de 1910. Loos y est non seulement publié mais également invité à prononcer des conférences dans le cadre de la galerie rattachée à la revue[1143]. La rupture entre Kraus et Walden ne modifie d'ailleurs en rien la diffusion de Loos en Allemagne : il est de nouveau publié par la revue en 1925 et 1926 aux côtés de son élève Zlatko Neumann[1144]. Ce réseau entre Berlin et Vienne initié par Kraus est ensuite mobilisé par Loos en faveur du peintre Oskar Kokoschka[1145], qui, après sa première rencontre avec Walden, devient collaborateur régulier de la revue dès 1910, expose dans la galerie entre 1912 et 1917 et enseigne à

[1141] Les travaux en cours de Philipp Ramer à l'université de Genève, de Simon Ganahl à l'université de Vienne ou encore l'ouvrage de Katharina Prager : *Geist versus Zeitgeist : Karl Kraus in der Ersten Republik* publié en 2018 aux éditions Metroverlag en sont des exemples.
[1142] Karl Kraus caricature les initiatives d'Eugenie Schwarzwald pendant la guerre pour venir en aide aux plus pauvres et aux orphelins qui, selon lui, étaient plutôt le fait d'ambitions sociales que d'une honnête bienfaisance. Holmes, Deborah. 2012. *Langeweile ist Gift : das Leben der Eugenie Schwarzwald*. Salzbourg : Residenz Verlag, p. 190.
[1143] Voir partie 2, chapitre 4, 4.1.3, p. 180.
[1144] Voir partie 2, chapitre 5, 5.3.2, p. 246.
[1145] Natter, Tobias G. 2002. *Op. cit*.

la *Sturm-Kunstschule* en 1916[1146]. Enfin, si Karl Kraus a pu faire connaître Loos dans l'espace germanophone entre Berlin et Vienne, il contribue aussi à lui ouvrir l'espace francophone avec des invitations de la SPLEF pour donner des conférences à Paris en 1924 et 1926[1147]. En effet, le directeur de l'école de langues, Charles Schweitzer, est un fervent admirateur de Karl Kraus qu'il convie à plusieurs reprises entre 1925 et 1927[1148] et dont il soutient, avec le professeur Charles Andler, la candidature au prix Nobel de littérature[1149]. Kraus a ainsi été un des artisans de l'ouverture internationale de Loos en Allemagne puis en France, intégrant ce dernier dans de nouveaux réseaux, notamment ceux des cercles germanophiles à Paris. À son arrivée à Paris vers 1924, Loos bénéficie encore de l'aide matérielle d'un proche de Karl Kraus – et de son réseau d'amis viennois : Jan Śliwiński l'héberge alors quai d'Orléans sur l'île Saint-Louis, comme en attestent un certain nombre de lettres et l'adresse qu'il donne au Salon d'automne de 1923[1150].

Jan Śliwinski s'impose comme une figure majeure de l'ancien Empire à Paris, apportant son soutien financier, matériel mais aussi culturel aux artistes immigrés à cette période. Son parcours est difficile à documenter mais le fonds Loos comprend plusieurs lettres qui recoupent d'autres témoignages, ceux d'Elsie Altmann par exemple. Jan (aussi appelé Hans) Śliwiński (1884-1950) est né en 1884 d'un artiste polonais Robert Śliwinski (1840-1902) et sans doute d'une femme de la cour habsbourgeoise[1151]. Adopté par un couple germanophone de Prague du nom de Effenberger, patronyme qu'il garde jusqu'en 1918, Jan Effenberger étudie à Prague et Berlin les langues et la musique. Auteur d'une thèse de doctorat sur le poète Nikolaus Lenau à l'université de Prague, il travaille en parallèle à la bibliothèque universitaire de Prague jusqu'en 1909 avant de partir à Vienne, où il exerce un emploi similaire à la bibliothèque nationale entre 1909 et 1912. C'est durant cette période viennoise qu'il rencontre Karl Kraus et Adolf Loos, et qu'il prend peut-être l'habitude d'accompagner Kraus au piano pendant ses lectures. Pendant la Première

---

[1146] Schweiger, Werner J. 1986. *Oskar Kokoschka-der Sturm : die Berliner Jahre, 1910-1916 : eine Dokumentation*. Vienne : Brandstätter.

[1147] Lettre de Charles Schweitzer à Adolf Loos pour convenir d'un rendez-vous pour organiser des conférences qui n'auront pas lieu cette année-là, 19 novembre 1924, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.558, Bibliothèque de la mairie de Vienne.

[1148] Lectures des *Derniers jours de l'humanité* en mars 1925 à l'université de la Sorbonne, *Bulletin trimestriel de la société pour la propagation des langues étrangères en France,* n°2, avril-juin 1925. Séances littéraires en langue allemande : lecture de poèmes de Goethe et d'œuvres de M. Karl Kraus (avec accompagnement musical), par M. Karl Kraus les 16, 17 et 19 avril 1926, *Bulletin trimestriel de la société pour la propagation des langues étrangères en France,* n°2, avril-juin 1926. Séances consacrées à la récitation de poèmes de l'écrivain autrichien Karl Kraus les 6 et 9 décembre 1927 à l'université de la Sorbonne, *Bulletin trimestriel de la société pour la propagation des langues étrangères en France,* n°4, octobre-décembre 1927.

[1149] Voir partie 1, chapitre 1, 1.1.3, p. 64.

[1150] Catalogue du Salon d'automne du 1 novembre au 16 décembre 1923, 163e exposition, Paris.

[1151] Kuczynski, Krzysztof A., « 'Er war ein wunderbarer Zigeuner…' - Über Jan Effenberger-Sliwinski », In Brandys, Brygida. 1994. *Franz Theodor Csokor. Amicus Amicorum*. Lodz : Wydawnictwo Uniwersytetu Lodzkiego, pp. 72-84.

Guerre mondiale, Jan s'engage dans la légion polonaise ; il reprend son nom de Śliwiński quand l'indépendance de la Pologne est proclamée et s'installe à Cracovie. Outre sa pratique de la musique, il traduit plusieurs auteurs de l'anglais vers l'allemand, dont l'auteur indien Rabindranath Tagore (1861-1941), prix Nobel de littérature en 1913. Entre 1922 et 1928, Jan Śliwiński émigre à Paris où il ouvre une galerie d'art et boutique de partitions rue du Cherche-Midi, appelée « Au sacre du Printemps ». Son parcours entre Prusse polonaise et Empire austro-hongrois avant 1918, puis entre Autriche et Pologne après-guerre lui confère un statut tout particulier aux yeux des membres des différentes colonies d'Europe centrale qui se forment alors en France. L'homme prend ainsi l'habitude d'accueillir des représentants de multiples diasporas chez lui ou dans sa galerie et joue le rôle de pont entre les différentes origines de ces exilés. Et Loos a ainsi logé chez lui et reçu de sa part un soutien financier à son arrivée. Et quand Kraus vient à Paris en mars 1925 et en avril 1926 pour prononcer des conférences, il le convie à l'accompagner au piano[1152].

Les souvenirs et témoignages du cercle parisien de Loos retiennent deux lieux qui ont particulièrement compté pour l'architecte et qui sont étroitement liés à Jan Śliwiński. C'est tout d'abord l'appartement de ce dernier au 20, quai d'Orléans. Le peintre Oskar Kokoschka se rappelle dans ses mémoires :

> « […] l'appartement mansardé sur l'île Saint-Louis (qui) était un refuge permanent pour les amis sans logement, les émigrés politiques et les anarchistes, les polonais, les hongrois, les bulgares et les yougoslaves. On dormait sur des sacs et s'asseyait sur de grosses boîtes qui servaient à expédier du thé depuis la Chine et que l'on pouvait acheter à bas prix au marché aux puces[1153]. »

Kokoschka y a en effet logé en 1924 comme en témoignent des lettres adressées à l'île Saint Louis[1154]. Il se rappelle avoir rencontré, avec Śliwiński, l'américaine Nancy Cunard (1896-1965) installée à Paris en 1920[1155], que Loos a sans doute également connue par l'entremise de Marie Beerbohm si l'on en croit une carte de visite imprimée au nom de Śliwiński mais conjointement

[1152] Programmes des lectures de Kraus, 10 mars 1925, 19 et 21 avril 1926, Karl-Kraus-Archiv en ligne.
[1153] « In Wien überredete mich Jan Slivinsky, auch ein Freund von Adolf Loos, mit ihm nach Paris zu reisen, wo er eine Mansardenwohnung auf der Ile Saint-Louis ständig als Zufluchtsquartier für obdachlose Freunde, politische Emigranten und Anarchisten, Polen, Ungarn, Bulgaren, Jugoslawen bereithielt. Man schlief auf Säcken und sass auf großen Blechkisten, in denen Tee aus China verschifft wurde und die auf dem Flohmarkt billig zu kaufen waren. » In Kokoschka, Oskar. 1971. *Mein Leben*. Munich : Brückmann, p. 199.
[1154] Lettre d'Oskar Kokoschka à Romana et Bohuslav Kokoschka, 21 octobre 1924, In Kokoschka, Oskar. 1985. *Briefe II 1919-1934*. Düsseldorf : Claasen, p. 96.
[1155] Kokoschka, Oskar. 1971. *Op. cit.*, p. 199.

signée par Loos et Marie dans le fonds Constantin Brancusi[1156]. Kokoschka mentionne également James Joyce[1157] qui, en 1930, signe l'appel à la création d'une école Adolf Loos sans doute grâce à l'intervention de Valery Larbaud, son ami et superviseur de la traduction d'*Ulysse* en 1929.

Tous les souvenirs ne concordent pas cependant sur l'aménagement de l'appartement de Śliwiński puisque l'aristocrate russe Kyra Saven (1898-1991), arrivée à Paris autour de 1925, évoque un « duplex somptueux[1158] » dans lequel elle aurait quasiment vécu pendant cinq ans. Au moins se remémore-t-elle en 1988, à l'égal de Kokoschka, les nombreux invités du couple Śliwiński : le peintre Moise Kisling, Louis Aragon, la chanteuse Yvonne Georges, Nancy Cunard, Isodora Duncan ou encore Dhiagilev[1159].

Le quai d'Orléans est également mentionné par l'Américaine Catherine Bauer (1905-1964), qui vit à Paris entre 1926 et 1927 après avoir achevé ses études d'architecture aux États-Unis. Elle fait la connaissance des Śliwiński grâce à un couple d'amis, les Lockwood, qui sont leurs voisins : le 20, quai d'Orléans correspond à l'hôtel Rolland qui, construit au XVIIIe siècle, aurait été surélevé par des Américains, propriétaires de l'immeuble vers 1925 – qui étaient peut-être ce même couple. Selon la biographie de Catherine Bauer, sa rencontre avec Adolf Loos se déroule lors d'une soirée dansante : introduite par le couple Śliwiński, elle sollicite un emploi de dessinatrice pour son agence, ce qu'il accepte. *A priori*, elle n'a pas dessiné pour lui : d'une part, il n'avait pas d'agence et de l'autre, les commandes étaient peu nombreuses. Toutefois, lors d'une candidature en 1936 pour l'obtention d'une bourse Guggenheim pour étudier le logement social en Europe et en URSS, Catherine Bauer, qui était revenue aux États-Unis, a mentionné avoir travaillé pour Loos lors de son séjour parisien[1160]. Catherine Bauer se spécialise en tout cas aux États-Unis dans la construction de logements sociaux avant d'enseigner l'architecture dans plusieurs universités américaines.

[1156] Carte de visite de Jan Śliwiński signée par Adolf Loos et Marie Beerbohm, Fonds Constantin Brancusi, B32, bibliothèque Kandinsky, Paris.
[1157] Kokoschka, Oskar. 1971. *Op. cit.*, p. 201.
[1158] Saven, Kyra. 1984. *Ma vie m'a beaucoup plu*. Paris : Denoël, pp. 135-142.
[1159] Émission sur France Culture « Mémoires du siècle - Desirée Lieven, ancienne princesse russe », 19/08/1988.
[1160] Oberlander, Peter. 1999. *Houser : the life and work of Catherine Bauer*. Vancouver : UBC Press, pp. 36-37.

Illustration 24 : Façade du Sacre du printemps, Gabriel Guévrékian, Paris, 1923. Source : archives de Gabriel Guévrékian, Université de l'Illinois, accessible en ligne, https://archon.library.illinois.edu

L'autre lieu des réseaux parisiens de Loos est la galerie d'art et magasin de partitions de musique du 5, rue du Cherche Midi, dirigé par Śliwiński et baptisé « Au sacre du printemps » en hommage à la pièce d'Igor Stravinsky (1913). La boutique est ouverte en 1923 et conçue par l'architecte Gabriel Guévrékian : l'enseigne présente un diapason entouré des lettres S et P (Sacre du Printemps) et d'une note de musique sur une portée. De part et d'autre de la porte d'entrée, deux vitrines présentent quelques partitions et publications vendues dans le magasin. Śliwiński y a organisé pendant sept ans de nombreuses expositions sur environ deux semaines, privilégiant surtout des artistes étrangers issus de la communauté polonaise notamment et plus largement de l'Europe centrale. Catherine Bauer y était souvent la seule Américaine entourée de Polonais, d'Autrichiens, d'Allemands, de Russes, de Français ou encore d'Italiens[1161]. Parallèlement, le lieu accueille des concerts et divers événements culturels.

[1161] Oberlander, Peter. 1999. *Ibid.*, p. 29.

Tableau 8 : Historique des expositions à la galerie Au sacre du printemps 1925-1928. Réalisation : Cécile Poulot[1162].

Date de l'exposition	Artistes exposés
Avril 1925	Lajos Tihanyi
Mai 1925	Mela Muter, aquarelles
3- 17 novembre 1925	S. Fedorovitch
21 novembre- 5 décembre 1925	Loukomski, paysages russes
5-15 janvier 1926	Exposition collective : Paul Gauguin, Jules Pascin, Zak, Hermine David, Zadkine, L. Gottlieb, Medgyes, Mela Muter, Kisling, Menkes, Zrazvy, Otto Freundlich, Picasso, Gontcharova, Tihanyi
Février 1926	Alfred Aberdam, Zygmunt Menkès, Joachim Weingart, Weissberg
10-30 mars 1926	Exposition collective de l'académie d'André Lhote
Avril 1926	Exposition collective : Roy Sheldon, Filipo de Pisis
Mai 1926	Exposition collective : Mané-Katz, Pougny, Marthe Laurens, Mercédès Legrand, R. Van Gindertael
Juillet 1926	Edouard Worowiecki
Octobre 1926	Ervand Kotchar
Octobre 1926	Exposition collective : Thaddie et Sophie Sieliewski
Novembre 1926	Exposition collective d'art religieux : La Rosace avec Polissadiw
Décembre 1926	Exposition collective : Les dons de mes amis
Décembre 1926	Exposition collective : Suzanne Daus et F. Reichental
Mars 1927	Simonis, peintre lithuanien
Mars 1927	Exposition collective : Les Enfants de Collioure
12 – 22 mars 1927	Exposition collective : André Kertész, Ida Thal
Mars – avril 1927	Nolensky
Avril 1927	Mario Eloy, peintre portugais
Avril 1927	Exposition collective de peintres autrichiens dont Erwin Singer
Avril 1927	Kiki (de son vrai nom, Alice Prin)
4-18 mai 1927	Josef Gassler, peintre autrichien
Juin 1927	Louis Favre
Juillet 1927	Exposition collective : W. Wolska, Streng, Hahn
Novembre 1927	Exposition collective : Foltyn, Korngold
3-17 décembre 1927	Alexandre Rafalowski
Décembre 1927	Exposition collective : Kars, Pougny, Dufy, Galanis et Salvado

[1162] Ce tableau ne prétend pas à l'exhaustivité et a été réalisé à l'aide des hebdomadaires numérisés sur le site Gallica annonçant les expositions (*Le Rappel, La semaine à Paris, L'homme libre, L'humanité, L'Europe Nouvelle, La Lanterne, Comoedia*).

Janvier 1928	Zyzmunt Dobrzycki
Février 1928	Felix de Boeck
Février 1928	Pierre Flouquet, peintre
Mars 1928	Edwin Rosskam, peintre américain
Avril 1928	Waldimir Shwab, Chauvin
Avril 1928	Exposition surréaliste
Juin 1928	Exposition collective : Edith Flechter, Stanley William Hayter et Marcel Amiguet
Octobre 1928	Jacques Maret, papiers collés

En plus des expositions organisées par Śliwiński, Michel Seuphor, Paul Dermée et Enrico Prampolini prennent une part active dans la vie de la galerie avec des événements regroupés sous le nom « documents internationaux de l'esprit nouveau » : au printemps 1927, se déroulent ainsi onze soirées dites « d'esprit nouveau » sur des textes choisis et lus par les artistes. Ces récitations ont accompagné le lancement de la revue éponyme *Documents internationaux de l'esprit nouveau* en 1927 avec le même trio de directeurs[1163]. La première exposition (36 photographies) d'André Kertész, arrivé à Paris en 1925 et de sa compatriote Ida Thal[1164] est ainsi organisée lors de ces soirées. La photographie de Kertesz datée de 1927, prise devant le magasin Castelucho Diana de la rue de la Grande-Chaumière à Montparnasse, et intitulée « Après la soirée », a sans doute été réalisée le soir du vernissage et elle donne à voir le cercle dans lequel gravitait Loos. Y figurent de nombreux artistes et peintres, comme l'Italien Enrico Prampolini (1894-1956), l'Allemand Willi Baumeister, Ida Thal, Zlatko Neumann, Adolf Loos, Piet Mondrian (1872-1944) ou encore Michel Seuphor. On peut imaginer qu'après avoir visité l'exposition rue du Cherche-Midi, le groupe ait décidé de sortir au carrefour Vavin pour y boire ou même danser. Le peintre et écrivain belge Michel Seuphor a témoigné de ces moments dans un hommage publié en 1962 lors de la première exposition parisienne consacrée à Loos ; le parallèle qu'il esquisse entre Loos et Mondrian, installé à Paris entre 1912 et 1915 puis entre 1919 et 1938, souligne l'aura de l'architecte auprès des jeunes artistes de l'époque :

> « J'ai beaucoup connu Adolf Loos dans les années 1926-1927 […] J'étais alors très lié à Mondrian. J'avais pour les deux hommes, pourtant très différents, une égale admiration. Ils incarnaient la conception que j'avais, que j'ai encore, du maître, la dispense d'un climat de sécurité joint à un certain détachement, l'autorité mêlée à la candeur. C'est cette candeur, précisément, qui allait faire

[1163] Chevrefils Desbiolles, Yves. 1993. *Les revues d'art à Paris 1905-1940*. Paris : Ent'revues, p. 98.
[1164] Travis, David. 2003. *At the Edge of the Light : Thoughts on Photography & Photographers, Talent and Genius*. Boston : David R. Godine, pp. 34-35.

tomber Adolf Loos dans un abominable traquenard matrimonial qui devait assombrir ses dernières années[1165]. »

Illustration 25 : « Après la soirée », André Kertész, 1927, Paris. Source : Médiathèque du patrimoine et de l'architecture, fonds André Kertész, 72l000457.

De gauche à droite : le peintre Eduard Waldraff (1901- ?), le peintre Max Ackermann (1887-1975), Bertel Schleicher, le peintre Julius Herburger (1900-1973), Monsieur Swarth, le peintre Enrico Prampolini (1894-1956), le peintre Willi Baumeister (1889-1955), Ida Thal (dates inconnues), les architectes Zlatko Neumann et Adolf Loos, le peintre Piet Mondrian (1872-1944), l'écrivain Michel Seuphor.

On en sait peu sur les relations entre Mondrian et Loos mais leur première rencontre date d'août 1926 au café du Dôme, le typographe et plasticien hollandais Piet Zwart (1885-1977), proche de *De Stijl*, ayant joué les intermédiaires[1166]. Sans doute se sont-ils ensuite retrouvés au 36 de la rue Pigalle qui abritait le café-restaurant de la colonie des Hollandais à Paris, le *Bij Leo Faust* (« Chez Léo Faust », du nom de son fondateur), décoré par le même Piet Zwart et inauguré en septembre 1926. Surtout les expositions de la galerie « Au sacre du printemps » les ont plusieurs fois réunis

[1165] Témoignage de Michel Seuphor de 1962 cité dans Fanuele, Felice et Patrice Verhoeven. 1983. *Op. cit.*, p. 151.
[1166] Hanssen, Léon. 2015. *De schepping van een aards paradijs. Piet Mondriaan 1919-1933*. Amsterdam : Querido, pp. 273-274.

au vu de leurs intérêts respectifs. La galerie s'impose en effet comme un lieu majeur de rencontre des élites culturelles venues de toute l'Europe, et certaines de ses expositions avaient un retentissement international. Ainsi, l'éditeur allemand de *Der Sturm*, Herwarth Walden, figure sur deux clichés de Kertész pris dans la galerie : tous deux – un portrait de l'éditeur et un portrait de groupe où posent Śliwiński et Walden – ont pour fonds le mur tapissé des photographies de Kertész[1167]. Sans doute la rencontre de Loos et de Kertész date-t-elle aussi de cette exposition puisque le photographe réalise la même année plusieurs clichés de l'architecte[1168].

Galeriste et organisateur d'événements culturels, Jan Śliwiński-Effenberger qui maîtrise les langues, dont le français, fait également office, pour cette communauté d'immigrés, de traducteur et plus largement de facilitateur de l'intégration dans la société française. Plusieurs courriers de Loos adressés à sa femme, Elsie Altmann, demeurée à Vienne, en témoignent[1169]. Ainsi quand Loos projette de construire un pavillon publicitaire pour l'entreprise *UP Závody* dans le cadre de l'exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes en 1925 à Paris, Jan Śliwiński et la critique d'art et d'architecture Marie Dormoy, l'accompagnent en tant que traducteurs pour plaider sa cause auprès du bureau des commissaires. Dans des lettres adressées à l'écrivain Theodor Bruckner qui a fui aux États-Unis, l'écrivain autrichien Franz Theodor Csokor (1885-1969), en exil chez Jan Śliwiński à Varsovie entre août 1938 et août 1939, mentionne un autre épisode de la période française de Loos. À l'occasion des soirées de la SPLEF à la salle Pleyel, le Polonais n'a pas seulement accompagné au piano Karl Kraus mais il également introduit en anglais et en français une conférence de Loos[1170].

La relation avec Jan Śliwiński-Effenberger[1171] illustre la continuité des formes d'amitié et de solidarité initiées à Vienne ou dans l'ancien Empire jusqu'aux nouveaux lieux d'installation des ressortissants de cet espace après la guerre. Loos bénéficie dans ce cadre des secours de première nécessité (le logement en premier lieu) mais au-delà d'un accès à une véritable sociabilité avec des

---

[1167] Photographie d'André Kertész, 1927, 72l001356 et 72l000482, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Charenton-le-Pont.
[1168] Voir partie 2, chapitre 6, 6.2.1, p. 275.
[1169] « Dann habe ich allein Mittag gegessen und bin dann zur Dormoy mit der ich zur Ausstellungsleitung gehen wollte. Ich hatte auch Slivinski als Dolmetscher hin bestellt. Dort sprach ein Sekretär englisch mit mir. » Lettre d'Adolf Loos à Elsie Altmann, Albertina, Vienne, Fonds AL, ALA701r et ALA701v.
[1170] Lettre de Franz Theodor Csokor à Theodor Bruckner, 25 août 1928, In Csokor, Franz Theodor. 1993. *Auch heute noch nicht an Land : Briefe und Gedichte aus dem Exil*. Vienne : Ephelant, pp. 211-215. Si le témoignage est inexact puisque les soirées ont en fait lieu à la Sorbonne, ce rappel souligne combien Śliwiński a soutenu Loos durant son séjour parisien pour l'aider à s'intégrer le mieux possible.
[1171] Jan Śliwiński-Effenberger quitte Paris pour Varsovie en 1928 où il y travaille comme musicien et traducteur du polonais vers l'allemand. Avec son épouse, la poète et journaliste polonaise Nina Okuszko, il fuit les troupes allemandes au moment de la Seconde Guerre mondiale pour s'installer en Écosse où il travaille comme traducteur et organisateur de concerts à l'Institut Polonais. Il retourne à Varsovie en 1950.

personnes qui lui ressemblent puisqu'elles font comme lui l'expérience de l'exil. Cette sociabilité n'est pas sans rappeler, pourtant, celle de la période viennoise puisque le cercle de Jan Śliwiński-Effenberger est composé d'une part d'individus venus de toute l'Europe centrale dont beaucoup de l'ancien Empire, et de l'autre d'artistes contemporains relativement jeunes et pratiquant différents médiums (peinture, photographie, littérature) qui tous tentent de réinventer à Paris leurs modes d'habiter de là-bas.

Au fil de ses déplacements et de ceux de ses relations, Loos retrouve donc, notamment dans le Paris cosmopolite d'alors, des éclats de l'ancien Empire, tant la migration artistique a caractérisé ces espaces d'Europe centrale après la guerre. Mais s'il fréquente des artistes de différents domaines artistiques, il semble s'éloigner toujours plus de Vienne et de l'Autriche en privilégiant des Tchécoslovaques ou des artistes originaires d'Europe centrale.

8.1.2 La bande d'Adolf Loos à Paris : carnet d'adresses, agendas et cartes de visite

La présence de ces communautés est tout-à-fait emblématique de l'attraction qu'exerce Paris dans les années 1920, notamment pour les artistes[1172]. Venus de différents pays d'Europe centrale, ils sont en majorité germanophones, la langue figurant un repère majeur dans les parcours exiliques. Jan Śliwiński, originaire de Pologne et de l'Empire austro-hongrois, André Kertész venu de Hongrie, Tristan Tzara de Roumanie ou encore Zlatko Neumann de Croatie en sont autant d'illustrations.

Pour retrouver ces personnes dans lesquelles il se reconnaît à double titre – ils sont des immigrés germanophones et des artistes comme lui – Loos fréquente tout particulièrement certains lieux parisiens, notamment les cafés ou les lieux nocturnes[1173]. Dans sa critique de *L'Inhumaine* de 1924 publié à Vienne[1174], il cite le Jockey, un bar du boulevard Montparnasse très apprécié des artistes de l'époque comme Man Ray ou encore les « Apaches Pascin et Chagall », installés à Paris dans les années 1910. Le terme d'Apaches que Loos emploie dans cet article, est soigneusement choisi pour faire peur aux Viennois pour qui « apaches » renvoie aux brigands. De fait, le terme a d'abord désigné à Paris les Indiens d'Amérique du Nord au début des années

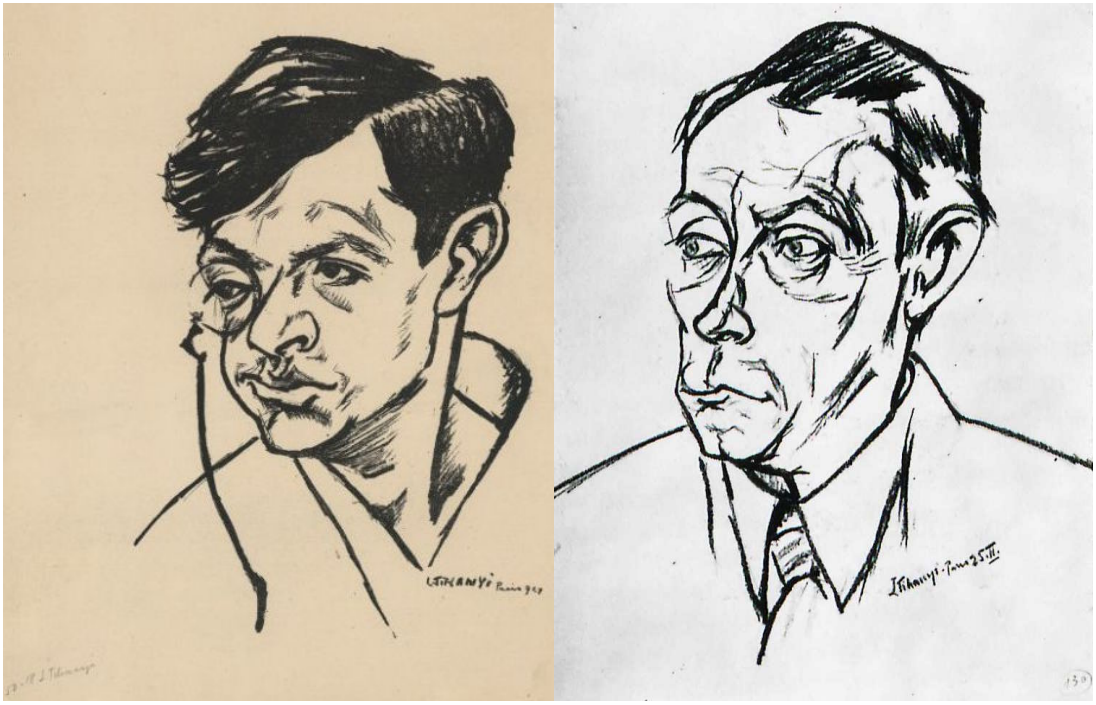
[1172] Delaperrière, Maria et Antoine Marès. 1997. *Op. cit.*
[1173] Voir partie 2, chapitre 6, 6.1.3, p. 264.
[1174] Loos, Adolf, « L'Inhumaine. Histoire féérique », *Neue Freie Presse*, 29 juillet 1924, p. 9.

1900[1175], puis par extension de jeunes hommes issus de la classe ouvrière qui se livraient à toutes sortes d'activités illégales dans la « zone », c'est-à-dire les anciennes fortifications de Thiers détruites et en cours de réaménagement, ainsi que dans certains quartiers tels que les Halles ou le quartier Latin[1176]. L'appellation a ensuite été revendiquée par des artistes parisiens pour affirmer leur marginalité et leur refus des valeurs bourgeoises[1177]. Dans son autobiographie, Elsie Altmann parle d'une amitié solide et ancienne entre Jules Pascin (1885-1930) et son mari : ce peintre d'origine bulgare, Julius Pinkas de son vrai nom, membre de l'École de Paris et installé à la Ruche, a pour sœur l'épouse de Léopold Goldman, le maître d'ouvrage du magasin que construit Loos sur *Michaelerplatz* à Vienne en 1910, d'où une possible relation ancienne entre les deux hommes. Mais le quartier de Montparnasse concentre bien d'autres lieux de rencontre comme le bal Bullier[1178], le café du Dôme ou encore la Rotonde. Le couple formé par Sonia Delaunay et son mari Robert (1885-1941) compte ainsi parmi les réguliers du bal Bullier et Loos a pu les y rencontrer. Sonia Delaunay, originaire d'Ukraine, prend d'ailleurs la défense de l'architecte lorsqu'il est arrêté en septembre 1928 : « Nous qui vous connaissons à Paris n'avons jamais su ou entendu quelque chose de désobligeant sur votre vie public (sic) ou privée[1179]. »

Les agendas de la période parisienne de Loos, conservés pour 1920 et 1926, et en dépit de leur caractère lacunaire ainsi que les très nombreuses cartes de visite (près d'une centaine) livrent certains noms. Il en va ainsi de Marc Chagall, installé à Boulogne-Billancourt mentionné au mois d'avril 1926[1180] ; du peintre polonais et ami de Tzara, Louis Marcoussis (1878-1941), ou encore du peintre hongrois Lajos Tihanyi[1181] (1885-1938), autre ami de Tzara et exposé chez Śliwiński. Né à Budapest, Lajos Tihanyi s'installe à Paris en 1924 où il meurt en 1938 : durant ces quatre années, il expose dans plusieurs galeries parisiennes et réalise en 1925 les portraits de Loos comme de Tzara.

[1175] Le terme peut venir du spectacle de Buffalo Bill, *Wild West Show* joué à Paris dès 1896 et en 1905.
[1176] Charvet, Marie. 2015. *Les fortifications de Paris : de l'hygiénisme à l'urbanisme, 1880-1919*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, p. 17.
[1177] Exemple de la Société des apaches fondée sur l'initiative de Maurice Ravel entre 1900 et 1914, voir Morel Borotra, Nathalie, « Ravel *et le groupe des Apaches* », *Musiker. Cuadernos de música*, nº 8, 1996, pp. 145-158.
[1178] Agenda de 1926, 19 mars 1926, Fonds AL, ZPH 1442, 2.2.25, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[1179] Lettre manuscrite de Sonia Delaunay à Adolf Loos, 1928, Fonds Sonia Delaunay, 10575, bibliothèque Kandinsky, Paris.
[1180] Agenda de 1926, entrée le 25 avril 1926, Fonds AL, ZPH 1442, 2.2.25, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[1181] Majoros, Valerie, « Lajos Tihanyi and his friends in the Paris of the nineteen-thirties », *French Cultural Studies*, n°11, 2000, pp. 387-395.

Illustration 26 : Portraits de Tristan Tzara et Adolf Loos par Lajos Tihanyi, autour de 1925. Source : Musée des Beaux-Arts de Budapest et Gassner. Hubertus. 1986. *Wechselwirkungen : ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*. Marbourg : Jonas-Verlag, p. 86.



Un véritable cercle hongrois se constitue autour de Tihanyi avec les photographes Brassaï et Kertész, arrivés respectivement en 1924 et 1925. Dans ses lettres à ses parents, Brassaï évoque l'ambiance de ces lieux où se rencontrent les artistes et souligne la force de leurs liens. C'est par exemple à la Rotonde qu'il prend l'habitude de retrouver dès 1924 Tihanyi, Loos et le sculpteur polonais Auguste Zamoyski (1893-1970)[1182]. Dans des écrits plus tardifs, Brassaï se rappelle que Loos était toujours « tiré à quatre épingles » et qu'il lui a présenté Oskar Kokoschka à Paris au début des années 1930[1183].

Mais si Loos se lie avec des artistes originaires de nombreux pays d'Europe centrale, il semble privilégier la communauté tchécoslovaque et dédaigner l'autrichienne. En effet, les différentes sources disponibles ne mentionnent aucune relation particulière avec les artistes autrichiens installés à Paris, même si ceux-ci sont nombreux, comme les peintres Erwin Singer, John Konstanti Hansegger (dit Hans Egger), Josef Floch ou encore Georg Merkel (dit aussi Jerzy Merkel)[1184] ou encore Mariette Lydis (1887-1970) qu'il a tout de même rencontré dans la capitale

[1182] Lettre du 10 novembre 1924, In Brassaï. 2000. *Lettres à mes parents (1920-1940)*. Paris : Gallimard, p. 149.
[1183] Brassaï. 1982. *Les artistes de ma vie*. Paris : Denoël, pp. 68-73.
[1184] Cabuk, Cornelia, « Zwischen Vernetzung und Isolation. Österreichs Moderne und die internationale Entwicklung », In Leopold, Rudolf et Cornelia Cabuk. 2007. *Zwischen den Kriegen : österreichische Künstler 1918-1938*, Vienne : Leopold Museum, pp. 24-37.

française[1185]. Loos les a logiquement croisés – les œuvres d'Erwin Singer sont par exemple exposées à la galerie de Jan Śliwiński en 1927 –, mais à l'évidence il a choisi une autre communauté nationale – celle dont il épouse aussi la nationalité à cette période.

Dans cette colonie tchécoslovaque, Loos a particulièrement fréquenté un groupe d'artistes. Le peintre Jan Zrzavý (1890-Prague 1977), né en Bohême et formé à Prague et qui séjourne régulièrement à Paris dans les années 1920 en fait partie. Son œuvre la plus célèbre est le portrait réalisé en 1926 de la femme de l'ambassadeur tchécoslovaque à Paris Štefan Osuský, la cantatrice Pavla Osuská surnommée la « Joconde tchécoslovaque ». Le fonds Loos à Vienne conserve plusieurs courriers qui éclairent la relation entre les deux hommes. Loos détenait quelques tableaux du peintre dont certains achetés de longue date, à l'image du « Jeune homme dormant » acquis en 1918 et qu'il vend l'année suivante à son potentiel commanditaire installé aux États-Unis, Paul Verdier[1186]. D'autres n'étaient sans doute qu'en dépôt : ainsi en 1925, Zrzavý le presse de vendre le tableau *La Veuve* (*Vdova*, 1920) afin de pouvoir continuer à payer la location de son appartement parisien alors qu'il doit regagner Prague pour quelque temps ; Zrzavý lui adresse cette demande au vu de son réseau étendu de connaissances[1187]. En novembre de la même année, Zrzavý invite Loos à une soirée avec des amis tchèques et yougoslaves, dans son appartement de la rue Pouchet dans le XVIIe arrondissement[1188]. En juin 1926, c'est Loos qui lui écrit dans une lettre rédigée en partie par le musicien Bohuslav Martinů (1890-1959), originaire de Bohême et installé à Paris entre 1923 et 1940[1189]. Leur amitié se poursuit après le retour du peintre en Tchécoslovaquie et dans une lettre de février 1927, Zrzavý se déclare ravi de la prochaine visite de Loos à Prague et sollicite son avis quant à l'aménagement de son appartement. Zrzavý y mentionne aussi que l'argent de la vente du tableau « *Vdova* » serait bienvenu, ce qui le conduit à se remémorer Paris, ses boulevards et ses cafés alors qu'ici « c'est comme un cimetière. Bien sûr j'aimerais m'installer de nouveau à Paris mais je ne peux pas vivre, dormir et créer sans lien spirituel (et matériel) avec ma patrie[1190] ». La lettre est particulièrement touchante, le peintre

---

[1185] Lettres de Mariettes Lydis à Adolf Loos, non datées, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.319 et 3.1.20, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[1186] Catalogue de vente indiquant la provenance et le cheminement de l'œuvre disponible en ligne, consulté le 04/12/2018. http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/2013/european-paintings-l13102/lot.26.html
[1187] Lettre de Jan Zrzavý à Adolf Loos, 15 avril 1925, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.676, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[1188] Lettre de Jan Zrzavý à Adolf Loos, 20 novembre 1925, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.678, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[1189] Lettre de Bohuslav Martinů et d'Adolf Loos à Jan Zrzavý, 19 juin 1925. Collection privée, copie déposée à l'Institut Bohuslav Martinů, Prague.
[1190] « Doch möchte ich nicht wieder nach Paris übersiedeln, ich kann nicht ohne spirituele […] Verbindung mit meiner Heimat leben, wachsen, schafen. » Lettre de Jan Zrzavý à Adolf Loos, 27 février 1927, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.679, bibliothèque de la mairie de Vienne.

détaillant les difficultés auxquelles il a dû faire face durant son séjour parisien : la perte de repères dans une ville étrangère, le manque d'argent – tellement plus facile à supporter en Tchécoslovaquie grâce aux solidarités existantes – et, surtout, le sentiment de perte de sa « *Heimat* » (patrie). Le ton employé suggère une grande proximité entre les deux amis qui ont visiblement connu les mêmes épreuves et qui s'en sont déjà peut-être ouverts l'un à l'autre. Surtout, cette lettre vient rappeler la différence d'âge entre les deux hommes : Jan Zrzavý a vingt ans de moins que Loos, si bien que leur relation tient aussi du rapport de l'élève au maître, du fils à son père, voire de l'artiste à son mécène, des rôles que Loos endosse volontiers successivement, ou tous ensemble, à l'égard des jeunes artistes de son entourage.

Les papiers personnels de Loos livrent encore d'autres noms, dessinant un cercle large de peintres tchécoslovaques dont il devient proche. Ainsi, il note dans son agenda de 1920 une rencontre avec František Kupka qui réside à Paris depuis 1896[1191]. Il adresse en 1924 une lettre à Bohumil Markalous dans laquelle il évoque le peintre Josef Sima (1891-1971) installé en France à partir de 1921[1192] ; un courrier du couple Kars, George (1880-1945) et Nora Kars, l'invite en 1925 chez eux à Montmartre rue Caulaincourt[1193]. À l'exception de Kupka, tous ces artistes sont plus jeunes que Loos ; arrivés à Paris attirés par le bouillonnement artistique de la capitale, ils font comme lui l'expérience de l'exil. La plupart vivent dans le quartier Montmartre, et sortent à Montparnasse, haut lieu loosien du fait de son caractère nocturne ; au vu des documents d'archives, ces exilés multiplient les occasions de se retrouver les uns chez les autres lors de fêtes qui fournissent autant de moyens de soigner la nostalgie du pays que d'opportunités de rencontres et de contrats. Loos, du fait de son statut, de la reconnaissance dont il jouit et de ses multiples réseaux, y fait figure de maître, auquel on demande conseil et protection.

Certains courriers en témoignent explicitement, à l'image de ceux du peintre Alois Kohout (1891-1981), dit aussi Lecoque, qui a résidé à Paris avant la Première Guerre mondiale puis de manière plus occasionnelle jusqu'au milieu des années 1930, oscillant entre Paris et Prague, Londres et Venise. Très intégré dans la colonie tchèque, proche des peintres G. Kars et F. Kupka, il contacte Loos en septembre 1926, depuis Prague, à propos du Salon d'Automne qui allait se tenir quelques semaines plus tard. Désireux d'y exposer trois tableaux, et après un refus malgré l'entremise de la

[1191] Agenda de 1920, Fonds AL, ZPH 1442, 2.2.24. bibliothèque de la mairie de Vienne.
[1192] Lettre d'Adolf Loos à Bohumil Markalous, 21 juillet 1924. Centre de documentation de la villa Müller, Prague.
[1193] Lettre de Nora Kars à Adolf Loos, 7 mars 1925, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.212, bibliothèque de la mairie de Vienne. Sur les artistes tchèques à Paris voir Sawicki. Nicholas, « Between Montparnasse and Prague : circulating cubism in left bank Paris », In Waller, Susan. 2017. *Foreign Artists and Communities in Modern Paris, 1870-1914 : Strangers in Paradise*. Londres : Routledge, pp. 67-80.

galerie André dont il dépend, Kohout demande à Loos devenu membre du jury du Salon en 1926, de le favoriser[1194].

Si ce cercle, ou cette colonie tchèque, qui offre à la fois l'occasion d'amitiés, de sorties ou d'entraides, a ses propres codes de sociabilité, celle-ci apparaît relativement ouverte aux autres pays d'Europe centrale et d'ailleurs. Les expositions de la galerie de Jan Śliwiński présentent des configurations éclectiques comme en 1927 où l'une d'entre elles réunit le Tchèque Georges Kars, le Russe Pougny, le Français Dufy, le Grec Galanis et l'Espagnol Salvado.

L'importance des réseaux de solidarité mis en œuvre par Loos durant son séjour à Paris rappelle les difficultés de la vie d'un artiste immigré en quête permanente de contrats et de mécénats pour survivre. L'agenda de 1926, le plus fourni de cette période, porte à huit reprises, de mars à mai, l'indication de rencontres avec Charlotte Brière sous la forme « 155 Wagram »[1195]. Le recensement de la ville de Paris en 1926 mentionne de fait l'« artiste-peintre[1196] » Charlotte Brière à cette adresse du VIIIe arrondissement : elle y tenait semble-t-il un salon où se rencontraient des artistes. Loos s'y rend sur invitation comme en témoignent trois lettres sans doute de 1926[1197]. Dans l'une d'entre elles, Charlotte Brière conseille à Adolf Loos de contacter Victor Basch (1863-1944) et Aline Ménard-Dorian[1198] (1850-1929) de la Ligue française pour la défense des droits de l'homme : le premier est vice-président puis président de la Ligue à partir de novembre 1926, et la seconde en est la secrétaire générale. Elle signale qu'Aline Ménard-Dorian « […] pourrait vous être très utile – [...] il est possible que ce soit elle qui fournisse les fonds – ou une partie – elle voit paraît-il beaucoup d'Autrichiens et Tchécoslovaques[1199] ». De fait, Aline Ménard-Dorian est aussi une salonnière importante de la période, qui, entrée en politique avec l'affaire Dreyfus, reçoit durant l'entre-deux-guerres des exilés politiques et plus généralement des intellectuels immigrés. Quant à Victor Basch, germanophone et germanophile, il a été un des professeurs d'esthétique de Bohumil Markalous qui a apporté son soutien à Loos après la guerre, en Tchécoslovaquie mais aussi en France où il active pour lui ses contacts. Il est difficile d'en savoir davantage sur ses projets d'alors : s'agit-il de la construction de la Maison de la Ligue,

[1194] Lettre d'Alois Kohout à Adolf Loos, 25 septembre 1926, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.239, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[1195] Agenda de 1926, Fonds AL, ZPH 1442, 2.2.25, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[1196] Recensement de la ville de Paris, 1926, IN D2M8 219 – 943, Archives de la ville de Paris.
[1197] Lettres de Charlotte Brière à Adolf Loos, non datées, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.53, 3.1.54, 3.1.55, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[1198] Naquet, Emmanuel, « L'action de la Fédération internationale des Ligues des droits de l'Homme (FIDH) entre les deux guerres », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°3, 2009, pp. 53-64.
[1199] Lettre de Charlotte Brière à Adolf Loos, non datée, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.54, bibliothèque de la mairie de Vienne.

puisque l'institution quitte l'avenue Wagram pour la rue Dolent dans le XVIe arrondissement en 1928 ? Loos surveillait les opportunités et il est possible qu'il ait envisagé de donner un projet. S'agit-il de se rapprocher des cercles germanophiles et marqués clairement à gauche en France ? Si on ne peut conclure, l'épisode montre le souci de l'architecte d'élargir ses réseaux, de multiplier les rencontres pour s'implanter plus durablement.

L'entraide au sein des communautés d'artistes semble ainsi une donnée majeure ; elle s'appuie de surcroît sur des liens amicaux parfois anciens ou encore sur la proximité linguistique et nationale. Loos est alors conduit à pratiquer les lieux les plus communément favorisés par ces différentes communautés artistiques et émigrées : Montparnasse autour de Śliwiński, l'Odéon avec la librairie de Sylvia Beach, *Shakespeare & Co,* où se retrouvaient les écrivains étrangers comme James Joyce, ou français ; Montmartre et le IXe arrondissement, lieu de la colonie tchécoslovaque. Si ses réseaux d'alors sont majoritairement d'origine tchèques, ils correspondent à son souci d'affirmer une nouvelle identité nationale en opposition avec Vienne et l'Autriche sans pour autant renoncer à un environnement germanophone et des sociabilités caractéristiques de l'Empire disparu.

Loos s'entoure également après 1918 de nombreux architectes tant en France qu'en Tchécoslovaquie, quand il le refusait à Vienne. Les réseaux professionnels deviennent ainsi beaucoup plus importants dans ce second temps de sa carrière, ce qui peut témoigner d'une certaine solitude et fragilité. D'une part, les architectes qu'il fréquente appartiennent aux réseaux de sociabilité et de solidarité dont il a besoin ; de l'autre, ils s'imposent comme des vecteurs d'intégration et lui permettent de gagner en légitimité et en visibilité, voire d'obtenir des commandes. Dans ces réseaux professionnels, Loos s'affirme Européen et international tout autant que Tchèque, professeur et maître surtout puisque leurs membres sont de dix à vingt ans plus jeunes que lui, assez proches en la matière des élèves issus de son école qui continuent de l'assister.

8.2 Des réseaux professionnels devenus nécessaires : Adolf Loos et les architectes de son temps

8.2.1 Le conflit avec les contemporains à stature internationale : une posture loosienne ?

Durant sa période viennoise entre 1896 et 1924, Loos n'entretient quasiment aucune relation avec les autres architectes de la place ; il ne fréquente que ses élèves et collaborateurs, ou encore l'architecte et théoricien Friedrich Kiesler ainsi que les Croates Viktor Kovacic et Hugo Ehrlich. Cette quasi-absence d'architectes dans les réseaux viennois de Loos renvoie à son goût pour l'interdisciplinarité puisqu'il s'affiche tant avec des écrivains qu'avec des musiciens, tant avec des peintres qu'avec des journalistes. En outre, il joue de cette mise à l'écart, volontaire dans bien des cas, pour dénoncer l'ostracisme dont il serait victime. Mais ces relations conflictuelles s'expliquent aussi par ses propos très critiques à l'égard de certains de ses contemporains architectes à l'image de Josef Hoffmann[1200] ou d'Henry van de Velde et plus généralement de tout ce qui est viennois. L'architecte Aldo Rossi, grand lecteur d'Adolf Loos à la fin des années 1950, retient du personnage son « pouvoir singulier d'irriter ou mieux encore, de provoquer […] cela signifie fatalement être exclu en tant qu'homme, et, plus précisément, en tant que travailleur et ne se voir accepté que comme mythe[1201] ».

Hoffmann et Loos ont pourtant collaboré un temps. Ainsi, Loos publie deux articles dans la revue du groupe de la *Secession*, *Ver Sacrum*[1202], et s'engage à participer à l'aménagement du salon *Ver Sacrum* dans le pavillon de la *Secession* en 1898. La rupture totale date des années 1900 quand Loos est évincé du chantier et qu'il manifeste son opposition aux *Wiener Werkstätte* créés par Hoffmann et Koloman Moser en 1903. Deux conceptions de l'architecture s'affrontent à cette occasion : celle des *Wiener Werkstätte* qui prônent une unité des arts pour aller vers un nouveau langage architectural et celle de Loos pour qui l'architecture n'appartient pas au domaine des arts. Loos s'en prend alors explicitement à Hoffmann, manifeste son peu de considération pour son œuvre et décline en 1925 son invitation à participer au pavillon autrichien pour l'Exposition

[1200] Kristan, Markus. 2014. *Ich warne Sie vor Josef Hoffmann ! : Adolf Loos und die Wiener Werkstätte*. Vienne : Metroverlag. Voir aussi partie 2, chapitre 4, 4.1.2.
[1201] Rossi, Aldo, « Introduction à Adolf Loos », In Fanuele, Felice, et Patrice Verhoeven. 1983. *Op. cit.*, p. 27.
[1202] Loos, Adolf, « Die Potemkin'sche Stadt » et « Unsere junge Architekten », *Ver Sacrum*, juillet 1898, pp. 15-17 et pp. 19-21.

internationale des Arts décoratifs de Paris[1203]. S'il fait valoir officiellement sa nationalité tchécoslovaque, Loos rappelle qu'il ne peut être partie prenante du projet proposé tant il est opposé aux positions d'Hoffmann. Ce refus de s'associer aux grandes expositions et événements organisés dans le cadre du mouvement d'internationalisation de l'architecture après-guerre est le premier d'une longue série – au point de s'affirmer comme une posture loosienne. Cette attitude s'ajoute à celles plus ou moins paradoxales qu'il s'est plu à cultiver dès les années 1910 : il déplore que ses théories soient incomprises de ses contemporains et qu'on l'évince des tribunes tout en déclinant les invitations, arguant de l'impossibilité de s'y exprimer librement, ce qui lui permet de jouer les architectes brimés.

Ses relations sont tout aussi ambiguës avec les membres du Bauhaus et elles ont eu tendance à se dégrader dans le temps d'autant qu'il n'a pas hésité à en critiquer l'esprit[1204]. Pourtant, dans le premier livre du Bauhaus paru en 1925, Gropius sélectionne un projet de Loos, à l'appui de son propos sur les travaux d'architectes du mouvement moderne en phase avec le monde des machines et des voitures[1205]. Il reprend la photographie de la maquette pour la maison de l'acteur Alexander Moissi à Venise (1924) que Loos expose au Salon d'Automne de 1923 et qui est reproduite dans la revue tchèque *Stavba*[1206]. Loos est même invité à Dessau en 1927 à prononcer une conférence sur le logement social mais c'est la fin d'une relation, comme le prouve le journal de la femme de Walter Gropius, Ise Gropius (1897-1983) :

> « 3.2.27 Conférence d'Adolf Loos. G. (Gropius) a été invité à écouter une petite présentation à l'association des *Siedler* où Loos évoquait la naissance de la forme. Très drôle, plein d'esprit, très viennois, mais cela reste dans une certaine mesure […] assez daté par rapport aux faits réels. Un esthéticien, un homme de lettres, un homme stimulant mais pas un architecte. En plus, il semble relativement amer et surestime son influence d'autant qu'il n'a jamais eu l'opportunité de tester son propos dans le cadre d'un vrai projet. Selon moi, cette manière de parler très viennoise et la forme d'expression trop cultivée et caricaturale est totalement antipathique. Ses premiers livres étaient aussi stimulants qu'il apparaît faible aujourd'hui. G. ne lui a pas parlé d'autant que nous avions entendu que Loos avait dit du mal du Bauhaus et l'honneur que nous étions prêts à lui faire à l'école est devenu impossible[1207]. »

[1203] Hoffmann, Josef, « Meine Gegner und ich », *Die Stunde*, n°850, 10 janvier 1926, p. 6.
[1204] Voir partie 1, chapitre 2, 2.1.2, p. 107.
[1205] Gropius, Walter. 1925. *Bauhausbücher 1 : Internationale Architektur*. Munich : Albert Langen, p. 5 et 8.
[1206] Gropius, Walter. 1925. *Ibid*., p. 58.
[1207] « Lecture by Adolf Loos. G. had been asked to attend a smaller address in the 'Siedler-Verband' where Loos talked about the birth of the form. Very amusing, very witty, very viennese, but to a great extent […] outdated concerning the real facts. BAN aesthet, a literary man, a stimulator but no architect. Besides he seems rather bitter and overestimates his influence since he has never been given the opportunity to test it in a real project. To

Certes le propos n'est pas de Walter Gropius lui-même mais le couple a certainement échangé sur le sujet. Si les conflits d'école, voire d'égo, transparaissent, ce portrait à charge de Loos est d'abord celui d'un « Viennois » selon une épithète synonyme de supériorité indue et d'esprit du passé. La condamnation proprement architecturale, toujours présente du reste dans l'historiographie, renvoie à sa pratique de l'architecture, surtout portée sur la théorie et pas assez opérationnelle.

L'architecte Mies van der Rohe, et futur directeur du Bauhaus à partir de 1930, ne semble pas plus apprécier Loos qu'il évince lors de l'organisation de l'exposition de la *Weissenhofsiedlung* à Stuttgart[1208]. Si la première liste des participants potentiels établie par l'architecte et directeur du *Württembergischer Werkbund* (Association d'artistes du Württemberg) Gustav Stotz (1884–1940) et soumise à Mies van der Rohe, comprend bien les architectes viennois Adolf Loos et Josef Frank[1209], la liste finale retenue par Mies van der Rohe est bien différente[1210] : seul Josef Frank et deux architectes de Stuttgart ont été conservés au profit de Berlinois tels que les frères Taut et Peter Behrens[1211]. La mention de Loos dans le projet de Gustav Stotz étonne d'ailleurs quelque peu : ce dernier avait organisé en 1926, l'exposition *Form ohne Ornament*, qui faisait référence de manière explicite aux textes et théories de Loos, sans l'y convier[1212].

Nous retrouvons ici certaines des attitudes déjà relevées dans notre analyse des relations entre Le Corbusier et Adolf Loos[1213]. Plusieurs arguments peuvent être avancés. Sans nul doute, la question de génération ne doit pas être négligée : Loos, né en 1870, a donné ses premières réalisations au début du XXe siècle et ses écrits – qualifiés de « stimulants » par Ise Gropius – datent des mêmes années. Il est donc renvoyé à un passé disparu[1214]. On ne craint pas de le traiter

---

me personally this kind of viennese intimate way of talking and the overly cultivated, sometimes downright caricatured form of expression is totally unsympathetic. As stimulating as his early books were as weak does he appear now. G. did not speak to him since we had heard that he had talked negatively about the Bauhaus and thereby an honor which we were very willing to extend to him at the school became impossible. » Journal d'Ise Gropius, *Bauhaus-Tagebuch 1923–1928*, Fonds Gropius, Bauhaus-Archiv Berlin. Copie en langue anglaise au Smithsonian Institut, Washington, pp. 218-219.

[1208] Voir partie 1, chapitre 1, 1.2.2, p. 86.

[1209] Lettre de Gustav Stotz à Mies van der Rohe, 24 septembre 1925, Archives Mies van der Rohe, MoMA, New York citée dans Schulze, Franz. 1985. *Mies Van Der Rohe : A Critical Biography*. Chicago : University of Chicago Press, pp. 94-95.

[1210] Lettre de Mies van der Rohe à Gustav Stotz, 25 septembre 1925, Archives Mies van der Rohe, MoMA, New York citée dans Schulze, Franz. 1985. *Ibid*.

[1211] Schulze, Franz. 1985. *Ibid*. Cette éviction explique peut-être la quasi absence d'architectes berlinois lors de la *Wiener Werkbundsiedlung* organisée par Josef Frank en 1932.

[1212] Voir partie 1, chapitre 1, 1.2.2, p. 88.

[1213] Voir partie 1, chapitre 3, 3.1.2, p. 129.

[1214] Pourtant, Henry van de Velde et Peter Behrens sont nés respectivement en 1863 et 1868.

de conservateur, voire de traditionnel, notamment dans le débat entre art et architecture ou du fait de son refus de créer de nouveaux meubles au risque de négliger les savoirs artisanaux qui ont pourtant fait leurs preuves. En outre, comme certaines positions de Mies van der Rohe ou de Le Corbusier étaient très proches des siennes, il paraissait parfois plus simple de l'évincer au vu de la concurrence entre architectes pour les financements et les commandes. Enfin, il convient, au moins pour Walter Gropius, de ne pas oublier les débats d'alors sur l'habitat social et l'industrialisation de la production de logements, chacun campant sur des positions différentes. En effet, en mars 1927, alors que Gropius travaille aux maisons ouvrières *Törten* près de Dessau (1926-1931), l'architecte Leopold Fischer, ancien élève de Loos – d'ailleurs à l'origine de son invitation à Dessau – en collaboration avec le jardinier Leberecht Migge, est en charge d'un autre projet de construction, le lotissement Ziebigk achevé en 1929. Si Migge et Fischer s'appuient sur certaines préconisations de Loos concernant les cités-jardins en réponse aux demandes des populations ouvrières, Gropius envisage avant tout le chantier des *Törten* comme un terrain d'expérimentation de ses réflexions sur la production industrielle de logements.

Mais à côté de ses relations complexes avec les architectes célèbres du temps, Loos noue dans les années 1920 des liens tant amicaux que professionnels avec de jeunes architectes en France comme en Tchécoslovaquie.

8.2.2 Adolf Loos en Tchécoslovaquie : le père de l'architecture nationale, un modèle pour la jeune génération d'architectes

En Tchécoslovaquie, Adolf Loos intègre le réseau de l'entreprise *UP Závody* (*UP Werke* en allemand) et sa revue associée *Bytová Kultura/Wohnungskultur,* toutes deux installées à Brno au début des années 1920. L'*aura* de l'entreprise et de sa revue bilingue de rang international lui permet de bénéficier d'une large publicité auprès de la jeune génération d'architectes tchécoslovaques en quête de modèles après l'effondrement de l'Empire et la fin de certains liens avec Vienne en matière de formation. S'y ajoutent des revendications nationales auxquelles Loos peut répondre puisqu'il est citoyen tchécoslovaque. Tout concourt ainsi à le doter d'une nouvelle stature : promu père de la nouvelle architecture nationale, il devient le maître de ces jeunes architectes qui vont souvent collaborer avec lui sur ses derniers chantiers. La quasi-légende de sa participation au pavillon tchécoslovaque conçu par l'architecte Josef Gocar (1880-1945) à l'Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris en 1925 en est une illustration. Loos s'est plu en effet à en faire un événement majeur de son insertion tchécoslovaque alors que le catalogue n'en porte aucune trace. Malgré tout, l'historien d'art

tchèque Václav Vilém Štech (1885-1974) s'attache encore à le confirmer, dans une lettre de 1967 adressée à Bohumil Markalous, affirmant que Loos a exposé des meubles dans la cage d'escalier du pavillon et qu'il a conseillé Gocar sur son organisation générale[1215].

Trois figures ont particulièrement compté dans cette naturalisation de Loos en Tchécoslovaquie à partir de 1918 : deux théoriciens et hommes d'influence, Bohumil Markalous (1882-1952) et Karel Teige et le designer et architecte Jan Vaněk à la tête de l'entreprise *UP Závody*. Chacun a son propre réseau mais tous appartiennent au club des architectes (*Klub Architektu*), créé en 1913 par Oldřich Tyl (1884-1939) notamment, avec des antennes dans les différentes villes du pays. Ils vont œuvrer, qui à Prague, qui à Brno, ou encore à Plzeň, à introduire les théories de Loos et à lui procurer soutien et commandes.

Un premier cercle se repère autour de Jan Vaněk. Celui-ci recrute Loos comme représentant commercial de son entreprise à Paris entre 1924 et 1925 – ce qui lui assure un revenu lors de son arrivée dans la capitale – ; et il le nomme aussi co-rédacteur en chef de la revue *Bytová kultura /Wohnungskultur* avec le professeur d'esthétique et critique Bohumil Markalous, l'architecte Ernest Wiesner et lui-même. Ce cercle est surtout influent à Brno, siège d'*UP Závody* et ville natale de Loos. Grâce à cette revue, Loos intègre la communauté de jeunes architectes travaillant à Brno après avoir été formés dans les écoles d'architecture de la ville ou de Prague. Jan Víšek (1890-1966)[1216], basé à Brno à partir de 1924 après des études à Prague se rappelle dans ses mémoires avoir rencontré Loos à plusieurs reprises lors de son séjour à Paris en 1924 et 1926, dont une fois en présence de Le Corbusier et d'Auguste Perret[1217]. Quant à Karel Honzik (1900-1966)[1218], il souligne dans ses écrits que Karel Teige a fait de Loos, germanophone et très viennois, un architecte tchèque.

Karel Teige s'impose en effet comme celui qui a théorisé l'architecture tchécoslovaque dans le nouveau contexte national, notamment à travers le groupe Devětsil installé un temps à Prague puis à Brno entre 1920 et 1931. Sa rencontre avec Loos aurait eu lieu dans les années 1924-1925 puisqu'il sollicite à ce sujet Bohumil Markalous afin de rassembler des informations sur

---

[1215] Lettre de Vaclav Vilem Štech à Bohumil Markalous, 22 novembre 1967, Fonds Bohumil Markalous, 26/G/2, Musée national de la littérature, Prague.
[1216] Après l'obtention de son diplôme à l'université technique de Prague en 1920, Jan Víšek s'installe et travaille à Brno.
[1217] Honzik, Karel. 1963. *Ze Zivota avantgardy – zazitky architektovy,* Prague : Čs. spis, pp. 120-125.
[1218] Karel Honzik est diplômé de l'université technique de Prague en 1925 et participe à la création du groupe *Devetsil*. Il construit principalement à Prague puis devient professeur à l'université technique après 1945.

l'architecture moderne autrichienne. Dans cette même lettre, Teige l'informe de son projet de publication pour le Bauhaus avec notamment une présentation du travail d'Adolf Loos en lien avec l'art tchèque. Teige précise qu'il ne s'agit pas d'opérer une « annexion » de Loos mais de présenter l'architecture moderne tchécoslovaque dans sa dimension « cosmopolite[1219] ». Cette mention de Loos a des répercussions immédiates : elle conduit à son élection comme membre honoraire du club des architectes en 1925. Cette institution, fondée par les architectes Oldřich Tyl, Jan Víšek, Alois Spalek et Ludvik Kysela, et dirigée par Oldřich Stary[1220], architecte et professeur à l'université technique de Prague, compte quatre-vingt-sept membres en 1930 avec plusieurs cellules dont une à Prague et une autre à Brno dès 1925 à l'initiative de Jan Víšek[1221] ; elle publie entre 1921 et 1938 la revue mensuelle *Stavba* et organise des conférences thématiques sur le logement ou les matériaux de construction. Au sein de ce cercle, Loos trouve reconnaissance et soutien matériel puisque c'est Jan Víšek qui sollicite l'écrivain Karel Čapek pour une demande de rente annuelle auprès du président de la République Tomáš Masaryk[1222]. Nombre de jeunes architectes tchèques vont ainsi découvrir Loos. Certains le sollicitent pour travailler avec lui à Paris comme Vladimir Karfik qui est employé un temps en 1925 à l'agence de Le Corbusier rue de Sèvres[1223]. Ceux qui restent à Brno participent au renouveau de la ville en construisant plusieurs bâtiments emblématiques de l'architecture moderne nouvellement promue par l'État. Mais quasiment tous revendiquent son héritage.

À Plzeň, les appuis directs de Loos sont les architectes Karel Lhota, formé à Prague mais qui quitte la ville pour Plzeň en 1925, ainsi que Borivoj Kriegerbeck, employé de l'entreprise de construction Müller&Kapsa, tous deux collaborateurs sur ses chantiers. Le rôle de Bohumil Markalous est surtout notoire, puisque c'est par son intermédiaire que Lhota a connu Loos au début des années 1920 ainsi qu'il le rappelle dans sa préface à l'édition tchèque du recueil *Paroles dans le vide*[1224]. On manque d'éléments sur l'itinéraire de Kriegerbeck qui fait plutôt figure de technicien et ne paraît pas affilié au club des architectes. Mais ces deux hommes, Lhota et Kriegerbeck, témoignent de la complexité des réseaux autour de Loos et de la confusion entre

---

[1219] Lettre de Karel Teige à Bohumil Markalous, 24 juillet 1924, Fonds Bohumil Markalous, 27/F/2, Musée national de la littérature, Prague.
[1220] Dans son article « Opinion sur l'architecture moderne » paru dans *Stavba 1* (1922-1923), Stary soutient « un art constructif et non décoratif, parallèle à la sensibilité de notre époque, basé sur la science moderne, la construction moderne et le sens plastique de l'homme moderne. »
[1221] Pechar, Josef et Petr Urlich. 1981. *Programy české architektury*. Prague : Odeon, p. 292.
[1222] Honzik, Karel. 1963. *Op. cit.*, p. 94.
[1223] Voir partie 1, chapitre 2, 2.1.2, p. 110. Karfik, Vladimir. 1993. *Architekt si spomina,* Bratislava : Spolok architektov Slovenska, pp. 32-40.
[1224] Lhota, Karel. 2010. *Nejen Slova. O divadle, architekture a bytové kulture. Z myslenkového odkazu nejvyznamnejsiho českého spolupracovníka Adolfa Loose*. Prague : Mladá fronta.

sphères privée et publique : ils sont autant disciples et collaborateurs que soutiens à un moment où Loos est particulièrement malade et absent.

Si Loos a été très tôt désigné comme référence dans les cercles autour de Teige, il n'a pas fait partie toutefois des architectes dont s'est entourée la famille Masaryk à la tête de la République tchécoslovaque. La commande publique échoit d'ailleurs non pas à de jeunes architectes locaux mais à des architectes de la génération de Loos et formés principalement à Vienne par Otto Wagner. Ainsi, quand la fille du Président, Alice Masaryk (1879-1966), devient en 1923 à la mort de sa mère Charlotte la première dame du pays, elle accélère les réaménagements du palais présidentiel débutés en 1920 dont l'objectif était de gommer les héritages des Habsbourg et d'affirmer la modernité du nouvel État[1225]. Jan Kotera (1871-1923), qui avait été le premier architecte en chef du projet des Masaryk, est remplacé par Josef Plecnik entre 1921 et 1934 avant qu'Otto Rothmayer (1892-1966) ne reprenne le chantier. Jan Kotera, originaire de Bohême et formé à Vienne par Otto Wagner entre 1894 et 1898, a fait le voyage aux États-Unis en 1903 pour l'exposition universelle de Saint-Louis où il a découvert le travail de Frank Lloyd Wright ; son ancrage national est particulièrement marqué. Le parcours de Josef Plecnik est plus complexe puisqu'il oscille entre Tchécoslovaquie et Slovénie, son pays d'origine. Après des études à Graz puis entre 1894 et 1897 à Vienne auprès d'Otto Wagner dont il devient un collaborateur jusqu'en 1900, il ouvre son agence dans la capitale autrichienne qu'il quitte pour Prague en 1911 pour devenir professeur à l'école des arts décoratifs. Il transforme le château de Prague[1226] et conduit parallèlement de grands chantiers à Ljubljana si bien que c'est son collaborateur Otto Rothmayer qui prend la direction du chantier pragois dans les années 1930.

Rien ne permet d'expliquer les choix de la famille Masaryk en matière d'architectes officiels mais de toute façon dans les années 1920, Loos semble plutôt élire domicile à Paris. La plupart des documents d'archives à propos des liens entre Masaryk et Loos ont été détruits dans les années 1960 ; l'index des archives du bureau de la présidence de Masaryk mentionne toutefois l'envoi en 1930 du recueil *Paroles dans le vide* dédicacé par Loos ainsi qu'une lettre d'Heinrich Kulka présentant les travaux de son maître[1227]. Il s'agit de contacts tardifs mais qui ont débouché

[1225] Chatrny, Jindrich et Martin Halata. 2015. *Moderní žena : osa Praha – Brno (Modern Woman : The Prague-Brno axis)*. Brno : Muzeum města Brna, p. 37.
[1226] Zdeněk, Lukeš, Damjan Prelovšek et Tomáš Valena. 1997. *Josip Plečnik : an architect of Prague Castle*. Prague : Správa Pražského hradu. À Prague, Josef Plecnik construit également l'église du Sacré-Cœur-de-Jésus entre 1928 et 1932 assisté d'Otto Rothmayer.
[1227] Lettre de Josef Svatopluk Machar à la présidence remettant l'ouvrage dédicacé à Masaryk, décembre 1930 ; réponse de la présidence, janvier 1931. Archives du bureau de la présidence tchèque, KPR, 1605, 1930-1931, Boîte 292, Prague. Lettre d'Heinrich Kulka à la présidence, octobre 1930, document détruit en 1965.

sur l'octroi d'une rente annuelle, probablement grâce à l'intervention d'un proche du président, en faveur de l'architecte, celle de Josef Svatopluk Machar (1864-1942), poète et inspecteur général de l'armée tchécoslovaque.

D'ailleurs, c'est également en 1930, à l'occasion du soixantième anniversaire de Loos, qu'une forme d'hommage national lui est rendu sous l'égide de Karel Teige. Ce dernier profite de la tenue à Bruxelles du troisième Congrès International de l'Architecture Moderne (CIAM) qu'il couvre en tant que journaliste pour rassembler des témoignages d'architectes de diverses nationalités sur Loos. Les textes sont publiés dans la revue *Stavba* en janvier 1931[1228]. Si certaines réponses émanent de proches de l'architecte – dont ses anciens élèves et disciples comme Gabriel Guévrékian et Richard Neutra –, d'autres sont le fait de confrères avec qui il a entretenu des relations complexes à l'image de Le Corbusier, Walter Gropius et Sigfried Giedion, Cornelis van Eesteren ou Karl Moser. Mais tous relèvent le caractère précurseur de l'architecte ; Karl Moser et Sigfried Giedion le qualifient même de « prophète ». Dans sa conclusion, Karel Teige rappelle combien la Tchécoslovaquie est fière de compter Loos parmi ses citoyens, ce qui souligne le caractère national d'une initiative qui entend conférer au pays une place majeure dans l'architecture moderne. Dans ce numéro, Teige mêle coup médiatique et proclamation politique et confirme ainsi la naturalisation de Loos comme architecte tchécoslovaque de stature internationale.

S'il n'y a pas eu de revendication nationale de Loos en France, le cercle des architectes français durant son séjour manifeste aussi admiration et respect. Il est surtout composé de jeunes hommes qui perçoivent Loos comme un pionnier, un précurseur qui leur a montré la voie : il est le maître, voire un « mythe » pour reprendre la formule d'Aldo Rossi.

8.2.3 À Paris : un cercle de jeunes architectes qui admirent et soutiennent le maître

Gabriel Guévrékian, Robert Mallet-Stevens, André Lurçat, Raymond Fischer ou encore Francis Jourdain se détachent parmi l'ensemble des architectes rencontrés à Paris par Loos. Tous nés autour des années 1890, ils l'ont côtoyé de près ou de loin et ils ont noué avec lui des

[1228] Teige, Karel, « Rozhled. Adolfu Loosovi k sedesatym narozeninam », *Stavba,* n° 5, janvier 1931, pp. 85-86.

relations amicales et professionnelles, fortement teintées de déférence comme en témoignent leurs souvenirs[1229].

Si plusieurs d'entre eux connaissent Loos depuis la période viennoise, la plupart le découvrent à partir de 1912-1913 lorsque paraissent les premières traductions de ses textes ou quand il arrive à Paris dans les années 1920. Certains revendiquent explicitement une grande proximité esthétique et théorique avec lui et l'affichent dans certains de leurs travaux quand d'autres sont plus en retrait mais n'hésitent pas à le défendre dans les prises de position officielles. Les emprunts sont toutefois réciproques : Loos trouve à son tour à leur contact, en plus d'un soutien matériel, des manières de penser ou de faire auxquelles il n'avait guère été confronté avant son installation en France. Certains de ses projets dessinés en France et en Tchécoslovaquie sont ainsi marqués par des formes et des idées qu'il découvre à partir de 1923-1924.

Les liens entre Adolf Loos et Francis Jourdain (1876-1958) remontent à 1912, lors de la fondation de la revue *Les Cahiers d'aujourd'hui* dont Jourdain est un des promoteurs et dans laquelle Marcel Ray traduit et publie les premiers textes de l'architecte. Après une formation de peintre auprès d'Albert Besnard notamment, Jourdain décide de se consacrer à l'architecture et au mobilier[1230]. Il fonde en 1912, à Esbly-sur-Seine, « Les ateliers Modernes », une entreprise de meubles qu'il conçoit comme interchangeables et peu coûteux. Cette création est concomitante de la parution de l'article de Loos « Ornement et crime » dans le numéro 5 de la revue *Les Cahiers d'aujourd'hui* en juin 1913[1231]. La lecture de cet essai est un moment-clé pour le jeune architecte, si bien que la publicité de son entreprise signée par le comité de la revue fait référence à Loos[1232]. L'année suivante, en 1914, l'entreprise s'installe à Paris dans le quartier de Belleville jusqu'à sa fermeture à la fin de la guerre, et Jourdain élit domicile dans l'immeuble à gradins construit par Charles Sarazin (1873-1950) et Henri Sauvage (1873-1932) en 1912 au 26, rue Vavin. Cette même année, Jourdain expose pour la première fois au Salon d'Automne le mobilier de son appartement, des meubles en bois à fonctions combinées produits par son entreprise.

[1229] Jourdain, Francis. 1953. *Sans remords ni rancune : Souvenirs épars d'un vieil homme né en 76*. Paris : Correa. Zeller, Pascal. 1992. *Op. cit*.
[1230] Barré-Despond, Arlette. 1988. *Jourdain : Frantz, 1847-1935, Francis, 1876-1958, Frantz-Philippe, 1906*. Paris : Éditions du Regard.
[1231] Loos, Adolf, « Ornement et Crime », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n°5, juin 1913.
[1232] Publicité pour les Ateliers modernes, *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n°5, juin 1913, pp. 328-329.

Convaincu par l'image de modernité de Vienne diffusée par les articles des *Cahiers*, Jourdain veut nouer par l'entremise de son ami et traducteur de Loos, Marcel Ray des relations commerciales avec l'artisanat viennois pour sa propre affaire à partir de 1913[1233] :

> « […] ici, on ne trouve à peu près rien en fait de quincaillerie moderne –Vienne doit en être riche– voulez-vous (Loos vous donnerait d'utiles indications) me faire envoyer un catalogue de quincaillerie moderne bon marché pour ameublement. À défaut de Loos, le bottin viennois nous renseignerait. »

Et devant l'enthousiasme de Jourdain, Ray le presse de lui rendre visite à Vienne, mais le voyage n'a pas lieu[1234]. Jourdain rencontre donc Loos pour la première fois à Paris et il n'a de cesse ensuite de lui témoigner son admiration. En témoigne la photographie de Francis Jourdain envoyée à Adolf Loos et longtemps conservée par Burkhardt Rukschcio dans ses archives personnelles qui portait la mention : « À mon maître Adolf Loos, le plus grand architecte et le plus grand homme. Frantz, Paris, 26/VI/1927[1235] ». Francis Jourdain s'attache alors à faire connaître Loos dans la capitale : fils du fondateur du Salon d'Automne en 1903, Frantz Jourdain, il est sans nul doute à l'origine des participations de Loos au Salon comme de sa nomination comme sociétaire. C'est ainsi grâce à Jourdain que Loos participe à sa première exposition internationale[1236].

Loos a eu un impact réel sur Jourdain dans sa conception du mobilier. Si ce dernier dessine des meubles nouveaux contrairement à Loos, il épouse nombre de ses positions sur les meubles mobiles, l'usage de certains matériaux tout comme la nécessité d'une collaboration avec des éditeurs. De 1919 à 1926, Francis Jourdain ouvre un magasin baptisé « Chez Francis Jourdain » au 2, rue de Sèzes à Paris dont les meubles sont le fruit d'une collaboration avec des artisans : ainsi avec Abel Motte, qui devient l'éditeur exclusif de ses sièges et d'une de ses salles à manger. Le fauteuil « virgule » édité en 1922 rappelle alors le *Knieschwimmer* de Loos dans une sorte d'hommage au maître.

[1233] Lettre de Francis Jourdain à Marcel Ray, 17 avril 1913. Fonds Marcel Ray. R. Jou 21, médiathèque de la ville de Vichy.
[1234] Lettres de Ray à Besson, 29 octobre 1913, Fonds George Besson, Ms.Z.638.1768 et du 18 mars, Ms.Z.638.1771, bibliothèque de la ville de Besançon.
[1235] Rukschcio, Burkhardt et Roland Schachel. 1982. *Op. cit.,* p. 330.
[1236] Voir partie 1, chapitre 1, 1.2.1, p. 77.

Illustration 27 : Fauteuil virgule, Francis Jourdain, 1922 - Knieschwimmer, Adolf Loos, 1906. Source : www.christies.com.

En 1925, Francis Jourdain participe à l'ameublement de la villa Noailles à Hyères, construite par Robert Mallet-Stevens avec un jardin dessiné par Gabriel Guévrékian pour le vicomte Charles de Noailles. Cette villa est le fruit d'une collaboration entre trois architectes que Loos semble avoir profondément marqués.

Gabriel Guévrékian (1892-1970) rencontre Loos lors de son séjour viennois durant sa formation auprès d'Oskar Strnad et de Josef Hoffmann à la *Kunstgewerbeschule* entre 1920 et 1921. De retour à Paris en 1922, il aménage et conçoit la façade de la galerie « Au Sacre du printemps » et fréquente sans nul doute le cercle de Śliwiński, lieu majeur de sociabilité pour Loos. S'il a une agence personnelle, Guévrékian intervient *a priori* sur le chantier de la maison Tzara en 1926 comme collaborateur de Loos ainsi qu'en témoignent les deux lettres qu'il adresse au propriétaire en avril de la même année[1237]. Les deux hommes ont donc entretenu des rapports professionnels tout en fréquentant des cercles amicaux communs. Une lettre de Guévrékian co-signée par le compositeur et ancien élève d'Arnold Schönberg, Max Deutsch (1892-1982) laisse en effet supposer que Loos leur avait confié les clés de son appartement parisien lors d'un voyage effectué en août 1927 : tous deux assurent à l'architecte qu'ils sont venus chez lui et que tout va bien[1238]. En septembre 1928, Guévrékian écrit encore à Loos depuis Paris en lui affirmant tout son soutien après son arrestation par la police viennoise[1239].

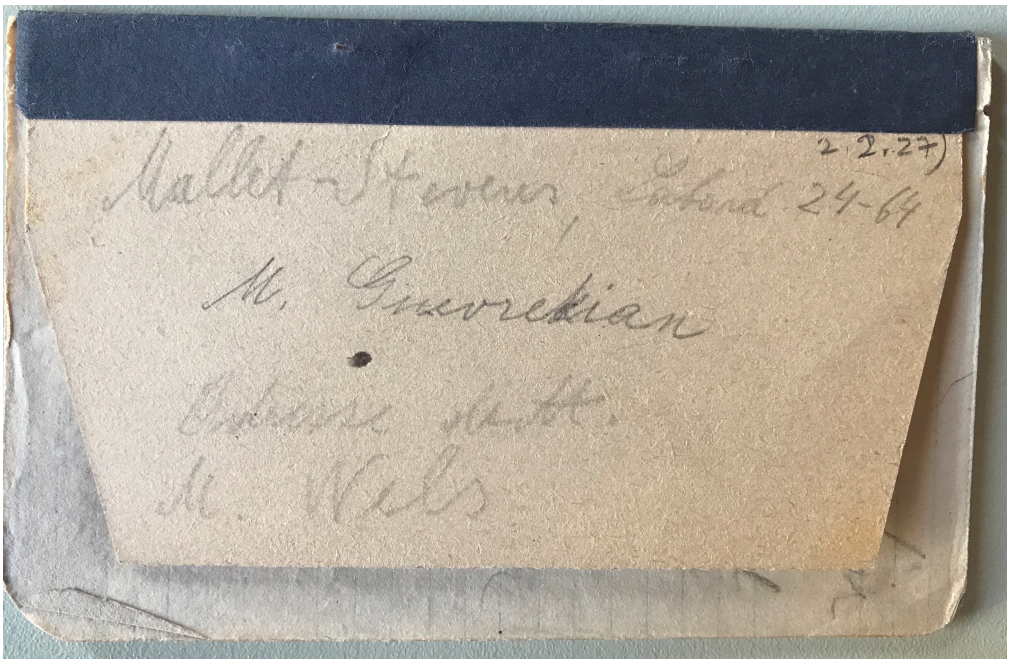
[1237] Lettres de Gabriel Guévrékian à Tristan Tzara, 24 avril 1926 et 7 mai 1926. TZR C 1889 et TZR C 1840, Fonds Tzara, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris.
[1238] Lettre de Gabriel Guévrékian et de Max Deutsch à Adolf Loos, 18 août 1927, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.158, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[1239] Lettre de Gabriel Guévrékian à Adolf Loos, 14 septembre 1928, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.159, bibliothèque de la mairie de Vienne.

Mais Guévrékian s'engage aussi aux côtés de Le Corbusier pour l'organisation du premier CIAM qui se déroule en Suisse au château d'Hélène Mandrot à la Sarraz en juin 1928[1240]. Les documents préparatoires conservés à la fondation Le Corbusier et aux archives du CIAM à Zurich révèlent qu'Adolf Loos a été pressenti pour représenter la Tchécoslovaquie avec ses collègues Ernest Wiesner et Josef Gocar quand c'est Josef Frank qui est choisi pour l'Autriche[1241]. Les archives du CIAM conservent d'ailleurs une invitation en bonne et due forme de Gabriel Guévrékian datée de mars 1928 mais on ne sait si Loos a répondu[1242] : y a-t-il eu refus de sa part ou sa santé l'a-t-elle empêché de participer ? Reste que la relation avec Guévrékian a été importante dans le processus d'internationalisation de l'architecte : l'invitation matérialise une forme de reconnaissance, d'autant que le CIAM de la Sarraz, qui rassemble plus d'une vingtaine d'architectes de toute l'Europe, inaugure une série de congrès jusqu'en 1956.

Loos sera de nouveau approché en 1931 par le théoricien et co-fondateur du CIAM, Sigfried Giedion[1243]. Ce dernier sollicite son avis sur un projet de musée contemporain, lequel devait être débattu lors d'un congrès préparatoire à la Sarraz dans la continuité du premier CIAM de 1928 et de la création de la première ligue internationale pour le cinéma en 1929. L'objectif était de réfléchir à la problématique architecturale du musée en diffusant un questionnaire à différentes personnalités, mais il tourne court, le congrès étant ajourné.

[1240] Mumford, Eric. 2002. *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. Cambridge : MIT Press.
[1241] Documents préparatoires, CIAM I, D2-1 ; 1-250, FLC.
[1242] Lettre de Gabriel Guévrékian à Adolf Loos, 2 mars 1928, archives CIAM, ETH Zürich.
[1243] Lettre du congrès préparatoire du musée contemporain à Adolf Loos, 10 juin 1931, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.266, bibliothèque de la mairie de Vienne.

Illustration 28 : Carnet de notes d'Adolf Loos. Source : Fonds AL, ZPH 1442, 2.2.27, bibliothèque de la mairie de Vienne.



Robert Mallet-Stevens (1886-1945) fréquente aussi Loos à Paris, après l'avoir peut-être déjà rencontré à Vienne, où il séjourne dans les années 1910 sur les conseils de son oncle, Adolphe Stoclet, pour se perfectionner auprès de l'architecte Josef Hoffmann – qui avait réalisé pour lui une villa en 1903 à Bruxelles. Après ce séjour viennois, complémentaire de sa formation à l'École spéciale d'architecture (1903-1906) de Paris, Mallet-Stevens débute sa carrière d'architecte dans les années 1910. Il construit surtout des villas privées (celle de Paul Poiret en 1922, du couple Noailles en 1923-1928 avec Guévrékian, les immeubles d'habitations et ateliers rue Mallet-Stevens en 1928, et la villa Cavrois en 1929-1932), mais aménage aussi des intérieurs et s'intéresse aux vitrines et aux magasins ainsi qu'aux décors de cinéma. C'est d'ailleurs à propos de ses décors réalisés pour le film de Marcel L'Herbier, *L'Inhumaine* que Loos le qualifie d'« architecte le plus moderne de France[1244] » dans la *Neue Freie Presse*.

Leur entente repose sur différents éléments. En effet, la manière dont Robert Mallet-Stevens conçoit ses intérieurs et l'attention toute particulière qu'il porte aux matériaux, aux couleurs et aux formes ne sont pas sans rappeler les manières de penser et de faire de Loos. En outre, tous deux cultivent un goût particulier pour la mode et la présentation de soi et jouent volontiers les dandys comme le rappelle Raymond Fischer dans ses mémoires : « […] c'étaient des gens distingués tous les deux ». On en sait peu sur leurs rencontres à Paris si ce n'est qu'Adolf Loos

[1244] « Der Architekt – es ist Frankreichs modernster Baukünstler Mallet Stevens, hat hier mit dem Filmkünstler atemraubende Bilder gestellt », In Loos, Adolf, « L'Inhumaine. Histoire féérique », *Neue Freie Presse*, n°21510, 29 juillet 1924, p. 9.

note son adresse dans un de ses carnets[1245] et que Mallet-Stevens se rappelle en 1931 qu'il a « […] eu l'occasion de [s]'entretenir avec lui des questions qui [les] intéressaient ». « Ses idées, ses plans, ses créations » ajoute-t-il « m'ont toujours séduit [1246] […] ». Enfin, en l'absence d'agence personnelle, Loos a dessiné ses projets dans un « coin » de celle de Mallet-Stevens selon les souvenirs de Raymond Fischer dans les années 1980[1247].

S'il est difficile de documenter les relations entre Loos et Mallet-Stevens au vu du peu d'archives conservées[1248], il n'en est pas de même pour Raymond Fischer (1898-1988) qui a laissé plusieurs témoignages. Les deux hommes se connaissaient de longue date puisque, comme Gabriel Guévrékian, Fischer a effectué une partie de sa formation à Vienne et qu'il a fréquenté l'école de Loos au début des années 1920. Ses mémoires soulignent l'importance de Loos dans sa trajectoire, notamment lorsqu'il décide de partir aux États-Unis pour travailler auprès de Frank Lloyd Wright entre 1921 et 1923. À son retour en France en 1926, Fischer ouvre son agence et il emploie l'architecte autrichien Jean (Hans) Welz[1249] (1900-1975) tout juste arrivé de Vienne et chaudement recommandé par Loos. En effet, Welz, formé à la *Kunstgewerbeschule* par Hoffmann en même temps que Gabriel Guévrékian, connaît à l'évidence particulièrement bien Loos. Fischer et Welz ont collaboré jusqu'au départ de l'Autrichien en Afrique du Sud en janvier 1937 et Fischer appréciait la maîtrise par Welz du « tracé dans l'air », autrement dit du *Raumplan*[1250]. Ils construisent ensemble plusieurs hôtels particuliers et villas à Paris et en banlieue (à Boulogne-Billancourt) ainsi que des immeubles d'habitation, rue de Charonne à Paris ou à Montauban, pour la reconstruction après les inondations du Tarn en 1931 [1251]. En outre, ils deviennent collaborateurs de Loos en assurant en 1931 la publication de son projet pour le sauvetage d'une pinède dans la revue *L'Architecture d'aujourd'hui*[1252] : Fischer en tant que membre du comité de rédaction soutient la publication et Welz dessine et traduit le texte présentant le projet[1253]. Mais Jean Welz a également travaillé pour Robert Mallet-Stevens dans les années 1925 et construit seul la maison Zilveli près du parc des Buttes-Chaumont à Paris en 1933. À Paris, Adolf Loos le

[1245] Carnet de notes d'Adolf Loos, non daté, Fonds AL, ZPH 1442, 2.2.27, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[1246] Mallet-Stevens, Robert, « Hommage à Adolf Loos », *Vient de paraître*, n°102, février 1931, pp. 88-89.
[1247] Zeller, Pascal. 1992. *Op. cit.*, p. 59.
[1248] Mallet-Stevens a demandé la destruction de ses archives à sa mort en 1945.
[1249] Le chercheur indépendant Peter Wyeth travaille actuellement à la publication d'une monographie sur l'architecte à l'aide des documents conservés par les descendants de Jean Welz en Afrique du Sud. Je remercie Peter Wyeth pour nos nombreux échanges non loin de la maison Zilveli à Paris entre 2016 et 2019.
[1250] Fischer, Raymond et Philippe Dehan. 1988. *Op cit.*, p. 45 et Zeller, Pascal. 1992. *Op. cit.*, p. 37.
[1251] Pierre-Yves Brest, « Répertoire des architectes et maîtres d'œuvre actifs en Thiérache entre 1800 et 1960 », *Société archéologique et historique de Vervins et de la Thiérache*, tome 46, 2001, pp. 181-224.
[1252] Loos, Adolf, « Projet de sauvetage d'une pinède », *L'Architecture d'aujourd'hui*, octobre 1931.
[1253] Lettre de Jean Welz à Adolf Loos, 27 septembre 1931, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.637, bibliothèque de la mairie de Vienne.

fréquente assez régulièrement puisque son nom revient à plusieurs reprises dans son agenda de 1926[1254] et qu'on le retrouve sur le chantier de la maison de Tristan Tzara avec Guévrékian[1255]. Jean Welz est ainsi quasiment le seul Autrichien que Loos côtoie officiellement lors de son séjour parisien du fait de ses liens avec Fischer, Mallet-Stevens et Guévrékian. La présence des mêmes noms sur des chantiers avec différents maîtres d'œuvre, si elle est monnaie courante, souligne aussi des liens privilégiés d'entraide, voire d'amitié, entre architectes qui ont des conceptions proches.

Les cartes de visite du fonds Loos permettent de repérer encore d'autres rencontres[1256] : ainsi lors des expositions de la section d'art urbain au Salon d'Automne, a-t-il découvert Nakamura Junpei (1887–1977), le premier étudiant japonais à être diplômé de l'école des Beaux-Arts de Paris en 1923[1257]. Quant à la rencontre de 1923 avec André Lurçat (1894-1970), elle est décrite par sa femme, Renée Michel, en ces termes :

> « En octobre 1923, il [Lurçat] expose pour la première fois. C'est au Salon d'automne où a été ouverte une section d'architecture. Côte à côte, se retrouvent des architectes de tendance nouvelle : le Corbusier, Mallet-Stevens, Guévrékian, et puis Adolf Loos, dont André connaît les articles : Crime et ornement. Ce qui a plu dans ces textes déjà anciens, c'est l'attaque vigoureuse qu'il développe contre l'architecture académique, et les tromperies de son évident éclectisme. Loos ne faisait pas que détruire, il proposait en contrepartie, une architecture simple et rationnelle. André lie rapidement amitié avec lui qui, devant sa maquette lui dit : « Votre architecture me plaît, elle est nouvelle, tout en étant d'esprit français et dans la tradition de votre pays[1258]. »

Comme Francis Jourdain, Lurçat a d'abord lu Loos en 1913 avant de faire sa connaissance directe au Salon d'Automne qui les accueille pour la première fois. André Lurçat, formé d'abord à l'école des Beaux-Arts de Nancy de 1910 à 1912 puis aux Beaux-Arts de Paris jusqu'au début des années 1920, découvre ainsi Loos au début de sa carrière quand il n'a pas encore sa propre agence ouverte en 1925, et ne reniera jamais l'impact de ce dernier. Lurçat se rapproche par la suite d'autres architectes autrichiens : il rencontre Josef Frank et Josef Hoffmann à l'occasion de leur participation au pavillon autrichien à l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels

---

[1254] Agenda 1926, deux entrées en mars, Fonds AL, ZPH 1442, 2.2.25, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[1255] Lettre de Gabriel Guévrékian à Tristan Tzara, 24 avril 1926. TZR C 1889, Fonds Tristan Tzara, bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris.
[1256] Carte de visite de Nakamura Junpei, Fonds AL, ZPH 1442, 3.4.49, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[1257] Lancret, Nathalie et Corinne Tiry-Ono. 2015. *Architectures et villes de l'Asie contemporaine : héritages et projets*. Liège : Mardaga.
[1258] Michel, Renée. *André Lurçat, l'homme et son œuvre*, 2 volumes dactylographiés non publiés conservés à l'École des Arts et métiers, Paris, pp. 46-47.

modernes de Paris en 1925. Et Lurçat expose plusieurs fois à Vienne, d'abord en 1926, puis à la *Werkbundsiedlung* en 1932 aux côtés d'autres disciples de Loos, Gabriel Guévrékian, Felix Augenfeld, Otto Breuer, Jacques Groag, Heinrich Kulka et encore Richard Neutra. En d'autres termes, la trajectoire de Lurçat souligne bien l'importance d'« Ornement et crime » en France[1259], au point qu'à l'arrivée de Loos à Paris, un certain nombre de jeunes architectes en ont déjà fait une référence : Loos peut endosser le rôle de maître à penser comme il l'avait déjà fait dans le cadre de son école à Vienne.

Illustration 29 : Appel de protestation contre le refus de la participation de De Stijl, 1925. Source : *De Stijl*, 1925, 10/11.

Appel de Protestation

contre le **refus** de la participation du groupe « **DE STIJL** » à l'Exposition des Arts Décoratifs (Section des Pays-Bas)

« J'espère avec certitude que le groupe DE STIJL ne manquera pas à l'Exposition des Arts Décoratifs. Le succès de votre exposition (chez Rosenberg), à Paris vous amènera assurément à la participation. »

(Extrait d'une lettre du 20 Novembre 1925).

J. LOUDON,
Ambassadeur des Pays-Bas

Malgré cet encouragement de l'Ambassadeur des Pays-Bas à Paris, le groupe DE STIJL a été refusé par la commission générale en Hollande. Au lieu de démontrer, comme les autres pays, les tendances des différents groupes, la Commission Néerlandaise a refusé radicalement le groupe DE STIJL. C'est pourquoi que la représentation des Pays-Bas manque son devoir, elle ne montre aucun signe de l'esprit nouveau dans la Hollande.
Grâce à une lutte de plusieurs années (dès 1916), la pensée directrice du mouvement DE STIJL, a gagné la sympathie et l'influence dans tous les pays.
Le Directeur de la revue DE STIJL vous invite à soussigner cette Protestation et à soutenir son projet d'une exposition de son groupe, au commencement de l'hiver 1925.
Kiesler (Autriche) ; le Comte Kielmansegg (Allemagne) ; Prof. Steinhoff (Autriche) ; G. Guevrikian (Perse) ; Prof. Strnad (Autriche) ; D. Sternberg (Russie) ; Prof. J. Hoffmann (Autriche) ; Aug. Perret (France) ; Marie Dormoy (France) ; Feuerstein Bedrich (Tchéco-Slovaquie) ; Osw. Haerdtl (Autriche); Sliwinski (Pologne); Ad. Loos (Tchéco-Slovaquie); Tristan Tzara (Roumanie); G. Antheil (Amérique); Kurt Schwitters (Allemagne); A. Wegerif-Gravestein (Pays-Bas); Rob. Mallet-Stevens (France); Walter Gropius (Allemagne); F. T. Marinetti (Italie); Kees Kuiler (Pays-Bas); C. van Eesteren (Pays-Bas); G. Rietveld (Pays-Bas); V. Huszar (Pays-Bas); Jan Wils (Pays-Bas).

Cette cour de jeunes architectes français conquis explique pour une bonne part l'ouverture internationale de Loos après-guerre. C'est à leur initiative, notamment celle de Guévrékian et de Mallet-Stevens, qu'il signe l'appel de protestation contre le refus de la participation du groupe De Stijl à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris en 1925. Le texte, publié dans la revue *De Stijl* fondée en 1917, est une réponse aux choix de la commission générale hollandaise de retenir comme représentant des Pays-Bas le groupe Wendingen – qui

[1259] À propos de la lecture de Loos par Lurçat : « Ce qui a plu dans ces textes déjà anciens, c'est l'attaque vigoureuse qu'il développe contre l'architecture académique, et les tromperies de son évident éclectisme. Loos ne faisait pas que détruire, il proposait en contrepartie, une architecture simple et rationnelle », In Cohen, Jean-Louis. 1995. *André Lurçat 1894-1970. Autocritique d'un moderne*. Liège : Mardaga, pp. 46-47.

dirigeait l'école d'Amsterdam proche d'Hendrik Petrus Berlage (1856-1934)[1260]. Dans le fonds Loos conservé à Vienne, plusieurs éléments montrent qu'il s'est intéressé au mouvement De Stijl dont il appréciait certaines des positions : on y trouve ainsi la carte de visite de Cornelis van Eesteren (1897-1988)[1261] et des références à Theo van Doesburg installé à Paris en 1923. Ce dernier était proche de Tristan Tzara depuis les années DADA. De surcroît, certaines positions de Théo van Doesburg dans son manifeste « Vers une architecture plastique » publié en 1924 dans *De Stijl*[1262] autour de la « contre-composition » sont assez proches de la conception du *Raumplan* :

> « Elle [la nouvelle architecture] ne cherche pas à enfermer toutes les cellules fonctionnelles de l'espace dans un cube, mais les projette vers l'extérieur dans un mouvement centrifuge (ainsi que les éléments en surplomb, les balcons, etc.) ».

De fait, la revue *De Stijl* mentionne à plusieurs reprises Adolf Loos entre 1924 et 1932[1263], ce qui laisse supposer une connaissance réciproque. Enfin, Theo van Doesburg aménage l'Aubette en 1927 à Strasbourg, avec le couple Hans et Sophie Taeuber-Arp ; ce dancing situé dans un ancien bâtiment militaire sur la place Kléber, comprend un ensemble de salles réservées à la danse, au cinéma et à la restauration. Loos se rend sur le chantier le 20 mai 1927 et se lie d'amitié avec le couple[1264] – qui connaissait déjà son travail du fait de leur amitié avec Tzara qui leur avait peut-être montré sa maison avenue Junot[1265]. La fréquentation des membres du groupe De Stijl ainsi que la profonde imbrication des réseaux de l'architecte immigré sont autant d'éléments qui ont pu le convaincre de signer l'appel où il figure au milieu de ses amis et connaissances : Gabriel Guévrékian, Friedrich Kiesler, Marie Dormoy, Śliwiński, Tristan Tzara, Mallet-Stevens, van Eesteren pour en citer quelques-uns.

Les réseaux professionnels dont Loos s'est entouré tant en Tchécoslovaquie qu'en France se caractérisent par une forte inscription internationale, mettant en relation plusieurs villes ou

---

[1260] Rayon, Jean-Paul, Nancy J. Troy, Bruno Reichlin (Dir.). 1985. *De Stijl et l'architecture en France*. Liège : Mardaga, pp. 64-70.
[1261] Carte de visite de Cornelis van Eesteren, Fonds AL, ZPH 1442, 3.3.8, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[1262] van Doesburg, Theo, « Vers une architecture plastique », *De Stijl,* XII, 6/7, 1924.
[1263] *De Stijl* 6 (1924-1925) 8, p. 107; *De Stijl* 7 (1927) 79/84, p. 71; *De Stijl* 8 (1928) 87/89, p. 28; *De Stijl* (1932), p. 54.
[1264] « Am. 20. Mai war Loos in Strassburg, wo Theo van Doesburg mit Hans Arp und Sophie Taeuber gerade das Tanzcafé Aubette einrichtete und damit seine dynamische Raumvorstellung realisieren konnte », In Rukschcio, Burkhardt et Roland Schachel. 1982. *Op. cit.,* p. 329.
[1265] En 1927, le couple s'installe à Meudon dans une maison construite par Sophie Taeuber-Arp dont les similitudes avec celle construite par Loos avenue Junot sont nombreuses. Theo van Doesburg s'installe en 1929 à Meudon dans une maison-atelier qu'il contruit à quelques mètres de celle des Taeuber-Arp.

espaces géographiques et ils restent d'actualité avant et après la guerre. Nés à Vienne pour un certain nombre, ils s'affirment et s'étoffent ensuite au gré des déplacements des uns et des autres et de l'internationalisation croissante de l'architecture durant cette période. Aux connexions classiques autour de Vienne du temps de l'Empire s'ajoutent des relations entre la France et la Tchécoslovaquie. Ainsi, Mallet-Stevens, Jourdain ou encore Lurçat sont publiés dans les revues tchécoslovaques comme *Bytová Kultura* et *Stavba* aux côtés de Loos[1266]. Ce dernier y gagne le statut d'architecte national pour le nouvel État et de modèle pour la jeune génération internationale qui se revendique de sa pensée et de son travail. De telles relations professionnelles sont nouvelles pour Loos tant il avait coutume jusqu'alors de s'affronter avec ses pairs ; il emprunte à ces relations apaisées des inspirations et des projets nouveaux, qui infléchissent sa carrière.

Entre tentation de repli et ouverture à l'international, l'analyse des réseaux amicaux et professionnels de Loos à partir des années 1920 montre qu'il n'a pas rompu totalement avec Vienne notamment parce que ses anciennes connaissances lui permettent de se déployer dans un espace transnational inédit. Parallèlement, il construit de nouveaux réseaux pour s'insérer dans ces autres lieux, y bénéficier d'aides pour survivre, construire et diffuser sa pensée. L'originalité de la trajectoire de Loos après-guerre puise ainsi dans ces jeux complexes de cercles d'influence en recomposition permanente.

L'étude des différents réseaux de Loos a mis en évidence des figures clés qui ont largement œuvré dans les circulations interdisciplinaires et transnationales qui caractérisent le parcours de l'architecte. À côté des personnalités viennoises qui ont déjà donné lieu à plusieurs études, deux protagonistes ont été régulièrement méconnus par l'historiographie : le Français Marcel Ray et le Tchécoslovaque Bohumil Markalous. Tous deux ont introduit l'architecte dans leurs pays respectifs, avec des objectifs très différents, et ont fait de lui un classique international.

[1266] Robert Mallet-Stevens est publié dans le premier numéro de *Bytová Kultura* en 1924 ainsi que Francis Jourdain. André Lurçat est publié dans la revue *Stavba*, 1 et 3, IX, août et novembre 1930.

Chapitre 9 Deux figures de passeurs : stratégies et réseaux de diffusion

Marcel Ray et Bohumil Markalous, passeurs de l'œuvre d'Adolf Loos, oubliés aujourd'hui, ont joué un rôle central dans la trajectoire d'après-guerre de l'architecte. L'objectif est de mieux saisir au travers de ces nœuds le fonctionnement des réseaux en éclairant la finalité des démarches personnelles des deux intellectuels et les outils qu'ils mettent en place pour parvenir à leurs fins – ces dernières épousant parfois imparfaitement celles de Loos. Leur histoire prouve l'importance des configurations politiques ou culturelles, à l'égal de la démontrstaion conduite par Edward Timms à propos de Karl Kraus[1267].

Dans leur proposition d'une « théorie de la médiation » appliquée aux relations artistiques entre la France et l'Allemagne[1268], Alexandre Kostka et Françoise Lucbert définissent la médiation comme un acte de compréhension qui passe par quatre étapes : la découverte, la connaissance, l'interprétation puis la transmission[1269]. Ce processus complexe s'inscrit dans des réseaux et des lieux – revues, musées ou réunions plus ou moins formelles – où se retrouvent les médiateurs pour exposer l'objet qu'ils souhaitent présenter. Il se déroule dans des temporalités différentes marquées par des accélérations et des ralentissements, qui jouent comme des freins. Le médiateur s'apparente ainsi à un pont entre le familier (le réseau auquel il appartient déjà) et l'étranger (qui fait l'objet de sa démarche et qu'il souhaite convaincre). Mais les médiateurs poursuivent aussi des objectifs multiples, certains pouvant conduire à déformer leur démarche et son objet. Les caractéristiques communes des médiateurs, repérables à travers leur biographie (milieu social, espace considéré, outils employés par exemple) entrent en tension avec les buts poursuivis[1270]. C'est par exemple dans cette perspective que Michel Espagne a rendu compte des trajectoires des traducteurs germanophones des XVIIIe et XIXe siècles, Michael Huber et Loève-Veimars[1271].

[1267] Timms. Edward. 1989. *Op cit*.
[1268] Kostka, Alexandre et Françoise Lucbert, « Pour une théorie de la médiation. Sur les médiateurs artistiques entre la France et l'Allemagne », In Kostka, Alexandre, et Françoise Lucbert (Dir.). 2004. *Op.cit*., pp. 13-28.
[1269] Kostka, Alexandre et Françoise Lucbert (Dir.). 2004. *Op. cit*., p. 16.
[1270] Kostka, Alexandre et Françoise Lucbert (Dir.). 2004. *Op. cit*., p. 21.
[1271] Espagne, Michel, « La fonction de la traduction dans les transferts culturels franco- allemands aux XVIIIe et XIXe siècles. Le problème des traducteurs germanophones », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°3, 1997, pp. 413-427.

Marcel Ray en France et Bohumil Markalous en Tchécoslovaquie présentent *a priori* des trajectoires spécifiques. Leurs découvertes respectives de Loos ont lieu dans des espaces et des contextes très différents : la rencontre entre Ray et Loos remonte au début de la décennie 1910 à Vienne, quand celle de Markalous et de Loos se situe dans les années 1920 en Tchécoslovaquie. Si les deux espaces géographiques et chronologiques diffèrent, Paris figure le point de convergence, quand l'architecte envisage une installation pérenne dans la capitale française.

Toutefois, en dépit de ces contextes différents, de fortes similitudes apparaissent dans leurs inscriptions nationales et leurs démarches. Ces deux intellectuels sont déjà intégrés à des réseaux dans leurs pays d'origines : Ray appartient à un double réseau de germanistes et d'artistes français très soudés, quand Markalous participe au cercle d'intellectuels, engagés politiquement pour la construction de la nouvelle République tchécoslovaque, qui revendiquent un art national. Cette assise, de l'un et de l'autre, dans le paysage intellectuel et politique de leur pays, leur confère une réelle légitimité qu'ils utilisent largement pour introduire l'architecte. Ils jouent donc le rôle de « tête de réseau », organisant la présentation de Loos aux membres du réseau puis sa promotion, son intégration et enfin sa reconnaissance dans de nouveaux espaces, tant géographiques, qu'intellectuels et politiques[1272]. Pour assurer la transmission des théories de Loos, Ray et Markalous utilisent une palette d'outils assez proche : la traduction et la publication, dans des revues comme des livres. Enfin, les objectifs qu'ils poursuivent sont pour partie semblables nonobstant des adaptations aux contextes de l'un et l'autre pays. Il s'agit d'abord, intellectuellement, de diffuser les idées novatrices de Loos en le consacrant comme « père » de la modernité architecturale. Il s'agit ensuite, politiquement, de mettre en valeur l' « autre Autriche » en opposition à l'Allemagne avant le déclenchement de la Première Guerre mondiale pour l'un, ou d'affirmer une identité tchécoslovaque après l'éclatement de l'Empire austro-hongrois pour l'autre. Enfin, chacun cherche à enrichir son propre réseau.

[1272] Comme le souligne Antoine Marès, le médiateur n'est jamais vraiment seul, il est intégré à un ensemble. In Antoine Marès (Dir.). 2016. *La France et l'Europe médiane : médiateurs et médiations*. Paris : Institut d'études slaves, pp. 16-17.

9.1. Marcel Ray, un intellectuel engagé pour la modernité viennoise en France

Marcel Ray est principalement connu aujourd'hui pour avoir été le très proche ami de Valery Larbaud ainsi qu'en témoigne leur correspondance publiée en 1979[1273]. C'était toutefois un personnage aux multiples facettes. Né dans l'Allier en 1878 d'un père directeur d'école à Vichy, élève de l'École Normale supérieure puis agrégé d'allemand, Ray tarde à finir sa thèse. Faute de trouver une chaire dans une université française, il exerce diverses professions successives ou parallèles : il est professeur de lycée, traducteur, journaliste et diplomate de 1912 à 1952. Ces différents métiers le conduisent à s'intéresser à des sujets très variés (la littérature, la peinture, l'architecture mais également l'enseignement, ou la politique) et à intégrer plusieurs cercles de sociabilité.

Grand voyageur, Marcel Ray s'installe à Vienne entre octobre 1912 et août 1914 ; en congé du ministère de l'éducation nationale, il accepte d'enseigner la littérature française à la *Schwarzwaldschule* tout en publiant dans le *Figaro*. Au cours de ce séjour, il découvre de nombreuses figures intellectuelles viennoises qu'il traduit et publie dans la revue *Les Cahiers d'aujourd'hui* éditée par son ami George Besson. C'est donc à Vienne que Ray débute une activité de traducteur, activité qu'il poursuit une large partie de sa vie en parallèle de ses emplois officiels. Grâce à ses traductions, il devient le passeur entre plusieurs cercles d'intellectuels en France et en Autriche : le premier réseau, amical, est lié à l'École Normale Supérieure et réunit germanistes et normaliens ; le deuxième regroupe des intellectuels français, collaborateurs directs des *Cahiers d'aujourd'hui* ; le troisième et dernier réseau est né lors de son séjour viennois. Tête ou membre de ces différents réseaux amicaux, intellectuels et professionnels, à la fois en France et en Autriche, Ray s'attache à les mettre en relation, comme le prouve sa correspondance.

9.1.1 Un germaniste et homme de réseaux

Marcel Ray fait son lycée à Moulins avec le futur écrivain Charles-Louis Philippe puis intègre l'École Normale Supérieure en 1898 après des classes préparatoires à Louis-le-Grand. À l'École normale supérieure, il partage sa « thurne » avec Henri Wallon (1879-1962), psychologue et homme politique, Lucien Febvre (1878-1956) géographe, un futur archéologue, Marcel Bulard

[1273] Larbaud, Valery et Marcel Ray. 1979. *Op. cit.*

(1877-1952), et Cavenel[1274] comme en atteste une lettre de Wallon adressée à Ray le 22 octobre 1898[1275]. Parmi toutes ces relations, la correspondance de Marcel Ray montre combien les amitiés alors nouées avec Lucien Febvre et Henri Wallon ont été décisives et durables. Marcel Ray réussit l'agrégation d'allemand en 1904, classé deuxième derrière l'historien d'art Louis Réau. Il entreprend alors une thèse sur Jakob Böhme, le théosophe allemand du XVIIe siècle pour laquelle il séjourne longuement en Allemagne, d'abord à Dresde où il travaille comme précepteur auprès du prince Karl-Bowin, duc du Mecklenbourg-Strelitz de 1906 à 1907[1276] puis à Berlin entre 1910 et 1912. Charles Andler, son directeur de thèse, le presse dès 1911[1277] de finir son manuscrit afin de trouver un poste dans une université française mais ses tentatives dans les universités de Nancy, Paris ou encore Poitiers se révèlent infructueuses. Or Charles Andler, germaniste majeur, avait publié en 1905 dans son manuel d'allemand, *Das moderne Deutschland in kulturhistorischen Darstellungen, ein praktisches Lesebuch für Sekunda und Prima,* l'article d'Adolf Loos de 1904, « *Keramik* ». Marcel Ray a ainsi pu avoir un premier contact avec les écrits de Loos, avant de faire sa connaissance plus tard à Vienne et de décider de le publier à trois reprises dans *Les Cahiers d'aujourd'hui.*

Ce premier réseau constitué d'intellectuels universitaires, pour partie germanistes, a côtoyé très tôt le second cercle de Marcel Ray formé autour des *Cahiers d'aujourd'hui.* Ce dernier s'emploie en effet à les introduire dans la revue initiée par George Besson à partir de 1912. De fait les circulations sont patentes entre les deux mondes : Henri Wallon publie deux textes dans les numéros 3 et 5 en février 1913 et juin 1913 de cette revue (« Agathon : "les jeunes gens d'aujourd'hui" - le miracle nationaliste » et « Nouvelle méthode d'esclavage ») tout comme Lucien Febvre qui fait paraître « L'art et les hommes » dans le numéro 10 d'avril 1914. De même, George Besson contacte Andler en mars 1913 pour écrire sur le rapprochement franco-allemand mais ce dernier refuse[1278]. Enfin, Francis Jourdain et Charles Andler s'inquiètent ensemble de la situation difficile de leur ami et élève à l'été 1912[1279].

[1274] Ce dernier n'a pu être identifié.
[1275] « […] j'ai appris ton admission à l'École […] nous sommes parfaitement libres de former des turnes à cinq […] Ainsi donc si tu veux être des nôtres, il ne tient qu'à toi, et je le souhaite vivement […] en tous cas la turne boehmique ne pourra jamais être que la turne sœur du zameck », lettre d'Henri Wallon à Marcel Ray, 22 octobre 1898, R. Wal 3. Fonds Marcel Ray, médiathèque de la ville de Vichy.
[1276] Mousli, Béatrice. 1998. *Valery Larbaud*. Paris : Flammarion.
[1277] Lettre de Charles Andler à Marcel Ray, 21 juillet 1911, R. And 1. Fonds Marcel Ray, médiathèque de la ville de Vichy.
[1278] Lettre de Francis Jourdain à Marcel Ray, 11 mars 1913, R. Jou 20. Fonds Marcel Ray, médiathèque de la ville de Vichy.
[1279] Lettres de Francis Jourdain à Marcel Ray, 29 juin 1912 et 8 juillet 1912, R. Jou 10 – R. Jou 13. Fonds Marcel Ray, médiathèque de la ville de Vichy.

9.1.2 Marcel Ray et le groupe de Carnetin : l'aventure éditoriale des *Cahiers d'Aujourd'hui*

La revue *Les Cahiers d'aujourd'hui* compte vingt-cinq numéros à partir d'octobre 1912 jusqu'en 1914 puis après-guerre de 1920 à 1924. Elle se veut ouverte et internationale, publiant essentiellement des auteurs contemporains[1280]. Marcel Ray y participe à plusieurs titres : comme fondateur, auteur et traducteur et il y fait converger ses nombreuses connaissances.

La revue émane d'un cercle d'amis constitué d'intellectuels, écrivains pour la plupart – Léon Werth (1878-1955), Léon-Paul Fargue (1876-1947), Jules Iehl (1875-1951), Marguerite Audoux (1863-1937), Charles-Louis Philippe (1874-1909), Valery Larbaud (1881-1957) – mais aussi de l'architecte Francis Jourdain. Ce cercle est connu sous le nom de « groupe de Carnetin[1281] » en référence à la commune de Seine-et-Marne, où le groupe se retrouvait entre 1904 et 1907 ; le lieu de réunion est un « petit castel de cinéma[1282] » loué par leurs soins. Tous contribuent dans un premier temps à la revue littéraire néo-symboliste, *La Phalange,* dirigée par Jean Royère à partir de 1906, et reprise en 1913 par les éditions Georges Crès.

George Besson (1882-1971), représentant commercial d'une entreprise familiale de pipes jurassiennes qui vient régulièrement les vendre à Paris tout en fréquentant les milieux artistiques, intègre le groupe en 1907, après avoir rencontré Francis Jourdain dont il appréciait alors la peinture[1283]. Besson perpétue d'une certaine manière la réunion des Carnetins en créant en 1912 la revue *Les Cahiers d'aujourd'hui* aux éditions George Crès dont il devient le directeur artistique en 1925. Ainsi cette revue est née entre amis, en « famille », ainsi que la correspondance entre Marcel Ray et Valery Larbaud s'en fait l'écho[1284]. Francis Jourdain écrit en ce sens à Marcel Ray en septembre 1912[1285] : « Besson compte sur votre collaboration comme sur celle de toute la "famille" ». Cette « famille » est constituée d'écrivains et de bénévoles, d'où certaines difficultés de fonctionnement qu'évoque à plusieurs reprises la correspondance entre Marcel Ray et George Besson. En février 1914, Marcel Ray écrit ainsi en guise d'encouragements :

[1280] À l'exception notamment de Walt Whitmann (1819-1892), poète américain.
[1281] « Amis, vous vous souviendrez toujours des dîners chez Philippe et chez Francis, de Carnetin, de la crèmerie Grunat […] Marguerite Audoux, Jourdain, Yell, Chanvin, Larbaud, Ray, Gignoux, Werth, nous sommes les derniers tenants du groupe », In Léon-Paul Fargue. 1963 (1e éd. 1937). *Sous la lampe*. Paris : Gallimard, p. 265.
[1282] Rypko Schub, Louise. 1973. *Léon-Paul Fargue*. Genève : Librairie Droz, p. 76.
[1283] Duverget, Chantal, Pierre Daix, Alain Girard, Sophie Bernard, et Valérie Pugin. 2012. *George Besson, 1882-1971: itinéraire d'un passeur d'art*. Paris : Somogy.
[1284] Lettre de Ray à Larbaud de Berlin le vendredi 13 septembre 1912. In Larbaud, Valery et Marcel Ray. 1979. *Op. cit.*, p. 198.
[1285] Lettre de Jourdain à Marcel Ray, non datée, R. Jou 19, fonds Marcel Ray, médiathèque de la ville de Vichy.

> « Que signifie, ô vieillard épuisé par de basses orgies, ce billet sans humour par lequel vous jugez nécessaire d'enterrer le carnaval ? Vous et les *Cahiers*, on va voir à vous maintenir debout, et s'il le faut à coups de pieds dans le derrière[1286]. »

Le mois suivant, il réitère :

> « Faut pas nous la faire, mon vieux. En admettant que les *Cahiers* n'aient plus que 2 collaborateurs, je vous rappelle que les *Marges* de Montfort et la *Fackel* de Kraus n'en ont qu'un. *Les Marges* n'en sont pas meilleures ni la *Fackel* plus mauvaise. Et il dépend de votre diligence de recruter des nègres de couleurs plus variée[1287]. »

Les premiers numéros ne rencontrent visiblement pas un grand succès et George Besson peine à trouver des auteurs et des articles. La référence à la revue de Karl Kraus, *Die Fackel,* éditée à partir de 1899 montre combien Marcel Ray est au fait de l'édition viennoise : arrivé à Vienne en 1912, il y a rencontré à plusieurs reprises l'écrivain autrichien qui a pu lui conseiller des auteurs dont ses amis, Peter Altenberg par exemple ainsi que le travail éditorial d'Herwarth Walden dans *Der Sturm*[1288]. L'évocation de la revue littéraire d'Eugène Monfort, *Les Marges*, éditée à partir de 1903 et jusqu'en 1914, est aussi une référence : l'éditeur fut notamment l'un des premiers à publier les œuvres de Paul Claudel[1289].

Les Cahiers d'aujourd'hui naissent de fait dans un contexte qualifié « d'âge d'or des revues » en Europe entre 1890 et 1914. Comme l'écrit Maaike Koffeman dans son analyse de la *Nouvelle Revue Française* (1909-) :

> « Alors que les écrivains débutants trouvent difficilement accès à l'édition traditionnelle, ils choisissent de s'exprimer dans des revues, chaque groupe créant son propre organe. Ainsi se forme un réseau de petites revues qui abritent les débats artistiques du moment et qui offrent une tribune aux textes d'avant-garde[1290]. »

[1286] Lettre de Marcel Ray à George Besson, 27 février 1914, Fonds George Besson, Ms.Z.638.1769.2, bibliothèque de la ville de Besançon.
[1287] Lettre de Ray à Besson, 18 mars ?, Fonds George Besson, Ms.Z.638.1771, bibliothèque de la ville de Besançon.
[1288] Kraus, Karl et Herwarth Walden. 2002. *Feinde in Scharen : ein wahres Vergnügen dazusein : Karl Kraus, Herwarth Walden Briefwechsel 1909-1912*. Édité par George C. Avery. Göttingen : Wallstein Verlag.
[1289] Klein, David J., « Eugène Montfort and Les Marges », *The French Review* 48 (3), 1975, pp. 580-588.
[1290] Koffeman, Maaike. 2003. *Entre classicisme et modernité : La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque*. Amsterdam : Rodopi, p. 23.

En cela, la revue *Les Cahiers d'aujourd'hui* constitue un exemple parmi d'autres de cet « âge d'or » : elle affiche un programme relativement éclectique qui encourage les innovations soutenues par des fondateurs qui sont des hommes d'âge mûrs issus d'une certaine bourgeoisie cultivée. En effet, ses collaborateurs qui appartiennent à peu près tous à la même génération, ont souvent déjà publié des ouvrages mais aspirent à avoir leur propre tribune pour publier plus facilement et diffuser un courant de pensée. En outre, la position sociale et la fortune personnelle de George Besson assurent une certaine pérennité à la revue – non exempte toutefois de difficultés financières. L'une de ses singularités est de publier de nombreux dessins d'artistes comme ceux d'Albert Marquet ou de Ker-Xavier Roussel et elle se distingue en cela des autres revues littéraires[1291].

Il s'agit en effet de proposer une alternative aux revues présentes sur le marché à l'instar de celles fondées en 1908, *L'Action française* dirigée par Charles Maurras et la *NRF* lancée par André Gide. Si le groupe de Carnetin s'oppose explicitement et sans compromis à *L'Action Française* et sa perspective nationaliste, xénophobe et antisémite, l'attitude à l'égard de la *NRF* reste plus feutrée du fait de liens amicaux et professionnels entre les contributeurs des deux revues.

Si aucun manifeste n'est publié dans les premiers numéros pour présenter les projets de la revue, Besson écrit dans le premier numéro paru après la Première Guerre mondiale à propos de sa ligne éditoriale : « Nous aimions la peinture et la révolution[1292] ». Surtout, Léon Werth revient sur la genèse des *Cahiers d'aujourd'hui* lors d'une conférence au Salon d'Automne[1293] :

> « Voici quatre ou cinq ans, quelques amis se trouvaient réunis chez Francis Jourdain. Ils mangeaient sur une table moderne, ils étaient assis sur des chaises modernes. […] [Les amis] pouvaient sans absurdité penser au présent. […] C'est ainsi que faillirent naître les « Fausses Nouvelles ». Nous étions candides. […] Nous croyons qu'un art littéraire naîtra d'une civilisation nouvelle, qui ne sera ni bourgeoise, ni d'autorité. Voilà pourquoi Besson a fondé les *Cahiers*. Nous aimons Bonnard et nous aimons la révolte. […] Une doctrine ? nous n'en avons aucune. »

[1291] Le choix d'allier textes, gravures et dessins dans les *Cahiers* rappelle la revue berlinoise *Der Sturm* que Ray connaît. Toutefois, malgré un aspect matériel semblable entre les deux revues, *Der Sturm* n'est pas mentionnée dans la correspondance entre les membres de l'équipe éditoriale des *Cahier*s.
[1292] Werth, Léon, « 1912-1920 », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n°1, 1920.
[1293] Werth, Léon « Notes », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n°8, décembre 1913. Conférence donnée au Salon d'Automne le 9 décembre 1913.

C'est d'ailleurs tout le sens de l'éloge dressé en mai 1921 par Florent Fels dans le numéro 7 de sa revue *Action* : « Peut-être seuls, parmi les grandes revues françaises, *Les Cahiers d'aujourd'hui* ont osé affirmer un programme pacifiste, anational, humain[1294]. » De fait Marcel Sembat[1295] ou encore Tristan Bernard[1296] y publient des articles dénonçant la guerre. Dans la biographie qu'elle consacre à George Besson, Chantal Duverget estime que le véritable rédacteur en chef de la revue était Francis Jourdain qui veillait à avoir « dans chaque numéro un article de Werth déboulonnant quelque grand homme » et des « polémistes[1297] ».

Dans ce contexte, Marcel Ray propose plusieurs traductions d'auteurs rencontrés lors de son séjour à Vienne entre 1912 et 1914 et la revue esquisse de la sorte un réseau franco-autrichien.

9.1.3 De Vienne à Paris : traduire et introduire « l'autre Autriche » en France

Le premier numéro de la revue paraît lorsque Marcel Ray quitte la capitale allemande en octobre 1912 pour se rendre à Vienne et enseigner à la *Schwarzwaldschule* dirigée par Eugenie Schwarzwald. Ray y enseigne en français l'histoire de l'art et la littérature ainsi qu'il l'explique à George Besson en octobre 1912 : « Et je viens de pérorer, devant 24 vierges viennoises, une heure sur Watteau et une heure sur Théophile Gautier. C'est fatigant[1298]. » Le descriptif des cours de l'année 1912-1913 liste en effet deux cours de deux heures par semaine chacun : la littérature française depuis 1850 et la peinture des XVIIIe et XIXe siècles en Europe[1299]. Si Marcel Ray intègre cette école faute de pouvoir trouver une chaire en France puisqu'il tarde à finir sa thèse et qu'il est peu connu dans le milieu universitaire français[1300], il semble également faire l'objet de critiques sur sa vie privée et son train de vie après son mariage en 1908 avec Suzanne Eymar, la fille d'un marchand de café en gros de Montpellier visiblement aisé. C'est ce que laissent entendre les propos d'un fonctionnaire de l'Éducation nationale rapportés par Lucien Febvre dans une lettre de septembre 1912 :

[1294] Fels, Florent, « Revues », *Action. Cahiers de philosophie et d'art*, n°7, mai 1921, p. 52.
[1295] Sembat, Marcel, « Le mal de guerre et quelques autres remèdes », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n°1, octobre 1912.
[1296] Bernard, Tristan, « Qui veut la paix, prépare la paix », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n°4, avril 1913.
[1297] Lettre Francis Jourdain à George Besson, 25 août 1912. Fonds George Besson, Ms.2.639.1188.2, bibliothèque de la ville de Besançon.
[1298] Lettre de Marcel Ray à Besson, 29 octobre 1912, Fonds George Besson, Ms.Z.638.1766, bibliothèque de la ville de Besançon.
[1299] Jahresbericht der Schulanstalten der Frau Dr. Phil. Eugenie Schwarzwald in Wien, Schuljahre 1912/1913, pp. 102-103.
[1300] Espagne, Michel et Michael Werner. 1994. *Histoire des études germaniques en France : 1900-1970*. Paris : CNRS Éditeurs, p. 149.

> « M. Marcel Ray, ah oui, de Montpellier, celui qui voyage en Allemagne pour son plaisir ? -… -Ah, c'est pour faire ses thèses ? Tiens ! Mais il est très riche n'est-ce pas ? -… - pourtant c'est bien ce qu'ON (sic) nous avait dit. À la fin de l'année, quand on établissait les pensions, on a dit : Oh, Mr Ray, voyage ; il voyage encore un an ; inutile de s'occuper de lui…[1301] »

Les interventions de ses amis du groupe de Carnetin se heurtent de la même manière à un refus de l'administration dont témoigne Francis Jourdain le 3 août 1912 :

> « […] je suis un peu ennuyé, mon cher Marcel, de ce que vous me dites de votre situation qui ne s'éclaircit toujours pas. […] J'aurais bien voulu, mon bon ami, vous dégoter quelque chose en dehors de l'enseignement, trouver au moins une idée, une piste, cent fois, j'ai retourné ça dans ma tête. Mais hélas !.. non, rien, je n'ai rien trouvé d'intéressant[1302]. »

Pour augmenter ses revenus, Ray travaille comme correspondant français à Vienne pour le *Figaro* grâce à l'entremise de son ami Régis Gignoux, lui-même journaliste et collaborateur des *Cahiers d'Aujourd'hui* et du *Figaro*[1303]. Marcel Ray y rend compte des événements politiques survenus dans l'Empire et les Balkans, notamment à l'été 1913 lorsque la Bulgarie attaque la Roumanie, la Serbie et la Grèce. Il y travaille jusqu'en août 1914 avant de quitter précipitamment Vienne lors du déclenchement de la Première Guerre mondiale[1304].

Grâce à Eugenie Schwarzwald qui recrutait ses enseignants dans son cercle d'amis, Ray rencontrent ses collègues professeurs Adolf Loos, Egon Wellesz ou encore Oskar Kokoschka en octobre-novembre 1912[1305]. Tous participent d'un milieu engagé politiquement dans des réformes sociales et Ray a fortement apprécié ce groupe d'intellectuels cultivés, pacifistes pour la plupart et volontiers en rupture avec les opinions politiques dominantes. En intégrant ce réseau viennois, Ray décide de l'introduire dans *Les Cahiers d'aujourd'hui* dès le deuxième numéro en 1912 et traduit « L'architecture et le style moderne » de Loos.

[1301] Lettre de Lucien Febvre à Marcel Ray, 7 septembre 1912, R. Feb 2, Fonds Marcel Ray, médiathèque de la ville de Vichy.
[1302] Lettre de Francis Jourdain à Marcel Ray, 3 août 1912, R. Jou 16, Fonds Marcel Ray, médiathèque de la ville de Vichy.
[1303] « […] Régis m'annonce que le Figaro a dégommé le correspondant de Vienne et me propose la succession. Je suis bien perplexe Ce sont 300 F. par moi dont j'ai grand besoin », lettre de Marcel Ray à Larbaud de Vienne, 30 décembre 1912, In Larbaud, Valery et Marcel Ray. 1979. *Op. cit.*, p. 210.
[1304] Lettre de Ray à George Besson, août 1914. Fonds George Besson, Ms.Z.638.1773, bibliothèque de la ville de Besançon.
[1305] Landesschulrat an Ministerium, 19 Novembre 1912 (Z.432) cité dans Holmes, Deborah. 2012. *Op. cit.*, p. 181.

C'est la première fois que Ray apparaît comme traducteur dans l'édition française après l'avoir envisagé dès 1907 avec le roman *Bertha Garlan* d'Arthur Schnitzler[1306] puis avec une pièce de théâtre à Berlin : « […] avez-vous pensé à la pièce dont vous pourriez proposer la traduction à quelque théâtre parisien ? » lui écrit Jourdain le 8 juillet 1912[1307]. S'il privilégie dans un premier temps l'allemand[1308], Ray semble souhaiter élargir aussi son activité à l'anglais. Ainsi, sa correspondance avec Valery Larbaud, lui-même traducteur de l'anglais, de l'espagnol et de l'italien, évoque d'autres projets : on peut citer notamment en 1915 celui de travailler sur le livre d'Arnold Benett paru en 1902, *The Grand Babylon Hotel*[1309] – dont le titre inspire d'ailleurs Loos pour son projet d'hôtel à Nice – ou encore sur la pièce de James Joyce, *Les Exilés* (1918)[1310]. Finalement, Ray aide à la traduction française d'un texte italien sur la Chine écrit par le diplomate Carlo Sforza et publié aux éditions Payot en 1928[1311].

Entre 1912 et 1922, Ray traduit neuf textes de l'allemand vers le français dans *Les Cahiers d'aujourd'hui* : sa contribution représente pratiquement la moitié des traductions parues dans la revue (précisément dix sur vingt-deux traductions car Ray participe également à la traduction de la Danoise Karin Michaelis[1312]) et toutes ses traductions sont d'auteurs viennois. Dans cette entreprise, il semble jouir d'une grande liberté puisque l'éditeur George Besson ne semble pas avoir formulé de directives précises quant aux thématiques et aux textes à publier et que Marcel Ray devient quasiment le traducteur officiel de l'allemand pour la revue[1313].

S'il laisse une grande liberté à ses auteurs, George Besson demande toutefois à son ami un article sur l'Allemagne, quelques traductions ainsi que des idées pour des auteurs à contacter. Ray lui répond :

[1306] Ziegler, Karl. 2017. *Arthur Schnitzler et la France 1894-1938 : Enquête sur une réception*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, p. 28.
[1307] Lettre de Francis Jourdain à Marcel Ray, 8 juillet 1912, R. Jou 13. Fonds Marcel Ray, médiathèque de la ville de Vichy.
[1308] Einstein, Carl, « Nuroniba : Nouroniba », traduit par Marcel Ray, *La Phalange*, septembre 1913, pp. 73-76.
[1309] « Parlez-moi donc de Bennett. Où est-il ? est-il vrai qu'on ait traduit en français The Grand Babylon Hotel ? j'aimerais traduire si une fois j'en avais le loisir […] », lettre de Ray à Larbaud, 30 septembre 1915, In Larbaud, Valery et Marcel Ray. 1979. *Op. cit*. Larbaud venait de traduire la nouvelle *Le Matador des cinq villes* publiée dans la *NRF* en 1912.
[1310] Ce projet de traduction date de 1922 : *Ulysses* vient d'être publié en anglais par Sylvia Beach et Valery Larbaud se lance dans sa traduction en 1929.
[1311] Sforza, Carlo. 1928. *L'Énigme chinoise*. Paris : Payot & Rivages.
[1312] Les traductions de l'allemand sont majoritaires dans la revue : on compte 10 textes de l'allemand au français (dont un texte de Carl Sternheim traduit par Henri-Pierre Roché), 2 textes du norvégien Johan Bojer, 6 textes de l'espagnol Ramon Gomez de la Serna puis un texte de Walt Whitman, Maxime Gorki, Bernard Shaw, et de Karin Michaelis.
[1313] Seul un texte de l'allemand Carl Sternheim intitulé *Berlin* est traduit par Henri-Pierre Roché en 1921.

« (…) j'écris pour vous. Ou plutôt j'écrirai. Mais le diable m'emporte si je ne sais pas quoi. […] Mais vous voulez que je vous raconte l'Allemagne. En 500 pages, on pourrait. En 500 lignes, entre nous c'est un peu idiot. […] Tâchez donc d'avoir Larbaud […] Vous pourriez avoir aussi Giraudoux […] Peut-être me viendra-t-il d'autres idées. Et si j'en trouve le temps, je vous ferai quelques traductions. […] Je vais tâcher de rassembler quelques embryons d'idées pour "votre" article »[1314].

Un thème plus précis est cependant discuté entre les deux hommes, à savoir une enquête sur l'architecture pour faire suite à l'article de George Besson paru dans le premier numéro. Sous le titre « Le règne de la Hyène »[1315], Besson y comparait l'architecture allemande et l'architecture française : la première serait fonctionnaliste quand la deuxième serait encore trop imprégnée de nostalgie. Et il y évoquait Vienne où travaillent des « jeunes hommes curieux » dont la volonté est de « satisfaire avec bon sens aux seuls besoins quotidiens de leurs clients ». Ray lui propose de contacter Loos pour le numéro suivant d'octobre 1912[1316] :

« Quant à votre enquête sur l'architecture et le mobilier, il faut avant tout l'envoyer à Adolf Loos […] C'est l'architecte le plus « moderne » qu'il y ait en Europe. Il est plein d'idées et de théories intéressantes que j'exposerai sans doute dans un article, soit chez vous, soit à la Nouvelle Revue Française (NRF). Je lui ai déjà parlé de vous ; je vous traduirai sa réponse. »

Dans cette même lettre, Ray envisage d'autres architectes comme Henry van de Velde ou Peter Behrens, mais aucun ne répond à l'appel de George Besson comme le souligne Francis Jourdain :

« Nous penserons plus tard aux moyens de faire dégriser (?) les Bruno Paul et autres Van de Velde, Wagner, etc ... Il y a aussi Berlage en Hollande, Saarinen en Finlande... qui sait si, quelque jour, vous ne pourrez pas inscrire parmi vos projets d'édition, celui d'un album de planches (avec préfaces des bougres sus-nommés) sur « l'architecture et l'art décoratif modernes à l'étranger[1317]. »

Henry van de Velde et Peter Behrens avaient déjà fait l'objet de publications dans des revues en France alors que Loos était tout à fait inconnu du public français. Au final, Loos se trouve être le seul architecte étranger présenté dans la revue car il a répondu à l'enquête, et son style d'écriture

[1314] Lettre de Marcel Ray à Besson, 29 octobre 1912, Fonds George Besson, Ms.Z.638.1766, bibliothèque de la ville de Besançon.
[1315] George Besson, « Le règne de la hyène », *Les Cahiers d'aujourd'hui* n°1, octobre 1912, pp. 48-52.
[1316] Lettre de Marcel Ray à George Besson, 29 octobre 1912, Fonds George Besson, Ms.Z.638.1766, bibliothèque de la ville de Besançon.
[1317] Lettre de Francis Jourdain à George Besson, 24 novembre 1912, musée d'art et d'histoire Paul Éluard de la ville de Saint-Denis.

plaît à Marcel Ray. En effet, Ray confie à Larbaud, après la parution du premier article : « Il est, dans un domaine qui ne vous est sans doute pas familier, d'une surprenante nouveauté. Et la qualité littéraire du texte original, que j'ai mal rendu dans ma traduction trop hâtivement faite, excellente[1318] ». Marcel Ray utilise donc des registres différents selon ses interlocuteurs pour justifier ses traductions : avec son ami écrivain Valery Larbaud – qui ne publie guère dans la revue – il évoque les qualités littéraires d'Adolf Loos tandis qu'auprès de son éditeur George Besson, il insiste sur la nouveauté architecturale qu'il importe de faire connaître, dans la revue ou ailleurs.

Marcel Ray choisit trois textes d'Adolf Loos à traduire pour la revue. Le premier, « Le style et l'architecture moderne », qui avait fait l'objet d'une publication partielle en 1910 dans la revue berlinoise *Der Sturm*[1319], paraît en décembre 1912. Le deuxième, « Ornement et crime » est publié en 1913 : cet essai, prononcé à plusieurs reprises lors de conférences à Vienne, Prague, Berlin et Munich, n'avait jamais été publié. Enfin, Ray traduit en 1922 « Histoire d'un pauvre homme riche », texte que Loos avait publié en avril 1900 dans le quotidien *Neues Wiener Tagblatt* puis en mars 1910 dans *Der Sturm*[1320]. Le choix de ces trois textes n'est pas explicité : ils ont pu être proposés par Loos lui-même. En tout cas, Ray souhaite visiblement plutôt exposer les théories architecturales de Loos puisque « Le style et l'architecture moderne » et « Histoire d'un pauvre homme riche » portent exclusivement sur ce thème, plutôt que ses prescriptions en matière vestimentaire ou encore ses critiques d'expositions qui se réfèrent plus directement à une actualité viennoise pas forcément connue des lecteurs. George Besson, s'il n'est pas à l'origine du choix des textes, s'en félicite : il envoie ainsi une carte postale à Adolf Loos pour le remercier de son article « Ornement et crime » et lui réclame des textes de Karl Kraus et Peter Altenberg puisque « Ray ne répond pas[1321] ».

Les autres auteurs viennois que Ray traduit dans les *Cahiers d'aujourd'hui* sont ses collègues de la *Schwarzwaldschule,* Hermann Schwarzwald et Egon Wellesz ainsi que les écrivains et proches amis de Loos, Karl Kraus[1322] et Peter Altenberg[1323]. Ces textes sont, comme ceux d'Adolf Loos, publiés pour la première fois en France. Si ceux de Kraus et Altenberg l'avaient déjà été à Vienne, le texte d'Hermann Schwarzwald intitulé « Propos virils en temps de crise » est un inédit.

[1318] Lettre de Ray à Larbaud, 30 décembre 1912, In Larbaud, Valery et Marcel Ray. 1979. *Op. cit.*, pp. 207-208.
[1319] Adolf Loos, « Über Architektur », *Der Sturm,* n° 42, 15 décembre 1910, p. 8.
[1320] Adolf Loos, « Vom armen reichen Mann », *Der Sturm* 1, mars 1910, p. 4.
[1321] « Your good article has given a great pleasure […] I wish same pages of Kraus and Altenberg for my next "Cahier". Will you help me to have them ? Marcel Ray does not answer ». Carte postale de George Besson à Adolf Loos, 29 juillet 1913, Fonds Adolf Loos, ZPH 1442, 3.1.39, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[1322] Extraits tirés du premier volume d'aphorismes de Karl Kraus, *Sprüche und Widersprüche*, *Die Fackel*, n°272-273, 15 février 1909.
[1323] Extraits tirés de l'ouvrage de Peter Altenberg, *Wie ich es sehe* paru chez S. Fischer à Berlin en 1896.

D'ailleurs, Ray explique à George Besson que « ce manuscrit a été refusé, successivement, par toutes les grandes revues allemandes et autrichiennes. Le pacifisme ne fait plus recette nulle part[1324] ». Pour promouvoir la Vienne musicale, Ray opte également pour trois inédits d'Egon Wellesz. Les deux premiers portent sur son maître Arnold Schönberg, sans doute à la demande de George Besson à qui Ray répond en 1914 qu'il va « [s]'enquérir pour Schönberg[1325] », quand le dernier traite du compositeur tchèque Béla Bartok. Enfin, Marcel Ray s'attache à traduire l'auteure danoise Karin Michaelis (1872-1950) dont l'article « Comment je perdis la foi » paraît dans le numéro 10 de la revue en avril 1914[1326]. Cette dernière intègre le cercle d'Eugenie Schwarzwald en 1912 lors de son séjour à Vienne avec son mari, le diplomate américain Charles Emil Stangeland alors en poste dans la capitale[1327], et les deux femmes garderont contact jusqu'au décès d'Eugenie en 1940. Karin Michaelis entretient également grâce à Ray une correspondance avec Valery Larbaud, le félicitant notamment pour *Barnabooth*[1328]. De la même manière qu'il avait réuni son réseau de normaliens à celui des fondateurs des *Cahiers,* Ray favorise ses nouveaux collègues et collaborateurs viennois[1329]. Il ouvre aux Viennois une publication internationale et peut gagner ainsi leur reconnaissance ; inversement, il offre à la revue des textes inédits et un positionnement novateur ; enfin il favorise des rencontres lors des voyages des uns et des autres, comme lorsqu'il charge George Besson d'accueillir Egon Wellesz lors de son séjour à Paris[1330]. Par ses traductions, Ray se fait l'intermédiaire entre deux réseaux, le français, plus amical, et l'autrichien, plus professionnel : il forge ainsi un réseau transnational entre intellectuels et artistes comme le montrent les échanges qui perdureront entre les uns et les autres.

[1324] Lettre de Marcel Ray à George Besson, 27 février 1914. Fonds George Besson, Ms.Z.638.1769.2, bibliothèque de la ville de Besançon.

[1325] Lettre de Marcel Ray à George Besson, 18 mars, Fonds George Besson, Ms.Z.638.1771, bibliothèque de la ville de Besançon.

[1326] « Je vais m'enquérir pour Schönberg. L'article de Karin Michaelis est sur le chantier. » Lettre de Marcel Ray à George Besson, 18 mars, Fonds George Besson, Ms.Z.638.1771, bibliothèque de la ville de Besançon.

[1327] Holmes, Deborah. 2012. *Op. cit,* p. 136.

[1328] « Oh, en ce moment je comprends qui vous êtes et je vous remercie mille fois pour Barnabooth, qui m'a énormément fait plaisir, Votre K. Michaelis. Mon cher Mr Barnabooth, je ne peux ouvrir votre livre sans devenir énormément gai – et c'est mon patron Schopenhauer qui a dit qu'on doit la plus grande gratitude à ceux qui nous font rire. Schwarzwald. » Lettre de Ray à Larbaud, 25 octobre 1912, In Valery Larbaud et Marcel Ray. 1979. *Op. cit.*, p. 200.

[1329] « […] Vous devriez envoyer à K. Michaelis […] un exemplaire de Fermina Marquez qu'elle ne connaît pas », Lettre de Ray à Larbaud, 22 octobre 1912, In Valery Larbaud et Marcel Ray. 1979. *Op. cit.*, p. 200.

[1330] « À propos du susdit, Wellesz va se rendre à Paris […] Ordre à vous, de par le roi, de bien accueillir Wellesz, qui est gentil mais parle mal français ; ordre de le présenter à Schmitt, de le mener voir la maison de Francis, etc. ». Lettre de Marcel Ray à George Besson, 10 mai. Fonds George Besson, Ms.Z.638.1772, bibliothèque de la ville de Besançon.

Tableau 9 : Traductions de Marcel Ray dans les *Cahiers d'aujourd'hui.* Réalisation : Cécile Poulot.

Auteur	Essai	Date	Numéro
Adolf Loos	L'architecture et le style moderne	Décembre 1912	n°2
Adolf Loos	Ornement et crime	Juin 1913	n°5
Karl Kraus	Aphorismes	Octobre 1913	n°7
Peter Altenberg	Minutes. Les plus heureux	Décembre 1913	n°8
Hermann Schwarzwald	Propos virils en temps de crise	Février 1914	n°9
Egon Wellesz	Arnold Schönberg	Avril 1914	n°10
Egon Wellesz	Les dernières œuvres d'Arnold Schönberg	Septembre 1921	n°6
Adolf Loos	Histoire d'un pauvre homme riche	Avril 1922	n°8
Egon Wellesz	Bela Bartok	Avril 1922	n°8

Grâce à ses traductions, Ray fait connaître l'ambiance intellectuelle viennoise immédiatement contemporaine. Il met en avant, avec ce pays germanophone, une autre figure de « l'Allemand », éternel ennemi de la France. La germaniste Germaine Goblot évoque en 1931 dans son article sur Adolf Loos dans la *Revue d'Allemagne et des pays de langue germanophone*, « cette Autre Autriche, dont Marcel Ray signalait l'existence en 1913 et dont la grandeur nous apparaît peu à peu[1331] ». Pour autant, Ray s'est très peu exprimé sur cette « autre Autriche » et son fonds d'archives ne comporte aucun développement à ce propos. À l'image des candidatures de Karl Kraus présentées pour le prix Nobel de littérature, « l'autre Autriche » figure-t-elle un contre-modèle de l'Autriche belliqueuse et proche de l'Allemagne ? Celles-ci, soutenues par Charles Andler et Charles Schweitzer entre 1926 et 1930, ont en effet souvent été interprétées comme une stratégie

[1331] Goblot, Germaine, « Adolf Loos », *La Revue d'Allemagne et des pays de langue germanophone*, 15 janvier 1931, p. 996.

politique visant à imposer Kraus comme représentant du champ culturel autrichien en opposition au champ allemand[1332]. Est-ce plutôt une manière de présenter un cercle opposé à celui des *Wiener Werkstätte* et de la « *Jung Wien* » autour d'Arthur Schnitzler ? Il est difficile de conclure car si Ray a traduit certains auteurs viennois, il n'a jamais commenté les auteurs présentés – à l'inverse de Goblot par exemple qui projette de rédiger une thèse sur Karl Kraus dans les années 1930. Ray entend, semble-t-il, se faire le « passeur » et le « divulgateur » de certains auteurs, comme Loos, mais reste prudent en matière politique. D'une certaine manière, il s'affirme avant tout traducteur avec les traits de l'époque : il n'hésite pas à modifier les textes originaux pour les rendre plus clairs et significatifs pour la structure d'accueil française.

Ainsi, Ray évoque en décembre 1912 un texte de Loos qu'il est en train de réduire :

> « J'ai d'ailleurs, comme je vous l'ai dit, fortement taillé et coupé dans la prose de Loos. Au moins un cinquième de l'article. Des tas de répétitions et de redites, et, vers la fin, un développement vaseux sur l'architecture romaine, que j'ai résumé en 10 lignes. J'espère que Loos ne s'en apercevra pas. A tout hasard, je l'ai préparé à cette découverte[1333] ».

Au vu de la date de la lettre, il s'agit du premier texte traduit et publié et la comparaison entre les deux textes, celui en allemand et celui en français, montre les nombreuses licences du traducteur : les répétitions sont coupées mais plus encore les références trop appuyées à Vienne et aux événements viennois. La démarche de Ray traducteur est encore plus explicite dans une lettre de février 1914 adressée à Besson : « J'ai encore sur la planche un article de Loos, mais qui touche de trop près à des choses exclusivement viennoises et a besoin d'être fortement remanié »[1334]. Ainsi dans « Ornement et crime », Marcel Ray remplace une référence à Otto Eckmann[1335] (1865-1902), artiste allemand qui exposait au Salon de la libre esthétique en 1898 à Paris, par l'École de Nancy afin que le lectorat comprenne les exemples donnés par l'architecte[1336]. À la toute fin du même texte, Ray en appelle à Auguste Rodin à la place de Richard Wagner : la traduction de « *Wir gehen*

[1332] Voir partie 1, chapitre 1, 1.1.3, p. 64. Lacheny, Marc, « Petite contribution à l'histoire des relations culturelles franco-autrichiennes au XXe siècle : Kraus et les germanistes français de son temps », In Scheichl, Sigurd Paul. 2012. *Op. cit.*, p. 210.

[1333] Lettre de Ray à Besson, 11 décembre 1912. Fonds George Besson, Ms.Z.638.1767, bibliothèque de la ville de Besançon.

[1334] Lettre de Ray à Besson, 27 février 1914. Fonds George Besson, Ms.Z.638.1769.2, bibliothèque de la ville de Besançon.

[1335] Otto Eckmann, artiste lié au *Jugendstil* allemand ; travaille pour la revue *Pan* à partir de 1895, conçoit la typographie « Eckmann-Stil » pour l'usine AEG entre 1900 et 1902.

[1336] « Wo sind heute die Arbeiten Otto Eckmanns ? » devient « Où sont aujourd'hui « les œuvres » de l'école de Nancy ? », In Loos, Adolf, « Ornement et crime », *Les Cahiers d'aujourd'hui,* n°5, juin 1913, p. 252.

nach des tages last und mühen zu Beethoven oder in den Tristan » devient « Nous avons Rodin et Beethoven ».

Dans « Histoire d'un pauvre homme riche » que Marcel Ray traduit en 1922, toutes les références culturelles sont de même modifiées : Charpentier devient Rodin, Walter Crane devient Paul Poiret et la *Secession* le Salon des Indépendants. En musique, la marche de Radetzky est remplacée par le chant « Père la victoire »[1337], Richard Wagner et Beethoven par Schönberg et Ravel. Ray gomme ainsi les références viennoises et introduit des références françaises contemporaines – à l'exception de Schönberg à propos duquel Ray avait déjà traduit des textes d'Egon Wellesz en 1914 et 1921[1338]. On peut remarquer d'ailleurs que les choix de substitutions ne sont pas toujours identiques : en 1914, Wagner est remplacé par Auguste Rodin alors qu'en 1922 il l'est par Schönberg. Dans le premier cas et au vu de la date de publication, Ray a pu vouloir faciliter l'adhésion du lecteur au texte de Loos en retirant la mention de Wagner, alors très décrié en France, au profit de celle de Rodin. Dans le deuxième cas, il a pu souhaiter affirmer la continuité éditoriale des *Cahiers* avec la mention de Schönberg, ce dernier revenant à plusieurs reprises dans la revue.

Toutefois, la qualité de la traduction d'« Ornement et crime » par Marcel Ray est réelle comme le prouve par exemple, le rendu de l'exergue : « *Evolution der Kultur gleichbedeutend mit dem Entfernen des Ornamentes aus den Gebrauchsgegeanständen* » pour lequel Ray propose : « À mesure que la culture se développe, l'ornement disparaît des objets usuels[1339] ». Le traducteur choisit ainsi le verbe disparaître pour *entfernen* pour souligner l'idée que l'ornement disparaît progressivement de lui-même et non qu'il faut le supprimer. C'est d'ailleurs sur ce verbe que Loos revient en 1924 dans son essai « Ornement et éducation » quand il écrit « *das ornament verschwindet von sich selbst*[1340]» pour clarifier un propos qu'il juge peu à peu falsifié par ses contemporains[1341].

Si Ray s'accorde des licences, il explicite aussi les difficultés rencontrées. À propos des textes d'Egon Wellesz sur Arnold Schönberg, Ray écrit à Besson :

[1337] Composée après la défaite de 1870, cette chanson prête sa voix à un vieux soldat qui relate ses souvenirs de combat et souhaite une revanche. En 1917, elle est dédiée à Georges Clémenceau auquel fut attribué le surnom de « Père la Victoire ».
[1338] Egon Wellesz, « Arnold Schönberg » traduction de Marcel Ray, *Les Cahiers d'aujourd'hui,* n° 10, 1914, pp. 520-529. Egon Wellesz, « Les dernières œuvres d'Arnold Schönberg » traduction de Marcel Ray, *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n°6, 1921, pp. 286-296.
[1339] Loos, Adolf, « Ornement et crime », *Les Cahiers d'aujourd'hui,* n°5, juin 1913, p. 248.
[1340] Loos, Adolf, « Ornament und Erziehung (1924) », In Loos, Adolf. 1962. *Op. cit.*, p. 394.
[1341] Voir partie 1, chapitre 3, 3.1.2, p. 136.

> « Voici votre sacré manuscrit sur Schoenberg. Il m'a coûté bien du tintouin, et rien qu'aujourd'hui j'y ai travaillé huit heures. L'auteur m'avait remis un manuscrit d'une fâcheuse sécheresse. J'ai dû tout transposer, tout refaire, mettre des joues et de l'air, compléter, expliquer, orner un peu afin de bannir l'ennui, et je n'en aurai sans doute, merde, que l'agrément d'entendre le susdit auteur me demander « C'était donc si mauvais que vous avez changé tout ça ? » et encore si c'était bon maintenant[1342] ! ».

Ray regrette également que le texte de Schwarzwald soit « un peu lourd, mais pas mauvais, en somme. Traducteur fidèle, j'ai tâché de ne pas rendre la langue plus littéraire qu'elle n'était dans le manuscrit[1343]. » La technicité du texte d'Egon Wellesz sur la musique explique sans doute les difficultés rencontrées par Ray, à l'inverse de celui de Schwarzwald dont le style littéraire lui est plus familier.

Quant à Karl Kraus, Marcel Ray témoigne de son paradoxal enfermement dans la langue en 1934 dans la plaquette éditée pour le soixantième anniversaire de l'écrivain « *Stimmen über Karl Kraus* » :

> « L'obstacle décisif est la difficulté du transfert. L'œuvre de Karl Kraus est à peu près intraduisible dans la langue de Pascal et de Voltaire. J'ai essayé moi-même, il y a plus de vingt ans, de donner au moins une faible idée de cette œuvre magistrale en publiant dans *Les Cahiers d'aujourd'hui*, la belle revue que dirigeait George Besson, un choix d'aphorismes. J'avais fait un choix, c'est-à-dire que je m'étais rendu la tâche facile. […] Ce n'est pas un moindre paradoxe du destin exceptionnel de Karl Kraus : le seul écrivain allemand pour qui rien n'est intraduisible est aussi le seul qui ne trouve pas son traducteur ; le seul écrivain allemand qui remue encore quelque chose de grand est le seul qui reste enfermé dans les frontières de sa propre langue, portant ainsi le châtiment d'en avoir approfondi et multiplié les ressources et s'appauvrissant de l'avoir trop enrichie[1344]. »

De tels propos, s'ils évoquent les difficultés de la traduction, illustrent aussi les choix de textes et d'auteurs viennois opérés par Marcel Ray et qu'il qualifie de nécessaires.

[1342] Lettre de Marcel Ray à Besson, 10 mai ?. Fonds George Besson, Ms.Z.638.1772, bibliothèque de la ville de Besançon.
[1343] Lettre de Marcel Ray à Besson, 27 février 1914. Fonds George Besson, Ms.Z.638.1769.2, bibliothèque de la ville de Besançon.
[1344] Cité dans Kaufholz-Messmer, Éliane. 1975. *Op. cit.*, pp. 208-209.

9.1.4 Adolf Loos dans *Les Cahiers d'aujourd'hui* ou la construction d'un classique

En traduisant à trois reprises Adolf Loos, Marcel Ray a participé à la création d'une image de l'architecte, avec son côté excentrique et dandy qui constitue une veine majeure depuis dans la littérature critique[1345]. Mais au-delà de l'anecdote, Ray a surtout souhaité œuvrer à la (re)connaissance d'un architecte novateur et à faciliter ainsi son installation à Paris à partir de 1923.

En effet, son idée est bien d'introduire un architecte dont les théories lui plaisent et qui lui semble suffisamment important pour être traduit. Il insiste autant sur la modernité de ses théories à un moment où l'architecture connaît de fortes mutations que sur ses talents d'écriture. En outre, il y voit une opportunité pour son ami Francis Jourdain et son entreprise « Les ateliers modernes » puisqu'il le presse régulièrement de venir rendre visite à Loos[1346]. Rappelons qu'il avait déjà tenté d'aider Francis Jourdain lors de son séjour berlinois avec l'organisation d'une exposition de ses toiles en 1912 au Salon Cassirer à Berlin et au *Frankfurter Kunstverein*[1347].

De fait, la découverte d'Adolf Loos par Francis Jourdain au travers des articles traduits dans les *Cahiers* est suivie d'effets : ce dernier sollicite Marcel Ray en avril 1914 pour une présentation écrite de Loos à soumettre au comité du Salon d'Automne de Paris afin de faire inviter l'architecte[1348]. Si cette première proposition échoue à cause de la Première Guerre mondiale, elle réussit en 1923 et 1930, Loos devenantt sociétaire du Salon d'automne en 1926.

C'est dans ce contexte de diffusion de sa pensée et de ses projets que Loos migre à Paris, où il séjourne entre 1923 et 1928 ; il y fréquente Jourdain, Besson[1349] et vraisemblablement Ray même s'il n'existe aucune correspondance entre eux à l'exception d'une carte postale de 1920

[1345] Voir partie 2, chapitre 6, 6.1.1, p. 256.
[1346] Lettres de Ray à Besson, 29 octobre 1913, Fonds George Besson, Ms.Z.638.1768 et du 18 mars, Ms.Z.638.1771, bibliothèque de la ville de Besançon.
[1347] Lettres de Francis Jourdain à Marcel Ray, 19 entre mai 1911 et septembre 1912. Fonds Marcel Ray, R. Jou 1 Mai 1911 ; R. Jou 2 -3 ; R Jou 4 ; R. Jou 5 ; R. Jou 7 ; R. Jou 9 ; R. Jou 10 ; R. Jou 11 ; R. Jou 14 ; R. Jou 16 ; R. Jou 17, médiathèque de la ville de Vichy.
[1348] Lettre de Francis Jourdain à Marcel Ray, 23 avril 1914. Fonds Marcel Ray, R. Jou 23, médiathèque de la ville de Vichy. Voir partie 1, chapitre 1, 1.2.1, p. 77.
[1349] Lettre de George Besson à Loos, 8 juin 1928. Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.74, bibliothèque de la mairie de Vienne.

signée par le couple Loos[1350]. On peut trouver à ce silence archivistique plusieurs explications : la période viennoise n'a pas donné lieu à des échanges épistolaires puisque les deux hommes pouvaient se rencontrer, Loos écrivant d'ailleurs fort peu en général. À Paris, ils se sont sans doute peu vus puisque Ray effectue de très nombreux voyages pour le *Petit Journal*, dont il dirige la section politique jusqu'en 1931, tout en étant parallèlement éditorialiste à *L'Europe Nouvelle* jusqu'en 1934, une revue créée en 1918 par Louise Weiss[1351]. Il reste que les deux hommes se sont bien connus et appréciés comme en témoignent les multiples anecdotes sur le personnage de Loos qui émaillent la correspondance entre Ray et ses amis français. Marcel Ray a donc joué un rôle de premier plan dans la trajectoire française d'Adolf Loos : à l'origine de la mise en lien de deux réseaux d'intellectuels, il lui permet d'intégrer son propre réseau français tout en faisant bénéficier ses amis français de la modernité voire de l'*aura* de l'architecte viennois.

Cette migration artistique sera toutefois décevante pour Adolf Loos qui ne reçoit que deux commandes : la villa du couple Tzara à Montmartre et l'aménagement de la boutique Knize sur les Champs-Élysées. Ray en est d'ailleurs conscient ainsi qu'il l'écrit en 1930 à son ami George Besson[1352] :

> « Je voulais proposer que *Vient de Paraître* garde une page ou deux pour le 60e anniversaire de Loos. Peut-être pourrait-on faire ça dans le numéro de Janvier ? J'ai de bonnes photos et quelques textes inédits. […] Le pauvre Loos […] aura eu une déception du côté français. Personne n'a voulu s'intéresser à lui. Même au P.(etit) J.(ournal) je n'ai pu faire passer qu'un portrait et 20 lignes ».

C'est sans doute après avoir reçu cette lettre que George Besson, alors membre du comité de direction de la revue *Vient de paraître : revue mensuelle des arts et des lettres* aux éditions Crès, permet la parution d'un ensemble d'éloges de personnes ayant connu Adolf Loos en février 1931[1353]. Et Marcel Ray de signer la même année l'appel pour la création d'une école Adolf Loos aux côtés de Valery Larbaud et de James Joyce[1354]. Si la présence de Ray est significative des relations

---

[1350] Carte postale signée par Adolf Loos et Elsie Altman et un auteur inconnu qui le remercie de lui avoir « fait connaître des gens exquis », envoyée de Paris à Berlin, 28 juin 1920. Fonds Marcel Ray, R. Loo 1, médiathèque de la ville de Vichy.

[1351] De très nombreux articles sur l'avenir de l'Allemagne sont présents dans le fonds de Marcel Ray, ceux-ci ont été publiés dans diverses revues et surtout dans *L'Europe Nouvelle* : *Le problème allemand* de Jean Prunet ; *Delenda est* de Georges Thebaud ; *Chronique allemande* par Henri Ferber ; *Inaptitudes allemandes* par J. Leguêbe, *De quelques constantes du péril germanique* par Marcel Koch. Médiathèque de la ville de Vichy.

[1352] Lettre de Marcel Ray à George Besson, Noël 1930. Fonds George Besson, Ms.Z.638.1798, bibliothèque de la ville de Besançon.

[1353] « Hommage à Adolf Loos », *Vient de paraître,* n°102, février 1931, pp. 88-89.

[1354] Voir partie 1, chapitre 2, 2.2, p. 113.

particulières nouées avec l'architecte, celles des deux autres écrivains porte d'ailleurs également la marque de son réseau.

Malgré l'échec de son installation parisienne en termes de commandes et de constructions, Loos acquiert une certaine reconnaissance grâce aux traductions de Marcel Ray. Leur réception se fait en deux temps : la première, restreinte au cercle des *Cahiers*, est immédiate et a lieu avant-guerre (1912-1913) ; la seconde se déroule à partir de 1920 et concerne un cercle élargi. Ces traductions, tout particulièrement l'essai « Ornement et crime », ont ainsi connu un grand retentissement et leur republication dans diverses revues de l'époque révèle toute l'importance du travail du traducteur pour la communauté des architectes en France et la réussite de son entreprise de transmission.

Le comité de rédaction des *Cahiers d'aujourd'hui* insiste d'ailleurs sur l'importance d'« Ornement et crime » dès sa parution. Il choisit pour ce faire de publier une publicité dans le même numéro pour Francis Jourdain et son entreprise « Les ateliers modernes » en se référant explicitement à Loos : « la question de savoir "si l'on peut s'habituer", "si l'on peut vivre" au milieu d'un mobilier moderne ne se pose même plus après les exemples de M. Adolf Loos à Vienne, de M. Goerke à Berlin, de quelques Français aussi ». On y lit aussi que dans cette logique, « Francis Jourdain est le plus près aujourd'hui du grand Viennois Adolf Loos[1355]. » L'article publicitaire permet d'une part d'introduire le texte de Loos et d'autre part d'asseoir le bien-fondé de l'entreprise de Jourdain. L'étroite communauté de pensée entre le comité de rédaction, les auteurs et les produits mis en avant est clairement soulignée. Loos et Jourdain sont d'ailleurs mis sur un pied d'égalité puisqu'« en réalisant des intérieurs dont chaque partie contente nos besoins, en sachant des meubles et non des éléments de décor[1356], un Loos, un Francis Jourdain ont mis dans nos demeures le vrai charme d'intimité qui est la seule garantie de séduction durable. »

Léon Werth est plus explicite encore dans son témoignage publié dans *Vient de paraître : revue mensuelle des arts et des lettres*[1357] : « en 1912, Marcel Ray, aux *Cahiers d'Aujourd'hui*, révéla Loos. Aucun de nous, sauf Ray, ne connaissait Loos, n'avait vu de maison ou de magasin construit par Loos, de café ou de bar aménagé par Loos. Ce n'était pour nous qu'un message d'architecte. Mais

[1355] Publicité pour les Ateliers modernes, *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n°5, juin 1913, pp. 328-329. Cette publicité est reprise dans la plaquette publicitaire de quatre pages rédigée par Léon Werth et Octave Mirbeau en 1913, *Meubles Modernes*. Croquis de Francis Jourdain.
[1356] L'opposition entre le décor, relativement inutile et les meubles, éléments utiles pour la plupart fixés au mur dans les réalisations de Francis Jourdain est ici soulignée.
[1357] *Vient de paraître : revue mensuelle des arts et des lettres*, n°102, février 1931.

inoubliable. […] Nous associâmes Loos à la dictature de Francis Jourdain […] ». Cet hommage est repris sans aucune ambiguïté par Francis Jourdain dans la même revue :

> « Je vous remercie, mon cher Besson, de me fournir l'occasion de proclamer mon admiration et mon estime pour Adolphe Loos. Et aussi ma gratitude. Je dois beaucoup à ce grand esprit si lucide. Je ne suis pas près d'oublier l'impression que me cause la lecture, dans vos cahiers d'aujourd'hui, des fameux articles de Loos excellemment traduits par notre Marcel Ray. Tout ce que je pensais moi-même se trouvait exprimé là, mais avec quelle force et quelle vigueur ! La clarté des idées de Loos me fit sentir combien les miennes étaient encore, sinon confuses, du moins insuffisamment précisées. Au contact de son courage, je pris conscience de ma propre timidité. J'essayais de me frayer un chemin vers ce que je sentais être la vérité ; et, subitement, je me trouvais sur une grande voie bien tracée, où la marche devenait singulièrement aisée. Cette route, nous n'étions pas alors nombreux à l'emprunter. Aujourd'hui qu'elle est sinon encombrée, du moins très heureusement fréquentée, il ne nous fait pas oublier le nom de son constructeur. Pour ma part, je suis heureux de dire à Loos : Merci. »

L'un des autres lecteurs de ces essais avant-guerre est Auguste Perret. S'il n'évoque quasiment jamais Loos de manière explicite durant sa carrière – sinon pour s'en servir contre son ancien élève lors de la querelle qui l'oppose à Le Corbusier en 1923[1358] –, il rédige un texte intitulé « Le style sans ornements » après avoir lu « Ornement et crime »[1359]. Cet article, co-signé avec Sébastien Voirol, beau-frère des frères Perret et représentant de l'entreprise Perret, peut se lire comme une réponse aux critiques formulées lors de l'inauguration du théâtre des Champs-Élysées en mars 1913. Une partie très réduite du texte est publiée dans la revue *Montjoie !* en avril-juin 1914 sous le titre « Où en sont les architectes ? ». Perret et Voirol y exposent leur vision de l'architecture et des arts décoratifs dont la crise appelle l'élaboration de formes nouvelles. Pour les auteurs, l'art décoratif n'apporte aucune solution et la création d'un style à partir de l'ornement est mauvaise : c'est l'architecture qui, en ordonnant tous les arts, peut apporter un style. Ce texte souligne la convergence des débats dans les contextes français et viennois d'alors : doit-on passer par l'ornement et le décor ou par l'architecture et la construction ? Perret qui cherche des éléments de preuves pour ses réponses en a visiblement trouvé dans la lecture de Loos. Le style et la phraséologie de Perret et Voirol dans leur texte rappellent d'ailleurs ceux de Loos. Ainsi s'exclament-ils : « Imagine-t-on l'architecte ou l'artiste saisissant son crayon et disant : allons-y, créons un style[1360] ! » ou constatent-ils sans nuances : « Nos (futurs) architectes ignorent

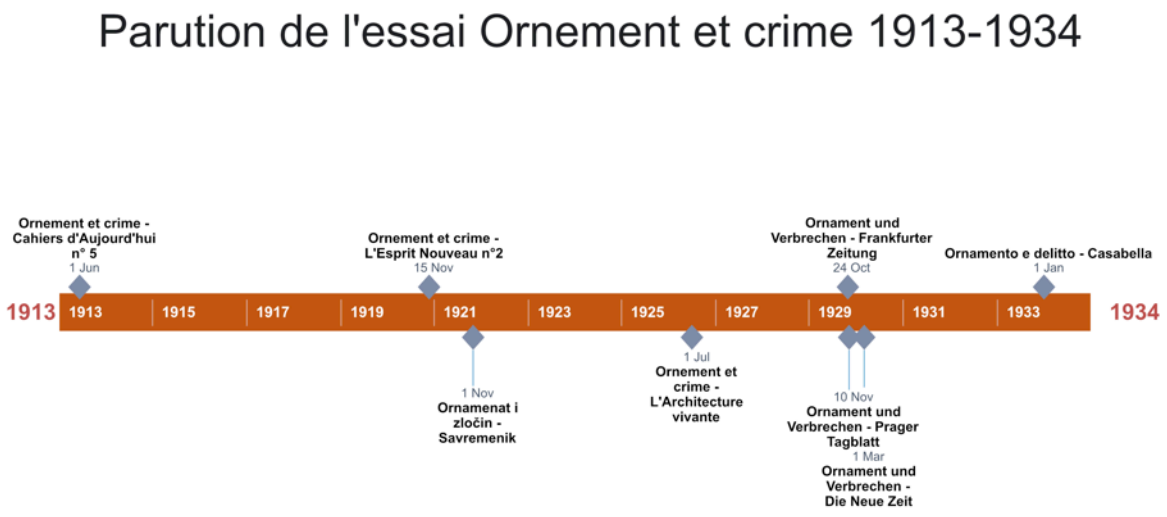
[1358] Voir partie 1, chapitre 3, 3.1.2, p. 135.
[1359] Laurent, Christophe, « Quand Auguste Perret définissait l'architecture moderne au XXe siècle », *Revue de l'Art,* 1998, n°121, pp. 61-78.
[1360] Laurent, Christophe, *Ibid*., p. 66.

les ressources des matériaux[1361] ». Enfin, ils citent directement Loos et ses deux essais « L'architecture et le style moderne » ainsi qu' « Ornement et crime » tout juste traduits évoquant « le comble de l'inculture » et le retard des sociétés et des architectes « sur leur temps ». À l'évidence, Loos imprègne ses lecteurs tant dans le style que dans les idées : Perret, Voirol mais aussi Simon Lévy qui le contacte au nom de la *NRF* après avoir lu ses textes dans *Les Cahiers d'aujourd'hui*[1362].

La seconde réception des traductions de Loos par Ray débute avec la republication d'« Ornement et crime » dans le deuxième numéro de la revue de Le Corbusier, *L'Esprit nouveau,* en 1920. Le texte est imprimé dans son intégralité sans citer son traducteur. Cette republication a été précédée par les lectures de le Corbusier des *Cahiers* et d'emprunts nombreux aux textes traduits par Ray entre 1913 et 1920[1363]. Puis les revues spécialisées, *L'Architecture vivante* et *L'Architecture d'aujourd'hui* republient à leur tour les traductions de Loos en 1926 et 1930. Avec ces reparutions, la théorie de Loos devient quasi autonome, plus radicale et rapidement érigée en une référence indispensable pour les architectes des années 1920. Ces rééditions, quasiment telles quelles sans nouveau travail de traduction, renvoient probablement à l'absence de traducteur dans les revues, et peut-être tout particulièrement en langue allemande ; surtout le traducteur n'est plus cité à l'inverse des pratiques des *Cahiers*.

[1361] Laurent, Christophe, *Ibid*., p. 67.
[1362] Voir partie 1, chapitre 1, 1.1.3, p. 60.
[1363] À propos des republications voir tableau 1, p. 73.

Figure 8 : Publication de l'essai *Ornement et crime* en Europe 1913-1934. Réalisation : Cécile Poulot.



Marcel Ray a ainsi participé à la construction d'un classique de l'architecture. Plus encore, il a établi une antériorité française en la matière, puisque les traductions françaises ont précédé les publications en langue originale dans les pays germanophones qui n'interviennent qu'en 1929. Cette antériorité française est encore redoublée par l'édition en France en langue originale du recueil *Ins Leere gesprochen* (*Paroles dans le vide*) en 1921 aux éditions Georges Crès & Cie alors qu'il ne paraît à Vienne qu'en 1931 aux éditions Brenner. La revue des *Cahiers,* et plus largement la maison d'édition Georges Crès, ont fonctionné comme une interface, révélant des écrits quasi inédits jusqu'alors, Marcel Ray figurant l'élément de connexion entre un réseau français d'intellectuels et de germanistes et un réseau autrichien.

L'intérêt de Ray pour l'architecture qui perdure tout au long de sa carrière, est marqué par la permanence de ses convictions sur l'importance de Loos. À son avis, le projet du Mundaneum de Le Corbusier en 1927 est « naturellement plagié de Loos[1364] », et il se plaît à rappeler combien Loos a été précurseur de la « révolution des conditions de la vie humaine[1365] » dans son discours inaugural de l'exposition d'architecture et d'urbanisme organisée par la France à Vienne après la

[1364] Lettre de Marcel Ray à George Besson, 21 septembre 1927. Fonds George Besson, Ms.Z.638.1796, bibliothèque de la ville de Besançon.
[1365] Discours de Marcel Ray pour l'inauguration de l'exposition d'architecture et d'urbanisme à Vienne, Fonds Marcel Ray, RMSSI 65-68, médiathèque de la ville de Vichy.

Seconde Guerre mondiale. Toutefois, et malgré cet engagement réel, il ne publie aucun texte théorique sur Loos.

Cette forme d'engouement de Marcel Ray pour certaines personnalités germanophones qu'il décide d'introduire auprès de ses amis, voire plus largement auprès du public français, est chez lui une constante. Il en est de même avec Carl Einstein (1885-1940) qu'il rencontre à Berlin en 1911 et à qui il ouvre son cercle lors du séjour de ce dernier à Paris, comme le révèle la correspondance entre Ray, Jourdain, Régis Gignoux ou encore Léon Werth[1366]. À l'évidence, Marcel Ray a privilégié ce rôle de passeur qui conduit à des échanges entre écrivains sur leurs textes respectifs, traduits ou non. Il en espère des retombées dans le dialogue interculturel à long terme – car Einstein « s'intéresse vivement à ce qu'il y a de mieux dans la plus récente littérature française, c'est-à-dire notre littérature » – mais aussi à court terme puisque ce même Einstein « est en position de faire insérer tout ce qu'il veut dans deux revues assez considérables, *März* (Mars) et *Die Gegenwart* (le temps présent)[1367] ». La formule est significative du rôle qu'entend jouer Ray : celui de médiateur entre deux champs culturels dans un échange gagnant entre les deux parties, la connexion entre réseaux pouvant déboucher sur des publications croisées, et une mise en visibilité de la pensée française dans le monde germanophone et vice versa. Ray a œuvré de la même manière avec le peintre George Grosz (1893-1959) : en 1927, il lui consacre, aux éditions Georges Crès & Cie alors dirigées par George Besson, un ouvrage dans la collection « Peintres et sculpteurs » avec quelque trente illustrations et une dizaine de planches insérées dans le corps du texte[1368]. La première rencontre entre les deux hommes date du début des années 1920 et leur dialogue se poursuit jusqu'en 1933 lorsque Grosz lui envoie une carte postale des États-Unis annonçant son émigration[1369].

Malgré des ruptures liées à ses emplois et à ses voyages, Marcel Ray n'a de cesse tout au long de sa carrière de traiter des sujets ayant trait aux pays germanophones du fait de sa formation première. Il se fait l'intermédiaire de différents cercles et met à profit ses talents de linguiste et de bon connaisseur des faits culturels dans divers milieux. Mais les années 1930 marquent une rupture quand démarre sa nouvelle carrière diplomatique. Ray s'éloigne alors petit à petit de son premier métier de journaliste et de son rôle d'intermédiaire et de divulgateur des

[1366] Lettres de Régis Gignoux, de Francis Jourdain et Léon Werth adressées à Marcel Ray, été 1912-1914, Fonds Marcel Ray, médiathèque de la ville de Vichy.
[1367] Lettre de Ray à Larbaud, 22 novembre 1911, In Larbaud, Valery et Marcel Ray. 1979. *Op. cit*, p. 148.
[1368] Ray, Marcel. 1927. *George Grosz*. Paris : Georges Crès & Cie.
[1369] « […] sehe jetzt her in USA. Bin von Deutschland emigriert. Werde amerikanischer Staatsbürger. » Carte postale de George Grosz à Marcel Ray, 26 août 1933. R. Gro 3, fonds Marcel Ray, médiathèque de la ville de Vichy.

idées d'autrui. Il garde toutefois ses réseaux de sociabilité tout au long de sa vie puisqu'il correspond avec Karl Kraus jusqu'en 1930[1370], avec Eugenie Schwarzwald jusqu'en 1938[1371], et avec Lucien Febvre jusqu'en 1948. Une rupture a visiblement eu lieu avec Francis Jourdain qui écrit à la secrétaire de Ray en août 1951 après l'annonce de sa mort :

> « Je suis, chère mademoiselle, bien sensible au souci que vous avez pris de me faire connaître la mort du vieux camarade dont j'ai, depuis tantôt douze ans, bien souvent déploré l'incompréhensible silence. Je garde et de notre commune jeunesse et de lui-même un très cher souvenir et ma peine est sincère[1372]. »

Marcel Ray, en donnant à lire pour la première fois « Ornement et crime » qui n'était encore qu'une conférence entre 1910 et 1913, est à l'origine de la première publication d'Adolf Loos et de son introduction en France. Celle-ci s'inscrit dans une perspective esthétique puisqu'elle éclaire la modernité viennoise dans ses différentes facettes, mais aussi dans une visée politique, les acteurs ayant été choisis pour incarner une Autriche différente de l'Allemagne contre tout amalgame avec sa voisine belliqueuse. La réussite de l'entreprise se mesure en premier lieu à l'adhésion emportée au sein de son réseau : *Les Cahiers d'aujourd'hui* publie rapidement de nouvelles traductions de Loos et Jourdain le reconnaît comme un architecte majeur de son temps. Pour reprendre la formule d'Alexandre Kostka et de Françoise Lucbert, le « médiateur arrive à ses fins en jouant un rôle actif dans un réseau qui multiplie son action[1373] ». Le phénomène est plus net encore après la Première Guerre mondiale avec les republications des articles de Loos à partir de ses traductions, le tout débouchant sur l'arrivée de Loos en France et son accueil dans les cercles proches de Ray (Salon d'Automne, George Crès) et dans d'autres cercles (réseau des jeunes architectes par exemple). Dans ce processus de médiation, Ray fait le lien entre des réseaux autrichiens (le cercle Schwarzwald et Karl Kraus) et français (les intellectuels germanophiles et la revue *Les Cahiers)* ; il crée un pont entre deux espaces géographiques (la France et l'Autriche) et deux périodes chronologiques (l'avant et l'après-guerre). Les outils utilisés sont simples, à savoir une revue et la traduction[1374]. Au-delà du décalage temporel (entre l'élaboration de la conférence *Ornement et crime* en 1910, sa traduction en 1913

[1370] Lettre de Marcel Ray à Germaine Goblot, août 1930, cité dans Lacheny, Marc, « Petite contribution à l'histoire des relations culturelles franco-autrichiennes au XXe siècle : Kraus et les germanistes français de son temps », In Scheichl, Sigurd Paul. 2012. *Op. cit.*, p. 217.
[1371] Holmes, Deborah. 2012. *Op. cit.*
[1372] Lettre de Francis Jourdain à Rachel Gayman, 9 août 1951, G. Jou 1, fonds Marcel Ray, médiathèque de la ville de Vichy.
[1373] Kostka, Alexandre, et Françoise Lucbert (Dir.). 2004. *Op. cit.,* p. 19.
[1374] Son implication supposée dans les invitations au Salon d'Automne et la publication chez Crès n'a pas été confirmée par les documents consultés.

puis sa réception dans les années 1920 qui prend acte de la conjoncture troublée par la guerre), le processus de médiation de Ray n'est pas exempt d'une certaine « déformation de l'objet de sa démarche » : en effet, c'est une version radicalisée de la pensée de Loos que retiennent ses contemporains et non sa traduction mesurée. L'exemple vient illustrer un certain manque d'emprise du médiateur sur l'objet qu'il souhaite introduire d'autant que parallèlement, la visée politique de Ray – évoquer une « autre Autriche » – est totalement éclipsée par la visée esthétique qui seule est retenue. L'épisode ouvre pourtant une nouvelle époque dans la trajectoire de Loos et sa fortune critique en en faisant un classique de l'architecture.

Bohumil Markalous est une tout autre figure de médiateur de Loos. Son entreprise d'introduction de l'architecte dans le nouvel État tchécoslovaque peut se lire comme une réussite, puisqu'elle satisfait la double visée, politique et esthétique. La différence entre les deux épisodes renvoie aux instruments mobilisés ainsi qu'aux contextes géographique, politique et historique.

9.2. Bohumil Markalous, un médiateur investi pour la reconnaissance d'Adolf Loos en Tchécoslovaquie

9.2.1 Un intellectuel cosmopolite de la génération Čapek

Bohumil Markalous est né en 1882 à Klatovy dans la région de Plzeň. Après des études en Bohême, au lycée de Chrudim et à l'université Charles de Prague, il passe deux semestres à Innsbruck pour étudier les sciences naturelles. Il enseigne ensuite dans un lycée de Prague avant d'être mobilisé en 1915 tout d'abord sur le front des Balkans puis dans la Ruhr. En 1917, il obtient le grade de docteur en esthétique de l'université de Prague[1375].

Après la Première Guerre mondiale, Markalous exerce comme professeur et journaliste mais aussi en tant qu'écrivain sous le pseudonyme de Jaromir John, en hommage à son frère mort sur le front quelques années plus tôt. Il écrit pour la revue *Lidové noviny* créée à Brno en 1889 et dirigée par Adolf Stransky, futur ministre du commerce et sénateur : il en devient un collaborateur régulier entre 1919 et 1921. Il séjourne en Allemagne et en France, notamment à Paris entre 1921 et 1922, où il contribue à la revue *Paris-Prague* avec un article consacré aux artistes

[1375] Schamschula, Walter. 1990. *Geschichte der tschechischen Literatur : Von der Gründung der Republik bis zur Gegenwart*. Cologne : Böhlau, p. 199.

tchécoslovaques émigrés[1376] et assiste aux cours des professeurs d'esthétique Victor Basch et Charles Lalo (1877-1953) à la Sorbonne[1377].

À son retour de France, Markalous s'installe d'abord à Brno entre 1923 et 1925-1926 : sa rencontre avec Adolf Loos qui date de 1923 marque le début d'une amitié forte qui dure jusqu'à la mort de l'architecte en 1933. Selon les papiers personnels de Bohumil Markalous, la rencontre a lieu grâce à Václav Vilém Štech (1885-1974), professeur et historien de l'art à l'Académie des Beaux-Arts de Prague[1378] qui pensait que leurs thématiques les rapprochaient[1379].

Durant les premières années de la République tchécoslovaque, Markalous côtoie nombre d'intellectuels dont les frères Karel (1890-1938) et Josef Čapek (1887-1945), très proches du président Masaryk. Bohumil Markalous appartient à la « génération Čapek[1380] », à savoir une génération majoritairement constituée d'intellectuels et artistes nés entre 1880 et 1895[1381], affirmant son appartenance tchèque, formée à l'université tchèque créée en 1882 et qui est très influencée par la Ie République de Masaryk à partir de 1918. L'écrivain Karel Čapek donne son nom à cette génération du fait de son intimité avec le président de la République et du salon qu'il tient tous les vendredis à partir de 1921 dans son appartement privé de Prague. Après des études de lettres et de philosophie dans les universités de Prague, Berlin et Paris, Karel Čapek travaille pour des journaux tchèques et publie son premier recueil de poésie en 1916. Son salon est fréquenté tant par des intellectuels et des artistes que par des hommes politiques – dont Masaryk. Cette génération a pris activement part aux actions du « *Hrad* » (Château), soit un groupe constitué d'individus qui ont des responsabilités plus ou moins officielles mais qui sont tous profondément fidèles à la Ie République, autour des deux figures du président Tomáš Masaryk et du ministre des Affaires Étrangères Edvard Benes[1382]. Ce groupe participe au développement de l'identité nationale tchécoslovaque par le biais notamment de la troisième section du ministère dédiée à la propagande et à l'information tchèque. Cette section intégrée au groupe du *Hrad*

[1376] *Paris-Prague*, n°1, 1923.

[1377] Après avoir enseigné la littérature allemande et travaillé avec Charles Andler sur la philosophie allemande, Victor Basch devient le premier professeur d'esthétique à la Sorbonne à partir de 1928 et Charles Lalo lui succèdera en 1933. Trautmann-Waller, Céline, « Victor Basch : l'esthétique entre la France et l'Allemagne », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 34, n°2, 2002, pp. 77-90.

[1378] Manuscrit de Bohumil Markalous, Fonds Bohumil Markalous, Literární archiv Památníku národního písemnictví (Memorial of National Literature), Prague, 26/G/2.

[1379] Lettre de V.V. Štech, 22 novembre 1967, Fonds Bohumil Markalous, Literární archiv Památníku národního písemnictví (Memorial of National Literature), Prague, 26/G/2.

[1380] Ort, Thomas. 2013. *Art and Life in Modernist Prague : Karel Čapek and His Generation 1911-1938*. Basingstoke : Palgrave Macmillan.

[1381] Orzoff, Andrea. 2009. *Battle for the Castle : The Myth of Czechoslovakia in Europe, 1914-1948*. Oxford : Oxford University Press, p. 86.

[1382] Orzoff, Andrea. 2009. *Ibid*., pp. 79-80.

publie des journaux en différentes langues portant sur la Tchécoslovaquie, crée et finance la maison d'éditions Orbis ou encore le *Společenského klubu,* deux institutions pour lesquelles Markalous travaille.

À Prague, où il s'installe entre 1926 et 1928, Markalous s'engage pleinement dans le *Hrad* : il entre au service de presse du premier ministre et devient le secrétaire du *Společenského klubu*, un club social créé par Josef Schieszl (1876-1970), Hana Benes, la femme du ministre des Affaires Étrangères, et Vilém Pospisil, directeur de la banque nationale, sur le modèle des clubs anglais tels que le *Royal Automobile Club* ou le *Bath Club*. Ce dernier ouvre ses portes en février 1927 dans le palais Sylva-Tarrouca, Na Příkopě, au centre-ville : l'objectif est de développer la vie associative tchèque du nouvel État en organisant des événements culturels et mondains dans l'une des vingt-deux salles du palais en réunissant l'élite tchécoslovaque ainsi que des représentants de pays étrangers basés à Prague, – ainsi accueille-t-il plusieurs personnalités à l'occasion du soixantième anniversaire de Loos en 1930. S'il est officiellement un club privé, le *Společenského klubu* est en partie financé par l'État et géré par le ministère des Affaires étrangères[1383] et il connaît un grand succès puisqu'il compte plus de 700 membres à la fin de l'année 1927[1384]. Parallèlement, à partir de 1928, Markalous s'investit toujours plus dans la maison d'édition Orbis : directeur de la collection Ars entre 1924 et 1938, il s'occupe également du magazine illustré de photographies, *Pestrý týden* (1926-1945) qui consacre son premier numéro à l'indépendance tchécoslovaque.

Bohumil Markalous se retire en 1936 à l'est de la Tchécoslovaquie et survit pendant la Seconde Guerre mondiale à Chrudim. En 1946, il participe à la reconstruction de l'université d'Olomouc où il fonde le département d'esthétique avec le peintre Jan Zrzavý et le professeur František Viktor Mokry, dans lequel il enseigne jusqu'à sa mort en 1952[1385].

Quand Adolf Loos et Bohumil Markalous font connaissance en 1923 à Brno, ils ont respectivement 53 et 41 ans et sont donc des hommes faits. Markalous n'aura de cesse à partir de de cette rencontre de faire reconnaître Loos en Tchécoslovaquie et de lui donner le statut d'artiste tchécoslovaque. Il lui apporte un soutien à la fois matériel et financier, l'introduit dans les différents cercles qu'il se constitue durant sa carrière et l'assiste dans ses projets internationaux notamment en France.

[1383] Orzoff, Andrea. 2009. *Ibid*., p. 75.
[1384] Orzoff, Andrea. 2009. *Ibid*.
[1385] Svobodová, Markéta. 2016. *Bauhaus a Československo 1919-1938 / The Bauhaus and Czechoslovakia 1919-1938*. Prague : Kant, p. 64.

9.2.2 L'axe Paris-Brno ou les premiers engagements de Bohumil Markalous

Les premières interventions de de Markalous à l'égard de son ami Loos se font en collaboration avec l'architecte et directeur d'*UP Závody*, Jan Vaněk, également présent lors de la rencontre à Brno en 1923. Après s'être formé comme ébéniste, Jan Vaněk travaille pendant deux ans dans des fabriques de meubles en Allemagne entre 1909 et 1911 avant de revenir en Tchécoslovaquie pour fonder son entreprise *Umělecko-průmyslové dílny* dans sa ville natale de Třebíč en 1921. En 1922, l'entreprise *UP Závody* fusionne avec les ateliers de Jan Vaněk ainsi qu'avec d'autres ateliers plus petits : la nouvelle entreprise, installée à Brno, est officiellement baptisée *Spojené umeleckiprumyslové Závody a.s. Brno* (les magasins réunis d'artisanat d'art de Brno) et Vaněk en devient le directeur jusqu'en 1925[1386]. Après son éviction d'*UP Závody*, Vaněk dirige une nouvelle entreprise entre 1925 et 1932, *SBS-Standard bytová společnost* (compagnie d'habitat standardisé) d'abord basée à Brno puis à Prague et fabrique certains des meubles de la villa Tugendhat construite par Mies van der Rohe à Brno (1928-30), ceux du dressing de la villa Müller de Loos à Prague (1928-30) ou encore quelques-uns de l'appartement de Karel Čapek à Prague[1387]. En plus de son activité d'entrepreneur, Jan Vaněk dessine du mobilier pour ses entreprises de conception de logements et d'aménagement, installées à Prague sous les noms de PMB (*Poradna moderního bydlení* – conseil en logement social) et DDZ (*Dílny pro dům a zahradu* – atelier pour la maison et le jardin). Ces dernières ont joué un rôle très important dans le mouvement de standardisation de la fabrication de meubles. Enfin, parallèlement à ses activités liées au mobilier, Jan Vaněk est co-éditeur de la revue *Bytová Kultura/Wohnungskultur* et exerce en tant qu'architecte au Monténégro (1925) ou encore à Brno avant d'enseigner à partir du milieu des années 1930 à Zlin, à l'école d'art inaugurée par l'entreprise Bata.

Lors de sa nomination à la tête d'*UP Závody,* Vaněk emploie Loos comme représentant de l'entreprise à Paris et comme co-rédacteur de la revue. Ce dernier prend très au sérieux ses fonctions en cherchant à vendre des meubles voire en construisant un pavillon pour l'entreprise à l'Exposition Internationale des Arts décoratifs et industriels modernes[1388] ; il s'étonne même à

[1386] Koudelková, Dagmar et Anežka Šimková. 2018. *Op. cit.*, p. 23.
[1387] Chatrný, Jindřich et Martin Halata. 2015. *Op. cit.*
[1388] Voir partie 2, chapitre 6, 6.2.2, p. 280.

l'occasion d'avoir pu développer de réelles capacités commerciales[1389]. L'insécurite financière dans laquelle il se trouve, son inactivité en tant qu'architecte ainsi que son amitié envers Vaněk et Markalous expliquent sans nul doute son engagement.

Pourtant, le but de l'entreprise – meubler et aménager entièrement des intérieurs dans un style homogène et harmonieux en prenant en compte les habitudes des clients – semble contraire aux conceptions de Loos qui affirme la nécessité de ne pas forcément créer de nouvelles pièces de mobilier si les existantes sont satisfaisantes et celle d'intégrer les manières de vivre des habitants dans les aménagements intérieurs sans viser une harmonisation totale du mobilier et du décor.

Il adhère de manière plus évidente au projet d'ouverture internationale recherchée de conserve par la revue *Bytová Kultura/Wohnungskultur* et l'entreprise *UP Závody*, qui implante des antennes à Prague, Bruxelles, Paris et Bratislava – cette dernière étant construite par l'architecte Jan Víšek entre 1928 et 1929[1390]. La volonté de l'entreprise tchèque de figurer sur la scène européenne se révèle par exemple quand *UP Závody* propose en janvier 1924 de produire les meubles du pavillon de l'Esprit Nouveau de Le Corbusier à l'exposition internationale des arts décoratifs de Paris. Le Corbusier accepte la proposition et offre en retour « de [leur] obtenir certains contrats de vente des articles » qu'il proposera « avec une ou deux grandes maisons de Paris[1391] ». L'entreprise s'en réjouit et lui signale que Bohumil Markalous a publié ses travaux dans *Bytová Kultura/Wohnungskultur* : en retour, Le Corbusier mentionne l'entreprise dans la deuxième édition de *Vers une architecture* en novembre 1924, en précisant qu'elle est chargée des murs de la cuisine, de la soupente ainsi que des « agencements-types » des chambres du pavillon de l'Esprit Nouveau[1392]. Plusieurs rendez-vous sont alors prévus avec les frères Vaněk[1393] puis lors d'un déplacement de Le Corbusier en Tchécoslovaquie, mais rien ne se passe et la collaboration avorte. Adolf Loos reçoit d'ailleurs en avril 1925[1394] une lettre de l'entreprise l'informant des difficultés rencontrées pour concrétiser l'accord avec Le Corbusier mais sans préciser quelle conduite tenir pour la suite. En fait, *UP Závody* connaît alors de grosses difficultés financières et

---

[1389] « In kleinen Dingen entwickele ich einen Geschäftstüchtigkeit über die ich staune. » Lettre d'Adolf Loos à Bohumil Markalous, 21 juillet 1924, rédigée au 20 quai d'Orléans à Paris, centre de documentation de la villa Müller, Prague.
[1390] Šlapeta, Vladimír. 1988. *Op. cit.*, p. 111.
[1391] Lettre de Le Corbusier à UP Závody, 11 janvier 1924. R3-4 224, FLC, Paris.
[1392] Le Corbusier. 1995 (1e éd. 1923). *Vers une architecture*. Paris : Flammarion.
[1393] Lettre de Le Corbusier à UP Závody, 8 février 1924. R 3-4-26, FLC, Paris.
[1394] Lettre de *UP Závody* à Adolf Loos, 18 avril 1925. Centre de documentation de la villa Müller, Prague. L'ébéniste Jaroslav Vaněk, frère de Jan, travaille en tant que représentant de l'entreprise à Bruxelles.

Loos perd son poste de représentant commercial dès 1925 quand Jan Vaněk est évincé pour sa mauvaise gestion[1395], les actionnaires de l'entreprise critiquant le salaire trop élevé de Loos[1396]. Lors de son procès, Jan Vaněk assure qu'un contrat officiel a été signé accordant à Loos 1500 francs par mois et le défraiement de ses déplacements, mais ses actionnaires lui reprochent d'avoir outrepassés ses pouvoirs de gérant[1397].

L'épisode rend bien compte de la situation assez précaire de Loos à Paris. Ce sont pour une bonne part ses contacts tchécoslovaques, Bohumil Markalous et Jan Vaněk, à la fois soutiens et collaborateurs, qui lui permettent de survivre dans la capitale où il peine à s'intégrer réellement et à développer une véritable activité d'architecte : « Je ne perds pas espoir » écrit-il en mai 1926 à Markalous, « et je serai toujours reconnaissant mon cher Dr. Markalous de m'avoir permis de m'installer à Paris[1398] ». Mais devant la misère qui menace, il demande dans la même lettre à Markalous, de lui trouver un poste à Prague en tant que professeur – même s'il ne parle pas tchèque – ou d'attaché à la légation[1399]. Si Bohumil Markalous échoue à lui trouver un poste, la rente que lui accorde le ministère de l'éducation le 15 octobre 1929[1400] puis celle versée directement par le Président de la République Tomáš Masaryk par l'intermédiaire de l'écrivain Karel Čapek en 1930[1401] améliorent le quotidien. Les mémoires de l'architecte Karel Honzik à propos de son collègue Jan Víšek qui alerte Karel Čapek sur la situation financière de Loos[1402] laissent devnier les interventions de Markalous qui était parvenu à l'intégrer dans son double réseau d'architectes et d'intellectuels tchécoslovaques ; elles témoignent également du rôle de ce que l'on a appelé « la génération Čapek », notamment dans la construction d'un sentiment national fort et dans la revendication d'artistes au service de la nouvelle République.

[1395] Chatrný, Jindřich. 2008. *Op. cit.*
[1396] Actes du procès à Brno, 1925, Albertina, Fonds AL, ALA 3548, Vienne.
[1397] Copie des actes du procès à la cour des affaires civiles de Brno, centre de documentation de la villa Müller, Prague.
[1398] « Aber ich gebe die Hoffnung nicht auf und gedenke immer dankbarst meines lieben Dr. Markalous, der mir die Übersiedlung nach Paris ermöglicht hat. » Lettre d'Adolf Loos à Bohumil Markalous, 10 mai 1926, centre de documentation de la villa Müller, Prague.
[1399] « Ich habe schon gehört, das Sie in Prag im Ministerium sitzen u. hätte mir immer gewünscht, das Sie nach Paris kommen. Könnte ich gar nichts dafür tun? Ich meine bei der Gesandtschaft, oder bei einer Prager Stelle? […] aber ich werde ihr keine Beschäftigung geben können, da ich selbst (ausser einen Wohnhausbau für den Dadaisten Tristan Tzara) nichts zu tun habe. » Lettre d'Adolf Loos à Bohumil Markalous, 10 mai 1926, centre de documentation de la villa Müller, Prague.
[1400] Lettre du ministère de l'éducation nationale tchécoslovaque (Ministerstvo Skolstvi a narodni osvety) à Adolf Loos, 15 octobre 1929, Fonds AL, Albertina, Vienne.
[1401] Szadkowska, Maria, Leslie Van Duzer, Dagmar Černoušková, et Ladislav Bezděk. 2009. *Adolf Loos - dílo v českých zemích*. Prague : Muzeum hlavního města Prahy, KANT.
[1402] Voir partie 3, chapitre 8, 8.2.2, p. 352.

L'implication de Markalous et l'emploi fourni par Jan Vaněk chez *UP Závody* apparaissent ainsi essentiels dans la migration parisienne de Loos : Markalous se fait à cette occasion l'intermédiaire entre deux États, la France et la Tchécoslovaquie. Il devient par la suite quasiment porteur d'une nouvelle migration artistique de Loos vers Prague, et à terme de l'affirmation de Loos comme architecte tchécoslovaque : il lui ouvre ses réseaux liés à la nouvelle République d'autant qu'au même moment Loos côtoie de très nombreux artistes tchécoslovaques eux aussi installés dans la capitale française et qu'il envisage alors de construire en Tchécoslovaquie.

9.2.3 La fabrique d'un architecte tchécoslovaque moderne : des revues aux éditions Orbis

Dès leur rencontre en Tchécoslovaquie au début des années 1920, Bohumil Markalous, séduit par les idées de Loos, s'efforce de les introduire en Tchécoslovaquie. Comme Marcel Ray, c'est un universitaire et un intellectuel qui maîtrise la langue allemande, ce qui lui permet de proposer des traductions en tchèque des textes de Loos et de favoriser leur publication dans des revues et des livres. En revanche, contrairement à Ray, il écrit également des articles plus théoriques sur l'architecte, ne se contentant pas d'un rôle divulgateur mais s'affirmant comme expert.

Le désir de Markalous d'introduire Adolf Loos en Tchécoslovaquie s'explique tant pour des raisons politiques qu'artistiques. Lors de leur rencontre à Brno, Markalous est déjà intégré dans des réseaux d'architectes par le biais de Jan Vaněk et les théories de Loos lui paraissent susceptibles de rencontrer, voire de promouvoir le mouvement des modernes qui se développe alors dans la ville. En outre, Adolf Loos étant né à Brno en 1870 et ayant adopté la nationalité tchécoslovaque en 1918, il est facile de vanter son appartenance à la Moravie et à la Tchécoslovaquie : la reconnaissance, voire l'appropriation d'Adolf Loos par les architectes tchécoslovaques après 1918, en sont ainsi facilitées. Enfin, Markalous, médiateur de poids dans le nouvel État, y trouve aussi sans nul doute un moyen de s'affirmer personnellement.

Rédacteur très engagé dans plusieurs revues tchécoslovaques, Bohumil Markalous s'emploie à publier l'architecte Adolf Loos et à permettre ainsi une large diffusion de ses idées. Sur les dix numéros parus de la revue *Bytová Kultura/Wohnungskultur*, la moitié contient des articles d'Adolf Loos ou ayant trait à son architecture. Ainsi le troisième numéro de 1924 publie « Ornement et

éducation[1403] » et le numéro 6 un article sur Vienne déjà paru dans la revue *Das Andere* en 1903[1404]. En outre, Markalous propose dans le premier numéro un débat avec l'architecte sur l'économie[1405] puis dans le numéro 4 un portrait d'Adolf Loos dans la série « Les hommes de notre temps »[1406]. De tels articles, de la main de Loos comme de Markalous, sont en phase avec la ligne éditoriale de la revue qui se veut une revue internationale avec un sommaire à la fois en tchèque, en français et en allemand et des textes bilingues allemand et tchèque. La revue publie également Walter Gropius, J.J.P. Oud ou encore Robert Mallet-Stevens ; elle accompagne les textes de planches et de dessins d'architectes ainsi que de photographies. Dans un numéro de *Der Sturm* de mai 1925, Herwarth Walden souligne d'ailleurs le travail exemplaire de cette revue, à l'instar de *L'Esprit Nouveau* ou de *De Stijl*[1407].

Mais en dépit de cette excellence reconnue, *Bytová Kultura/Wohnungskultur* doit faire face à de nombreuses difficultés en raison du très grand nombre de revues existant à l'époque en Tchécoslovaquie, et notamment de la concurrence des cinq revues du groupe Devětsil[1408] à savoir *Revolucni Sbornik Devetsil*, *Zivot*, *Disk*, *Pasmo* et *ReD* dont les parutions s'échelonnent de 1923 à 1931. *Bytová Kultura/Wohnungskultur* doit également rivaliser avec d'autres revues tchécoslovaques dont les tirages et l'écho international sont plus importants : il en est ainsi de *Stavba* (1922-1938), émanation du *Klub Architektu v Praze* dont Karel Teige devient le rédacteur en chef en 1923. Ce dernier exprime dès 1925 son adhésion aux idées de Loos tout en regrettant qu'il ne défende pas l'industrialisation ou la mécanisation de l'architecture, qui sont à l'époque au cœur du projet que soutient Teige[1409]. Surtout, il prend le parti de Loos en 1929 contre Le Corbusier dans sa critique du projet pour le Mundaneum de Genève[1410] : il y dénonce les réminiscences historicistes et formalistes au nom des interprétations particulièrement radicales d'« Ornement et crime »[1411] – oubliant au passage l'attachement de Loos pour la tradition et les articles de présentation de Bohumil Markalous attachés à présenter toutes les nuances de la pensée de Loos. Mais sa diatribe de 1929 s'inscrit en fait dans une visée politique puisqu'il érige Loos en architecte tchécoslovaque

[1403] Loos, Adolf, « Ornament und Erziehung », *Wohnungskultur*, n°2-3.
[1404] Loos, Adolf, « Das Andere/To Druhé », *Wohnungskultur*, n°6.
[1405] Loos, Adolf, « Von der Sparsamkeit », *Wohnungskultur*, n°2-3.
[1406] Markalous, Bohumil, « Adolf Loos », *Wohnungskultur*, n°4-5.
[1407] Walden, Herwarth, « Wahrnehmung berechtigter Interessen », *Der Sturm*, n°5, mai 1925, p. 67.
[1408] Voir partie 2, chapitre 4, 4.1, p. 167.
[1409] Teige, Karel, *Stavba III*, 1924-1925, p. 156.
[1410] Cohen, Jean-Louis, « L'architecture tchécoslovaque entre l'ombre d'Otto Wagner et celle d'Adolf Loos », *Austriaca, Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche*, n°12, « L'architecture autrichienne », mai 1981, pp. 83-99.
[1411] Teige, Karel, « Adolf Loos », *Stavba*, 1929, n°8, pp. 57-61, 78-79 et 89-92 ; « Mundaneum », *Stavba*, 1929, n°10, pp. 145-155.

précurseur du mouvement moderniste international pour illustrer l'originalité et l'avant-gardisme de l'architecture de son pays.

Deux autres revues d'architecture peuvent également revendiquer une stature internationale en Tchécoslovaquie : la revue *Styl* fondée en 1907 par Jan Kotera, ancien élève d'Otto Wagner, qui considère dans un premier temps l'architecture comme un art par opposition à *Stavba*. Et la revue *Stavitel* créée par František Cerny (1903-1978) et Jiri Kroha (1893-1974)[1412], qui s'inspire plutôt du cubisme développé dès les années 1910 mais qui épouse aussi les conceptions de Loos quand en mars 1926[1413] elle publie le texte-manifeste *Ohne vergoldeten Wagen* (À bas le carrosse doré). Ce texte écrit en allemand se veut le nouveau manifeste de l'architecture tchécoslovaque : les soixante-neuf signataires, dont Bohumil Markalous, sont de nationalités différentes et deviendront pour beaucoup les futurs membres du premier CIAM de 1928[1414]. Ce manifeste collectif aurait pu être écrit par Loos lui-même tant le ton et la manière sont caractéristiques de sa plume, et la compilation intégrale des écrits d'Adolf Loos parue chez Adolf Opel le revendique d'ailleurs[1415]. Le texte affirme la nécessité pour l'architecture de prendre en compte les besoins humains en rejetant le folklore et le régionalisme ainsi que le superflu. Il témoigne aussi d'un ancrage politique et national puisqu'il porte en exergue une citation du Président de la République Tomáš Masaryk.

Les articles de et sur Loos parus dans *Bytová Kultura/Wohnungskultur* ont joué un rôle majeur dans l'appropriation de l'architecte par ses pairs tchécoslovaques. Ce dernier avait pourtant déjà prononcé des conférences et réalisé un certain nombre d'aménagements d'intérieurs dans le pays dès les années 1910 mais sans attirer spécialement l'attention. Le nouveau contexte politique après l'éclatement de l'Empire austro-hongrois et la proclamation de la I^e^ République Tchécoslovaque en 1918, change la donne. En quête d'un art national renvoyant à une identité spécifique, les intellectuels qui soutiennent la nouvelle République se sont appropriés Adolf Loos. Ce dernier est reconnu comme un inspirateur de l'architecture nationale, laquelle gagne une place de choix sur la scène internationale dans le cadre de l'affirmation de l'architecture moderne. Il s'agit là d'une forme de réception tardive et différée mais particulièrement forte tant les enjeux politiques l'emportent. Éditeur en chef de la revue *Bytová Kultura/Wohnungskultur,* Markalous est un des principaux artisans de cette reconnaissance,

[1412] Architecte tchèque formé à Plzeň et Prague, il enseigne à l'université technique de Brno à partir de 1926.
[1413] Collectif, « Ohne vergoldeten Wagen », *Stavitel,* 1926, n° 2, p. 23.
[1414] Tropeano, Ruggero, « "Ohne vergoldeten Wagen" : die Pioniere der Moderne, eine Einführung in die Architektur der CSSR », *Werk, Bauen + Wohnen*, n°75, 1988.
[1415] Loos, Adolf. 2010. *Op. cit.*, p. 634.

d'autant qu'il adopte la même politique éditoriale favorable à Loos, avec des traductions en tchèque, dans le magazine illustré *Pestrý Týden* qu'il dirige à partir de 1928. Il y publie notamment quatre essais de Loos portant sur la mode féminine et masculine[1416] – tous déjà publiés en Autriche. Puis en 1929 et 1930, Markalous fait paraître en pleine page deux articles sur l'architecte, le premier à propos de la publication en tchèque du recueil *Paroles dans le vide* en mai 1929[1417] et le second en décembre 1930 à l'occasion du soixantième anniversaire de Loos alors expressément présenté comme l'initiateur du mouvement moderne[1418].

La revue *Náš směr. Revue pro kreslení a estetickou výchovu* (*Notre direction. Revue de dessin et d'éducation esthétique*) mérite une mention particulière du fait de sa publication de l'essai « Ornement et éducation » en 1924 qui ne sera présenté que bien plus tard en Autriche ou en France. Ce texte est issu d'un appel lancé en 1924 par l'éditeur de la revue, František Viktor Mokry[1419], collègue de Bohumil Markalous, sur l'idée d'une réforme de l'éducation artistique. Adolf Loos y répond depuis Paris[1420]en revenant largement sur l'importance de la tradition dans l'architecture provoquant une certaine incompréhension des éditeurs[1421] qui avaient publié « Ornement et crime » en tchèque dans le numéro précédent[1422]. *Náš směr* est assez proche des préoccupations esthétiques et pédagogiques chères à Bohumil Markalous, qui relaie d'ailleurs dans *Bytová Kultura/Wohnungskultur* l'appel par un encart publicitaire et publie à son tour « Ornement et éducation » précédé de la lettre de Loos adressée à Mokry le remerciant de lancer une telle enquête. Force est de constater que Karel Teige connaissait ce texte mais évite de le citer dans son article de 1929, soucieux d'établir une filiation entre Loos et l'architecture moderne tchécoslovaque[1423]. On retrouve donc en Tchécoslovaquie la même fortune critique relativement exclusive d'« Ornement et crime », qui tend à effacer quelque peu les autres écrits de Loos.

[1416] Loos, Adolf, « Dámská modo, ty strašná kapitolo kulturnich dějin ! », *Pestrý Týden*, 7 avril 1928 ; « Dobře se oblékat není krásně se oblékat », *Pestrý Týden*, 14 avril 1928 ; « Dlouhé nebo krátké – mužsky nebo žensky ? », *Pestrý Týden,* 26 mai 1928 ; « Nábytek a lidé, čili kniha pojednávajici o řemesle », *Pestrý Týden,* 16 novembre 1929.
[1417] « První soubor statí Adolfa Loose vydán česky v knihov. Ars (nakl. Orbis, Praha) », *Pestrý Týden,* 18 mai 1929.
[1418] Markalous, Bohumil, « Adolfovi Loosovi, iniciatoru moderni Architektury. Jest 10. prosince sedesat let », *Pestrý Týden,* 6 décembre 1930.
[1419] Loos, Adolf, « Ornament und Erziehung », *Náš směr,* n°XI, 1924-1925.
[1420] Lettre d'Adolf Loos à Mokrý dans laquelle il est question d'un honoraire que Loos toucherait pour cet article, 11 août 1924, centre de documentation de la villa Müller, Prague.
[1421] Hubatová-Vacková, Lada. 2011. *Op. cit.*, p. 222.
[1422] Loos, Adolf, « Ornament und Verbrechen », *Náš směr,* n° X, 1923-1924.
[1423] Svacha, Rotislav, « 'Before and After the Mundaneum' : Karel Teige as theoretician of the architectural avant-garde », In Frampton, Kenneth et Rostislav Svacha (Dir.). 1999. *Op. cit.*, pp. 108-139.

Si la collaboration de Loos avec la revue *Bytová Kultura/Wohnungskultur* est brève, elle fait figure de tremplin pour son introduction en Tchécoslovaquie alors qu'il séjourne pourtant à ce moment-là principalement à Paris. Bohumil Markalous et Jan Vaněk parviennent, d'abord depuis Brno, puis depuis Prague, grâce à des traductions et à des publications dans plusieurs revues, à faire reconnaître les théories et le travail de Loos dans les réseaux d'architectes pour qui il figure rapidement un précurseur et l'initiateur d'une nouvelle architecture. De fait, avec les premiers articles de ou sur Loos publiés dans *Bytová Kultura/Wohnungskultur,* la tonalité change. Quand les publications anciennes étaient rédigées quasi exclusivement en allemand et annonçaient de manière très factuelle la venue de l'architecte pour des conférences par exemple, les articles de la fin des années 1920 sont écrits en tchèque, se veulent plus approfondis, rappellent sa nationalité et ancrent ainsi Loos dans le paysage artistique tchèque en construction[1424]. C'est tout le sens de l'article de Karel Teige sur Loos[1425] :

> « Adolf Loos n'a pas passé 30 ans de sa vie à parler d'architecture dans le vide. Si ses contemporains allemands étaient sourds à son égard, Le Corbusier en France a suivi son exemple. Loos s'est détourné de son propre milieu et s'est adressé aux nouveaux architectes tchèques et français. Après s'être détournée depuis plusieurs décennies des tendances décoratives, la nouvelle architecture tchèque a fait de Loos son précurseur. Les architectes tchèques ont remercié Loos d'avoir arraché l'architecture à la famille des beaux-arts et à la conception même de l'art, d'avoir proclamé toutes conceptions décoratives et artistiques comme étrangère à l'architecture. […] Avec des précurseurs tels que Kotera et Loos, la nouvelle génération d'architectes en Tchécoslovaquie peut être confiante envers le futur quand elle intègre les réflexions internationales portant sur le design[1426]. »

[1424] Les articles du correspondant tchèque à Paris de *Lidové noviny*, Richard Wiener à propos des cours prononcés à la Sorbonne ou de l'ouverture de la boutique Knize sur les Champs-Élysées en sont des exemples. Wiener, Richard, « Adolf Loos chůvou », *Lidové noviny*, 3 avril 1926 ; « Ceska krejcovska kolonie na Champs-Elysées », *Lidové noviny*, 21 juillet 1928. Le cas de l'ouverture du magasin Knize est d'autant plus frappant que l'inauguration souligne la dimension autrichienne de la boutique quand Wiener insiste sur son architecte tchécoslovaque.

[1425] Teige, Karel. 2000. *Op. cit.*, pp. 115-140.

[1426] « Adolf Loos did not waste thirty years speaking his architectural truth into a void. If his German contemporaries were deaf to his challenges and to his work, Le Corbusier in France followed his example. Loos turned away from his own milieu and spoke to new Czech and French architects. And the new Czech architecture, which in the past decade opposed decorative tendencies, proclaimed Loos its precursor. Czech architects embraced Loos for removing architecture from the family of fine arts and even from the conception of art, for proclaiming all decorative and artistic conceptions of architecture to be « das Andere » […] With precursors like Kotera and Loos, the new generation of architects in Czechoslovakia can look forward with confidence toward future tasks as they join the working platform of international design », In Teige, Karel. 2000. *Op. cit*, pp. 139-140.

Les parutions dans les revues fonctionnent comme des interfaces de transmission avant la publication d'un ouvrage comme cela avait été le cas en France entre 1913 et 1921. Très actif comme éditeur de revues, Bohumil Markalous l'est en effet tout autant dans la maison d'édition tchèque Orbis. Celle-ci, née en 1923, est une maison d'éditions semi-privée directement soutenue par le ministère des Affaires étrangères dans le but de promouvoir la nouvelle République tchécoslovaque à travers des livres et des revues traduits et diffusés dans le pays et dans l'ensemble de l'Europe[1427].

Markalous y dirige, entre 1924 et 1926, la collection Ars, dont le sous-titre « Collection de débats sur l'art » dit bien l'ambition. Près d'une vingtaine de volumes ont été publiés soit pratiquement un ouvrage par an, avec une ouverture marquée à l'international. Les auteurs français sont particulièrement à l'honneur avec les ouvrages de ses anciens professeurs d'esthétique en France, Victor Basch en 1924[1428], Charles Lalo en 1926[1429] mais aussi le philosophe Jean-Marie Guyau en 1925[1430], le prêtre historien Henri Brémond[1431] ou encore l'historien de la médecine Jean Vinchon en 1931[1432]. Bohumil Markalous a sans nul doute découvert ces auteurs lors de son séjour en France dans les années 1920 : ces traductions témoignent de son rôle de passeur d'intellectuels contemporains français en Tchécoslovaquie mais aussi de liens traditionnels. En matière d'architecture, seuls Adolf Loos et l'architecte allemand Bruno Taut[1433] figurent dans la collection Ars. Pour Loos, il s'agit du recueil d'essais *Ins Leere gesprochen,* publié pour la première fois en allemand en France en 1921[1434] ; la traduction tchèque paraît en 1929[1435] avant la première publication en Autriche, à Innsbruck en 1931 aux éditions Brenner dirigées par Ludwig von Ficker[1436]. Ces publications participent du dessein politique de la nouvelle République tchécoslovaque promu par son Président et Edvard Benes, à savoir l'affirmation de sa dimension européenne. Orbis, en tant qu'outil de propagande lié directement à l'État, vise à convaincre tant l'Europe occidentale, et notamment la France et l'Angleterre, que les Tchèques eux-mêmes de cette identité européenne. Les traductions et les publications d'ouvrages d'auteurs français

[1427] Orzoff, Andrea. 2009. *Op. cit.*, pp. 71-74. Orbis publie notamment des journaux dans différentes langues : anglais, russe ou français pour le journal *L'Europe centrale*.
[1428] Basch, Victor. 1924. *Hlavní problém estetiky*. Prague : Orbis, Ars.
[1429] Lalo, Charles. 1926. *Krása a láska*, traduction de F. Jelínek, K. Jelínek. Prague : Orbis, Ars. Traduction de *La beauté et l'instinct sexuel* paru en 1922 chez Flammarion. Recension dans *La revue française de Prague,* 1926, p. 195.
[1430] Guyau, Jean-Marie. 1925. *Umeni s hlediska sociologického*. Prague : Orbis, Ars.
[1431] Brémond, Henri. 1935. *Cista poesie*. Prague : Orbis, Ars.
[1432] Vinchon, Jean. 1931. *Umelecké projevy choromyslnych*. Prague : Orbis, Ars.
[1433] Taut, Bruno. 1926. *Nové bydlení. Žena jako tvůrce (moderní domácnosti)*. Prague : Orbis, Ars.
[1434] Loos, Adolf. 1921. *Ins Leere gesprochen*. Paris : Georges Crès & Cie.
[1435] Loos. Adolf. 1929. *Reci do prazdna*. Prague : Orbis, Ars.
[1436] Loos, Adolf. 1931. *Ins Leere gesprochen*. Innsbruck : Brenner Verlag.

supervisées par Markalous dans la collection Ars témoignent expressément des projets de Masaryk et Benes.

Contrairement à Marcel Ray qui a très peu accompagné ses traductions par des écrits ou des commentaires, laissant aux auteurs le soin de rédiger les avant-propos – ainsi Adolf Loos pour son recueil aux éditions Georges Crès –, Bohumil Markalous s'attache, notamment dans des préfaces – comme pour les ouvrages de V. Basch et C. Lalo –, à introduire les auteurs et leurs travaux mais aussi à mettre en rapport les différentes éditions. L'ouvrage de Loos comporte ainsi, outre les textes d'Adolf Loos, un ensemble d'articles de journaux déjà publiés dans des revues tchèques, allemandes ou encore l'avant-propos en français du recueil aux éditions Georges Crès.

Bohumil Markalous ne se contente donc pas seulement d'être un divulgateur : il s'affirme éditeur scientifique, selon le terme contemporain, en veillant à apporter tous les éclairages permettant aux lecteurs tchécoslovaques de comprendre le contexte et le sens des textes publiés. Pour Adolf Loos, Markalous projette même un ouvrage co-rédigé avec deux autres auteurs en 1934, intitulé *Adolf Loos tvůrce. Památce stavitelově*[1437] (*Adolf Loos créateur. Mémoire du constructeur*). Au vu de la maquette conservée à Prague dans le fonds Bohumil Markalous qui précise le format et la structure, l'ouvrage était prévu pour la collection Ars chez Orbis : comme les ouvrages publiés précédemment, la quatrième de couverture présente le titre de l'ouvrage écrit en lettres capitales rouges, les noms des auteurs en lettres noires et un portrait photographique de l'architecte est prévu. L'introduction rédigée par Bohumil Markalous souligne l'importance de la démocratie chez Loos[1438] mais en dépit de l'avancement du livre qui paraît bien réel, il ne sera jamais publié[1439]. Parmi les deux auteurs prévus figure Antonín Matějček (1889-1950), historien de l'art et professeur à Prague à l'école des arts décoratifs, à l'université des beaux-arts puis à l'université Charles. Matějček est également l'auteur de l'introduction du catalogue de l'exposition d'art français à Prague organisée par le cercle artistique Mánes dans laquelle il souligne les liens forts entre les deux pays. Le dernier auteur devait être František Müller à la tête de l'entreprise de construction Müller&Kapsa : en tant que collaborateur, commanditaire et soutien financier, ce dernier a sans doute acquis une connaissance fine de l'architecte et de son travail. Au vu des auteurs pressentis, on mesure combien le projet éditorial de Markalous veut témoigner de

[1437] Maquette du livre, Fonds Bohumil Markalous, 26/G/2, Literární archiv Památníku národního písemnictví (Musée national de la littérature), Prague.
[1438] Manuscrit de Bohumil Markalous, Fonds Bohumil Markalous, 26/G/2, Literární archiv Památníku národního písemnictví (Musée national de la littérature), Prague.
[1439] Lettre d'Antonín Matějček à Bohumil Markalous concernant les reproductions d'œuvres, 1934, Fonds Bohumil Markalous, 26/G/2, Literární archiv Památníku národního písemnictví (Musée national de la littérature), Prague.

l'ancrage tchécoslovaque de Loos dans un dialogue fécond et original avec la France. Surtout, il illustre la diversité des réseaux que Bohumil Markalous peut mobiliser et qu'il ouvre à Adolf Loos : le premier réseau, universitaire et intellectuel, permet de le replacer dans l'histoire de l'architecture et de le reconnaître comme théoricien ; le second réseau fait le lien avec le monde entrepreneurial qui soutient le nouveau régime et peut se faire mécène ou commanditaire pour l'architecte.

De fait, les relations franco-tchécoslovaques dans l'entre-deux-guerres sont particulièrement fortes : la création de la colonie tchécoslovaque en 1914 en France est un exemple[1440] ou encore le nombre important d'artistes tchèques et slovaques installés à Paris durant cette période[1441]. Mais cette relation marque aussi le souhait de l'État tchécoslovaque de se démarquer de l'ancien Empire et de la nouvelle Autriche : lorsque la Tchécoslovaquie se dote en 1920 d'une constitution, celle-ci est rédigée sur le modèle de celle de la IIIe République[1442]. La référence française est pour la Tchécoslovaquie un moyen de s'ancrer à l'Ouest à l'échelle européenne et internationale en minorant voire en niant les liens anciens qui subsistent avec l'Autriche et l'Allemagne[1443]. Si la France utilise également la Tchécoslovaquie pour contrer l'influence germanophone en Europe centrale, elle paraît moins au fait de l'évolution réelle de ce pays, comme l'analyse Antoine Marès à propos de la vision de Masaryk en France : en 1930, la Tchécoslovaquie demeure pour les Français « un pays oriental », un pays d'« opérette », dont il manque « une vision concrète[1444] ».

Bohumil Markalous joue un rôle essentiel dans l'introduction d'Adolf Loos en Tchécoslovaquie, le traduisant et le publiant, activant ses différents réseaux – architectes, universitaires, commanditaires potentiels – et reliant ses différentes activités pour les mettre au service de son ami. Son soutien renvoie d'abord à leur amitié, qui paraît bien réelle au vu de leur correspondance mais au-delà il reflète leurs convergences d'analyses sur un grand nombre de points. En matière d'enseignement de l'art, les théories de Loos rencontrent ses propres positions inspirées notamment par Victor Basch et Charles Lalo. Ceux-ci ont contribué à définir et à élaborer l'esthétique comme discipline universitaire – de manière concomitante à la naissance de

---

[1440] Voir partie 2, chapitre 5, 6.1.3, p. 269. Namont, Jean-Philippe. 2011. *Op. cit.*
[1441] Delaperrière, Maria, et Antoine Marès. 1997. *Op. cit.*
[1442] Mamatey, Victor S., et Radomír Luža. 1987. *La République tchécoslovaque : 1918-1948 : une expérience de démocratie*. Paris : Librairie du Regard.
[1443] Reznikow, Stéphane. 2002. *Francophilie et identité tchèque (1848-1914)*. Paris : Honoré Champion.
[1444] Citation d'un rapport du service de presse de l'ambassade Tchécoslovaque à Paris au ministre des Affaires étrangères tchécoslovaques en 1930, In Marès Antoine. « Les Français et Thomas Garrigue Masaryk », *Revue des études slaves,* tome 60, fascicule 3, 1988, p. 708.

l'urbanisme – dans les années 1910-1920. Victor Basch donne son premier cours sur l'esthétique de la science de l'art à la Sorbonne en 1919, obtient une chaire en 1926 puis crée l'Association pour l'étude des arts et les recherches relatives à l'art en 1931 – future Société Française d'Esthétique – avec Charles Lalo. L'esthétique propose une compréhension des pratiques artistiques et Basch invite des architectes comme d'Auguste Perret qui présente ses travaux. Inversement, des architectes comme Raymond Fischer et André Lurçat se sont intéressés à la discipline afin de proposer une analyse de l'architecture. Victor Basch favorise une approche psychologique de l'œuvre d'art pour comprendre la création et la réception alors que Charles Lalo préfère une approche plus sociologique[1445]. Bohumil Markalous est de surcroît particulièrement sensible à la dimension sociale et psychologique du travail de Loos, notamment à ses projets de logement social quand il était à Vienne ou à ses réflexions sur un habitat économique et de bonne qualité : de tels éléments participent du projet politique et social que porte le Président de la République Tomáš Masaryk[1446] sans pour autant que l'État ou les municipalités financent directement des projets de construction mais laissent plutôt l'initiative aux capitaux privés. La ville de Zlin entièrement consacrée aux 16 000 ouvriers de Bata ainsi que le lotissement du quartier Sporilov au sud-est de Prague financé par la banque de Vinohrady entre 1925 et 1929 en sont des exemples.

Si le rôle de l'architecte et chef de l'entreprise de meubles, Jan Vaněk, est sans doute moindre dans l'introduction d'Adolf Loos en Tchécoslovaquie, il n'est pas pour autant négligeable. Il publie à son compte à Brno en 1929 la traduction de la première introduction au travail d'Adolf Loos parue en 1922 à Vienne et rédigée par le journaliste Karl Marilaun (1881-1934). La typographie de l'ouvrage réalisée par le graphiste tchèque Zdeněk Rossmann (1905-1984) est particulièrement fidèle aux options de Loos, avec une absence assumée de photographies et d'illustrations ou encore une orthographie allemande réformée puisqu'il opte pour la minuscule dans l'ensemble du texte[1447]. Cet ouvrage a vraisemblablement eu un écho et une diffusion moindres que ceux entrepris par Markalous, mais l'engagement de Vaněk en faveur de Loos survit à la fin de leur collaboration.

[1445] Thibault, Estelle. 2010. *La géométrie des émotions. Les esthétiques scientifiques de l'architecture en France, 1860-1950*. Liège : Mardaga.
[1446] Ducreux-Lakits, Marie-Élizabeth, Antoine Marès et Alain Soubigou. 2007. *Tomáš G. Masaryk : un intellectuel européen en politique : 1850-1937*. Paris : Institut d'études slaves.
[1447] Garric, Jean-Philippe, Emilie d'Orgeix et Estelle Thibault. 2011. *Op. cit.*, p. 235.

Si l'édition et la traduction expriment fortement le soutien de Bohumil Markalous, ce dernier s'est également mué en imprésario de l'architecte en Tchécoslovaquie, organisant des cycles de conférences et de rencontres à travers tout le pays.

9.2.4 Le rôle des conférences publiques : diffuser largement la pensée loosienne

Adolf Loos a déjà donné des conférences dans les années 1910 dans la partie tchèque de l'Empire à Prague, Plzeň en 1911 ou encore à Prague et Olomouc en 1913[1448] mais elles se tenaient dans des cadres restreints et souvent non spécialisés. Après 1918, l'organisation de tels événements prend une réelle ampleur dans le contexte de construction de la Tchécoslovaquie, quand leur l'objectif, relayé par des groupes d'acteurs proches de l'État, est de créer un mouvement national artistique et architectural avec de nouvelles structures de formation et de diffusion.

Bohumil Markalous et la revue *Bytová Kultura/Wohnungskultur* ont largement participé à ce mouvement en multipliant, à partir de 1924, les invitations faites à Adolf Loos et à d'autres architectes de différentes nationalités à des cycles de conférences sur différentes thématiques. Les archives de la ville de Brno apportent des renseignements précieux puisqu'elles conservent les demandes d'autorisation de ces manifestations faites conjointement par les éditeurs de la revue *Bytová Kultura/Wohnungskultur* et les membres du musée des arts décoratifs et du *Klub Architektu v Praze* (club d'architecture de Prague) en 1924 et 1925.

En 1924 et 1925, le *Klub Architektu* organise un cycle de conférences intitulé « Pour une architecture nouvelle » dont les textes sont publiés dans *Stavba*. Ce cycle se déroule à la fois au musée des arts décoratifs de Brno et au Mozarteum à Prague. Le Mozarteum était la maison de l'éditeur de musique Mojmir Urbánek (1873–1919) construite entre 1912 et 1913 par Jan Kotera, le projet initial comportant, outre l'habitation, une partie plus commerciale avec une salle de concert[1449]. Le cycle est inauguré à Brno par Oldřich Stary en décembre 1924 avec un exposé sur le développement de la nouvelle architecture ; lui succèdent en janvier 1925 Amédée Ozenfant et Le Corbusier qui donnent chacun une conférence en français respectivement à Brno et à Prague sur l'esprit nouveau et le purisme en architecture. Le même mois, Adolf Loos se produit en allemand à Brno et à Prague sur le thème de l'économie en architecture. Karel Teige et Oldřich Tyl (1884-1939) prennent le relais en février 1925 pour disserter à Prague sur le constructivisme

[1448] Voir partie 1, chapitre 1, 1.1.3, p. 59.
[1449] Pavitt, Jane. 2000. *Prague*. Manchester : Manchester University Press, p. 90.

et les hypothèses techniques de la nouvelle architecture – autant de thèmes dont traite également Jan Víšek à Brno. Les mois de novembre et décembre voient la clôture du cycle avec les invitations des architectes J.J.P. Oud et Walter Gropius à Prague et Brno pour évoquer la nouvelle architecture en Hollande et l'industrialisation en architecture[1450]. Ce cycle souligne une « initiative remarquablement cosmopolite » comme le remarque Kenneth Frampton[1451], où chaque architecte convié peut s'exprimer dans sa langue sur des thématiques variées – constructivisme, purisme, industrialisation… – dans le but d'offrir différentes directions aux nouvelles générations d'architectes du pays.

L'année suivante, en juillet 1926, Adolf Loos reçoit une nouvelle invitation de la part de la revue *Stavitel* signée par Bohumil Markalous et l'architecte Josef Štěpánek (1889-1964), l'éditeur de la revue à partir de 1924, pour participer à un cycle de conférences organisé entre septembre et décembre sur le thème de la petite maison, du petit appartement et du petit jardin. Six autres conférenciers sont prévus à savoir l'industriel originaire de Zlin, Tomáš Bata (1876-1932), Francis Jourdain, Bohumil Markalous, Leberecht Migge et Bruno Taut[1452]. Adolf Loos répond vraisemblablement positivement puisqu'en août, il demande directement à Bohumil Markalous s'il peut faire sa conférence en même temps que Francis Jourdain à l'automne 1926[1453] et en septembre, il propose la thématique de la *Siedlerhaus* (maison ouvrière)[1454]. Le choix des invités est conforme à la politique éditoriale menée par Bohumil Markalous : Bruno Taut (1880-1938) et Adolf Loos sont les seuls architectes publiés dans la collection Ars et tous deux ont une fibre sociale à laquelle Markalous est sensible. Bruno Taut est en effet l'architecte de plusieurs cités-jardins à Berlin telle que *Onkel-Toms-Hütte* à Zehlendorf (1926). Markalous avait également montré son intérêt pour Francis Jourdain en lui consacrant un article dans la revue *Bytová Kultura/Wohnungskultur* en 1924. Bruno Taut et Loos ont sans doute été invités en tant qu'architectes modèles pour la construction de petites maisons et de petits appartements ; Tomáš Bata en tant que chef d'entreprise et créateur de la ville de Zlin entièrement destinée aux ouvriers de l'entreprise dès 1894 ; Leberecht Migge comme jardinier et Francis Jourdain plutôt comme concepteur d'intérieurs et de meubles.

[1450] Programme des conférences, B 26, fasc. č. 1776, Moravský zemský archiv v Brně, Brno.
[1451] Frampton, Kenneth, « L'histoire de la modernité dans l'architecture tchèque 1910-1930 », In Anna Pravdova. 1997. *Op. cit.*, p. 219.
[1452] Lettre de la revue *Stavitel* signée par Bohumil Markalous et Josef Štěpánek adressée à Adolf Loos, 1 juillet 1926, Fonds AL, ZPH 1442, 3.1.334, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[1453] Lettre d'Adolf Loos à Bohumil Markalous, 13 août 1926. Centre de documentation de la villa Müller, Prague.
[1454] Lettre d'Adolf Loos à Bohumil Markalous, 10 septembre 1926. Centre de documentation de la villa Müller, Prague.

Bohumil Markalous parvient ainsi à utiliser ses différents contacts pour permettre à Loos de venir présenter ses idées et son travail, que ce soit à Brno ou à Prague ; et la nationalité tchécoslovaque nouvellement acquise par Adolf Loos en 1918 a sans nul doute joué un rôle décisif. L'action de Bohumil Markalous en tant que passeur, qu'il soit éditeur, traducteur, organisateur de conférences ou encore collègue d'Adolf Loos doit de surcroît se lire dans la durée. À partir de 1932-1933, alors que l'architecte est très malade, Bohumil Markalous ne cesse de l'aider, militant pour sa reconnaissance officielle et institutionnelle en activant cette fois-ci des réseaux entre l'Autriche et la Tchécoslovaquie.

9.2.5 Le combat de Bohumil Markalous pour la postérité d'Adolf Loos

Les dernières lettres échangées entre Claire Beck et Bohumil Markalous témoignent autant d'un engagement amical de l'intellectuel en faveur de l'architecte pour qu'il obtienne des marques officielles de reconnaissance que de l'extrême pauvreté voire du dénuement dans lesquels se trouve Adolf Loos à la fin de sa vie.

En août 1932, Claire Beck, s'adresse en effet à Bohumil Markalous pour lui faire part des difficultés pécuniaires de son mari[1455]. Du fait de son état de santé qui ne peut s'améliorer, Adolf Loos envisage de vendre son appartement viennois conçu en 1903, lequel conserve encore des tableaux de Kokoschka, une sculpture des mains de Karl Kraus, ou encore sa bibliothèque avec des ouvrages dédicacés. Loos ne peut se résigner à le céder à la municipalité de Vienne comme le souligne sa femme, mais il est prêt à faire affaire avec un musée de Tchécoslovaquie : le désamour très fort d'Adolf Loos avec la capitale autrichienne a, il est vrai, encore augmenté à la fin de sa vie. La rupture, opérée par Loos lui-même lors de son installation à Paris, culmine lorsqu'à l'automne-hiver 1928, Loos est accusé à Vienne d'atteinte à la pudeur et d'attouchements sur de petites filles : le procès fait scandale et l'ensemble de la presse viennoise rend compte de l'affaire. Claire Beck finit sa lettre en espérant que Markalous puisse aider Loos à réaliser ce projet de vente et évoque le Président de la République Tomáš Masaryk comme dernier recours pour y parvenir : elle connaît à l'évidence les relations privilégiées que Bohumil Markalous entretient avec le président.

Cet épisode manifeste l'attachement certain qui lie désormais Loos à la Tchécoslovaquie puisqu'il préfère vendre son appartement à son nouveau pays plutôt qu'à la ville de Vienne en

[1455] Lettre de Claire Beck à Bohumil Markalous, 12 août 1932. Fonds Bohumil Markalous, 26/G/2, Literární archiv Památníku národního písemnictví, (Musée national de la littérature), Prague.

dépit des questions pratiques (démontage notamment…) : si dans l'esprit de l'architecte, les positions anti-Vienne l'emportent peut-être dans cette démarche, pour Claire Beck et Bohumil Markalous, tous deux citoyens tchécoslovaques, Loos en appelle logiquement à son nouvel État. L'adoption de la nationalité tchécoslovaque en 1918, les rentes accordées par l'État tchécoslovaque en 1929 et 1930, les derniers travaux réalisés à Plzeň et Prague, tout concourt à renforcer l'idée d'une appartenance de Loos à la Tchécoslovaquie, idée partagée par les jeunes architectes qui, avec la diffusion des idées de Loos par Markalous, l'érigent en modèle et en fondateur de l'architecture moderne et tout particulièrement tchécoslovaque.

Quelques jours après l'enterrement de son mari en août 1933, Claire Beck écrit de nouveau à Markalous[1456] : elle déplore les conditions de la sépulture et les attaques répétées de la presse qui n'a de cesse de rappeler le procès de 1928 et ses multiples mariages. Surtout, elle évoque les dernières volontés de Loos : le souhait que sa tombe se situe soit à Paris soit au cimetière central de Vienne – un monument lui est finalement consacré dans ce cimetière quelques mois après – et le devenir de sa succession. Elle presse à nouveau Markalous de convaincre l'État tchécoslovaque d'acquérir la salle à manger de l'appartement de son mari, par exemple pour le musée de la ville de Prague qui pourrait l'exposer, en insistant sur l'importance artistique de cette acquisition pour la Tchécoslovaquie. La réponse de Bohumil Markalous de septembre 1933 prend fait et cause pour Loos : il demande notamment à Claire Beck les documents concernant le procès pour œuvrer à « réhabiliter[1457] » l'architecte ; quant à la question de l'acquisition, il l'informe que les démarches ont commencé mais qu'elles peinent à aboutir du fait du manque d'argent au ministère de l'éducation. Un manuscrit conservé à Prague[1458] témoigne des tentatives de Bohumil Markalous en la matière avec une prise de contact avec le ministre des finances, Karl Englis (1880-1961) – qui fut également recteur de l'université Masaryk. Le projet a toutefois échoué et la salle à manger est finalement acquise par le musée de la ville de Vienne en 1955.

Si Claire Beck a requis l'intervention de Markalous, elle s'est également tournée vers Marcel Ray entre 1930 et 1933 et vers les autres contacts de son mari dans les différents pays où il avait vécu pour les mêmes raisons : obtenir une aide d'urgence et envisager les marques de reconnaissance officielle et institutionnelle qu'il pouvait obtenir. Bohumil Markalous est celui qui a été le plus

[1456] Lettre de Claire Beck à Bohumil Markalous, 27 août 1933, Fonds Bohumil Markalous, 26/G/2, Literární archiv Památníku národního písemnictví (Musée national de la littérature), Prague.
[1457] Lettre de Bohumil Markalous à Claire Beck, 4 septembre 1933, Fonds AL, ZPH 1442, 7.8.9, bibliothèque de la mairie de Vienne.
[1458] Manuscrit de Bohumil Markalous, Fonds Bohumil Markalous, 26/G/2, Literární archiv Památníku národního písemnictví (Musée national de la littérature), Prague.

loin dans cette démarche. Après s'être fait l'intermédiaire entre l'architecte, les réseaux étatiques, les réseaux universitaires et les réseaux d'architectes en Tchécoslovaquie, Markalous adhère à un comité créé entre l'Autriche et la Tchécoslovaquie pour soutenir l'architecte, à l'initiative d'un ancien client de Loos, l'Autrichien Erich Mandl. Ce dernier écrit le 16 janvier 1933 à Markalous à propos de la maladie de leur ami commun et lui demande de participer à la prise en charge des dépenses comme le fait déjà mensuellement son compatriote František Müller[1459]. Un manuscrit de Bohumil Markalous revient sur l'action de ce comité auquel participent František Müller et lui-même et qui s'attache à collecter des fonds auprès de différentes personnalités à Prague dont l'architecte Josef Gocar, le peintre et ami de Loos, Emil Filla (1882-1953), ou encore le *Klub Architektu* et son directeur Oldřich Stary[1460]. Seule la réponse négative des membres du cercle artistique Mánes basé à Prague depuis 1887, signée par Emil Filla et Josef Gocar en mars 1933 est conservée dans le fonds de Bohumil Markalous : au vu de la conjoncture difficile, ils ne peuvent soutenir Adolf Loos[1461].

Bohumil Markalous a ainsi œuvré à l'insertion et à la reconnaissance d'Adolf Loos en Tchécoslovaquie de 1923-1924 jusqu'à la mort de l'architecte : il a contribué à en faire un architecte national de renommée internationale et reconnu comme tel par ses pairs dans le pays, en dépit de son incapacité à maîtriser la langue tchèque. Les outils employés sont plus variés que ceux qu'utilisent Marcel Ray et renvoient à l'inscription de Markalous dans des cercles institutionnels qui acquièrent une importance toute particulière dans le contexte politique de la nouvelle République tchécoslovaque à la recherche d'un renouveau artistique et de figures fondatrices. Markalous jouit d'une forte influence sur tout le territoire tchécoslovaque (Brno, Prague mais aussi Plzeň) tout en ayant des réseaux français et autrichiens : sa légitimité a constitué un atout. En outre, il peut capitaliser sur l'entreprise de médiation de Marcel Ray, qui a déjà donné à Loos une stature internationale. Enfin, Bohumil Markalous semble avoir noué des liens d'amitié avec Loos si l'on en croit le ton employé dans la correspondance privée entre les deux hommes et la teneur des lettres que Claire Beck lui adresse à la mort de son mari quand pareille relation n'a pas semblé réellement exister dans le cas de Marcel Ray. Les initiatives qui ont échoué renvoient d'ailleurs plutôt à cette sphère privée à l'image de l'entreprise de réhabilitation

[1459] Lettre d'Erich Mandl à Bohumil Markalous, 16 janvier 1933. Fonds Bohumil Markalous, 26/G/2, Literární archiv Památníku národního písemnictví (Musée national de la littérature), Prague.
[1460] Manuscrit de Bohumil Markalous, Fonds Bohumil Markalous, 26/G/2, Literární archiv Památníku národního písemnictví (Musée national de la littérature), Prague.
[1461] Lettre signée de Emil Filla et Josef Gocar à Bohumil Markalous, 3 mars 1933. Fonds Bohumil Markalous, 26/G/2, Literární archiv Památníku národního písemnictví (Musée national de la littérature), Prague.

de Loos. Il conviendrait aussi de prendre acte du nouveau contexte politique tchécoslovaque à partir du début de la décennie 1930 avec notamment la difficile succession de Masaryk.

Les démarches de Ray et de Markalous montrent un certain nombre de similitudes : ce sont deux intellectuels à l'écoute des courants artistiques novateurs dans une approche internationale, le premier comme Français ouvert sur l'Allemagne et l'Autriche par la langue et ses fonctions, l'autre comme Tchèque intéressé par la France et attentif aux reconfigurations de la carte européenne après la fin de l'Empire. Dans des contextes géographique, politique et historique spécifiques, ils découvrent les théories et l'œuvre de Loos et s'attachent à les introduire dans leurs pays respectifs *via* leur traduction et leur publication dans la presse, en mobilisant leurs différents réseaux. Les écrits de Loos forment dans les deux cas le point de départ de la médiation qu'ils entament : après les avoir traduits pour les rendre accessibles aux artistes et intellectuels du pays, ils en assurent la publication dans des revues qu'ils animent ou dirigent, ce qui conduit à une large diffusion au sein de leurs cercles de sociabilité et très vite au-delà. Reconnus comme légitimes dans les cercles d'intellectuels qu'ils fréquentent, leurs propositions sont rapidement appropriées et deviennent celles de leurs groupes. Ainsi, les revues *Les Cahiers d'aujourd'hui* et *Bytová Kultura/Wohnungskultur* en viennent à plébisciter le choix de Loos au nom d'une certaine ouverture internationale. Ainsi, le groupe du *Hrad* proche du Président Tomáš Masaryk ratifie le choix de Loos comme artiste tchèque susceptible de promouvoir une identité nationale forte. Ainsi, les germanistes français comme Charles Andler ou Charles Schweitzer, adhèrent au projet de montrer à travers Loos une « autre Autriche », soit un pays germanophone qui ne doit pas être confondu avec l'Allemagne. Ray et Markalous ont ainsi créé des ponts à différentes échelles : entre des individus, entre des cercles déjà constitués, entre deux pays et ce, avant et après la Première Guerre mondiale, avant et après la mort d'Adolf Loos en 1933.

Nous avons tenté de montrer dans cette partie comment les multiples réseaux de Loos ont à la fois permis son départ de Vienne et son insertion en France et en Tchécoslovaquie au cours des années 1920 et 1930. Ces réseaux, qui ne cessent de se complexifier entre les anciens qui perdurent au-delà la période viennoise et les nouveaux, sont à l'origine de l'internationalisation de l'architecte dans ce second temps de sa carrière. Si les anciens persistent, voire se renforcent, les nouveaux n'en paraissent pas moins solides ; surtout des mises en relations se dessinent entre pays et espaces comme entre types de réseaux. En effet, les clients de Loos à Vienne, Plzeň, Prague tout comme ses réseaux de sociabilité et de solidarité en Europe forment un ensemble de cercles, souvent interconnectés entre eux par différents liens, familiaux, amicaux,

entrepreneuriaux, ces convergences permettant l'inscription de Loos dans différents lieux et temps. Au cœur de ces réseaux, certaines figures ressortent, à l'image des familles Beck et Hirsch à Plzeň, de Karl Kraus à Vienne, de Jan Śliwiński entre Vienne et Paris, de Marcel Ray entre l'Autriche ou la France ou encore de Bohumil Markalous. Tous constituent des nœuds, des têtes de réseau qui œuvrent pour soutenir l'architecte et utilisent différents outils. Commandes, recommandations, traductions, publications, soutien financier et invitations sont autant de manières d'inscrire Loos dans plusieurs villes et lieux à la fois : des cafés aux universités, des appartements aux galeries d'art, de l'espace des revues aux journaux. Certes différents intérêts les animent mais tous sont reliés à Loos : il en est ainsi de l'entreprise Knize qui fonde sa stratégie commerciale internationale sur le design créé par Loos ; il en est ainsi des peintres hongrois ou tchèques qui comptent sur son entregent pour vendre ou exposer un tableau ; il en est encore ainsi du cercle des architectes tchécoslovaques qui le revendique comme artiste national. Ces actions courent sur une période qui enjambe la Première Guerre mondiale avec parfois des effets retard : les traductions de Marcel Ray datent d'avant-guerre mais n'auront un réel retentissement que dans les années 1920.

Ces réseaux, par définition relativement mouvants, se caractérisent par une indistinction et une imbrication des sphères privée et publique tant de Loos que de leurs autres membres, ces derniers étant tour à tour ou en même temps amis, clients, mécènes, membres de sa famille. Cette confusion est d'ailleurs constante dans sa vie et sa carrière à tel point qu'on peine parfois à isoler la personne privée de la personne publique : les effets de mise en scène tant recherchés dans son architecture, se retrouvent en effet dans sa posture de dandy, dans ses relations avec ses femmes et plus largement avec tous les membres des réseaux dans lesquels il gravite. Dans tous les cas, transparaît sa capacité à jouer de ses relations et des différentes possibilités qu'elles lui offrent pour s'affirmer en tant qu'intellectuel européen cosmopolite tout en revendiquant une nationalité tchécoslovaque.

Conclusion

Cette thèse participe des recherches toujours nombreuses aujourd'hui sur l'architecte et le théoricien Adolf Loos mais elle a souhaité opérer un double décentrement. D'une, part, elle s'est intéressée à la seconde partie de la carrière d'Adolf Loos (1918-1933), période la moins étudiée de sa trajectoire alors qu'elle paraît centrale dans l'invention de certains éléments de sa fortune critique. De l'autre, notre propos était de comprendre les figures de son parcours après l'éclatement de l'Empire austro-hongrois lorsqu'il quitte Vienne et devient un architecte nomade qui se revendique transnational : notre étude convoque ainsi des questionnements sur les transferts de modèles architecturaux d'un pays à un autre – et tout particulièrement dans des situations de migration et d'exil –, ou encore sur les identités *versus* transnationalisme ou cosmopolitisme. Nous avions ainsi formulé plusieurs questions : Est-ce une rupture ou un nouveau départ ? Comment Loos passe-t-il de l'Empire à la nouvelle Europe ? Quelle est son expérience de la migration ? Par quels moyens parvient-il à s'inscrire dans ce nouvel espace et quels sont les acteurs qui l'accompagnent dans sa revendication de transnationalité ?

Nous nous sommes attachées pour répondre à ces questions à caractériser la topographie dans laquelle évolue Adolf Loos durant cette période et qui renvoie à trois types d'espaces. Le premier participe de l'espace médiatique que Loos choisit de se constituer et qu'il alimente durant toute sa carrière tant par des mots que des postures. S'il reste fidèle après la Première Guerre mondiale à certains médias auxquels il continue d'avoir recours, des inflexions se lisent du fait de son acceptation de la photographie qu'il avait jusqu'alors refusée et de l'internationalisation de l'architecture. Il reçoit ainsi de nombreuses propositions de traductions et de publications, il est invité à exposer dans plusieurs pays d'Europe : ses théories deviennent des références reprises dans de nombreux ouvrages et illustrées par des photographies largement distribuées (presse, livre, expositions) au point de conduire à des réceptions susceptibles d'entrer en conflit avec les idées premières de l'architecte. Cet espace médiatique enfle considérablement après la Première Guerre mondiale avec une multiplication des canaux utilisés (la photographie et l'exposition sont les formes les plus neuves) mais aussi des lieux concernés qui ne se limitent plus à l'espace germanophone. Dans cet espace médiatique, l'enseignement ou la transmission à des élèves occupent une place particulière : il endosse ce rôle de pédagogue dès 1912 avec la création de son école ; s'il ne peut la délocaliser à Paris comme il le souhaitait, il développe d'autres méthodes et

d'autres formes de transmission et continue de former des élèves et disciples en dehors de Vienne, dans une sorte d'école hors les murs. Cet espace médiatique est d'une certaine manière le plus visible d'autant que Loos s'est plu à l'alimenter tout au long de sa carrière, jouant de l'outrance et de la provocation, affirmant dans ses mots comme dans ses constructions une volonté de mise en scène ou de recherche de théâtralité. Ce Loos médiatique reste très présent dans l'historiographie aujourd'hui. Il est ainsi volontiers renvoyé à la formule choc « l'ornement est un crime », formule qu'il n'a peut-être jamais employée mais qu'ouvrages et expositions récentes continuent de lui attribuer[1462]. En outre, certains de ses écrits ont fait l'objet ces dernières années de traduction, publication et republication dans plusieurs langues et pays[1463], tant sur l'habillement que la décoration d'intérieur. On pourrait évoquer une forme de *marketing* dans ces reprises avec un choix de couvertures aux couleurs vives, des titres tirés des textes de Loos libellés comme des interrogations et des injonctions : autant d'éléments qui soulignent une forme d'actualité de l'architecte et des modes de communication qu'il a utilisés et qui font qu'il est encore bel et bien « à la mode ».

Si cet espace des mots et des projets architecturaux – espace « conçu » pour reprendre la formule d'Henri Lefebvre[1464] – montre une certaine permanence durant toute sa carrière, il n'en est pas de même de l'espace où il inscrit ses pratiques à partir de 1918. En effet, les changement survenus après-guerre et les recompositions territoriales associées ont profondément modifié la géographie de Loos : il migre vers Paris sans totalement abandonner Vienne et devient citoyen tchécoslovaque. Cette expérience de la migration que j'ai tenté de saisir dans ses multiples facettes et à différentes échelles révèle – en dépit de difficultés financières réelles – certaines capacités d'adaptation de l'architecte qui a su tirer parti de la nouvelle Europe (nouveaux États en recherche d'identité, forte affirmation du transnational). D'un mode d'habiter centré sur Vienne, il développe une multirésidentialité dans un espace polycentrique constitué de plusieurs villes réparties sur plusieurs pays, multipliant, grâce à de bonnes liaisons ferroviaires notamment, les déplacements entre les unes et les autres. Mais loin de simplement juxtaposer les différents lieux

---

[1462] La cité du design et le musée d'art moderne et contemporain de Saint-Etienne ont présenté entre juin 2018 et janvier 2019 une exposition intitulée « L'ornement est un crime » : https://www.citedudesign.com/fr/actualites/160318-l-ornement-est-un-crime. Voir également l'ouvrage chez Phaidon présentant un ensemble de maisons modernistes : Gibberd, Matt, et Albert Hill. 2017. *Ornament is Crime : Modernist Architecture*. Phaidon : Londres.

[1463] Toute une série de textes inédits en français et en anglais ont été publiés : Loos, Adolf. 2014. *Comment doit-on s'habiller ?* Traduit par Anatole Tomczak. Paris : Grasset. Loos, Adolf. 2013. *Creating your home with style. Taste is timeless*. Vienne : Metroverlag. Loos, Adolf. 2011. *Why a man should be well-dressed. Appearances can be Revealing*. Vienne : Metroverlag. La maison d'édition Metroverlag a également publié en allemand ces recueils de textes.

[1464] Lefebvre, Henri. 2000 (1e éd. 1974). *La production de l'espace*. Paris : Anthropos.

de vie et de production, Loos s'attache à les relier entre eux, à s'y ancrer et à se les approprier : les constructions réalisées participent des mêmes programmes avec des jeux de réemplois de formes et de matériaux ; en outre, Loos y (ré)invente des territorialités, transplantant et adaptant certaines pratiques viennoises tout en en créant de nouvelles accordées aux nouveaux lieux. Plusieurs axes forts entre villes se révèlent ainsi : Paris-Prague mais aussi Paris-Brno par exemple mais les agencements sont souvent plus complexes. De surcroît, dans cet éloignement de Vienne, il acquiert aussi une dimension plus internationale, proposant toujours plus de projets extra-européens (Chine, Mexique, Palestine), épousant de nouveaux courants (notamment la dimension sociale de l'architecture), s'ouvrant à de nouveaux motifs comme les couleurs vives. Sa multirésidentialité et son inscription « multilieux » sont confortées et élargies par les trajectoires de ses disciples et élèves qui font l'expérience de la migration dans cet entre-deux-guerres avec un éclatement de leurs implantations (Allemagne, Angleterre, Chine, États-Unis, France, Nouvelle-Zélande, Palestine). Ces derniers favorisent et développent tel ou tel aspect de leur maître en s'affirmant à leur tour architecte, théoricien ou professeur : fortement imprégnés et marqués par leur formation, ils permettent à Loos d'accéder à une forme d'« immortalité[1465] » aux quatre coins du monde dans une forme d'achèvement du processus de transmission initié à partir de 1912 jusqu'à leur émancipation. L'article récemment publié par l'historienne de l'architecture Ines Weizmann intitulé « Adolf Loos en Palestine[1466] » à propos des projets de l'architecte pour Josef Fleischner et la trajectoire de ses anciens élèves, Paul Engelmann et Kurt Yehuda Unger, qui s'installent en Palestine à partir des années 1930, insiste notamment sur les modalités des transferts opérés depuis l'Europe vers d'autres pays : ce qui vient souligner la nécessité d'une approche d'histoire connectée et croisée, à l'image de celle que j'ai voulu mener dans ce travail.

Cette inscription médiatique et spatiale de Loos, en affirmation constante durant cette période, ne peut se comprendre et s'analyser sans interroger les réseaux d'acteurs qui l'ont permise et soutenue. Cette troisième configuration participe du dernier espace présenté dans la thèse et débouche sur une cartographie des réseaux loosiens à partir du profil de leurs membres, leurs inscriptions dans la géographie de l'architecte et les rapports qu'ils ont entretenus avec lui. Celle-ci témoigne d'une très forte imbrication entre les différents cercles qu'il pratique avec des dynamiques complexes qui tiennent tant aux évolutions politiques que culturelles qu'aux personnes : les liens entre la Tchécoslovaquie et la France, entre élites des deux pays en

[1465] Waquet, Françoise. 2008. *Les Enfants de Socrate. Filiation intellectuelle et transmission du savoir XVIIe-XXIe siècle*. Paris : Albin Michel.
[1466] Weizman, Ines, « Adolf Loos in Palästina », In Stabenow, Jörg, et Ronny Schüler. 2019. *Vermittlungswege Der Moderne - Neues Bauen in Palästina (1923-1948) = The Transfer of Modernity - Architectural Modernism in Palestine (1923-1948)*. Berlin : GebrMann Verlag, pp. 83-98.

témoignent excellemment. Si certains réseaux perdurent avant et après la Première Guerre mondiale, ils ont connu d'importantes évolutions du fait des déplacements et des changements de trajectoires des uns et des autres. En outre, Loos doit s'en créer de nouveaux pour envisager une inscription plus efficace dans les nouveaux lieux qu'il investit tant d'un point de vue professionnel qu'amical. La mise au jour de certaines têtes de réseaux, introducteurs de Loos dans d'autres cercles et ponts entre plusieurs cercles, a permis de cerner la multiplicité des enjeux et des stratégies à l'œuvre lors de ces « passages » du fait d'intérêts divergents. Cet espace qui est sans doute le plus intime n'est toutefois pas exempt d'interférences entre sphère privée et sphère publique : il renvoie en effet tant aux relations amicales et familiales de Loos, faites de rapports de confiance comme de force qu'aux relations entrepreneuriales qui ont donné lieu à des projets et à des réalisations. À l'image des intérieurs des maisons de Loos, notamment des sortes de boudoirs, *sitzecke* ou *inglenook* qu'il aménage, cet espace réticulaire est à la fois fermé sur lui-même – le boudoir est détaché des autres pièces – tout en étant totalement ouvert puisqu'en ramifications permanentes avec ajout ou retrait de membres – le boudoir est en surplomb et permet de voir sans être vu – : d'une certaine manière, les réseaux sous-tendent des configurations géographiques lâches, poreuses offrant moult opportunités d'ouverture, en particulier vers l'espace médiatique.

La thèse construite sur un parcours entre plusieurs espaces emprunte ainsi aux déambulations de l'habitant ou du visiteur que Loos s'est attaché à organiser dans les maisons qu'il construit et où le passage de l'extérieur vers l'intérieur, d'un espace public à un espace privé et intime tient d'une expérience initiatique qui souligne le brouillage de repères, le flou des contours et des délimitations, les nécessaires imbrications. De même, l'approche multiscalaire qui conjugue vision large de l'espace médiatique et vision rapprochée sur une ville, un quartier voire un intérieur, souligne l'importance de mailles d'analyses complémentaires pour cerner les effets d'interrelations et d'interdépendances ; cette imbrication rappelle les espaces des maisons de Loos, à la fois ouverts les uns aux autres et fermés sur eux-mêmes du fait des ambiances particulières créées pour chaque pièce. Ce jeu d'échelle où l'approche est progressive, faite d'ajouts successifs selon les focales choisies figure également la dynamique de l'architecture de Loos où les demi-niveaux, les escaliers ou les séparations entre les pièces sont autant d'éléments que l'habitant et le visiteur doivent prendre en compte et s'approprier pour maîtriser les circulations[1467].

[1467] Long, Christopher. 2016. *The New Space : Movement and Experience in Viennese Modern Architecture*. New Haven : Yale University Press.

Loos a joué dans ces trois espaces de ses différentes facettes en tant que théoricien, publiciste, architecte, professeur, imprésario. Si certaines de ces facettes étaient déjà présentes avant 1918, d'autres sont plus nouvelles, à l'image de sa fonction de représentant commercial auprès d'*UP Závody* ou de conseiller, voire de consultant – pour reprendre une terminologie contemporaine –, auprès de clients qui souhaitent modifier leurs intérieurs. Surtout, Loos a cumulé ensemble ses différentes facettes alors qu'avant 1918 il les a revêtues tour à tour : signe sans doute à la fois de maturité et de précarité. Enfin, Loos n'est pas seulement considéré dans ces espaces comme un praticien mais renvoyé à des « identités », puisque qualifié successivement ou en même temps – et parfois se qualifiant lui-même – de viennois, tchèque, allemand ou encore européen et cosmopolite. Ces différentes « identités » illustrent le contexte général des pays qu'il fréquente ainsi que celui de l'internationalisation de l'art et de l'architecture : entre repli national et internationalisation, entre rejet et accueil favorable de ses théories. Il en est ainsi de la Tchécoslovaquie qui oscille entre la volonté de créer une identité nationale forte autour du projet porté par Tomáš Masaryk d'une unité entre les communautés slaves et germanophones et celle d'une ouverture internationale revendiquée par les milieux artistiques tournés à la fois vers l'Europe occidentale et vers l'URSS comme en témoignent les engagements de Karel Teige dans les années 1930. Alors qu'avant 1918, Loos était considéré exclusivement comme Viennois et Autrichien, cette identité est remise en cause, la presse viennoise en venant même à lui refuser cette appartenance lors de son cycle de conférences de 1927 où il profère de violentes critiques contre l'Autriche. Ces identités multiples, où il est tantôt plébiscité, comme lorsque la Tchécoslovaquie le promeut père de l'architecture moderne national, tantôt rejeté comme en Autriche, sont l'occasion pour Loos de cultiver une forme de cosmopolitisme, autre face de la marginalité, toutes postures qui lui permettent de s'affranchir des règles, d'occuper l'espace médiatique ou encore de conquérir de nouveaux marchés. Ce jeu autour de ses différentes facettes et appartenances est une des constantes de la carrière de Loos toujours à la recherche d'effets de mise en scène.

Ma lecture de cette période vient donc à rebours de certains assertions maintes fois reprises : ainsi Loos est souvent considéré comme un architecte ayant peu construit[1468], « un homme d'avant la Première Guerre mondiale » pour reprendre la formule de Beatriz Colomina[1469], un théoricien qui se résume à la formule « l'ornement est un crime ». À l'évidence, nombre d'études ont reposé sur la période d'avant 1918 alors que celle d'après révèle des logiques

[1468] À titre de comparaison : Frank Lloyd Wright compte plus de 200 réalisations et Le Corbusier quelques 70 réalisations et une centaine de projets.
[1469] Colomina, Beatriz. 1994. *Op cit.*, p. 184.

beaucoup plus complexes et une réelle capacité d'adaptation de l'architecte dans un paysage politique et architectural en pleine mutation. La mise au jour des réseaux dans lesquels il gravite et qu'il construit, des configurations réticulaires qui l'environnent dans les différents pays et lieux qu'il pratique témoigne de formes tout-à-fait caractéristiques de résilience : si pour certaines ont trait à des héritages impériaux, d'autres rappellent ses analyses autour de « l'homme aux nerfs modernes ». La plupart des éléments ainsi révélés sont le fruit d'un travail d'archives effectué dans plusieurs villes et pays afin de pallier les lacunes des fonds Loos conservés à Vienne : chaque espace a été reconstitué en croisant les informations à l'aide de différents types de documents (imprimés, plans, photographies, lettres et cartes postales, annotations, carte de visite et carnet d'adresse…), les inédits venant souvent éclairer de manière originale ceux déjà publiés. Cette thèse propose ainsi une nouvelle géographie autour de Loos dans une configuration transnationale qui, sans nier les spécificités relatives à chaque aire culturelle, souligne tant les permanences que les mutations liées notamment aux circulations et échanges, à la fois physiques ou immatériels.

Au-delà des résultats de la présente thèse, les documents inédits mis au jour, dont certains fonds jusqu'ici non étudiés, en France comme en République Tchèque, ouvrent de nouvelles perspectives de recherche. Le médiateur Bohumil Markalous dont les documents sont en cours d'inventaire et de numérisation par le musée national de la littérature à Prague, mérite à l'évidence une étude plus approfondie afin de comprendre son rôle de passeur. Plusieurs entrées paraissent particulièrement prometteuses[1470] : d'une part son activité d'éditeur et de coordinateur au sein de la maison d'édition Orbis, d'autre part la manière et la signification dont il affirme très tôt – dès le début des années 1920 – la dimension patrimoniale de l'œuvre d'Adolf Loos, ou encore son action au sein du Club d'architecture[1471]. Plus globalement le versant tchécoslovaque n'a pas encore livré toutes ses informations et les recherches en cours le montrent bien. L'association autrichienne *Architekturerbe Österreich* a d'ailleurs lancé l'année LOOS2020 dans le cadre du 150e anniversaire de la mort de l'architecte et la Tchécoslovaquie s'apprête également à célébrer cette date en organisant des expositions, des visites privées et des conférences. On mesure l'écart avec l'Autriche qui reste plus frileuse en matière d'affichage de Loos, en dépit d'une publication récente à partir des archives dans le cadre d'une labellisation de celles-ci. Une comparaison serait

[1470] Le travail de doctorat de Ludek Škrabal en 2007 a cependant déjà lancé plusieurs pistes Voir Škrabal, Ludek. 2007. « Bohumil Markalous / Jaromír John (Příspěvek k dějinám společnosti a kultury v českých zemích v první polovině 20. století) - Bohumil Markalous / Jaromír John (Contribution to the history of society and culture in the Czech lands of the first half of the 20th century) ». Thèse de doctorat, České Budějovice : Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích.

[1471] Les archives du Club n'ont pu être localisées, mais celles-ci devraient aussi permettre de mieux saisir les liens entre la Tchécoslovaquie et les autres pays en retraçant l'ensemble des événements organisés.

ainsi particulièrement intéressante pour repérer réticences et blocages d'un côté, récupération et promotion de l'autre. J'envisage ainsi de travailler sur la protection et la mise en valeur du travail de Loos dans ces deux pays, afin d'en identifier tant les démarches que les acteurs : Bohumil Markalous figure un premier jalon dès le début des années 1930 avec comme relais, en Autriche mais aussi dans d'autres pays d'Europe, Franz Glück et Ludwig Münz au milieu des années 1930 puis dans les années 1940 et 1950 jusqu'à Burkhardt Rukschcio et Roland Schachel dans les années 1970 et 1980.

Certains fonds français pourraient également soutenir d'autres perspectives de recherches attachées à Loos ou plus larges. Il en est des relations entre Loos et certains architectes dont Francis Jourdain : les documents de ce dernier en cours d'inventaire et de numérisation par le musée d'art et d'histoire Paul Éluard de la ville de Saint-Denis, sont susceptibles de préciser son engagement dans la revue *Les Cahiers d'aujourd'hui,* voire les emprunts réciproques entre lui et Loos dans la conception d'intérieurs et de mobiliers. Il en est aussi de la figure de Marcel Ray. Je n'ai traité ses archives, conservées et non classées à la médiathèque de la ville de Vichy, que dans leurs liens avec Loos mais elles ouvrent, au vu du parcours et des fonctions de Ray, sur les relations entre la France et l'Autriche, et plus encore la France et l'Allemagne dans l'entre-deux-guerres – il est en effet le passeur en France de Carl Einstein et de Georg Grosz.

J'évoquerai une dernière piste autour de l'école d'Adolf Loos qui n'a pas donné lieu encore à une étude systématique, notamment sur son fonctionnement, sa visée et l'enseignement qu'elle propose, sorte de synthèse des différents cursus officiels de la capitale autrichienne (visite et expérience directe de l'architecture ; aspects techniques et histoire de l'art ; possibilité de travailler dans l'atelier du maître tout en permettant une certaine liberté dans les modalités de participation aux cours). Plus encore, le parcours de ses élèves, qui pour la plupart ont fait l'expérience de la migration, ouvre la voie à des questionnements sur les modalités de transferts d'un certain nombre de formes, manières de penser et de concevoir l'espace dans le monde. L'historiographie a plutôt creusé celles opérées par Loos lui-même – identifiés à partir de ses voyages, son anglophilie, ses publications et ses réalisations. Celles de ses élèves et disciples figurent encore un chantier à venir : les quelques études menées sont de nature monographique sur tel ou tel architecte et n'ont guère interrogé leur positionnement par rapport à Loos ni croisé les trajectoires. Il y a là un matériau à constituer, nombre de documents étant encore inédits, à l'instar des éléments de cours de Kurt Yehuda Unger à l'Université de Haïfa à partir des années 1960 ou encore des archives d'Heinrich Kulka conservées à l'Albertina à Vienne sur son séjour

en Nouvelle-Zélande[1472]. Dans cet ensemble, une attention particulière serait portée au transfert du *Raumplan,* afin de penser les adaptations du modèle dans une cartographie mondiale[1473].

[1472] Le fonds est actuellement interdit à la consultation.
[1473] Je pense ici au travail en cours de Laura McGuire à l'université d'Honolulu sur les intérieurs de l'architecte viennois Alfred Preis (1911-1993) émigré à Hawaii en 1939.

Bibliographie

Archives

Autriche

Fonds Adolf Loos, ZPH 1442, Bibliothèque de la mairie de Vienne, Bibliothek am Rathaus[1474]

Correspondance adressée à Adolf Loos
Lettre d'Auguste Bruggeman à Adolf Loos, 19 octobre 1927, 3.1.382.
Lettre de Dr. Zaugg & Co à Adolf Loos, 19 août 1929, 3.1.665.
Lettre d'Ernst Wasmuth à Adolf Loos, 6 août 1920, 3.1.627.
Lettre de Simon Lévy (NRF) à Adolf Loos, 4 mai 1920, 3.1.301.
Lettre de Max Eisler à Adolf Loos, non datée mais probablement de 1923, 3.1.93.
Lettre de Heim fourrure à Adolf Loos, 20 mars 1931, 3.1.169.
Lettre de la revue Bâtir. Revue mensuelle d'architecture et de décoration à Adolf Loos, 23 novembre 1932, 3.1.22.
Lettre de J.G. Wattjes à Adolf Loos, 30 juin 1926, 3.1.629.
Lettre d'Amelia Sarah Levetus à Adolf Loos, 11 septembre 1929, 3.1.299.
Lettre de Piper Verlag à Adolf Loos, 13 février 1928, 3.1.398.
Lettre de Paul Morisse à Adolf Loos, 16 janvier 1921, 3.1.361.
Lettre de Kurt Wolff à Adolf Loos, 14 avril 1919, 3.1.660.
Lettres de Charles Schweitzer à Adolf Loos, 19 novembre 1924, 20 janvier 1926 et 5 février 1926, 3.1.558 ; 3.1.559 et 3.1.560.
Lettre d'Ernst Pollak à Adolf Loos, 10 février 1926, 1.7.10.
Lettre de N. Glarberg à Adolf Loos, 19 février 1926, 3.1.146.
Lettre d'Hans Maier à Adolf Loos, 11 février 1927, 3.1.323.
Lettre de Robert Eisler à Adolf Loos, 2 décembre 1928, 3.1.92.
Lettres de Margarete Zucker à Adolf Loos, 6 et 18 février 1928, 3.1.683 et 3.1.685.
Lettre de Mira Bauer à Adolf Loos, 2 juillet 1923, 3.1.25.
Lettre de Béla Pogány à Adolf Loos, 4 août 1927, 3.1.406.
Lettre de Desidérius à Adolf Loos, 3 juillet 1927, 3.1.79.
Lettre de Germaine Goblot à Adolf Loos, 20 novembre 1931 (?) et carte de Georges Avril à Adolf Loos, 22 décembre 1931, 3.1.147.
Lettre d'Hilde Kulka à Claire Beck, non datée, 7.8.8.
Lettre de Robert Scheu à Adolf Loos, 27 février 1925, 3.1.503.
Lettre de Jean Welz à Adolf Loos, 27 septembre 1931, 3.1.638.
Lettre de Nuestra arquitectura à Adolf Loos, 25 octobre 1932, 3.1.375.
Lettre d'Emanuel Josef Margold à Adolf Loos, 10 septembre 1930, 3.1.329.
Lettre de Jane Heap à Adolf Loos, 16 octobre 1926, 3.1.170.
Lettre de Georg Kastner à Adolf Loos, 28 juillet 1932, 3.1.214.
Lettre de Robert Hlawatsch à Adolf Loos, 22 février 1922, 3.1.187,

[1474] Le fonds Adolf Loos a fait l'objet d'un dépouillement intégral, seuls les documents mentionnés dans la thèse sont listés ici.

Lettres de Otti Berger à Adolf Loos, 16 octobre 1931 et 3 novembre 1931, 3.1.34 et 3.1.35.
Lettre de L'Esprit Nouveau à Adolf Loos, 15 mai 1920, 3.1.704.
Lettre de Josef Bard à Adolf Loos, Londres, 16 janvier 1928, 3.1.20.
Lettre d'Erwin Rosenberg à Adolf Loos, 19 avril 1926, 3.1.437.
Lettre d'Adolphe Basler à Adolf Loos, 4 janvier 1914, 3.1.204.
Lettre d'Heinrich Jordan à Adolf Loos, 16 mai 1926, 3.1.205
Lettre d'invitation du *Lese- und Redehalle deutscher Studenten* à Adolf Loos, 7 novembre 1927, 3.1.292
Lettre d'invitation de l'institut international de coopération intellectuelle à Adolf Loos, décembre 1927, 3.1.535
Brouillon d'une lettre d'Adolf Loos à Alfred Bernheim, non datée, 1.1.4.
Lettre d'Arpad Plesch à Adolf Loos, 15 juillet 1926, 3.1.404
Lettre d'Heinrich Jordan à Adolf Loos, 6 mai 1926, 3.1.205
Lettre de la société coopérative d'architectes à Hélène Reifenberg, 5 janvier 1926, 8.30
Lettre de Josef Fleischner à Adolf Loos, 4 avril 1932, 3.1.123
Lettres d'Elsie Altmann à Adolf Loos, 23 juin 1925, 6.1.46, 9 décembre 1925, 6.1.53, 9 juillet 1925, 6.1.49, 6 Août 1927 (?), 6.1.70.
Lettre de Marie Monier à Adolf Loos, 11 juin 1927, 3.1.353 et 25 juin 1927, 3.1.355.
Lettres de Marcelle Sentille à Adolf Loos non datées, 3.1.459, 3.1.460 et 3.1.461.
Plainte d'une logeuse adressée à Adolf Loos, auteure inconnue, non datée, 8.41
Lettre d'Otto Nirenstein à Adolf Loos, 12 janvier 1926, 3.1.371
Lettre d'Elsie Altmann à Adolf Loos, 9 juillet 1925, 6.1.49
Lettre de Paul Khuner à Adolf Loos, 18 janvier 1927, 3.1.275.
Lettre de Viktor Bauer à Adolf Loos, 9 juin 1925, 3.1.27
Lettres de Jan Zrzavý à Adolf Loos, 15 avril 1925, 3.1.676 et 20 novembre 1925, 3.1.678 et 27 février 1927, 3.1.679.
Lettre de Nora Kars à Adolf Loos, 7 mars 1925, 3.1.212.
Lettre d'Alois Kohout à Adolf Loos, 25 septembre 1926, 3.1.239.
Lettres de Charlotte Brière à Adolf Loos, non datées, 3.1.53, 3.1.54, 3.1.55.
Lettre du congrès préparatoire du musée contemporain à Adolf Loos, 10 juin 1931, 3.1.266.
Lettre de George Besson à Loos, 8 juin 1928, 3.1.74.
Lettre de la revue Stavitel à Adolf Loos, 1 juillet 1926, 3.1.334.
Lettre du congrès préparatoire du musée contemporain à Adolf Loos, 10 juin 1931, 3.1.266.

Autre correspondance
Lettres entre Claire Beck et Fernande Willis et Francis Willis, août et septembre 1933, 3.1.651 à 3.1.657.
Lettre de Bohumil Markalous à Claire Beck, 4 septembre 1933, 7.8.9.
Lettres de Stéphanie Vogel à Claire Beck, 25 juillet 1929 et 3 septembre 1929, 7.8.18 et 7.8.19.
Lettre de Condé Nast-Vogue à Zlatko Neumann, 26 janvier 1927. 8.321.
Lettre d'Hilde Kulka à Claire Beck, non datée, 7.8.8.
Lettre J. Willem à Zlatko Neumann, 31 mars 1927. 8.35.
Lettre d'Arthur Jellinek à Alfred Bernheim, 13 septembre 1924, 8.16.
Lettre d'Eveline Klärman à Paul Masse, 11 septembre 1920, 8.18.
Lettre adressée à Adolphe Basler, 1920, 8.36.
Lettre de Claire Beck à J. Machar, 19 septembre 1930, 7.2.3.

Documents personnels
Agenda de 1920, Fonds Adolf Loos, 2.2.24.
Agenda de 1926, 2.2.25.
Invitation pour une matinée de danse d'Elsie Altmann à la maison de l'œuvre à Paris, 13 novembre ?, 6.9.6.

Copie du brouillon d'une lettre en anglais de Loos sur le projet de construction d'hôtel, janvier 1925, 1.2.9.
Tapuscrit d'un auteur inconnu, non daté, 1.4.22.
Texte introduisant les conférences de Loos en français, 1926, 3.1.407.
Einige Vorträge von Adolf Loos aus seinem Seminar in der Schwarzwaldschule, 53 p., 1.4.22.
Mitschrift zu Stadtführungen im Rahmen der Bauschule Adolf Loos, 1913-1914, 1.4.20.
Facture d'Adolf Loos pour Mr Letelier, 31 décembre 1930, 2.1.9.
Carnet d'adresses 1925–1932, 2.2.23.
Contrat non daté entre Isidor Schwarzmann domicilié au 43, rue de Washington et Adolf Loos domicilié 22, rue de Washington, 2.1.3.
Carnet de notes d'Adolf Loos, non daté, 2.2.27.
Carte de visite de Nakamura Junpei, 3.4.49.
Carte de visite de Cornelis van Eesteren, 3.3.8.
Invitation pour une matinée de danse d'Elsie Altmann, 13 novembre, Maison de l'œuvre Paris, 6.9.6.

Online-Archive « Arnold Schönberg Center » :
Lettre de Claire Loos à Arnold Schönberg, 31 octobre 1930, numéro d'inventaire : 21389.
Lettre d'Arnold Schönberg à Claire Loos à propos du refus d'Albert Einstein, 17 novembre 1930, numéro d'inventaire : 1986.
Lettre d'Arnold Schönberg à Claire Loos à propos du refus de Thomas Mann, 8 novembre 1930, numéro d'inventaire : 7154.
Appel pour la création d'une école Adolf Loos, novembre 1930, numéro d'inventaire : 7544.
Lettre d'Arnold Schönberg à Heinrich Mann, 12 novembre 1930, numéro d'inventaire : 1984.
Lettre d'Arnold Schönberg à Heinrich Kulka, 24 janvier 1936, numéro d'inventaire : 2804.
Lettre d'Heinrich Kulka à Arnold Schönberg, 9 février 1936, numéro d'inventaire : 13564.

Fonds Eugenie Schwarzwald, Akt 3.5.98.A1.4, Wiener Stadt- und Landesarchiv, Vienne[1475] :
Carte postale d'Eugenie Schwarzwald à Anna Nussbaum, Czernowitz, 23 novembre 1905.

Karl Kraus-Archiv en ligne, https://www.kraus.wienbibliothek.at/ :
Programmes des conférences de Karl Kraus à la SPLEF, HIN 240 040, HIN 240 104, HIN 240 105, HIN 240 106, HIN 240 107, HIN 240 137, HIN 240 138.

Fonds Adolf Loos, Albertina, Vienne[1476]
Documents graphiques et photographies
Dessin d'une voiture Lancia, 1923, ALA852 et ALA853.
8 Plans pour les écuries du prince Sanguszko, dossier C.
Projet pour le mausolée de Max Dvorak, ALA284.
Plan d'un hôtel au bois de Boulogne, ALA109, ALA110, ALA117.
Plan de l'hôtel Champs-Elysées, ALA584.
Plan de l'hôtel Esplanade, ALA453.
Dessin pour l'hôtel avenue des Champs-Elysées, ALA732.
Projet annoté par Adolf Loos pour une parcelle rue Franklin, dossier O, ALA104 et ALA105.
Plan de la villa Mercedes-Jellinek, ALA325.
Coupe de la maison du Lavandou, ALA582.

[1475] Le fonds a fait l'objet d'un dépouillement intégral
[1476] Le fonds a fait l'objet d'un dépouillement intégral.

Plans et coupes pour la villa Rosenberg, ALA577, ALA576.
Plans de l'appartement d'Adolf Loos à Paris dans le XVIe arrondissement, ALA118 et ALA119.
Projets pour Rubinstein, ALA158 et ALA164, ALA569, ALA563.
Plan de la maison Tzara ALA591.
Plan de la mairie de Mexico, ALA849, dossier O.
Plans pour Tientsin, dossier C.
Photographie de la maquette de la villa Moissi, ALA5001.
Photomontage, Fonds Adolf Loos, ALA377.
Photographie de Martin Gerlach Junior, détail de l'escalier de la villa Moller, 1930, ALA 2456.

Documents personnels
Lettre de Bohumil Markalous à Adolf Loos, 1 septembre 1926. ALA862r/v.
Lettre de Zlatko Neumann à Adolf Loos, 15 janvier 1925, ALA3830.
Lettre de Zlatko Neumann à Adolf Loos, 29 janvier 1925, ALA3831.
Lettre de la légation de France à Zlatko Neumann, 21 juin 1926, ALA3833.
Lettre de Zlatko Neumann à Adolf Loos, 13 mai 1926, ALA867.
Lettre d'Adolf Loos à Elsie Altmann, non datée 1924, ALA701r/v.
Lettres en français d'un propriétaire inconnu à Adolf Loos, non datées, ALA 398 et ALA 852.
Lettre du ministère de l'éducation nationale tchécoslovaque (*Ministerstvo Skolstvi a narodni osvety*) à Adolf Loos, 15 octobre 1929.
Actes du procès à Brno, 1925, ALA 3548.
Descriptif des cours de novembre 1913 à juin 1914, ALA3508 r/v.
Contrat pour les conférences d'Adolf Loos à la Sorbonne, 1926, 123 x 170 mm, ALA850r/v.
Présentation du déroulement des cours de Loos pour l'année 1913-1914, ALA3508r/v.
Télégramme de Tientsin à Paris, 21 juillet 1925, ALA4052 r/v.

Archives de l'université technique de Vienne/Archiv Technische Universität Wien, Vienne
Registre des inscriptions des étudiants / Eintragskatalog 1918.
Registre des inscriptions des étudiants / Eintragskatalog 1924.

République Tchèque

Centre de documentation de la Villa Müller, Prague
Lettre d'Adolf Loos à Bohumil Markalous, 21 juillet 1924, rédigée au 20 quai d'Orléans
Lettre d'Adolf Loos à Bohumil Markalous, 10 mai 1926, rédigée au 22 rue Washington.
Lettre d'Adolf Loos à Bohumil Markalous, 13 août 1926.
Lettre d'Adolf Loos à Bohumil Markalous, 10 septembre 1926.
Lettre d'Adolf Loos à František Viktor Mokrý, 11 août 1924.
Lettre de Claire Beck à Bohumil Markalous, 27 août 1933.
Lettre de UP Závody à Adolf Loos, 18 avril 1925.
Copie des actes du procès à la cours des affaires civiles de Brno, 1925.

Fonds Bohumil Markalous, Musée national de la littérature/ Literární archiv Památníku národního písemnictví, Prague
Lettre de Claire Beck à Bohumil Markalous, 12 août 1932, 26/G/2.
Lettre de Claire Beck à Bohumil Markalous, 27 août 1933, 26/G/2.
Lettre d'Erich Mandl à Bohumil Markalous, 16 janvier 1933, 26/G/2.
Lettre de Vaclav Vilem Štech à Bohumil Markalous, 22 novembre 1967, 26/G/2.
Lettre d'Antonín Matějček à Bohumil Markalous concernant les reproductions d'œuvres, 1934, 26/G/2.

Lettre signée de Emil Filla et Josef Gocar, 3 mars 1933, 26/G/2.
Lettre de Karel Teige à Bohumil Markalous, 24 juillet 1924, 27/F/2.
Première de couverture du livre prévu sur Adolf Loos et maquette, 26/G/2.
Manuscrit de Bohumil Markalous à propos d'Adolf Loos, non daté, 26/G/2.

Archives du bureau de la présidence tchèque, KPR, 1605, 1930-1931, Boîte 292, Prague
Lettre de Josef Svatopluk Machar à la présidence remettant l'ouvrage dédicacé à Masaryk, décembre 1930 ; réponse de la présidence, janvier 1931.

Institut Bohuslav Martinů, Prague
Lettre de Bohuslav Martinů et d'Adolf Loos à Jan Zrzavý, 19 juin 1925. Collection privée, dépôt.

Archives de la ville de Brno (Moravský zemský archiv v Brně), Brno
Programme des conférences 1924-1925, B 26, fasc. č. 1776.

France

Bibliothèque Kandinsky, Paris
Invitation à l'inauguration de la boutique Knize, 8 juin 1928, envoyée à Constantin Brancusi, Fonds Brancusi, B29.
Carte de visite de Jan Śliwiński signée par Adolf Loos et Marie Beerbohm, Fonds Constantin Brancusi, B32.
Lettre du 25 novembre 1928 d'E.P. à Sonia Delaunay, Fonds Sonia Delaunay, 10575.
Lettre de Sonia Delaunay à Adolf Loos, 1928 (?), Fonds Sonia Delaunay, 10575.

Institut français d'architecture, Paris
Lettre dactylographiée des frères Perret à Adolf Loos, 27 août 1925, Fonds Perret, 535 AP 611/1.

Musée national d'art moderne, Paris
Germaine Krull, Maison de Tzara, 1930, tirage argentique, dimensions : 22 x 15 cm, numéro d'inventaire : AM1990-162.

Fonds André Kertész, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Charenton-le-Pont
Adolf Loos et Zlatko Neumann sur le chantier de la villa Tzara, Paris, autour de 1927 : 72l002521.
Adolf Loos et Zlatko Neumann, Paris, autour de 1927 : 72l002520.
Portraits de Walden et Śliwiński, 1927 : 72l001356 et 72l000482.
Portrait de groupe « Après la soirée », 1927 : 72l000457.

Fondation Le Corbusier, Paris
<u>Correspondance</u>
Lettre de Le Corbusier à Adolf Loos, 20 avril 1921, E 2-9-73.
Lettre expresse de Le Corbusier à Adolf Loos, E2-9-71.
Lettre de Le Corbusier à Adolf Loos, 29 mai 1920 (?), E2-9-71.
Lettre de Le Corbusier à Adolf Loos, 21 juillet 1920, E2-9-72.
Lettre de Le Corbusier à Adolf Loos, date inconnue, G1-2-407.
Lettre de Le Corbusier à Auguste Perret, 27 novembre 1913, E1-11-86.
Lettre d'Amédée Ozenfant à Le Corbusier, 6 juillet 1920, A2-15.
Lettre d'Elsie Altmann-Loos à Le Corbusier, mars 1921, A2-15-194.
Lettre d'Amédée Ozenfant à Le Corbusier, 12 mars 1926, E2-17-497.

Lettre de Le Corbusier à Tristan Tzara du 27 juillet 1925, L2-14-280.
Lettre de Le Corbusier à UP Závody, 11 janvier 1924, R3-4 224.
Lettre de Le Corbusier à UP Závody, 8 février 1924, R 3-4-26.

Autres documents
Dessin du 15 novembre 1925, l2-14-38.
Documents préparatoires, CIAM I, D2-1 ; 1-250.

Fonds Tristan Tzara, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris
Lettres de Gabriel Guévrékian à Tristan Tzara, 24 avril 1926 et 7 mai 1926. TZR C 1889 et TZR C 1840.

Fonds Marcel Ray, Médiathèque municipale de la ville de Vichy[1477]
Discours pour l'inauguration de l'exposition d'architecture et d'urbanisme, discours fait par Marcel Ray en Autriche en présence de Le Corbusier, RMSSI 65-68.
Lettre de Claire Beck à Marcel Ray, 2 décembre 1930, TOME 3 RMSSIII.
Lettres de Régis Gignoux, de Francis Jourdain et Léon Werth adressées à Marcel Ray, de l'été 1912 à 1914.
Lettre d'Henri Wallon à Marcel Ray, 22 octobre 1898, R. Wal 3.
Lettre de Charles Andler à Marcel Ray, 21 juillet 1911, R. And 1.
Lettre de Lucien Febvre à Marcel Ray, 7 septembre 1912, R. Feb 2.
Lettres de Francis Jourdain à Marcel Ray, 19 entre mai 1911 et septembre 1912. R. Jou 1 Mai 1911 à R. Jou 17.
Lettre non datée de Jourdain à Marcel Ray, R. Jou 19.
Lettre de Francis Jourdain à Marcel Ray, 11 mars 1913, R. Jou 20.
Lettre de Francis Jourdain à Marcel Ray, 17 avril 1913. R. Jou 21.
Lettre de Francis Jourdain à Marcel Ray, 23 avril 1914. R. Jou 23.
Carte postale de George Grosz à Marcel Ray, 26 août 1933. R. Gro 3.
Carte postale signée par Adolf Loos et Elsie Altman et un auteur inconnu, envoyée de Paris à Berlin, 28 juin 1920. R. Loo 1.
Lettre de Marcel Ray à sa secrétaire Rachel Gayman, 14 novembre 1944, R. Gay 6.
Lettre de Francis Jourdain à Rachel Gayman, 9 août 1951, G. Jou 1.

Fonds George Besson, bibliothèque de la ville de Besançon
Lettre de Francis Jourdain à George Besson, 25 août 1912, Ms.2.639.1188.2.
Lettre de Marcel Ray à George Besson, 29 octobre 1912, Ms.Z.638.1766.
Lettre de Marcel Ray à George Besson, 11 décembre 1912, Ms.Z.638.1767.
Lettre de Marcel Ray à George Besson, 29 octobre 1913, Ms.Z.638.1768.
Lettre de Marcel Ray à George Besson, 27 février 1914, Ms.Z.638.1769.2.
Lettre de Marcel Ray à George Besson, août 1914, Ms.Z.638.1773.
Lettre de Marcel Ray à George Besson, 21 septembre 1927, Ms.Z.638.1796.
Lettre de Marcel Ray à George Besson, Noël 1930, Ms.Z.638.1798.
Lettre de Marcel Ray à George Besson, 18 mars ?, Ms.Z.638.1771.
Lettre de Marcel Ray à George Besson, 10 mai ?, Ms.Z.638.1772.
Lettre d'Elie Faure à George Besson, non datée, Ms.Z.639.968.

Musée d'art et d'histoire de la ville de Saint-Denis, Saint-Denis
Fonds Francis Jourdain : lettre de Francis Jourdain à George Besson, 24 novembre 1912.
Fonds de la revue *Les Cahiers d'Aujourd'hui*.

[1477] Le fonds a fait l'objet d'un dépouillement intégral.

Archives du rectorat de l'académie de Paris Sorbonne, Paris
Correspondance à propos des conférences d'Adolf Loos, février 1926, 1511 W Carton 25.

Archives nationales, Paris
Minutes du notaire Breuillaud, actes de vente avril 1925 et août 1925, MC/ET/LXX/2473 et MC/ET/LXX/2483.
Dossier nominatif concernant l'ordre de la légion d'honneur, Marcel Ray, numéro d'inventaire : 19800035/40/5042.
Dossier nominatif concernant l'ordre de la légion d'honneur, Paul Verdier, numéro d'inventaire : 19800035/114/14335.

Archives de la ville de Paris, Paris
Sommier foncier, avenue Junot, DQ 181892 et DQ 181894.
Recensement de la population, ville de Paris, 1926, IN D2M8 219 – 943.

Autres Pays

Fonds Greta Knutson non classé, 3B11:54, archives nationales de Suède, Stockholm
Lettre de Greta Knutson à Tristan Tzara, de Suède à Paris, non datée.
Lettre de Tristan Tzara à Greta Knutson de Paris à Collioure, Jeudi, non datée mais probablement de novembre ou décembre 1926.
Plan de la maison Tzara – Knutson, co-signé par Pierre Boudriot et Adolf Loos.

Archives CIAM, ETH Zürich
Lettre de Gabriel Guévrékian à Adolf Loos, 2 mars 1928.

Archives G. De Finetti, coll. 149/1, Centro Studi e Archivio della comunicazione, Università degli Studi di Parma, Parme
Lettre d'Adolf Loos à Giuseppe de Finetti, 14 août 1924, B00639S.

Archives de Gabriel Guévrékian, Université de l'Illinois, accessible en ligne : https://archon.library.illinois.edu

Fonds Rudolph Schindler, Art, Design and architecture Museum, University of California
Lettre de Louis Sullivan à Rudolph Schindler, 30 août 1920, boîte 2, dossier 161.

Smithsonian Institut, Washington
Copie en langue anglaise du journal d'Ise Gropius, *Bauhaus-Tagebuch 1923–1928*.

Articles et ouvrages à caractères de sources

Presse

Allemagne

Collection *Der Sturm* de 1910 à 1932

Loos, Adolf, « Vom armen reichen Mann », *Der Sturm*, n°1, mars 1910.
Loos, Adolf, « Der Sattlermeister », *Der Sturm*, n°1, 1910.
Loos, Adolf, « Damenmode », *Der Sturm*, n°6, 1910.
Loos, Adolf, « Tristan in Wien », *Der Sturm*, n°27, 1910.
Loos, Adolf, « Architektur », *Der Sturm,* n°42*,* 15 Décembre 1910.
Loos, Adolf, « Vom Gehen, Stehen, Sitzen, Liegen, Schlafen, Essen, Trinken », *Der Sturm,* n°87*,* 1911.
Walden, Herwarth, « Wahr-Nehmung berechtigter Intereffen », *Der Sturm*, n°5, mai 1925.
Man Ray, *Der Sturm*, n°11-12, novembre 1925.
Neumann, Zlatko, « Projekt für ein Kleinhaus », *Der Sturm*, n°1-2, avril 1927.

Deutsche Kunst und Dekoration :

Schaukal, Richard, « Gegen das ornament », *Deutsche Kunst und Dekoration*, n°22, Avril 1907.
Scheffers, Otto, « Zwekform und Ornament », *Deutsche Kunst und Dekoration*, n°24, 1909.

Innen-Dekoration :

Lux, Joseph August, « Die Erneuerung der Ornamentik », *Innen-Dekoration*, n°18, 1907.
Michel, Wilhelm, « Die Schicksale des Ornaments », *Innen-Dekoration*, n°20, 1909.
Innen-Dekoration, Janvier 1931.

Hevesi, Ludwig, « Die Winterausstellung im österreichischen Museum », 1900, *Kunst und Handwerk*, p. 1.
Vossische Zeitung, 5 mai 1927.
Das Neue Frankfurt, Janvier 1931.
Bauwelt, numéro spécial « Die Loosschule », n °42, 6 novembre 1981.

Autriche

Neues Wiener Journal :

Auteur inconnu, « L'individu aux nerfs modernes », *Neues Wiener Journal*, 21 février 1926.
Auteur inconnu, « Ein Adolf-Loos-Archiv in Wien », *Neues Wiener Journal*, 24 octobre 1934, p. 9.
Auteur inconnu, « Adolf Loos und Amerika », *Neues Wiener Journal*, 8 mai 1932.

Die Stunde :

Hoffmann, Josef, « Meine Gegner und ich », *Die Stunde*, n°850, 10 janvier 1926, p. 6.
Auteur inconnu, « Ein Adolf-Loos-Archiv wird angelegt », *Die Stunde*, 25 octobre 1934, p. 5.

Neue Freie Presse :
Loos, Adolf, « L'Inhumaine. Histoire féérique », *Neue Freie Presse,* 1924, p. 8.
Auteur inconnu, « Adolf Loos über seine Einstellung zu Künstlern und Kindern, Ein Gespräch mit dem Architekten », *Neue Freie Presse*, 9 septembre 1928.

Ver Sacrum :
Loos, Adolf, « Die Potemkin'sche Stadt », *Ver Sacrum*, juillet 1898, pp. 15-17.
Loos, Adolf, « Unsere jungen Architekten », *Ver Sacrum*, juillet 1898, pp. 19-21.

Augenfeld, Felix, « Der Wohnraum, jenseits von Mode. Gedanken über Raumgestaltung », *Die Bühne,* n° 395, Mars 1935, p. 34.
Loos, Adolf, « Das Schlafzimmer meiner Frau », *Die Kunst : Monatsschrift für Kunst und alles andere,* 1903, p. 13.
Scheu, Robert, « Redende Künste », *Die Wage*, 16 avril 1898, pp. 265–366.

Alte und moderne Kunst, Numéro spécial « Loos (1870-1970)-Hoffmann », XV, n°113, 1970.

France

Collection *Les Cahiers d'aujourd'hui,* n°1 à 12 d'octobre 1912 à février 1914 ; n°1 à 14 de novembre 1920 à 1923[1478]

Besson, George, « Le règne de la hyène », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n°1, octobre 1912.
Sembat, Marcel, « Le mal de guerre et quelques autres remèdes », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n°1, octobre 1912.
Loos, Adolf, « L'architecture et le style moderne », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n°2, décembre 1912.
Bernard, Tristan, « Qui veut la paix, prépare la paix », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n°4, avril 1913.
Loos, Adolf, « Ornement et crime », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n°5, juin 1913.
Léon Werth, « Notes », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n°8, décembre 1913. Conférence donnée au Salon d'Automne le 9 décembre 1913.
Léon Werth, « 1912-1920 », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n°1, 1920.

Collection *L'Esprit Nouveau* de 1920 à 1925

Loos, Adolf, « Ornement et crime », *L'Esprit Nouveau*, n°2, 1920.

Collection *Action. Cahier de philosophie et d'art* de mars 1920 - mars-avril 1922

Loos, Adolf, « Art et architecture », *Action. Cahier de philosophie et d'art*, n°5, octobre 1920.
Fels, Florent, « Revues », *Action. Cahiers de philosophie et d'art*, n°7, mai 1921.

Collection *L'Architecture vivante* de 1923 à 1933

Loos, Adolf, « L'architecture et le style moderne », *L'Architecture vivante*, automne-hiver 1923.
Loos, Adolf, « Ornement et crime », *L'Architecture vivante*, printemps-été 1926.
Plan de la maison Tzara par Adolf Loos, *L'Architecture vivante*, automne-hiver 1927.

[1478] Les revues *Les Cahiers d'aujourd'hui, L'Esprit Nouveau, Action, L'Architecture vivante, L'Architecture d'aujourd'hui, Bytová Kultura/Wohnungskultur, Der Sturm* ont fait l'objet d'un dépouillement intégral, seuls les articles cités dans la thèse sont ici listés.

Photographie de la maison de Pasadena de Frank Lloyd Wright, Wright (1925), *L'Architecture vivante*, automne-hiver 1927.

Collection *L'Architecture d'aujourd'hui* de 1930 à 1933
Loos, Adolf, « L'architecture », *L'Architecture d'aujourd'hui*, décembre 1930, pp. 12-14.
Loos, Adolf, « Projet de sauvetage d'une pinède », *L'Architecture d'aujourd'hui*, octobre 1931.
Bloc, André, « La question de l'ornement », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°9, 1931, pp. 3-5.

Cahiers d'art :
Le Corbusier, « Notes à la suite », *Cahiers d'art,* n°3, mars 1926, pp. 46-52.
Collectif, « Les maîtres de l'architecture manifestent », *Cahiers d'Art*, 1927, p. XII.

L'amour de l'art :
Eisler, Max, « Le Mouvement moderne en Autriche. - II. L'architecture, la décoration intérieure et l'Ameublement », *L'amour de l'art*, n° 8, août 1923, p. 636.
Rambosson, Yvanohé, « Le salon d'automne. Les arts appliqués, III », *L'amour de l'art*, n°11, novembre 1923, pp. 743-756.

Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande :
Goblot, Germaine, « Adolf Loos », 15 janvier 1931.
Loos, Adolf, « Règles pour celui qui construit dans la montagne », 15 janvier 1931.
Loos, Adolf, « Céramique » traduction de Germain Goblot, 15 novembre 1931.

Le temps :
Vaillat, Léandre, « L'art de la Trompette », *Le Temps,* 7 novembre 1923, p. 3.
Le temps, 6 mai 1925.

Art et décoration :
Pillard-Verneuil, Maurice, « Art et décoration », tome 21, 1907, p. 138.
Varenne, Gaston, « L'art urbain et le mobilier au salon d'automne, *Art et décoration,* tome 44, juillet-décembre 1923, pp. 165 et 168.
Auteur inconnu, « L'exposition internationale de décoration à Cologne », *Art et décoration,* tome 32, 1932.

L'organisation ménagère. Revue mensuelle de l'outillage et des arts ménagers :
L'organisation ménagère. Revue mensuelle de l'outillage et des arts ménagers, n°52, juin 1932.
L'organisation ménagère. Revue mensuelle de l'outillage et des arts ménagers, n°67, mars 1924.

Vogue :
Gallotti Jean, « La nouvelle architecture », *Vogue*, avril 1927, pp. 40-41, 46-47.
Auteur inconnu, « Une réalisation moderne dans le vieux Montmartre », *Vogue*, janvier 1930, pp. 60-61.

Auteur inconnu, « Une thèse originale de réforme des Arts décoratifs » *Le Radical*, 14 août 1913.

Auteur inconnu, « Vers un Paris nouveau ? », *Cahiers de la république des lettres, des sciences et des arts*, n°12, 1929.
Auteur inconnu, « Une maison doit rester moderne jusqu'à ce qu'elle s'écroule », *L'intransigeant*, 28 août 1930.
Baderre, Guillaume, « M. Auguste Perret nous parle de l'architecture au salon d'automne », *Paris-Journal*, 1 décembre 1923.
Dormoy, Marie « Les arts » dans la série « Le Panorama intellectuel de la Tchécoslovaquie en 1925 », *La Revue française de Prague : organe de la Fédération des sections de l'Alliance française en Tchécoslovaquie*, n°23, 1926.
Einstein, Carl, « Nuroniba : Nouroniba » traduit par Marcel Ray, *La Phalange*, septembre 1913.
Gallotti, Jean, « Une nouvelle rue à Paris », *L'art vivant*, n°64, 15 août 1927.
Marcilly, P., « Hôtel d'artiste pour Poulbot », *La construction moderne*, 24 janvier 1926, pp. 198-204.
Mauclair, Camille, « L'affreux nudisme », *Le Figaro*, 20 janvier 1933.
Temporal, Marcel, « L'art urbain », *Gazette des sept arts*, 1 novembre 1923, pp. 5-6.
Warnod, André, « L'État et l'art vivant », *Cœmedia*, 4 janvier 1925.

Paris-Prague, n°1, 1923.
Revue de l'art ancien et moderne, 1924, p. 259.
Petites annonces, *Le Journal,* 14 décembre 1927.
L'œil de Paris, 10 novembre 1928.
« Hommage à Adolf Loos », *Vient de paraître : revue mensuelle des arts et des lettres*, n°102, février 1931.

République Tchèque

Collection *Bytová Kultura/Wohnungskultur*, 10 numéros de 1924 à 1925

Loos, Adolf, « Ornament und Erziehung », *Wohnungskultur*, n°2-3.
Loos, Adolf, « Von der Sparsamkeit », *Wohnungskultur*, n°2-3.
Loos, Adolf, « Das Andere/To Druhé », *Wohnungskultur*, n°6.
Markalous, Bohumil, « Adolf Loos », *Wohnungskultur*, n°4-5.

Stavba :
Stavba 1, 1922-1923
Teige, Karel, *Stavba III*, 1924-1925, p. 156.
Teige, Karel, « Rozhled. Adolfu Loosovi k sedesatym narozeninam », *Stavba,* n°5, janvier 1931.
Teige, Karel, « Adolf Loos », *Stavba*, 1929, n°8, pp. 57-61, 78-79 et 89-92.
Teige, Karel, « Mundaneum », *Stavba*, 1929, n°10, pp. 145-155.

Pestrý Týden :
Loos, Adolf, « Dámská modo, ty strašná kapitolo kulturnich dějin ! », *Pestrý Týden*, 7 avril 1928.
Loos, Adolf « Dobře se oblékat není krásně se oblékat », *Pestrý Týden*, 14 avril 1928.
Loos, Adolf « Dlouhé nebo krátké – mužsky nebo žensky ? », *Pestrý Týden,* 26 mai 1928.
Auteur inconnu, « První soubor statí Adolfa Loose vydán česky v knihov. Ars (nakl. Orbis, Praha) », *Pestrý Týden,* 18 mai 1929.
Loos, Adolf « Nábytek a lidé, čili kniha pojednávajici o řemesle », *Pestrý Týden,* 16 novembre 1929.

Markalous, Bohumil, « Adolfovi Loosovi, iniciatoru moderni Architektury. Jest 10. prosince sedesat let », *Pestrý Týden,* 6 décembre 1930.

Lidové noviny :

Wiener, Richard, « Adolf Loos chůvou », *Lidové noviny*, 3 avril 1926.
Wiener, Richard, « Ceska krejcovska kolonie na Champs-Elysées », *Lidové noviny*, 21 juillet 1928.

Náš směr :

Loos, Adolf, « Ornament und Verbrechen », *Náš směr,* n°X, 1923-1924.
Loos, Adolf, « Ornament und Erziehung », *Náš směr,* n°XI, 1924-1925.

Auteur inconnu, « Ohne vergoldeten Wagen », *Stavitel,* 1926, n° 2, p. 23.
Red, n°10, 1928.
Pilsner Tagblatt, 20 septembre 1928, n°267, p. 2.
Prager Tagblatt, 20 septembre 1928, n°224

Autres pays

Auteur inconnu, « Ce que sera « La Cité » », *La cité. Revue mensuelle belge d'architecture, d'urbanisme et d'art public*, juillet 1919, n°1, pp. 1-3.
Auteur inconnu, « Adolf Loos-Walter Gropius. Ausstellung im Gewerbemuseum Basel », *Illustrierte schweizerische Handwerker-Zeitung : unabhängiges Geschäftsblatt der gesamten Meisterschaft aller Handwerke und Gewerbe*, n°47-48, 1931, pp. 173-174.
Jeanneret, Charles-Edouard, « Le renouveau dans l'architecture », *L'œuvre. Organe officiel de la Fédération des Architectes suisses et de l'Association suisse romande de l'art et de l'industrie,* n°2, 1914.
Sullivan Louis, « Ornament and architecture », *The Engineering magazine*, août 1892.

De Stijl :

van Doesburg, Theo, « Vers une architecture plastique », *De Stijl,* XII, 6/7, 1924.
De Stijl 6 (1924-1925) 8.
De Stijl 7 (1927)
De Stijl 8 (1928)
De Stijl (1932)

Ouvrages à caractères de sources

Les écrits d'Adolf Loos

Loos, Adolf. 1921. *Ins Leere gesprochen*. Paris : Georges Crès & Cie.
———. 1929. *Reci do prazdna*. Prague : Orbis, Ars.
———. 1931. *Ins Leere gesprochen*. Innsbruck : Brenner Verlag.
———. 1931. *Trotzdem*. Innsbruck : Brenner Verlag.
———. 1962. *Sämtliche Schriften. Tome I. Édité par Franz Glück*. Vienne : Herold.

———. 1979 (rééd. 1994). *Paroles dans le vide, 1897-1900 : chroniques écrites à l'occasion de l'exposition viennoise du Jubilé, 1898 : autres chroniques des années 1897-1900 ; Malgré tout, 1900-1930*. Traduit par Cornélius Heim. Paris : Éditions Champ libre.
———. 1981. *Ins Leere gesprochen (1897-1900)*. Vienne : Prachner.
———. 1981. *Das Andere. Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich*. Édité par Massimo Cacciari. Milan : Electa.
———. 1983. *Die Potemkin'sche Stadt. Verschollene Schriften 1897-1933*. Vienne : Prachner.
———. 1985. *Kontroversen. Adolf Loos im Spiegel der Zeitgenossen*. Édité par Adolf Opel. Vienne : Prachner
———. 1988. *Konfrontationen : Schr. von u. über Adolf Loos*. Édité par Adolf Opel. Vienne : Prachner.
———. 2003. *Ornement et crime et autres textes*. Traduit par Sabine Cornille et Ivernel. Paris : Payot & Rivages.
———. 2010. *Gesammelte Schriften*. Vienne : Lesethek.
———. 2016. *Das Andere. Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich*. Édité par Beatriz Colomina. Zurich : Lars Müller.

Autres ouvrages

Arrêté ministériel du 15 janvier 1975 pour l'inscription au titre de monuments historiques les façades et la couverture de la maison de Tristan Tzara au 15 avenue Junot. Dossier de protection de la maison de Tristan Tzara.

Bulletin trimestriel de la société pour la propagation des langues étrangères en France, n°2 avril-juin 1925 ; n°2 avril-juin 1926 ; n°4 octobre-décembre 1927.

Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs Elysées du 1 Novembre au 16 décembre 1923, Paris, 1923.

Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs Elysées du 1 Novembre au 16 décembre 1924, Paris, 1924.

Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs Elysées du 1e Novembre au 16 décembre 1926, Paris, 1926.

Festschrift. Adolf Loos zum 60. Geburtstag am 10.12.1931.1931. Vienne : Richard Lányi.

Jahresbericht der Schulanstalten der Frau Dr. Phil. Eugenie Schwarzwald in Wien, Schuljahre 1911/1912.

Jahresbericht der Schulanstalten der Frau Dr. Phil. Eugenie Schwarzwald in Wien, Schuljahre 1912/1913.

Jourdain, Francis. 1927. *Intérieurs,* Collection « L'Art International d'Aujourd'hui », volume 6, Paris : Éditions d'Art Charles Moreau.

Katalog der Sudetendeutschen Kunst-Ausstellung in der Norishalle vom 22. Feb. bis 3. Mai 1931. Nüremberg.

Michel, Renée. *André Lurçat, l'homme et son œuvre*, 2 volumes dactylographiés non publiés conservés à l'École des Arts et métiers, Paris.

Panama-Pacific International Exposition. 1915. *Illustrated Catalogue of the Exhibition in the Department of Fine Arts*. San Francisco : San Francisco Art Association.

Werth Léon et Octave Mirbeau. 1913. *Meubles Modernes*. Plaquette publicitaire, quatre pages, croquis de Francis Jourdain, Paris.

Bibliographie générale

Écrits sur Adolf Loos

Achleitner, Friedrich. 2009. « Grimm, Satire und Sarkasmus bei Adolf Loos ». In Benay, Jeanne, et Gilbert Ravy. 1999. *Écritures et langages satiriques en Autriche (1914-1938) = Satire in Österreich (1914-1938)*. Bern : Peter Lang.

Amanshauser, Hildegund. 1985. *Untersuchungen zu den Schriften von Adolf Loos*. Vienne : VWGÖ.

Banham, Reyner, « Ornament and crime : the decisive contribution of Adolf Loos », In *Architectural Review*, 121, Février 1957, pp. 85–86.

Behalova, Vera, « Pilsner Wohnungen von Adolf Loos », *Bauforum II*, 1970, pp. 49-56.

———. 1974. « Adolf Loos : Villa Karma ». Thèse de doctorat, Université de Vienne : Vienne.

———, « Adolf Loos and Glass Design : Loos' correspondence with Stephan Rath », *Journal of Glass Studies,* 1974, pp. 120-124.

———, « Beitrag zu einer Kulka-Forschung », *Bauforum*, n°43, 1974, pp. 22-31.

———, « Zwei bekannte Loos-Möbel : der « Ägyptische Hocker » und der « Elefantenrüsseltisch », *Alte und Moderne Kunst XXVII*, 1982, pp. 56-57.

Bogner, Dieter. 1985. *Aufbruch zur Jahrhundertwende : der Künstlerkreis um Adolf Loos*. Linz : Grosser.

Bösel, Richard, et Vitale Zanchettin. 2007. *Adolf Loos, 1870-1933 : architettura, utilità e decoro*. Milan : Electa.

Cacciari, Massimo. 1981. A*dolf Loos e il suo angelo*. Milan : Electa.

Canales, Jimena et Andrew Herscher, « Criminal skins : Tattoos and modern architecture in the work of Adolf Loos », *Architectural History* 48, 2005, pp. 235-256.

Carrié, Benoit. 1993. « Adolf Loos et la France ». DEA d'histoire de l'art sous la direction de Gérard Monnier, Paris : Université de la Sorbonne.

Chatrný, Jindřich, et Dagmar Černoušková. 2010. *Brněnské stopy Adolfa Loose*. Brno : Muzeum města Brna.

Cohen, Jean-Louis, « L'architecture tchécoslovaque entre l'ombre d'Otto Wagner et celle d'Adolf Loos », *Austriaca*, *Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche*, n°12, « L'architecture autrichienne », mai 1981, pp. 83-99.

Colomina Beatriz, « Intimacy and spectacle : the interiors of Adolf Loos », *AA Files,* n°20, automne 1990, pp. 5-15.

———, « Sex, Lies and Decoration : Adolf Loos and Gustav Klimt », *Thresholds,* n°37, 2010, pp. 70-81.

Czech, Hermann et Wolfgang Mistelbauer. 1968. *Das Looshaus*. Vienne : Löcker & Wögenstein.

Damisch, Hubert, « L'autre 'ich' ou le désir du vide : pour un tombeau d'Adolf Loos », In Damisch, Hubert. 1976. *Ruptures Cultures*, Paris : Les Éditions de Minuit, pp. 143-159.

Denti, Giovanni. 2010. *Adolf Loos : modernità come tradizione*. Santarcangelo : Maggioli Editore.

Domanicky, Petr, et Petr Jindra. 2012. *Loos-Pilsen-Connections*. Plzeň : Doppelhouse Press.

Eckel, Susanne. 1995. *Adolf Loos - (k)ein Fall für die Germanistik : Bericht aus der aktuellen Adolf-Loos-Forschung*. Stuttgart : Metzler.

———. 1996. « Das frühe schriftstellerische Werk des Wiener Architekten Adolf Loos : mit einem kritisch-kommentierten Schriften- und Vortragsverzeichnis ». Thèse de doctorat. Heidelberg : Université d'Heidelberg.

Engelmann, Paul. 1984. *Adolf Loos. Wharer Stil, dem Andeken an Loos*. Facsimile en langue allemande de la version originale en hébreu de 1946. Vienne : Architektur- und Baufachverlag.

Falser, Michael, « Das Landhaus Khuner von Adolf Loos am Semmering/Niederösterreich (1929/30). Eine bau- und stilgeschichtliche Einordnung », *kunsttexte.de*, n°3, 2005.

Fanuele, Felice, et Patrice Verhoeven. 1983. *Adolf Loos, 1870-1933*. Liège : Mardaga.

Fortin, Jean-Patrick et Pietu, Martine, « Adolf Loos : maison pour Tristan Tzara », *Architecture, mouvement continuité*, n°38, mars 1976, pp. 43-50.

Frechilla, Javier, 2004. *Adolf Loos, Group of twenty villas with roof gardens on the Côte d'Azur*. Madrid : Rueda.

Friedl, Edith. 2005. *Nie erlag ich seiner Persönlichkeit ... : Margarete Lihotzky und Adolf Loos - ein sozial- und kulturgeschichtlicher Vergleich*. Vienne : Milena-Verlag.

Glück, Franz. 1931. *Adolf Loos*. Collection « Les artistes nouveaux ». Paris : Crès.

Gravagnuolo, Benedetto. 1982. *Adolf Loos : theory and works*. Londres : Art Data.

Groenendijk, Paul et Piet Vollaard. 1985. *House for Josephine Baker*. Rotterdam : Uitgeverij.

Gusevich, Miriam, « Decoration and decorum. Adolf Loos's critique of kitsch », *New German Critique,* 43, 1988, pp. 97-123.

Hanisch, Ruth, « Confronting problems with a sense of humour : Adolf Loos's architectural polemics and viennese journalism », In Rosso, Michela (Dir.). 2018. *Laughing at Architecture : Architectural Histories of Humour, Satire and Wit*. Londres : Bloomsbury Publishing, pp. 109-126.

Holzbauer, Wilhelm, Friedrich Kurrent, et Johannes Spalt. 1962. *Adolf Loos (1870-1933)*. Paris : Galerie des Beaux-Arts.

Hubatová-Vacková, Lada, et Valentyna Nikolenko (Dir.). 2020. *The villa of Jenny and Josef Winternitz*. Prague : Academy of Arts, Architecture and Design.

Imorde, Joseph, « Adolf Loos – Der Raumplan und das Private », *Kritische Berichte* 2/2006, pp. 33-48.

———, « Stil, Style, Wahnsinn. Adolf Loos als 'guter Amerikaner' », *Kritische Berichte* 1/2014, pp. 68-81.

Kořínková, Jana, et Radek Šimek. 2018. *Adolf Loos a konfiskované vzpomínky rodiny Viktora rytíře von Bauera-Rohrfelden : Adolf Loos and confiscated memories of the family of Viktor Ritter von Bauer-Rohrfelden*. Brno : Vysoké učení technické v Brně, Fakulta výtvarných umění.

Kravagna, Christian, « Adolf Loos und das koloniale Imaginäre », In Cornelia Klinger (Dir.). 2014. *Blindheit Und Hellsichtigkeit : Künstlerkritik an Politik Und Gesellschaft der Gegenwart*. Berlin : De Gruyter, pp. 131-161.

Kristan, Markus. 2014. *Ich warne Sie vor Josef Hoffmann ! : Adolf Loos und die Wiener Werkstätte*. Vienne : Metroverlag.

Kristan, Markus et Sylvia Mattl-Wurm et Gerhard Murauer (Dir.). 2018. *Adolf Loos. Schriften, Briefe, Dokumente*, Vienne : Metroverlag.

Ksandr, Karel et Petr Ulrich (Dir.). 2000. *Villa Müller*. Prague : Argo.

Kudělka, Zdeněk, « Činnost Adolfa Loose v Československu I ; II » (Die Tätigkeit von Adolf Loos in der Tschechoslowakei), *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*, 1974, pp. 7-32 et pp. 141-155.

Kühn, Christian. 2001. *Das Schöne, das Wahre und das Richtige ; Adolf Loos und das Haus Müller in Prag*. Bâle : Birkhäuser.

Kulka, Heinrich. 1931. *Adolf Loos : das Werk des Architekten*. Collection « Neues Bauen in der Welt ». Vienne : Schroll.

Lahuerta, Juan José. 2015. *On Loos, Ornament and Crime*. Barcelone : Tenov Books.

Lhota, Karel, « Práce s Loosem », In Loos. Adolf. 1929. *Reci do prazdna*, Prague : Orbis, pp. 239-243.

Long, Christopher, « Ornament, Crime, Myth and Meaning », *Architecture : Material and imagined*, 85th ACSA Annual Meeting Proceedings, 1997, pp. 440-445.

———, « The Origins and Context of Adolf Loos's "Ornament and Crime" », *Journal of the Society of Architectural Historians*, 2009, pp. 200-223.

———, « Adolf Loos and the Biedermeier Revival in Vienna », *Centropa : A journal of Central European Architecture and Related Arts* 2, 2010, pp. 128-140.

———. 2011. *The Looshaus*. New Haven : Yale University Press.

———, « Ornament is not exactly a crime : on the long and curious afterlife of Adolf loos's famed essay », In Safran, Yehuda E. (Dir.). 2012. *Adolf Loos : Our contemporary*. New York : Columbia University, pp. 31-49.

———. 2014. *Der Fall Loos*. Vienne : Amalthea.

———. 2016. *The New Space : Movement and Experience in Viennese Modern Architecture*. New Haven : Yale University Press.

———. 2017. *Adolf Loos on trial*. Prague : Kant.

———. 2019. *Essays on Adolf Loos*. Prague : Kant.

Lubbock, Jules, « Adolf Loos and the English dandy », *The architectural review*, Août 1983, pp. 43-49.

Maciuika, John V., « Adolf Loos and the Aphoristic Style : Rhetorical Practice in Early Twentieth-Century Design Criticism », *Design Issues*, vol. 16, n°2, 2000, pp. 75-86.

Masheck, Joseph. 2013. *Adolf Loos : The Art of Architecture*. Londres : I.B.Tauris.

Marilaun, Karl. 1922. *Adolf Loos*. Vienne : Wiener Literarische Anstalt.

Mattl-Wurm, Sylvia. 2013. *« Jeder sei sein eigener Dekorateur » : zur Geschichte der Loos-Räume in Wien I., Bartensteingasse 9*. Vienne : Metroverlag.

Miller, Bernie, et Melody Ward (Dir.). 2002. *Crime and Ornament : The Arts and Popular Culture in the Shadow of Adolf Loos*. Toronto : Yyz Books.

Moravánszky, Ákos, Bernhard Langer, et Elli Mosayebi (Dir.). 2008. *Adolf Loos : die Kultivierung der Architektur*. Zürich : GTA Verlag.

Moser, Walter. 2007. « Martin Gerlach jun. fotografiert Adolf Loos. Die Villa Moller zwischen Dokumentation und Interpretation ». Mémoire de master, Vienne : université de Vienne.

———. 2018. *Übersetzte Architekturen. Martin Gerlach jun. fotografiert für Adolf Loos*. Salzbourg : Fotohof edition.

Münz, Ludwig. 1956. *Adolf Loos*. Milan : Il Balcone.

———. 1961. *Adolf Loos 1870-1933. Exposition organisée en avril-mars 1961*. Vienne : Galerie Würthle.

Münz, Ludwig, et Gustav Künstler. 1964. *Der Architekt Adolf Loos : Darstellung seines Schaffens nach Werkgruppen; chronologisches Werkverzeichnis*. Vienne : Schroll.

———. 1966. *Adolf Loos : Pioneer of Modern Architecture*. New *York* : Frederick A. Praeger.

Oechslin, Werner. 2002. *Otto Wagner, Adolf Loos, and the Road to Modern Architecture*. Cambridge : Cambridge University Press.

Onaner, Can. 2019. *Adolf Loos et l'humour masochiste : l'architecture du phantasme*. Genève : Métis Presses.

Ottillinger, Eva B. 1994. *Adolf Loos : Wohnkonzepte und Möbelentwürfe*. Salzbourg : Residenz Verlag.

———. 2018. *Wagner, Hoffmann, Loos und das Möbeldesign der Wiener Moderne : Künstler, Auftraggeber, Produzenten*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.

Podbrecky, Inge, et Rainald Franz (Dir.). 2008. *Leben mit Loos*. Vienne : Böhlau.

Purdy, Daniel, « The Cosmopolitan Geography of Adolf Loos ». *New German Critique,* 33, 2006, pp. 41-62.

Rukschcio, Burkhardt. 1974. « Studien zu Entwürfen, Projekten und ausgeführten Bauten von Adolf Loos (1870-1933). » Thèse de doctorat, Vienne : université de Vienne.

———. (Dir.). 1989. *Adolf Loos 1870-1933. Katalogbuch zur Ausstellung der graphischen Sammlung der Albertina*. Vienne : Albertina.

Rukschcio, Burkhardt, et Roland Schachel. 1982. *Adolf Loos, Leben und Werk*. Vienne : Residenz Verlag.

Saddy, Pierre, « Hoffmann et Loos. Ephémérides viennoises d'architecture : 1897-1925 », *Austriaca*, *Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche*, n°12, « L'architecture autrichienne », mai 1981, pp. 47-66.

Safran, Yehuda E. (Dir.). 2012. *Adolf Loos : Our contemporary*. New York : Columbia University.

Scheichl, Sigurd Paul, « Die Architektur der Essays eines Architekten über Architektur : Der Essayist Adolf Loos », *Studia Austriaca,* n°10, 2002, pp. 161-177.

Schwartz, Frederic J., « Architecture and Crime : Adolf Loos and the culture of the 'case' », *The Art Bulletin*, septembre 2012, pp. 437-457.

Schweighofer, Anton. 2002. *Adolf Loos - Entwürfe für den öffentlichen Bau : 11 Rekonstruktionen*. Vienne : Böhlau.

Seïté, Jean-Marie et Verger, Pierre, « Adolf Loos à Paris : le Raumplan ou la troisième dimensions », *Technique et architecture*, n°346, mai 1983, pp. 137-139.

Simmons, Sherwin, « Ornament, Gender, and Interiority in Viennese Expressionism », *Modernism/modernity*, Vol. 8, n°2, Avril 2001, pp. 245-276.

Stahuljak, Tihomil, « Ein Klatsch über den Architekten Adolf Loos », *Peristil*, 34/1991, pp. 115-126.

Stewart, Janet, « Talking of modernity : the viennese 'Vortrag' as form », *German Life and Letters*, octobre 1998, pp. 454-469.

———. 2000. *Fashioning Vienna : Adolf Loos's cultural criticism*. Londres : Routledge.

———. 2009. *Public Speaking in the City - Debating and Shaping the urban experience*. Londres : Palgrave Macmillan.

Szadkowska, Maria (Dir.). 2002. *The Müller Villa in Prague*. Prague : Muzeum hlavního města Prahy.

Szadkowska, Maria. (Dir.). 2005. *Adolf Loos, dílo a rekonstrukce. Mezinárodní sympozium u příležitosti 70. výročí úmrtí. Plzeň 15.-16. října 2003. = Adolf Loos. Das Werk und seine Rekonstruktion. Internationales Symposium anlässlich des 70. Todestages. Pilsen, 15.-16. Oktober 2003*. Prague : Muzeum hlavniho mesta Prahy.

Szadkowska, Maria, Leslie Van Duzer, Dagmar Černoušková, et Ladislav Bezděk. 2009. *Adolf Loos - dílo v českých zemích*. Prague : Muzeum hlavního města Prahy, KANT.

Thun-Hohenstein, Christian, Matthias Boeckl, et Christian Witt-Dorring. 2015. *Wege der Moderne : Josef Hoffmann, Adolf Loos und die Folgen*. Bâle : Birkhauser.

Tournikiotis, Panayotis. 1991. *Loos*. Paris : Macula.

———. 1994. *Adolf Loos*. Princeton : Princeton Architectural Press.

Van Duzer, Leslie, et Kent Kleinman. 1994. *Villa Müller : a work of Adolf Loos*. New York : Princeton University Press.

Von Moos, Stanislaus et Margaret Sobiesky, « Le Corbusier et Adolf Loos », *Assemblage*, n°4, octobre 1987, pp. 24-37.

Von Moos, Stanislaus et Risselada, Max. 1991. *Raumplan versus Plan libre : Adolf Loos and Le Corbusier 1919-1930*. New York : Rizzoli.

Weigel, Andreas, « Verlorener Aufwand. Der Gemeinsame Aufruf von Karl Kraus, Arnold Schönberg, Heinrich Mann, Valéry Larbaud und James Joyrce zur Gründung einer « Adolf Loos Schule », In Michael Ritter (Dir.). *praesent 2009. Das österreichische Literaturjahrbuch. Das literarische Geschehen in Österreich von Juli 2007 bis Juni 2008*, Wien, pp. 37-54.

Weizman, Ines, « Adolf Loos in Palestine », In Stabenow, Jörg, et Ronny Schüler (Dir.). 2019. *Vermittlungswege Der Moderne - Neues Bauen in Palästina (1923-1948) = The Transfer of Modernity - Architectural Modernism in Palestine (1923-1948)*. Berlin : GebrMann Verlag, pp. 83-98.

———, « Tuning into the void. The Aurality of Adolf Loos's Architecture », *Harvard Design Magazine*, 2014, pp. 8-16.

Worbs, Dietrich (Dir.). 1983. *Raumplan und Wohnungsbau. Katalogbuch zur Ausstellung der Akademie der bildenden Künste*. Berlin : Akademie der bildenden Künste.

Wyeth, Peter, « Raumplan » vs « Plan libre », le Monde d'hier », *Le Courrier de l'architecte*, mis en ligne 29 octobre 2014. https://www.lecourrierdelarchitecte.com/article_6111

Les élèves et disciples d'Adolf Loos

Bakacsy, Judith. 1999. *Paul Engelmann und das mitteleuropäische Erbe : der Weg von Olmütz nach Israël.* Vienne : Folio.

Becker, Fritz (Dir.). 2010. *Leopold Fischer : Architekt der Moderne : Planen und Bauen im Anhalt der Zwanziger Jahre.* Dessau-Rosslau : Funk Verlag B.Hein.

Béret, Chantal. 1996. *Frederick Kiesler : artiste-architecte.* Paris : Centre Georges Pompidou.

Peter Bogner et Gerd Zillner (Dir.). 2019. *Frederick Kiesler : Face-to-face With the Avant-garde : Essential Essays on Network* and Impact. Bâle : Birkhäuser.

Bogner, Dieter, « Friedrich Kiesler im Spannungsfeld von Adolf Loos und Josef Hoffmann. Ein Versuch », In Kernbauer et Bernadette Reinhold (Dir.). 2018. *Zwischenräume Zwischentöne : Wiener moderne, Gegenwartskunst, Sammlungspraxis : Festschrift für Patrick Werkner.* Berlin : de Gruyter, pp. 33-42.

Bühn, Volker. 2016. *Alfred Grünewald : Werk und Leben.* Cologne : Böhlau.

De Benedetti, Mara, Giovanni Cislaghi. 1981. *Giuseppe De Finetti : progetti, 1920-1951.* Milan : Clup.

Gruber, Karlheinz, Sabine Höller-Alber, et Markus Kristan. 2002. *Ernst Epstein 1881 – 1938 : der Bauleiter des Looshauses als Architekt.* Vienne : Holzhausen.

Hanisch, Ruth, « Felix Augenfeld : Modern architecture, psychoanalysis and antifascism », In Clarke, Alison, et Elana Shapira (Dir.). 2017. *Émigré Cultures in Design and Architecture.* Londres : Bloomsbury Publishing, pp. 159-171.

———. 1995. « Felix Augenfeld : Architektur und Inneneinrichtung ; Wien 1920 - New York 1960 ». Mémoire de master, Vienne : Université de Vienne.

———, « Die unsichtbare Raumkunst des Felix Augenfeld ». In Boeckl, Matthias (Dir.). 1995. *Visionäre und Vertriebene. Österreichische Spuren in der modernen amerikanischen Architektur.* Berlin: Ernst & Sohn, pp. 227-247.

Kahle, Darko, « Architect Zlatko Neumann. Buildings and Projects between the World Wars », *Prostor*, n°23, 2015, pp. 29-41.

———, « Architect Zlatko Neumann. Works after the Second World War (1945-1963) », *Prostor*, n°24, 2016, pp. 173-187.

Laslo, Alexksander, « Die Loos-Schule in Croatien », In Rukschcio, Burkhardt (Dir.). 1989. *Adolf Loos 1870-1933. Katalogbuch zur Ausstellung der graphischen Sammlung der Albertina.* Vienne : Albertina, pp. 307-327.

Lee-Kalisch, Jeong-Hee et Almut-Barbara Renger (Dir.). 2016. *Meister und Schüler. Master and Disciple : Tradition, Transfer, Transformation.* Weimar : VDG.

Mancini, Laura, et Vittorio Notari. 2002. *Giuseppe De Finetti : Villa Crespi.* Florence : Alinea.

McCoy, Esther, « Letters between R. M. Schindler and Richard Neutra, 1914-1924 », *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 33, n° 3, octobre 1974, pp. 219-224.

Meder, Iris, « Fragmente zu Leben und Werk des Architekten Otto Bauer : "Ihr Platz ist in der Welt" », *David*, n°76, avril 2008, en ligne. http://david.juden.at/2008/76/15_meder.htm

Nellist, George F. 1933. *Men of Shanghai and North China. A Standard Biographical Reference Work.* Shangai : The Oriental Press.

Poppelreuter, Tanja, « Raumplan after Loos, *The European Work of Heinrich Kulka, 1930–1939 », Fabrications. The Journal of the society of architectural historians, Australia and New Zealand,* 2015, pp. 84-103.

———, « Before 1939 : refugee architects to New Zealand », *Fabrications. The Journal of the society of architectural historians, Australia and New Zealand,* 2016, pp. 180-201.

———, « Ablösungen : Deutsche und österreichische Architekten im neuseeländischen Exil », 65 Jahre Genfer Flüchtlingskonvention, Konferenz des Netzwerks Flüchtlingsforschung, octobre 2016.

Prokop, Ursula. 2005. *Das Architekten und Designer – Ehepaar Jacques und Jacqueline Groag. Zwei Künstler der Wiener Moderne.* Vienne : Böhlau.

Šlapeta, Vladimír, « Paul Engelmann und Jacques Groag, die Olmützer Schüler von Adolf Loos », *Bauwelt*, n° 40, 1978, pp. 1494-1501.

Welter, Volker M. 2012. *Ernst L. Freud, architect : the case of the modern bourgeois home.* New *York* : Berghahn Books.

Zeller, Pascal. 1992. « Le 'Chemin Aérien' ». Projet de fin d'études, Lyon : École d'Architecture de Lyon.

Vienne et l'Autriche 1900-1938

Achleitner, Friedrich. 1996. *Wiener Architektur : zwischen typologischem Fatalismus und semantischem Schlamassel.* Vienne : Böhlau.

Aigner, Anita, « Building Exhibition, Open-Air Museum, Digital Web-Exhibit : The Vienna Werkbund Estate on Display », *Austrian History Yearbook*, n° 46, 2015, pp. 68–88.

Alofsin, Anthony. 2006. *When Buildings Speak. Architecture as language in the Habsburg Empire and its aftermath 1867-1933.* Chicago : The University of Chicago Press.

Anderson, Mark. 1995. *Kafka's Clothes : Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle.* Oxford : Clarendon Press.

Armstrong, Jared et Edward Timms, « Souvenirs of Vienna 1924 : The Legacy of David Josef Bach », *Austrian Studies : Culture and Politics in Red Vienna*, Vol. 14, 2006, pp. 61-98.

Ashby, Charlotte. 2013. *The Viennese café and fin-de-siècle culture*. New York : Berghahn Books.

Barbarić, Damir. 1998. *Ambivalenz des Fin de siècle : Wien – Zagreb*. Vienne : Böhlau.

Beller, Steven. 1989. *Vienna and the Jews, 1867-1938*. Cambridge : Cambridge University Press.

———. 2001. *Rethinking Vienna 1900*. New York : Berghahn Books.

Benay, Jeanne, et Gilbert Ravy. 1999. *Écritures et langages satiriques en Autriche (1914-1938) = Satire in Österreich (1914-1938)*. Bern : Peter Lang.

Bérenger, Jean. 2011. *L'Empire austro-hongrois : 1815-1918*. Paris : Armand Colin.

Bisanz, Hans, Alfred Pfabigan. 1985. *Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*. Vienne : Brandstätter.

Blau, Eve. 1999. *The architecture of Red Vienna, 1919-1934*. Cambridge : MIT Press.

Boeckl, Matthias (Dir.). 2014. *Hagenbund : ein europäisches Netzwerk der Moderne, 1900 bis 1938*. Vienne : Belvedere.

Brandstätter, Christian. 2004. *Wiener Werkstätte : les ateliers viennois 1903-1932*. Paris : Hazan.

Buddensieg, Tilmann, et Elisabeth Liskar. 1986. *Wien und die Architektur des 20. Jahrhunderts*. Vienne : Böhlau.

Clair, Jean (Dir.). 1986. *Vienne, 1880-1938 : l'apocalypse joyeuse*. Paris : Centre Georges Pompidou.

Cohen, Gary B. 1996. *Education and Middle-Class Society in Imperial Austria, 1848-1918*. West Lafayette: Purdue University Press.

Couturier, Claire. 2018. « Une fin de siècle viennoise entre invention d'une tradition, tensions esthétiques et science de la musique : l'exposition internationale de théâtre et de musique de 1892 ». Thèse de doctorat, Paris : Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

Csáky, Moritz. 2010. *Das Gedächtnis der Städte : Kulturelle Verflechtungen - Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*. Vienne : Böhlau.

Eigner, Peter, et Peter Berger. 2013. *Entrepreneurship in schwierigen Zeiten : Unternehmertum, Karrieren und Umbrüche während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Münster : Lit Verlag.

Feichtinger, Johannes, et Gary B. Cohen. 2014. *Understanding multiculturalism : the Habsburg Central European experience*. New York : Berghahn Books.

Firnberg, Hertha. 1981. *Aufbruch und Untergang : österreichsche Kultur zwischen 1918 und 1938*. Vienne : Europaverlag.

Fischer, Lisa. 2007. *Lina Loos oder Wenn die Muse sich selbst küßt. Eine Biographie*. Vienne : Böhlau.

Fliedl, Gottfried, et Oswald Oberhuber. 1986. *Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867-1918*. Salzbourg : Residenz Verlag.

Gonzales-Vangell, Béatrice, « Le Kaffeehaus, lieu de modernité ». *Germanica* 43, 2008, pp. 173-182.

Grafe, Christoph, et Franziska Bollerey. (Dir.) 2007. *Cafés and bars : the architecture of public display*. Londres : Routledge.

Gronberg, Tag. 2007. *Vienna : City of Modernity, 1890-1914*. New York : Peter Lang.

Gubser, Michael, « A cosy little world : reflections on context in Autrian intellectual history », Austrian History Yearbook, 40, 2009, pp. 202–214.

Heinich, Nathalie, et Michael Pollak. 1989. *Vienne à Paris : portrait d'une exposition*. Paris : Centre Georges Pompidou.

Holmes, Deborah, et Lisa Silverman (Dir.). 2009. *Interwar Vienna : Culture Between Tradition and Modernity*. Londres : Camden House.

Janik, Allan S., et Stephen Edelston Toulmin. 1973. *Wittgenstein's Vienna*. New York : Simon and Schuster.

Johnston, William Michael. 1972. *The Austrian mind : an intellectual and social history, 1848-1938*. Berkeley : University of California Press.

Konrad, Helmut. 2008. *... der Rest ist Österreich : das Werden der Ersten Republik : 2*. Vienne : Gerold.

Le Rider, Jacques. 1994. *Modernité viennoise et crises de l'identité*. Paris : Presses universitaires de France.

Leopold, Rudolf, et Cornelia Cabuk. 2007. *Zwischen den Kriegen : österreichische Künstler 1918-1938*. Vienne : Leopold Museum.

Meder, Iris. 2003. « Offene Welten. Die Wiener Schule im Einfamilienhausbau 1910-1938 ». Thèse de doctorat, Stuttgart : Université de Stuttgart.

Molnár, Miklós, et André Reszler. 1988. *Vienne, Budapest, Prague : les hauts-lieux de la culture moderne de l'Europe centrale au tournant du siècle*. Paris : Presses universitaires de France.

Nautz, Jürgen et Richard Vahrenkamp. 1996. *Die Wiener Jahrhundertwende : Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. Vienne : Böhlau.

Noever, Peter (Dir). 2000. *Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien*. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz.

Prokop, Ursula. 2016. *On the Jewish Legacy in Viennese Architecture : The Contribution of Jewish Architects to Building in Vienna 1868–1938*. Vienne : Böhlau.

———. 2016. *Zum jüdischen Erbe in der Wiener Architektur : der Beitrag jüdischer ArchitektInnen am Wiener Baugeschehen 1868-1938*. Vienne : Böhlau.

Reynolds-Cordileone, Diana. 2014. *Alois Riegl in Vienna 1875 - 1905 : An Institutional Biography*. Farnham : Ashgate.

Rampley, Matthew, Markian Prokopovych, et Nóra Veszprémi. 2020. *Liberalism, Nationalism and Design Reform in the Habsburg Empire : Museums of Design, Industry and the Applied Arts*. Londres : Routledge.

Rittner, Leona, W. Scott Haine, et Jeffrey H. Jackson. 2013. *The thinking space : the café as a cultural institution in Paris, Italy, and Vienna*. Farnham : Ashgate.

Röhrlich, Elisabeth (Dir.). 2016. *Migration und Innovation um 1900 : Perspektiven auf das Wien der Jahrhundertwende*. Vienne : Böhlau.

Roth, Hélène et Platelle, Fanny (Dir.). 2018. *Le déclin dans le monde germanique. Mots, discours et représentations (de 1914 à nos jours)*. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims.

Schorske, Carl Emil. 1979. *Fin-de-siècle Vienna : politics and culture*. New York : A. A. Knopf.

———. 1982. *Wien : Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*. Francfort/Main : S. Fischer.

———.1983. *Vienne Fin de Siècle : Politique et Culture*. Paris : Le Seuil.

Seipel, Wilfried. 2001. *Die Entdeckung der Welt, die Welt der Entdeckungen. Österreichische Forscher, Sammler, Abenteurer*. Vienne : Kunsthistorisches Museum.

Senarclens de Grancy, Antje, et Heidrun Zettelbauer (Dir.). 2011. *Architektur. Vergessen : jüdische Architekten in Graz*. Vienne : Böhlau.

Shapira, Elana. 2016. *Style and Seduction : Jewish Patrons, Architecture, and Design in Fin de Siècle Vienna*. Waltham : Brandeis University Press.

———. 2018. *Design Dialogue : Jews, Culture and Viennese Modernism : Design Dialog : Juden, Kultur und Wiener Moderne*. Vienne : Böhlau.

Smola, Franz, « *Vom „Menschenbewusstsein" zum neuen Menschenbild – Egon Schiele und der Anthropogeograph Erwin Hanslik* », In Kaiser, Leander et Michael Ley (Dir.). 2008. *Die ästhetische Gnosis der Moderne*. Vienne : Passagen Verlag, pp. 123–146.

Stieg, Gerald. 2016. *Sein oder Schein : die Österreich-Idee von Maria Theresia bis zum Anschluss*. Vienne : Böhlau.

Tafuri, Manfredo. 1980. *Vienna rossa : la politica residenziale nella Vienna socialista, 1919-1933*. Milan : Electa.

Thomas, Lil Helle. 2017. *Stimmung in der Architektur der Wiener Moderne. Josef Hoffmann und Adolf Loos*. Vienne : Böhlau Verlag.

Timms, Edward. 2013. *Dynamik der Kreise, Resonanz der Räume : Die schöpferischen Impulse der Wiener Moderne*. Weitra : Bibliothek der Provinz.

Topp, Leslie. 2005. *Architecture and truth in fin-de-siècle Vienna*. Cambridge : MIT.

Varnedoe, Kirk. 1986. *Vienna 1900 : art, architecture & design*. New York : Museum of Modern *Art*.

Vergo, Peter. 1975. *Art in Vienna 1898-1918 : Klimt, Kokoschka, Schiele and their contemporaries*. Londres : Phaidon.

Waissenberger, Robert. 1984. *Wien : 1870-1930 : Traum und Wirklichkeit*. Salzbourg : Residenz *Verlag*.

Weissenbacher, Gerhard. 1999. *In Hietzing gebaut : Architektur und Geschichte eines Wiener Bezirkes*. Vienne : Holzhausen.

Zwiauer, Charlotte. 2001. *Das Kind ist entdeckt : Erziehungsexperimente im Wien der Zwischenkriegszeit*. Vienne : Picus-Verlag.

La Tchécoslovaquie

a) Histoire nationale

Čermák, Josef, « Das Kultur- und Vereinsleben der Prager Studenten. Die Lese- und Redehalle der deutschen Studenten in Prag », *Brücken : Germanistisches Jahrbuch Tschechien-Slowakei. Neue Folge*, 9-10, 2003, pp. 107-189.

Ducreux-Lakits, Marie-Élizabeth, Antoine Marès, et Alain Soubigou. 2007. *Tomáš G. Masaryk : un intellectuel européen en politique : 1850-1937*. Paris : Institut d'études slaves.

Godé, Maurice, Jacques Le Rider, Françoise Mayer. 1996. *Allemands, Juifs et Tchèques à Prague : 1890-1924 = Deutsche, Juden und Tschechen in Prag : 1890-1924. Actes de colloques, 8-10 décembre 1994*. Montpellier : Université Paul-Valéry.

Mamatey, Victor S., et Radomír Luža. 1987. *La République tchécoslovaque : 1918-1948 : une expérience de démocratie*. Paris : Librairie du Regard.

Michel, Bernard. 1995. *Nations et nationalismes en Europe centrale XIXe-XXe siècle*. Paris : Aubier.

———. 2008. *Prague, Belle Époque*. Paris : Aubier.

Ort, Thomas. 2013. *Art and Life in Modernist Prague : Karel Čapek and His Generation ; 1911 - 1938*. Basingstoke : Palgrave Macmillan.

Orzoff, Andrea. 2009. *Battle for the Castle : The Myth of Czechoslovakia in Europe, 1914-1948*. Oxford : Oxford University Press.

Pavitt, Jane. 2000. *Prague*. Manchester : Manchester University Press.

Sayer, Derek. 1998. *The coasts of Bohemia : a czech history*. Princeton : Princeton University Press.

———. 2013. *Prague, capital of the twentieth century : a surrealist history*. Princeton : Princeton University Press.

Wolfsschmidt, Gudrun, « URANIA in aller Welt-Ausbreitung und Wirkung der Urania-Idee », In Bleyer, Ulrich und Dieter B. Herrmann (Dir.). 2013. *125 Jahre Urania Berlin. Wissenschaft und Öffentlichkeit. Eugen Goldstein Kolloquium, 19. April 2013. Eine Gemeinschaftsveranstaltung der Urania*

Berlin e.V. und der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin. Berlin : Westkreuz-Verlag, pp. 103-117.

b) Art et architecture

Anděl, Jaroslav. 2006. *The new vision for the new architecture : Czechoslovakia 1918-1938*. Zurich : Scalo.

Bartetzky, Arnold. 2005. *Neue Staaten - neue Bilder ? : visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918*. Cologne : Bölhau.

Bartlová, Milena. 2016. Unsere *« nationale » Kunst : Studien zur Geschichte der Kunstgeschichte*. Ostfildern : Jan Thorbecke Verlag.

Chatrný, Jindřich, et Martin Halata. 2015. *Moderní žena: osa Praha - Brno = Modern woman : the Prague - Brno axis*. Brno : Muzeum města Brna.

Klingan, Katrin et Kerstin Gust. 2009. *A utopia of modernity : Zlín : revisiting Baťa's functional city*. Berlin : Jovis.

Krejcar, Jaromír. 1928. *L'architecture contemporaine en Tchécoslovaquie*. Prague : Orbis.

Lhota, Karel. 2010. *Nejen Slova. O divadle, architekture a bytové kulture. Z myslenkového odkazu nejvyznamnejsiho českého spolupracovníka Adolfa Loose*. Prague : Mladá fronta.

Meder, Iris, « Neuere Forschung und Forschungslücken zur Architektur in der Tschechoslowakei », *Bohemia Zeitschrift für Geschichte und Kultur der böhmischen Länder*, n°43, 2002, pp. 412-431.

Moravánszky, Ákos. 1988. *Die Architektur der Donaumonarchie 1867-1918*. Budapest/Berlin : Ernst.

———. 1988. *Die Erneuerung der Baukunst : Wege zur Moderne in Mitteleuropa, 1900-1940*. Salzbourg : Residenz Verlag.

Musilová, Blanka. 2009. « Casopis Bytová kultura v letech 1924 – 1925. Význam revue pro ceskou kulturu ». Mémoire de master, Brno : université Masaryk.

Pechar, Josef, et Petr Urlich. 1981. *Programy české architektury*. Prague : Odeon.

Pravdova, Anna. 1997. *Prague : capitale secrète des avant-gardes*. Dijon : Musée des beaux-arts de Dijon.

Schamschula, Walter. 1990. *Geschichte der tschechischen Literatur : Von der Gründung der Republik bis zur Gegenwart*. Cologne : Böhlau.

Škrabal, Ludek. 2007. « Bohumil Markalous / Jaromír John (Příspěvek k dějinám společnosti a kultury v českých zemích v první polovině 20. století) - Bohumil Markalous / Jaromír John (Contribution to the history of society and culture in the Czech lands of the first half of the 20th century) ». Thèse de doctorat, České Budějovice : Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích.

Šlapeta, Vladimír. 1988. *Die Brünner Funktionalisten : Moderne Architektur in Brünn (Brno)*. Innsbruck : Institut fur Raumgestaltung der Technischen Fakultät der Universität Innsbruck.

Šlapeta, Vladimír, et Wojciech G. 1996. *East European modernism : architecture in Czechoslovakia, Hungary & Poland between the wars*. Londres : Thames and Hudson.

Svacha, Rotislav. « Prague, Brno et Zlin, 1918-1937 – Architecture et société », In Blau, Eve, et Svobodová, Markéta. 2016. *Bauhaus a Československo 1919-1938 / The Bauhaus and Czechoslovakia 1919-1938*. Prague : Kant.

———. 1995. *The architecture of new Prague, 1895-1945*. Cambridge : MIT.

———. 1990. *Devetsil : Czech avant-garde art architecture and design of the 1920s and 30s*. Oxford : Museum of modern art.

Teige, Karel. 2000. *Modern architecture in Czechoslovakia and other writings*. Édité par Jean-Louis Cohen. Los Angeles : Getty Research Institute.

Tropeano, Ruggero, « "Ohne vergoldeten Wagen" : die Pioniere der Moderne, eine Einführung in die Architektur der CSSR », *Werk, Bauen + Wohnen*, n°75, 1988.

Relations franco-autrichiennes et franco-allemandes

Arlaud, Sylvie, « Das Österreichische Museum für Kunst und Industrie im internationalen Vergleich. Einblicke in den französischen Rezeptionsvorgang der österreichischen Kunst und Kunstgeschichte », In Scheichl, Sigurd Paul. 2012. *Österreichisch-französische Kulturbeziehungen 1867-1938 = France-Autriche : leurs relations culturelles de 1867 à 1938*. Innsbruck : UnivPress, pp. 110-124.

———, « L'architecture de Vienne (1900-1930) vue de France : les modes de réception d'un discours spécialisé. *Art et décoration* et *L'Esprit Nouveau*, de la Sécession au fonctionnalisme », In Scheichl, Sigurd Paul. 2012. *Österreichisch-französische Kulturbeziehungen 1867-1938 = France-Autriche : leurs relations culturelles de 1867 à 1938*. Innsbruck : UnivPress, pp. 223-235.

Béhar, Pierre et Michel Grunewald. 2005. *Frontières, transferts, échanges transfrontaliers et interculturels : actes du XXXVIe congrès de l'Association des Germanistes de l'Enseignement Supérieur*. Bern : Peter Lang.

Faber, Monika. 1983. *Madame d'Ora Wien – Paris : Portraits aus Kunst und Gesellschaft 1907 - 1957*. Vienne : Brandstätter.

Bock, Hans Manfred et Gilbert Krebs. 2004. *Échanges culturels et relations diplomatiques : présences françaises à Berlin au temps de la République de Weimar*. Asnières : PIA.

Espagne, Michel. 1999. *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris : Presses universitaires de France.

———, « La fonction de la traduction dans les transferts culturels franco- allemands aux XVIIIe et XIXe siècles. Le problème des traducteurs germanophones », In *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°3, 1997, pp. 413-427.

Espagne, Michel et Michael Werner. 1994. *Histoire des études germaniques en France : 1900-1970*. Paris : CNRS éditeurs.

Espagne, Michel et Werner Greiling. 1996. *Frankreichfreunde : Mittler des französisch-deutschen Kulturtransfers (1750-1850)*. Leipzig : Leipziger Universitätsverlag.

Husslein-Arco, Agnes (Dir.). 2007. *Wien – Paris : Van Gogh, Cézanne und Österreichs Moderne 1880 - 1960*. Vienne : Brandstätter.

Kostka, Alexandre et Françoise Lucbert (Dir.). 2004. *Distanz und Aneignung : Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870-1945 = Relations artistiques entre la France et l'Allemagne 1870-1945*. Berlin : Akademie Verlag.

Lacheny, Marc, « Kraus en France. Du "patriote autrichien" au critique des médias », *Europe,* 1021, 2014, pp. 125-149.

———, « Petite contribution à l'histoire des relations culturelles franco-autrichiennes au XXe siècle : Kraus et les germanistes françaises de son temps », In Scheichl, Sigurd Paul. 2012. *Österreichisch-französische Kulturbeziehungen 1867 - 1938: = France-Autriche: leurs relations culturelles de 1867 à 1938*. Innsbruck : UnivPress, pp. 203-219.

Scheichl, Sigurd Paul. 2012. *Österreichisch-französische Kulturbeziehungen 1867 - 1938 = France-Autriche : leurs relations culturelles de 1867 à 1938*. Innsbruck : Innsbruck UnivPress.

Trautmann-Waller, Céline, « Victor Basch : l'esthétique entre la France et l'Allemagne », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 34, n°2, 2002, pp. 77-90.

Weirich, Armelle. 2014. « Berta Zuckerkandl (1864 -1945) salonnière, journaliste et critique d'art, entre Vienne et Paris (1871-1918) ». Thèse de doctorat, Dijon : Université de Bourgogne.

Winklbauer, Andrea (Dir.). 2008. *Moderne auf der Flucht : österreichische KünstlerInnen in Frankreich 1938 - 1945*. Vienne : Turia + Kant.

Werner, Gösta, « Karl Kraus et le prix Nobel ». *Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche*, n°22, 1986, pp. 25-33.

Zieger, Karl. 2017. *Arthur Schnitzler et la France 1894-1938 : Enquête sur une réception*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.

L'axe Paris-Prague

Marès Antoine, « Les Français et Thomas Garrigue Masaryk », *Revue des études slaves,* tome 60, fascicule 3, 1988, pp. 703-723.

Marès, Antoine. 2016 (Dir.). *La France et l'Europe médiane : médiateurs et médiations*. Paris : Institut d'études slaves.

Namont, Jean-Philippe. 2011. *La colonie tchécoslovaque: une histoire de l'immigration tchèque et slovaque en France (1914-1940)*. Paris : Institut d'études slaves.

Reznikow, Stéphane. 2002. *Francophilie et identité tchèque (1848-1914)*. Paris : Honoré Champion.

L'axe Vienne-Berlin

Assoun, Paul-Laurent, « L'« effet Baedeker » : note psychanalytique sur la catégorie de guide de tourisme », *In Situ* [En ligne], 15 | 2011, mis en ligne le 24 juin 2011.

Burmeister, Ralf, Alexander Klee et Annelie Lütgens. 2013. *Wien – Berlin : Kunst zweier Metropolen*. Munich : Prestel.

Chytraeus-Auerbach, Irene et Elke Uhl. 2013. *Der Aufbruch in die Moderne : Herwarth Walden und die europäische Avantgarde*. Münster : Lit Verlag.

Feilchenfeldt, Rahel E. et Thomas Raff. 2006. *Paul Cassirer der Kunsthändler als Verleger ein Fest der Künste*. Munich : C.H. Beck.

Hodonyi, Robert. 2010. *Herwarth Waldens « Sturm » und die Architektur : eine Analyse zur Konvergenz der Künste in der Berliner Moderne*. Bielefeld : Aisthesis.

Smith, Camilla, « Was Nicht im "Baedeker" Steht : Exploring Art, Mass Culture, and Antitourism in Weimar Germany », *New German Critique*, 45, 2018, pp. 207-245.

Paris, capitale culturelle et artistique

Barthélemy, Clarisse, « Jean Paulhan et André Lhote, pour une critique d'art de la *NRF* », *Acta fabula*, vol. 10, n° 10, « Centenaire de la *NRf* », mis en ligne décembre 2009. https://www.fabula.org/revue/document5374.php.

Bertrand-Dorléac, Laurence, « Paris-Est : l'échange artistique », In Du Réau, Élisabeth (Dir.). 1996. *Regards croisés et coopération en Europe au XXe siècle*. Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, pp. 53-74.

Carter, Karen L. et Susan Waller. 2016. *Foreign artists and communities in modern Paris, 1870-1914 : strangers in paradise*. Londres : Routledge.

Casanova, Pascale. 1999. *La république mondiale des lettres*. Paris : Le Seuil.

Chevrefils Desbiolles, Yves. 1993. *Les revues d'art à Paris 1905-1940*. Paris : Ent'revues.

Charle, Christophe (Dir.). 2009. *Le temps des capitales culturelles, XVIIIe–XXe siècles*. Paris : Seyssel.

Cohen, Évelyne. 2016. *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux-guerres*. Paris : Éditions de la Sorbonne.

Delaperrière, Maria et Antoine Marès (Dir.). 1997. *Paris capitale culturelle de l'Europe centrale ? : Les échanges intellectuels entre la France et l'Europe médiane, 1918-1939*. Paris : Institut d'études slaves.

Dimoff, Paul. 1970. *La Rue d'Ulm à la Belle époque, 1899-1903 : mémoires d'un normalien supérieur*. Nancy : G. Thomas.

Gautherie-Kampka, Annette. 1995. *Les Allemands du Dôme : la colonie allemande de Montparnasse dans les années 1903-1914*. Berne : Peter Lang.

Golan, Romy et Silver, Kenneth. 1985. *The Circle of Montparnasse : Jewish artists in Paris 1905-1945*. New-York : Universe Books.

Hansen, Arlen J. 2014. *Expatriate Paris : A Cultural and Literary Guide to Paris of the 1920s*. New York : Arcade.

Higonnet, Patrice. 2002. *Paris : capital of the world*. Cambridge : Harvard University Press.

Jakobi, Marianne, « La question du cosmopolitisme artistique à Paris dans les années 1920. Léonce Rosenberg et la galerie de l'Effort moderne », In Chaudonneret, Marie-Claude (Dir.). 2007. *Les Artistes étrangers à Paris. De la fin du Moyen Âge aux années 1920*. Berne : Peter Lang, pp. 237-255.

Joyeux-Prunel, Béatrice, « Provincializing Paris. The Center-Periphery narrative of modern art in light of quantitative and Transnational approaches », *Artl@s Bulletin,* 4, 2015, pp. 41-64.

———, « L'art de la mesure », *Histoire & mesure*, XXII - 1 | 2007, pp. 145-182.

Kaiser, Gerhard R. et Erika Tunner. 2002. *Paris ? Paris ! : Bilder der französischen Metropole in der nicht-fiktionalen deutschsprachigen Prosa zwischen Hermann Bahr und Joseph Roth*. Heidelberg : C. Winter.

Kaspi, André et Marès, Antoine (Dir.). 1990. *Le Paris des étrangers : depuis un siècle*. Paris : Imprimerie nationale.

Klein, David J., « Eugène Montfort and Les Marges », *The French Review* 48 (3), 1975, pp. 580-588.

Koffeman, Maaike. 2003. *Entre classicisme et modernité : La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la belle époque*. Amsterdam : Rodopi.

Kosutic-Brozovic, « Zagreb, capitale et liens avec la vie littéraire des grandes métropoles européennes », In *Paris et le phénomène des capitales littéraires : carrefour ou dialogue des cultures*, *22-26 mai 1984 : actes du premier congrès international du C.R.L.C.* 1984. Paris : Presses de l'Université de Paris Sorbonne, pp. 73-81.

Maingon, Claire (Dir.). 2014. *L'âge critique des salons, 1914-1925 : l'école française, la tradition et l'art moderne*. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre.

Majoros, Valerie, « Lajos Tihanyi and his friends in the Paris of the nineteen-thirties », *French Cultural Studies*, n°11, 2000, pp. 387-395.

Monnier, Gérard. 1995. *L'art et ses institutions en France : de la Révolution à nos jours*. Paris : Gallimard.

Murat, Laure. 2003. *Passage de l'Odéon. Sylvia Beach, Adrienne Monnier et la vie littéraire à Paris de l'entre-deux-guerres*. Paris : Gallimard.

Paulvé, Dominique. 2002. *La Ruche : un siècle d'art*. Paris : Gründ.

Prat, Marie-Aline. 1984. *Peinture et avant-garde au seuil des années 30*. Paris : L'âge d'homme.

Sanouillet, Michel. 1993. *Dada à Paris*. Paris : Flammarion.

Sawicki. Nicholas, « Between Montparnasse and Prague : circulating cubism in left bank Paris », In Waller, Susan. 2017. *Foreign Artists and Communities in Modern Paris, 1870-1914 : Strangers in Paradise*. Londres : Routledge, pp. 67-80.

Silver, Kenneth. 1991. *Vers le retour à l'ordre : L'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale*. Paris : Flammarion.

Sirinelli, Jean-François. 1988. *Génération intellectuelle : khâgneux et normaliens dans l'entre-deux-guerres*. Paris : Fayard.

Talon, Françoise, « Les commerces de luxe : 1914-1930 », In Leborgne, Dominique (Dir.), 1988. *Les Champs-Elysées et leur quartier*. Paris : Hachette, pp. 102-103.

L'architecture moderne

Banham, Reyner. 1980 (1e éd 1960). *Theory and Design in the First Machine Age*. Cambridge : MIT Press.

Baudat, Léa, « L'architecte, l'image et le mot : Le Corbusier dans Cahiers d'art (1926-1933) », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 2 | 2013, mis en ligne le 01 mars 2013. https://journals.openedition.org/cel/529

Benton, Tim. 2007. *Le Corbusier conférencier*. Paris : Moniteur.

Blau, Eve, « L'urbanisme et l'architecture des villes d'Europe Centrale pendant la première moitié du XXe siècle », *Perspective* [En ligne], 3 | 2008, mis en ligne le 12 avril 2018, pp. 409-440.

Blau, Eve et Monika Platzer. 2000. *L'idée de la grande ville : l'architecture moderne d'Europe centrale, 1890-1937*. Munich : Prestel.

Blau, Eve et Ivan Rupnik. 2007. *Project Zagreb : transition as condition, strategy, practice*. Barcelone : Actar.

Cacciari, Massimo. 1993. *Architecture and nihilism : on the philosophy of modern architecture*. New Haven : Yale University Press.

Campbell, Joan. 2015. *The German Werkbund : The Politics of Reform in the Applied Arts*. Princeton : Princeton University Press.

Chang, Zhang et Liu Yue, « International concessions and the modernization of Tianjin », In Laura Victoir et Victor Zatsepine (Dir.), *Harbin to Hanoi : The Colonial Built Environment in Asia*. 2013. Hong Kong : Hong Kong University Press, pp. 83-102.

Cislaghi Giovanni, Mara De Benedetti, et Piergiorgio Marabelli. 2002. *Milano : costruzione di una città*. Milan : Hoepli.

Cohen, Jean-Louis. 1984. *La coupure entre architectes et intellectuels, ou les enseignements de l'italophilie*. Paris : École d'architecture Paris-Villemin.

———. 1995. *Scènes de la vie future : l'architecture européenne et la tentation de l'Amérique, 1893-1960*. Paris : Flammarion.

Cohen, Jean-Louis et Hubert Damisch. 1993. *Américanisme et modernité : l'idéal américain dans l'architecture*. Paris : Flammarion.

Coley, Catherine et Danièle Pauly (Dir.). 2010. *Quand l'architecture internationale s'exposait : 1922-1932 : Actes de colloque*. Lyon : Fage Éditions.

Colomina, Beatriz, « Le Corbusier and Photography », *Assemblage*, n°4, octobre 1987, pp. 10-14.

———. 1992. *Sexuality and Space*. New York : Princeton Architectural Press.

———. 1994. *Privacy and Publicity : Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge : MIT Press.

Conrads, Ulrich. 1964. *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. Berlin : Ullstein.

Decommer, Maxime. 2017. *Les architectes au travail : l'institutionnalisation d'une profession, 1795-1940*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Denison, Edward. 2017. *Architecture and the Landscape of Modernity in China before 1949*. Londres : Routledge.

Deyres, Joëlle, « Les correspondants à l'étranger de l'Architecture d'aujourd'hui et l'information sur l'actualité internationale de l'architecture (1930-1950) », In Monnier, Gérard (Dir.). 1995. *Un art sans frontières : l'internationalisation des arts en Europe (1900-1950)*. Paris : Éditions de la Sorbonne, pp. 197-206.

Eaton, Leonard E. 1972. *American Architecture comes of Age*. Cambridge : MIT Press.

Fanelli, Giovanni, et Roberto Gargiani. 2008. *Histoire de l'architecture moderne : structure et revêtement*. Lausanne : PPUR presses polytechniques.

Frampton, Kenneth. 2007. *Modern Architecture : A Critical History*. Londres : Thames & Hudson.

Fray, François, « La clientèle de l'architecte Barry Dierks sur la Côte d'Azur », *In Situ* [En ligne], 4 | 2004, mis en ligne le 15 mai 2012. https://journals.openedition.org/insitu/2131

Gaimard, Marie et Caroline Maniaque, « Introduction », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* [En ligne], 2 | 2018, mis en ligne le 01 septembre 2018.

Garric, Jean-Philippe, Emilie d'Orgeix, et Estelle Thibault. 2011. *Le livre et l'architecte. Actes de colloque, 31 janvier-2 février 2008*. Liège : Mardaga.

Giedion, Sigfried. 1982. (1e éd. 1941). *Space, Time and Architecture*. Cambridge : Harvard University Press.

Girard, Paulette et Bruno Fayolle Lussac (Dir.). 1996. *Cités, cités-jardins : une histoire européenne. Actes de colloque, 18-19 novembre 1993*. Talence : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.

Gropius, Walter. 1925. *Bauhausbücher 1 : Internationale Architektur*. Munich : Albert Langen.

Heynen, Hilde et Gulsum Baydar. 2005. *Negotiating Domesticity : Spatial Productions of Gender in Modern Architecture*. New York : Routledge.

Hubatová-Vacková, Lada. 2011. *Silent revolutions in ornament : studies in applied arts and crafts from 1880-1930*. Prague : Academy of Arts, Architecture and Design.

Jackie, Clarke, « L'organisation ménagère comme pédagogie. Paulette Bernège et la formation d'une nouvelle classe moyenne dans les années 1930 et 1940 », *Travail, genre et sociétés,* 1/2005, n° 13, pp. 139-157.

Jannière, Hélène. 2002. *Politiques éditoriales et architecture moderne : l'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*. Paris : Arguments.

Jencks, Charles. 1977. *The language of post-modernism*. New York : Rizzoli.

Johnson, Philip et Henry-Russell Hitchcock. 2001 (1e éd. 1932). *Le Style International*. Marseille : Éditions Parenthèses.

Kentgens-Craig, Margret. 1999. *The Bauhaus and America : first contacts, 1919-1936*. Cambridge : MIT Press.

Kleinman, Kent, « Archiving/Architecture », In Blouin, Francis X., et William G. Rosenberg (Dir.). 2007. *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory : Essays from the Sawyer Seminar*. Chicago : University of Michigan Press, pp. 54-60.

Labbé, Mickaël. 2015. « Le Corbusier et le problème de la norme ». Thèse de doctorat, Strasbourg : Université de Strasbourg.

Lancret, Nathalie et Corinne Tiry-Ono. 2015. *Architectures et villes de l'Asie contemporaine : Héritages et projets*. Liège : Mardaga.

Laurent, Stéphane, « De l'ornement au design : l'expansion d'un enseignement international des arts appliqués », In Pire, Jean-Miguel et Bonnet, Alain (Dir.). 2010. *L'éducation artistique en France. Du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles XVIIIe-XIXe siècles*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, pp. 169-184.

Le Corbusier. 2011. *Voyage d'Orient 1910-1911*. Paris : Éditions de La Villette.

———. 2002. *Carnet du voyage d'Orient*. Milan : Electa

———. 1996 (1e éd. 1925). *L'art décoratif d'aujourd'hui*. Paris : Flammarion.

———. 1995 (1e éd. 1923). *Vers une architecture*. Paris : Flammarion.

Le Corbusier et Pierre Jeanneret. 2006. *Œuvre complète*, volume 1, 1910-1929. Bâle : Birkhaüser ; Paris : Fondation Le Corbusier.

Malkiel-Jirmounsky, Myron. 1930. *Les tendances de l'architecture contemporaine*. Paris : Librairie Delagrave.

Martin, Brenda et Penny Sparke. 2003. *Women's places architecture and design, 1860-1960*. Londres : Routledge.

Massu, Claude, Marie Gaimard et Elise Guillerm. 2013. *Métier, architecte : dynamiques et enjeux professionnels au cours du XXe siècle*. Paris : Publications de la Sorbonne.

Mauclair, Camille. 1934. *La Crise du « panbétonnisme intégral ». L'Architecture va-t-elle mourir ?* Paris : Ramlot.

Migge, Leberecht. 1913. *Die Gartenkultur des 20. Jahrhunderts*. Iéna : E. Diederichs.

Mumford, Eric Paul. 2002. *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. Cambridge : MIT Press.

Muthesius, Hermann. 1904. *Das englische Haus*. Berlin : E. Wasmuth.

Payne, Alina. 2002. *From Ornament to object : Genealogies of architectural modernism*. Yale : Yale Press University.

——— (Dir.). 2016. *Histories of ornament : from global to local*. Princeton : Princeton University Press.

Peltre, Christine et Philippe Lorentz (Dir.). 2007. *La notion d'"École"*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg.

Pevsner, Nikolaus. 2005 (1e éd. 1936). *Pioneers of Modern Design : From William Morris to Walter Gropius*. New Haven : Yale University Press.

Peyceré, David, « La pratique de l'architecture en France au XXe siècle », *La Gazette des archives*, n°190-191, 2000, pp. 187-198. https://www.persee.fr/doc/gazar_0016-5522_2000_num_190_1_3641

Picon, Antoine, Pierre Pinon, Yannis Tsiomis et Werner Szambien (Dir). 1992. *L'Europe des échanges : la culture architecturale au-delà des frontières (1750-1993)*. France : Centre de recherche sur l'histoire de l'art et de l'architecture modernes.

Pire, Jean-Miguel et Alain Bonnet (Dir.). 2010. *L'éducation artistique en France. Du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles XVIIIe-XIXe siècles*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Radović Mahečić, Darja. 2007. *Modern Architecture in Croatia 1930's*. Zagreb : Školska knjiga.

Raynaud, Dominique. 1998. *Architectures comparées : essai sur la dynamique des formes*. Marseille : Éditions Parenthèses.

Rayon, Jean-Paul, Nancy J. Troy, Bruno Reichlin et Yve-Alain Bois. 1985. *De Stijl et l'architecture en France*. Liège : Mardaga.

Rosso, Michela (Dir.). 2018. *Laughing at Architecture : Architectural Histories of Humour, Satire and Wit*. Londres : Bloomsbury Publishing.

Sachsse, Rolf. 2016. *Bild und Bau : Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur*. Bâle : Birkhäuser.

Saletnik, Jeffrey. 2009. *Bauhaus Construct*. New York : Routledge.

Schwarting, Andreas. 2012. *Die Siedlung Dessau-Törten, 1926 bis 1931*. Leipzig : Spector books.

Schwarzer, Mitchell. 1995. *German Architectural Theory and the Search for Modern Identity*. Cambridge : Cambridge University Press.

Sildatke, Arne. 2013. *Dekorative Moderne : das Art Déco in der Raumkunst der Weimarer Republik*. Münster : Lit Verlag.

Sohst, Claudia. 2006. *Die Rezeption nordamerikanischer Architektur um 1900 in Deutschland und Österreich*. Munich : Meidenbauer.

Solomonson, Katherine. 2003. *The Chicago Tribune Tower Competition : Skyscraper Design and Cultural Change in the 1920s*. Chicago : University of Chicago Press.

Talamona, Marida (Dir.). 2008. *L'Italie de Le Corbusier*. Paris : Éditions de la Villette.

Taut, Bruno. 1926. *Nové bydlení. Žena jako tvůrce (moderní domácnosti)*. Prague : Orbis, Ars.

Thibault, Estelle. 2010. *La géométrie des émotions : les esthétiques scientifiques de l'architecture en France, 1860-1950*. Liège : Mardaga.

Trautmann-Waller, Céline, « Un mât héraldique à Berlin », In Mengin, Christine, Fédéric Keck et Anna Laban. 2019. *Le Corbusier et les arts dits « primitifs »*. Paris : Éditions de la Villette, pp. 67-81.

Wright, Frank Lloyd. 1954. *The Natural House*. New York : Bramhall House.

———. 1912. *The Japanese Print. An Interpretation*. Chicago : Seymour.

Art et architecture : migration et exil

Bell, Leonard. 2017. *Strangers Arrive : Emigrés and the Arts in New Zealand, 1930-1980*. Auckland : Auckland University Press.

Benton, Charlotte, David Stuart Elliott et Elain Harwood. 1995. *A different world : emigre architects in Britain 1928-1958*. Londres : RIBA Heinz Gallery.

Bernd, Nicolai. 2003. *Architektur und Exil : Kulturtransfer und architektonische Emigration 1930 bis 1950*. Trèves : Porta Alba.

———. 1998. *Moderne und Exil : deutschsprachige Architekten in der Türkei, 1925-1955*. Berlin : VEB Verlag für Bauwesen.

Boeckl, Matthias. 1995. *Visionäre und Vertriebene. Österreichische Spuren in der modernen amerikanischen Architektur*. Berlin : Ernst & Sohn.

Clarke, Alison et Elana Shapira. 2017. *Émigré Cultures in Design and Architecture*. Londres : Bloomsbury Publishing.

Dogramaci, Burcu (Dir.). 2011. *Netzwerke des Exils : Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933*. Berlin : GebrMann.

Galitzine-Loumpet, Alexandra, « Pour une typologie des objets de l'exil », 2013. halshs-00862480.

Gouzi, Christine, « Migrations et identités artistiques », *Encyclopédie pour une histoire nouvelle de l'Europe* [en ligne], 2016.

Hanisch, Ruth, « Psychoanalytische Verbindungen und kunstgewerbliche Verwicklungen : Das 'Wiener Wohnen' im New-York », In Dogramaci, Burcu (Dir.). 2011. *Netzwerke des Exils : Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933*. Berlin : Gebr. Mann, pp. 203-221.

Kreisler, Tom. 2001. *Displacement and Creativity : Refugees and the Arts in New Zealand*. Auckland : Gus Fisher Gallery.

Neubauer, John et Borbála Zsuzsanna Török. 2009. *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe : A Compendium*. Berlin : Walter de Gruyter.

Stabenow, jörg et Ronny Schüler (Dir.). 2017. *Vermittlungswege der Moderne - Neues Bauen in Palästina 1923-1948 : The Transfer of Modernity — Architectural Modernism in Palestine 1923–1948*. Berlin : GebrMann.

Warhaftig, Myra. 1996. *Sie legten den Grundstein. Leben und Wirken deutschsprachiger jüdischer Architekten in Palästina 1918-1948*. Tübingen : Wasmuth.

Warner, Torsten. 1994. *Deutsche Architektur in China : Architekturtransfer = German architecture in China*. Berlin : Ernst & Sohn.

Weibel, Peter, et Friedrich Stadler (Dir.). 1993. *Vertreibung Der Vernunft : The Cultural Exodus from Austria*. Vienne : Locker Verlag.

Yagil, Limore. 2015. *Au nom de l'art, 1933-1945 : Exils, solidarités et engagements*. Paris : Fayard.

Ouvrages méthodologiques

Bäckström, Per, et Benedikt Hjartarson. 2014. *Decentring the Avant-Garde*. Amsterdam : Rodopi.

Benson, Timothy. 2002. *Central european avant-gardes : exchanges and transformation 1910-1930*. Los Angeles : LACMA.

———. 2002. *Between worlds : a sourcebook of Central european avant-gardes : 1910-1930*. Cambridge : MIT.

Berg, Hubert van den, et Lidia Głuchowska. 2013. *Transnationality, internationalism and nationhood : European avant-garde in the first half of the twentieth century*. Louvain : Peeters.

Boschetti, Anna. 2010. *L'espace culturel transnational*. Paris : Nouveau monde.

Bourdieu, Pierre. 1998. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Le Seuil.

Bru, Sascha, Jan Baetens et Benedikt Hjartarson. 2009. *Europa ! Europa ? The Avant-Garde, Modernism, and the Fate of a Continent*. Berlin : W. de Gruyter.

Clavien, Alain, Hervé Gullotti, Pierre Marti et Francis Python. 2003. *« La province n'est plus la province » : les relations culturelles franco-suisses à l'épreuve de la Seconde Guerre mondiale (1935-1950)*. Lausanne : Éditions Antipodes.

Copaciu, Adriana et Fabien Dubosson (Dir.). 2014. *Paradoxes de l'avant-garde : la modernité artistique à l'épreuve de sa nationalisation. Colloque, Fribourg, 16-18 mars 2011*. Paris : Classiques Garnier.

DaCosta Kaufmann, Thomas, et Béatrice Joyeux-Prunel. 2015. *Circulations in the global history of art*. Londres : Routledge.

Delalande, Nicolas. 2019. *La lutte et l'entraide : l'âge des solidarités ouvrières*. Paris : Le Seuil.

Delisle, Jean. 1999. *Portraits de traducteurs*. Ottawa : Presses de l'université d'Ottawa.

Dosse, François. 2011. *Le pari biographique : écrire une vie*. Paris : Éditions la Découverte.

Douki, Caroline et Philippe Minard, « Histoire globale, histoires connectées : un changement d'échelle historiographique ? Introduction », *Revue d'histoire moderne et contemporaine,* 2007, n°54, pp. 7-21.

Du Réau, Élisabeth (Dir.). 1996. *Regards croisés et coopération en Europe au XXe siècle*. Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle.

Fuchs, Stephan. 2001. *Against* ***essentialism. A theory of culture and society.*** Cambridge : Harvard University. Press.

Goffman, Erving. 1973. *La mise en scène de la vie quotidienne*. Paris : Les Éditions de minuit.

Goyer, Nicolas et Walter Moser (Dir.). 2014. *Transferts : exploration d'un champ conceptuel*. Ottawa : Les presses de l'université d'Ottawa.

Haupt, Heinz-Gerhard, et Jürgen Kocka. 2009. *Comparative and transnational history : Central European approaches and new perspectives*. New York : Berghahn Books.

Hochhäusl, Sophie, « Traveling Exhibitions in the Field : Settlements, War, Economy and the collaborative practice of seeing 1919-1925 », In Cat, Jordi et Adam Tamas Tuboly (Dir.). 2019. *Neurath reconsidered. New Sources and perspectives*. Boston : Springer, pp. 141-176.

Hunkeler, Thomas et Edith Anna Kunz. 2011. *Metropolen der Avantgarde*. Bern : Peter Lang.

Joyeux-Prunel, Béatrice. 2016. *Les avant-gardes artistiques, 1948-1918. Une histoire transnationale*. Tome I. Paris : Gallimard.

———. 2017. *Les avant-gardes artistiques, 1918-1945. Une histoire transnationale*. Tome II. Paris : Gallimard.

Kaelble, Hartmut, Martin Kirsch et Alexander Schmidt-Gernig. 2002. *Transnationale Öffentlichkeiten und Identitäten im 20. Jahrhundert*. Francfort/Main : Campus.

Kaufmann, Thomas DaCosta. 2004. *Toward a geography of art*. Chicago : University of Chicago Press.

Krameritsch, Jakob. 2005. *Geschichte(n) im Netzwerk : Hypertext und dessen Potenziale für die Produktion, Repräsentation und Rezeption der historischen Erzählung*. Münster : Waxmann Verlag.

Kucher, Primus-Heinz. 2015. *Verdrängte Moderne-vergessene Avantgarde*. Göttingen : V&R unipress.

Lefebvre, Henri. 2000 (1e éd. 1974). *La production de l'espace*. Paris : Anthropos.

Lenger, Friedrich. 2012. *European Cities in the Modern Era 1850-1914*. Boston : Brill.

Maurel, Chloé, « Introduction : Pourquoi l'histoire globale ? », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n°121, 2013, pp. 13-19.

Meazzi, Barbara (Dir.). 2006. *Les oubliés des avant-gardes*. Chambéry : Université de Savoie.

Meizoz, Jérôme. 2007. *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*. Genève : Slatkine.

Moravánszky, Ákos. 1998. *Competing visions : aesthetic invention and social imagination in Central European architecture, 1867-1918*. Cambridge : MIT Press.

Morel-Brochet, Annabelle et Nathalie Ortar (Dir.). 2012. *La fabrique des modes d'habiter : homme, lieux et milieux de vie*. Paris : L'Harmattan.

Naquet, Emmanuel, « L'action de la Fédération internationale des Ligues des droits de l'Homme (FIDH) entre les deux guerres », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°3, 2009, pp. 53-64.

Nouss, Alexis. 2015. *La condition de l'exilé : penser les migrations contemporaines*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

———, « L'exil comme expérience », FMSH-WP-2013-43, septembre 2013.

Patel, Kiran Klaus, « An emperor without Clothes ? The debate about transnational history twenty-five years on », *Histoire@politique,* mai-août 2015, en ligne. https://www.histoire-politique.fr/index.php?numero=26&rub=pistes&item=32

Revel, Jacques. 1996. *Jeux d'échelles : la micro-analyse à l'expérience*. Paris : Gallimard.

Reynaud, Alain, 1981. *Société, espace et justice : inégalités régionales et justice sociospatiale*. Paris : PUF.

Rogott, Irit, « Gossip as testimony – a postmodern signature », In Pollock, Griselda (Dir.). 2005. *Generations and Geographies in the Visual Arts : Feminist readings*. Londres : Routledge, pp. 75-85.

Sapiro, Gisèle. 2009. *L'espace intellectuel en Europe : de la formation des États-nations à la mondialisation XIXe-XXIe siècle*. Paris : La Découverte.

Saunier, Pierre-Yves. 2013. *Transnational history*. Houndmills : Palgrave MacMillan.

Schivelbusch, Wolfgang. 1990. *Histoire des voyages en train*. Paris : Le Promeneur.

Silverman, Renée M. 2010. *The popular avant-garde*. Amsterdam : Rodopi.

Stalder, Felix. 2006. *Manuel Castells : The Theory of the Network Society*. Cambridge : Polity.

Stanisławski, Ryszard, Christoph Brockhaus. 1994. *Europa, Europa : das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*. Bonn : Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen : Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland.

Thiesse, Anne-Marie. 1999. *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*. Paris : Le Seuil.

Tietenberg, Annette. 2015. *Muster im Transfer : ein Modell transkultureller Verflechtung ?* Vienne : Böhlau.

Tomić, Yves, « Le mouvement national croate au XIXe siècle : entre yougoslavisme (jugoslavenstvo) et croatisme (hrvatstvo) », *Revue des études slaves*, tome 68, fascicule 4, 1996, pp. 463-475.

Waquet, Françoise. 2008. *Les Enfants de Socrate. Filiation intellectuelle et transmission du savoir XVIIe-XXIe siècle*. Paris : Albin Michel.

———. 2003. *Parler comme un livre : L'Oralité et le Savoir*. Paris : Albin Michel.

Wenderski, Michał. 2019. *Cultural mobility in the interwar avant-garde art network : Poland, Belgium and the Netherlands*. New York : Routledge.

Werner, Michael et Bénédicte Zimmermann, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, n°1, 2003, pp. 7-36.

———. 2004. *De la comparaison à l'histoire croisée*. Paris : Le Seuil.

Monographies

Architectes

Abram, Joseph. 1985. *Une école et son maître : l'itinéraire multiple des disciples d'Auguste Perret. 1, Perret et l'école du classicisme structurel (1910-1960)*. Nancy : École d'architecture de Nancy.

———. 2015. *Les architectes du troisième atelier Perret : la génération des Trente Glorieuses*. Nancy : École nationale supérieure d'architecture de Nancy.

Alofsin, Anthony. 1999. *Frank Lloyd Wright : Europe and beyond*. Berkeley : University of California Press.

Ashbee, C. R. 1911. *Frank Lloyd Wright, Chicago*. Berlin : E. Wasmuth.

Barré-Despond, Arlette (Dir.). 1988. *Jourdain : Frantz, 1847-1935, Francis, 1876-1958, Frantz-Philippe, 1906*. Paris : Éditions du Regard.

Bogner, Dieter, Peter Bogner, et Gerd Zillner (Dir.). 2017. *Friedrich Kiesler. Architekt, Künstler, Visionär*. Munich : Prestel.

Brandon-Faller, Megan, « Man, Woman, Artist? Rethinking the Muse in Vienna 1900 », *Austrian History Yearbook* 39, 2008, pp. 92–120.

Brooks, H. Allen. 1999. *Le Corbusier's Formative Years : Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*. Chicago : University of Chicago Press.

Chatrný, Jindřich. 2008. *Jan Vaněk 1891-1962 : civilizované bydlení pro každého*. Brno : Muzeum města Brna.

Cinqualbre, Olivier. 1993. *Pierre Chareau, architecte : un art intérieur*. Paris : Centre Georges Pompidou.

Cohen, Jean-Louis. 1995. *André Lurçat 1894-1970. Autocritique d'un moderne*. Liège : Mardaga.

Cohen, Jean-Louis, et Tim Benton. 2013. *Le Corbusier : An Atlas of Modern Landscapes*. New York : Museum of Modern Art.

Fischer, Lisa. 1994. *Lina Loos : oder, wenn die Muse sich selbst küsst*. Vienne : Bölhau.

Frampton, Kenneth et Rostislav Švácha. 1999. *Karel Teige, 1900-1951 : l'enfant terrible of the Czech modernist avant-garde*. Cambridge : MIT Press.

Haney, David H. « Leberecht Migge's 'Green Manifesto' : Envisioning a Revolution of Gardens », *Landscape Journal*, septembre 2007, pp. 201–218.

———. 2010. *When modern was green : Life and work of landscape architect Leberecht Migge*. New York : Routledge.

Hanks, David A. 1999. *The Decorative Designs of Frank Lloyd Wright*. New-York : Dover Publications.

Hines, Thomas S., et Richard Joseph Neutra. 1994. *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture : A Biography and History*. Berkeley : University of California Press.

Koudelková, Dagmar, et Anežka Šimková. 2018. *Jindřich Halabala and UP Závody Brno*. Brno : Grada Publishing.

Lahuerta, Juan José. 2015. *Photography of Life and Popular Mies*. Barcelone : Tenov Books.

Laurent, Christophe, « Quand Auguste Perret définissait l'architecture moderne au XXe siècle », *Revue de l'Art,* 1998, n°121, pp. 61-78.

Mallgrave, Henry Francis (Dir.). 1993. *Otto Wagner : reflections on the raiment of modernity*. Santa Monica : The Getty Center for the History of Art and the Humanities.

Minnaert, Jean-Baptiste. 2011. *Henri Sauvage*. Gollion : Infolio.

Nute, Kevin. 2000. *Frank Lloyd Wright and Japan: The Role of Traditional Japanese Art and Architecture in the Work of Frank Lloyd Wright*. New York : Routledge.

Oberlander, H. Peter, et Martin Meyerson. 1999. *Houser : the life and work of Catherine Bauer*. Vancouver : UBC Press.

Ólafsdóttir, Ásdís. 1998. *Le mobilier d'Alvar Aalto dans l'espace et dans le temps : la diffusion internationale du design, 1920-1940*. Paris : Publications de la Sorbonne.

Schulze, Franz. 1985. *Mies Van Der Rohe : A Critical Biography*. Chicago : University of Chicago Press.

Sekler, Eduard F. 1986. *Josef Hoffmann : das architektonische Werk : Monographie und Werkverzeichnis*. Salzbourg : Residenz Verlag.

Vitou, Elisabeth, Dominique Deshoulières, et Hubert Jeanneau. 1987. *Gabriel Guévrékian : 1900-1970 : une autre architecture moderne*. Paris : Connivences.

Vybíral, Jindřich, « 'Der Fall Bauer'. Der Streit um die Nachfolge in der Schule Otto Wagners », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2013, pp. 217-242.

Vybíral, Jindřich. 2007. *Junge Meister : Architekten aus der Schule Otto Wagners in Mähren und Schlesien*. Vienne : Böhlau.

Zdeněk, Lukeš, Damjan Prelovšek, et Tomáš Valena. 1997. *Josip Plečnik : an architect of Prague Castle*. Prague : Správa Pražského hradu.

Zusi, Peter A, « The style of the present : Karel Teige on Constructivism and Poetism », *Representations*, Vol. 88, n° 1, Printemps 2004, pp. 102-124.

Artistes et intellectuels

Béhar, Henri, Hélène Besnier, et Serge Fauchereau (Dir.). 2015. *Tristan Tzara, l'homme approximatif*. Strasbourg : Musées de la Ville de Strasbourg.

Bell, Leonard. 2009. *Marti Friedlander*. Auckland : Auckland University Press.

Biro, Yaëlle, « Engagement et poésie : Tristan Tzara et les arts africains et océaniens », In Béhar, Henri, Hélène Besnier, et Serge Fauchereau (Dir.). 2015. *Tristan Tzara, l'homme approximatif*. Strasbourg : Musées de la Ville de Strasbourg, pp. 233-241.

Buot, François. 2002. *Tristan Tzara : l'homme qui inventa la révolution Dada*. Paris : Grasset.

Cheng, Anne Anlin. 2011. *Second Skin : Josephine Baker and the Modern Surface*. New York : Oxford University Press.

Classen, Brigitte (Dir.). 1980. *Greta Knutson : exposition rétrospective au centre culturel suédois*. Paris : Centre culturel suédois.

Deichmann, Hans. 1988. *Leben mit provisorischer Genehmigung, Leben, Werk und Exil von Dr. Eugenie Schwarzwald (1872–1940)*. Berlin : Guthmann-Peterson.

Derouet, Christian. 2011. *Zervos et « Cahiers d'art »*. Paris : Centre Pompidou.

Duverget, Chantal (Dir.). 2012. *George Besson, 1882-1971 : itinéraire d'un passeur d'art*. Paris : Somogy.

Dvorak, Max. 1921. *Oskar Kokoschka : Variationen über ein Thema*. Vienne : Richard Lányi.

Fitoussi, Michèle, Marie-Sophie Carron de la Carrière, Mason Klein, Christian Maryška, et Iris Meder. 2019. *Helena Rubinstein : l'aventure de la beauté*. Paris : Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Flammarion.

Germain, Christiane, et Paul Haim. 1988. *Michel Seuphor, une vie à angle droit*. Paris : Éditions de la Différence.

Greenough, Sarah, Robert Gurbo, et Sarah Kennel. 2005. *André Kertész*. Washington D.C. : National Gallery of Art.

Hanssen, Léon. 2015. *De schepping van een aards paradijs. Piet Mondriaan 1919-1933*. Amsterdam : Querido.

Heuré, Gilles. 2005. *L'insoumis : Léon Werth, 1878-1955*. Paris : V. Hamy.

Holmes, Deborah. 2012. *Langeweile ist Gift : das Leben der Eugenie Schwarzwald*. Salzbourg : Residenz Verlag Verlag.

Kaufholz-Messmer, Éliane. 1975. *Karl Kraus*. Paris : Éditions de L'Herne.

Klein, Richard. 2014. *Robert Mallet-Stevens : agir pour l'architecture moderne*. Paris : Éditions Patrimoine.

Knauf, Michael. 1996. *Yvan Goll : ein Intellektueller zwischen zwei Ländern und zwei Avantgarden*. Bern : Peter Lang.

Kolosek Schlansker, Lisa. 2002. *L'invention du chic : Thérèse Bonney et le Paris moderne*. Paris : Norma.

Kosmadaki, Polina. 2019. *Christian Zervos and Cahiers d'art. The archaic turn*. Athènes : Benaki Museum.

Kuczynski, Krzysztof A., « 'Er war ein wunderbarer Zigeuner…' - Über Jan Effenberger-Sliwinski », In Brandys, Brygida. 1994. *Franz Theodor Csokor. Amicus Amicorum*. Lodz : Wydawnictwo Uniwersytetu Lodzkiego, pp. 72-84.

Le Rider, Jacques. 2018. *Karl Kraus - Phare et brûlot de la modernité viennoise*. Paris : Le Seuil.

L'Hopital, Suzanne Aline. 1975. *La Formation d'un esprit européen au début du XXe siècle : Guy de Pourtalès*. Paris : Honoré Champion.

Meder, Iris et Danielle Spera. 2017. *Helena Rubinstein : die Schönheitserfinderin*. Vienne : Amalthea.

Meffre, Liliane. 2002. *Carl Einstein, 1885-1940 : itinéraires d'une pensée moderne*. Paris : Presses Paris Sorbonne.

Mousli, Béatrice. 1998. *Valery Larbaud*. Paris : Flammarion.

Natter, Tobias G. 2002. *Oskar Kokoschka : Early portraits from Vienna and Berlin, 1909-1914*. New York : Neue Galerie.

Pfäfflin, Friedrich, et Schiller-Nationalmuseum und Deutsches Literaturarchiv. 1999. *Karl Kraus : eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach*. Marbach am Neckar : Deutsche Schillergesellschaft Marbach am Neckar.

Prager, Katharina. 2018. *Geist versus Zeitgeist : Karl Kraus in der Ersten Republik*. Vienne : Metroverlag.

Prieto, Adrián. 2020. « The beauty of modernity. A historiographical study of Robert Mallet-Stevens' work on the convergences between Paris and Vienna ». Thèse de doctorat, Universidad Complutense de Madrid.

Prüver, Christina. 2007. *Willy Haas und das Feuilleton der Tageszeitung „Die Welt"*. Würzbourg : Königshausen & Neumann.

Robertson, Eric, et Robert Vilain. 1997. *Yvan Goll - Claire Goll : Texts and Contexts*. Amsterdam : Rodopi.

Rossi, Paul Louis. 2006. *Hans Arp*. Besançon : Éditions Virgile.

Rypko Schub, Louise. 1973. *Léon-Paul Fargue*. Genève : Librairie Droz.

Sandqvist, Tom. 2006. *Dada East : the Romanians of Cabaret Voltaire*. Cambridge : MIT Press.

Schweiger, Werner J. 1986. *Oskar Kokoschka - der Sturm : die Berliner Jahre, 1910-1916 : eine Dokumentation*. Vienne : Brandstätter.

Schweiger, Werner. 1983. *Der junge Kokoschka. Leben und Werk, 1904 - 1914*. Vienne : Brandstätter.

Slesin, Suzanne. 2003. *Helena Rubinstein : over the top : extraordinary style : beauty, art, fashion, design*. New York : Pointed Leaf.

Stach, Reiner. 2014. *Kafka : die frühen Jahre*. Francfort/Main : S. Fischer.

Streibel, Robert. 1996. *Eugenie Schwarzwald und ihr Kreis*. Vienne : Picus Verlag.

Sundberg, Martin (Dir.). 2019. *Greta Knutson-Tzara*. Stockholm : Art and Theory publishing.

Timms, Edward. 1989. *Karl Kraus, Apocalyptic Satirist : Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*. New Haven : Yale University Press.

———. 2005. *Karl Kraus, Apocalyptic Satirist : The Post- War Crisis and the Rise of the Swastika*. New Haven : Yale University Press.

Tonnelat, Ernest. 1937. *Charles Andler : sa vie et son œuvre*. Paris : Les Belles lettres.

Travis, David. 2003. *At the edge of the light : thoughts on photography & photographers, on talent & genius*. Boston : David R. Godine.

Témoignages, journaux, mémoires et correspondances

Altmann-Loos Elsie. 1968. *Adolf Loos, der Mensch*. Vienne : Herold.

———. 1984. *Mein Leben mit Adolf Loos*. Vienne : Amalthea.

Badura-Triska, Eva. 1990. *Johannes Itten : Die Tagebücher. Stuttgart 1913-1916. Wien 1916-1919*. Vienne : Löcker Verlag.

Beck, Claire. 2007. *Adolf Loos privat*. Vienne : Czernin Verlag.

Brassaï. 1982. *Les artistes de ma vie*. Paris : Denoël.

———. 1998. *Letters to my parents*. Chicago : University of Chicago Press.

Čapek, Karel, et Tomáš Garrigue Masaryk. 1991. *Entretiens avec Masaryk*. La Tour-d'Aigues : Éditions de l'Aube.

Csokor, Franz Theodor. 1964. *Zeuge einer Zeit : Briefe aus dem Exil 1933-1950*. Vienne : A. Langen.

———. 1993. *Auch heute* noch *nicht an Land : Briefe und Gedichte aus dem Exil*. Vienne : Ephelant.

Dardel, Thora. 1994. *Jag for till Paris*. Stockholm : T. Fischer & co.

Fargue, Léon-Paul. 1963 (1e éd. 1937). *Sous la lampe*. Paris : Gallimard.

Fargue, Léon-Paul, et Valery Larbaud. 1971. *Correspondance : 1910-1946*. Paris : Gallimard.

Fischer, Raymond, et Philippe Dehan. 1988. *Si le béton est plus répandu que le métal, c'est l'œuvre du Comité des forges*. Paris : Connivences.

Halicka, Alice. 1946. *Hier. Souvenirs*. Paris : Éditions du Pavois.

Herdan-Zuckmayer, Alice. 1979. *Genies sind im Lehrplan nicht vorgesehen*. Francfort/Main : Fischer.

Honzik, Karel. 1963. *Ze Zivota avantgardy – zazitky architektovy,* Prague : Čs. spis.

Jourdain, Francis. 1953. *Sans remords ni rancune : Souvenirs épars d'un vieil homme né en 76*. Paris : Correa.

Kafka, Franz. 1954. *Journal*. Paris : Bernard Grasset.

Karfik, Vladimir. 1993. *Architekt si spomína*. Bratislava : Spolok architektov Slovenska.

Kokoschka, Oskar. 1971. *Mein Leben*. Munich : Bruckmann.

———. 1985. *Briefe. 2, 1919-1934*. Düsseldorf : Claassen.

Kraus, Karl et Herwarth Walden. 2002. *Feinde in Scharen : ein wahres Vergnügen dazusein : Karl Kraus, Herwarth Walden Briefwechsel 1909-1912*. Édité par George C. Avery. Göttingen : Wallstein Verlag.

Larbaud, Valery et Marcel Ray. 1979. *Correspondance : 1899-1937*. 3 vol. Édité par Françoise Lioure. Paris : Gallimard.

Le Corbusier, et William Ritter. 2014. *Lettres à ses maîtres. III, Correspondance croisée, 1910-1955*. Édité par Marie-Jeanne Dumont. Paris : Éditions du Linteau.

L'Herbier, Marcel. 1979. *La tête qui tourne*. Paris : Belfond.

Loos, Lina. 1947. *Das Buch ohne Titel. Erlebte Geschichten*. Vienne : Adolf Opel.

———. 1994. *Wie man wird, was man ist : Lebensgeschichten*. Vienne : Adolf Opel.

Michaëlis, Karin. 1948. *Der kleine Kobold : die Lebenserinnerungen der Dichterin*. Vienne : Humboldt-Verlag.

Neutra, Richard. 1969. *Survival through design*. Oxford : Oxford University Press.

———. 2009 (1e éd. 1969). *Life and Shape*. Los Angeles : Atara Press.

Nono-Schönberg, Nuria (Dir.). 1998. *Arnold Schönberg. 1874-1951. Lebensgeschichte in Begegnungen*. Klagenfurt : Ritter.

Perret, Auguste et Marie Dormoy. 2009. *Auguste Perret, Marie Dormoy correspondance 1922-1953*. Paris : Éditions du Linteau.

Richter, Hans. 1965. *Dada art et anti art*. Bruxelles : Éditions de la connaissance.

Rossi, Aldo. 2010. *Autobiographie scientifique*. Traduit par Catherine Peyre. Marseille : Parenthèses.

Roth, Alfred. 1973. *Begegnung mit Pionieren : Le Corbusier, Piet Mondrian, Adolf Loos, Josef Hoffmann, Auguste Perret, Henry van de Velde*. Bâle : Birkhäuser.

Sachs, Maurice. 1987. *Au boeuf sur le toit*. Paris : Grasset.

Saven, Kyra. 1984. *Ma vie m'a beaucoup plu*. Paris : Denoël.

Seuphor, Michel. 1976. *Le jeu de je. Vingt tranches de vie racontées par Seuphor*. Anvers : Fonds Mercator.

Thirion, André. 1972. *Révolutionnaires sans révolution*. Paris : R. Laffont.

Wittgenstein, Ludwig et Paul Engelmann. 2010. *Lettres, rencontres, souvenirs*. Traduit par François Latraverse. Paris : Éditions de l'Éclat.

Wright, Frank Lloyd. 1975. *Autobiography*. New York : Horizon Press.

Zweig, Max. 2002. *Autobiographisches : und verstreute Schriften dem Nachlass*. Hambourg : Igel Verlag, 2002.

Romans et essais

Adorno, Theodor Wiesengrund. 1984. *Notes sur la littérature*. Paris : Flammarion.

Baudry, Jean-Louis. 2017. *Les corps vulnérables*, Strasbourg : L'atelier contemporain.

Beerbohm Max, « Dandies and Dandies (1896) », in Clay N. L. 1958. *Selected Essays*. Londres : Heineman, pp. 47-48.

Benjamin, Walter. 2000. *Œuvres. Tome I*. Traduit par Maurice de Gandillac et Pierre Rusch. Paris : Gallimard.

Bettauer, Hugo. 2012. *Der Kampf um Wien : ein Roman vom Tage*. Vienne : Milena-Verlag.

D'Aurevilly, Jules Barbey. 1997 (1e éd. 1845). *Du Dandysme et de George Brummell*. Paris : Payot et Rivages.

Duhamel, George. 2018. *Scènes de la vie future*. Paris : Points.

Kant, Emmanuel. 2000. *Idée d'une histoire universelle – Qu'est-ce que les Lumières ?* Notes et commentaires de N. Baraquin et J. Laffitte. Paris : Nathan.

Kraus, Karl. 1993. *La littérature démolie*. Traduit par Y. Kobry. Paris : Payot/Rivages.

Von Rezzori, Gregor. 2003. *Mémoires d'un antisémite*. Paris : Éditions de l'Olivier.

Zweig, Stefan. 1993 (1e éd. 1942). *Le monde d'hier. Souvenirs d'un européen*. Traduit par Serge Niémetz. Paris : Belfond.

Dictionnaires et ouvrages généraux

Abram, Joseph, et Bruno Reichlin (Dir.). 2002. *Encyclopédie Perret*. Paris : Monum, Éditions du Patrimoine.

Cohen, Jean-Louis. 2012. *L'Architecture au futur depuis 1989*. Paris : Phaidon.

Gubin, Eliane. 2006. *Dictionnaire des femmes belges : XIXe et XXe siècles*. Bruxelles : Racine.

Payen-Appenzeller, Pascal, et Brice Payen. 2013. *Dictionnaire historique, architectural et culturel des Champs Elysées*. Paris : Ledico éditions.

Sitographie

Adolf Loos Pilsen : https://www.adolfloosplzen.cz/

ANNO, Historische Zeitungen und Zeitschriften : http://anno.onb.ac.at/

Brno architectural manual : https://www.bam.brno.cz/

Maison de vente Christies : www.christies.com

Fondation Le Corbusier : http://fondationlecorbusier.fr/
Gallica : https://gallica.bnf.fr

Portail de la bibliothèque d'Heidelberg, journaux et revues digitalisés : https://www.ub.uni-heidelberg.de

Pilsen architectural manual : https://pam.plzne.cz/

The city of Prague museum, villa Müller : http://en.muzeumprahy.cz/villa-muller/

Candidature conjointe de l'Albertina et la bibliothèque de la ville de Vienne pour le classement des archives Adolf Loos en tant que mémoire du monde-Autriche déposée au printemps 2018, consultable en ligne :
https://www.unesco.at/kommunikation/dokumentenerbe/memory-of-austria/verzeichnis/detail/article/adolf-loos-archiv-der-albertina-in-wien-und-schriftlicher-nachlass-von-adolf-loos-in-der-wienbibliot/

Catalogue de vente indiquant la provenance et le cheminement de l'œuvre disponible en ligne : http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/european-paintings-l13102/lot.26.html

Catalogue raisonné des œuvres d'Oskar Kokoschka, disponible en ligne : https://www.oskar-kokoschka.ch

Émission sur France Culture : Mémoires du siècle - Desirée Lieven (Kyra Saven), ancienne princesse russe - 1ère diffusion : 19/08/1988. Disponible en ligne : https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/memoires-du-siecle-desiree-lieven-ancienne-princesse-russe-1ere-diffusion-190819

Annexes

CHRONOLOGIE GÉNÉRALE

1870 Naissance à Brno.

1885-1889 *Staatsgewerbeschule*, Liberec

1889-1891 *Königlich Sächsisches Technische Hochschule*, Dresde

1893-1896 Voyage aux États-Unis.

1897 Premiers articles dans la presse viennoise.
Salon Ebenstein, Vienne.

1898 Goldman & Salatsch, Vienne.
Publication dans *Ver Sacrum*.

1899 Café Museum, Vienne.

1900 Appartement Hugo Steiner, Vienne.
Frauenklub, Vienne.

1902 1e mariage avec Lina Loos
Appartement d'Hugo Haberfeld, Vienne.

1903 Appartement personnel, Vienne.
Publication de *Das Andere*.

1905 Appartement d'Alfred Kraus, Vienne.
Appartement Schwarzwald, Vienne.
Divorce avec Lina Loos.

1906 Villa Karma, Montreux.

1907 Visites guidées organisées par Loos de ses réalisations.
Schmuckfedergeschäft Steiner, Vienne.
Appartement Boskovits, Vienne.
Appartement Paul Khuner, Vienne.
Appartement de Martha et Willy Hirsch, Plzeň.
Appartement Beck, Plzeň.

1908 Kärtner Bar, Vienne.
1e conférence « Critique des arts décoratifs », appelée ensuite « Ornement et crime », Salon Cassirer, Berlin.

1910 Goldman & Salatsch, Vienne
Villa Steiner, Vienne.
Première publication dans *Der Sturm,* Berlin.

1911 Professeur à la *Schwarzwaldschule*, *Franziskanerplatz*, Vienne.
Villa Stoessl, Vienne.

1912 Ouverture de son école d'architecture à Vienne.
Librairie Manz, Vienne.
Villa Horner, Vienne
« L'architecture et le style moderne », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n°1, traduction Marcel Ray.

1913 Publication d'« Ornement et crime », n°5, *Les Cahiers d'aujourd'hui,* traduction Marcel Ray.
Villa Scheu, Vienne.
Knize, Vienne.
Café Capua, Vienne.
Aménagement de la *Schwarzwaldschule*, *Wallnerstraße* 9, Vienne.
Villa Viktor Bauer, Brno.

1916 Villa Mandl, Vienne.
Raffinerie de sucre de Viktor Bauer, Brno.

1917 Maison Mandl, Vienne.

1918 Nationalité tchécoslovaque.
2e mariage avec Elsie Altmann

1919 Villa Strasser, Vienne.

1920 Republication d' « Ornement et crime » dans *L'Esprit Nouveau,* traduction M. Ray.
Villa Viktor Bauer, Brno.

1921 Publication du recueil *Ins Leere gesprochen*, éditions George Crès, Paris.
Publication d' « Ornamenat i zločin », *Savremenik, Zagreb*.
Knize, Karlovy Vary.
Architecte au *Siedlungsamt*, Vienne. Élaboration de quatre *Siedlungen* : Friedensstadt, Lainz, Heuberg, Hirschstetten.
Brevet de la maison à un mur

1922 Villa Rufer, Vienne.
Villa Reitler, Vienne.
Appartement Semler, Plzeň.
Publication de l'ouvrage *Adolf Loos de Karl Marilaun,* Wiener Literarische Anstalt, Vienne.

1923 Entrée du magasin P.C. Leschka.
Boutique de vêtements masculins d'Erich Mandl, Vienne.
Maison de campagne Clara Spanner, Semmering.
Exposition au Salon d'Automne, Paris.

1924 Démission de son poste à la municipalité de Vienne et installation à Paris.
Devient co-éditeur de la revue *Bytová Kultura* et représentant à Paris de l'entreprise tchèque *UP Závody*.
Publication d' « Ornement et éducation » dans les revues *Náš směr et Bytová Kultura*.
Magasin Knize, Berlin.
Sociétaire au Salon d'Automne.

1925 Conférences à Prague et Brno organisées par le *Klub Architektu*.
Villa Viktor Ritter, Brno.

1926 Février et Mars : Conférences pour la SPLEF à la Sorbonne, Paris.
Exposition au Salon d'Automne, Paris.
Divorce avec Elsie Altmann.
Republication d' « Ornement et crime » dans *L'Architecture vivante,* traduction M. Ray.

1927 Villa Tzara-Knutson, Paris.
Conférence sur les logements sociaux à Dessau.
Appartement Richard Hirsch, Plzeň.

1928 Inauguration de Knize sur les Champs-Elysées, Paris.
Villa Moller, Vienne.
Villa Müller, Prague.
Appartement Beck, Plzeň.
Appartement Vogl, Plzeň.
Procès pour atteinte à la pudeur et attouchement sur jeunes filles mineures, Vienne.

1929 3e Mariage avec Claire Beck.
Première publication en allemand d'« Ornement et crime », *Frankfurter Zeitung*, *Prager Tagblatt, Die Neue Zeit*.
Maison de campagne Paul Khuner, Payerbach.
Villa Lumir Kapsa, Prague.
Appartement Brummel, Plzeň.
Appartement de Martha et Willy Hirsch, Plzeň.
Appartement Jan et Jana Brummel, Plzeň.
Appartement Leo et Gertrude Brummel, Plzeň.
Publication du recueil *Reci do prazdna* aux éditions Orbis, Prague.
Traduction en tchèque de l'ouvrage *Adolf Loos de Karl Marilaun,* édité par Jan Vaněk, Brno.

1930 *Sudetendeutsche Kunstausstellung*, Nuremberg.

Villa Müller, Prague.

Appartement Leopold Eisner, Plzeň.

Exposition au *Hagenbund* à l'occasion de ses 60 ans, Vienne.

Exposition au Salon d'Automne, Paris.

Appel à la création d'une école Adolf Loos.

1931 *Internationale Raumausstellung*, Cologne.

Exposition itinérante Loos-Willi Baumeister, Francfort, Mannheim et Stuttgart.

Exposition Gropius-Loos, *Gewerbemuseum* Bâle.

Villa Winternitz, Prague.

Logements ouvriers, Babi Nahod.

Appartement Kraus, Plzeň.

Appartement Naschauer, Plzeň.

Appartement Semler, Plzeň.

Publication des recueils *Trotzdem* et *Ins Leere gesprochen*, éditions Brenner, Innsbruck.

Publication de *Das Werk des Architekten* d'Heinrich Kulka, éditions Schroll.

1932 Divorce avec Claire Beck.

Exposition à la *Werkbundsiedlung*, Vienne.

1933 Exposition à la Triennale de Milan.

Meurt à Kalksburg (Autriche) le 23 août.

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

CHARLES ANDLER (1866-1933)
Germaniste français, Charles Andler publie en 1905 un manuel d'allemand aux éditions Delagrave (*Das moderne Deutschland in kulturhistorischen Darstellungen. Ein praktisches Lesebuch für Sekunda und Prima*) dans lequel figure le texte « Keramik » (1904) d'Adolf Loos. Il est le directeur de thèse de Marcel Ray et échange plusieurs lettres avec les membres du groupe de Carnetin. Charles Andler obtient la chaire de langues et littératures d'origine germanique au Collège de France entre 1926 et 1933. Il soutient à trois reprises la candidature de Karl Kraus pour le prix Nobel de la littérature entre 1926 et 1930.

MARGUERITE AUDOUX (1863-1937)
Après une enfance difficile, Marguerite Audoux écrit son autobiographie romancée sous le titre *Marie-Claire*. Son amant, l'écrivain Jules Iehl découvre le manuscrit et le présente à ses amis écrivains dont Octave Mirbeau qui en rédige la préface et permet le lancement de l'ouvrage. Audoux reçoit le Prix Femina en 1910 – le titre du roman donne son nom au magazine féminin actuel. Membre du groupe des Carnetin.

FELIX AUGENFELD (1893-1984)
Né dans une famille juive hongroise installée à Vienne dans la deuxième moitié du XIXe siècle. Son oncle Alois Augenfeld (1865-1936) est également un architecte formé à Vienne auprès de Karl König. Après son diplôme obtenu à la *TH,* Felix Augenfeld suit l'enseignement d'Adolf Loos entre 1913 et 1914 : il appartient à la première génération de ses élèves et prend ses distances au milieu des années 1920. Proche d'Ernst L. Freud et de sa famille, Augenfeld dessine la maison de campagne d'Anna Freud ainsi que le fauteuil anthropomorphe de Sigmund Freud. Il ouvre en 1922 une agence avec Karl Hofmann (1890- ?). Il conçoit et aménage essentiellement des villas privées en Autriche et en Tchécoslovaquie, participe également à des concours : palais des Nations à Genève (1927), pavillon autrichien à Bruxelles (1935). En 1932, il participe à la *Wiener Werkbundsiedlung*. Il s'installe aux États-Unis en 1939 et ouvre une agence en 1941 à New-York. Il y retrouve une clientèle émigrée comme son ancienne commanditaire à Vienne, Muriel Gardiner et reçoit des commandes d'aménagements intérieurs.

GEORGES AVRIL (Georges de Cousmont de Krougloupoleff, 1874-1952)
Journaliste et théoricien de l'architecture partisan du régionalisme basé à Nice. Il publie une critique des spectacles d'Elsie Altmann le 22 janvier 1923 dans le journal *L'Éclaireur*.

DAVID JOSEF BACH (1874-1947)
David Josef Bach est un ami proche d'Arnold Schönberg. Après des études à Vienne, il devient critique musical à l'*Arbeiter-Zeitung* fondé par Josef Scheu, père de Gustav et Robert Scheu. En 1905, il organise les *Symphonie-Konzerte* à l'intention des classes populaires puis devient rédacteur en chef de l'*Arbeiter-Zeitung* en 1917. En 1919, il dirige la *Sozialdemokratische Kunststelle* au sein de laquelle il organise des expositions et des lectures avec Karl Kraus et commande des œuvres d'art. En 1939, il émigre avec sa famille en Grande-Bretagne.

VICTOR BASCH (1863-1944)
Philosophe d'origine hongroise, Basch exerce en tant que professeur d'allemand et d'esthétique à l'université de Nancy et de Rennes avant d'être nommé professeur d'esthétique et de sciences de l'art à l'université de la Sorbonne en 1919. Il est

le co-fondateur avec Charles Lalo de l'Association pour l'étude des arts et les recherches relatives à l'art en 1931 (future Société française d'esthétique). Basch introduit en France le concept de *Kunstwissenschaft* (science de l'art) qui se veut distincte aussi bien de l'esthétique et de la philosophie spéculative, que de l'histoire de l'art. Il fonde son approche esthétique sur la psychologie. En 1937, Basch organise le congrès international d'esthétique et de science de l'art au Musée de l'homme et y invite les architectes Auguste Perret et Eugène Beaudoin. Victor Basch préside la Ligue des droits de l'homme entre 1926 et 1944. Bohumil Markalous fait traduire et publier en 1924 une série de ses textes aux éditions Orbis.

ADOLPHE BASLER (1876-1951)
Marchand et critique d'art originaire de Pologne installé à Paris en 1898. Il se spécialise dans l'art moderne en exposant Moïse Kisling ainsi que son ami Georges Kars puis dirige à partir de 1920 la galerie de Sèvres créée par Georges Crès. Parallèlement à son activité de marchand, il publie plusieurs textes et ouvrages sur les artistes modernes comme dans *La revue blanche* ou *Die Aktion*.

JOSÉPHINE BAKER (1906-1975)
Originaire de Saint-Louis aux États-Unis, Joséphine Baker débute sa carrière de danseuse en 1920 dans le Missouri puis à New York. En 1924, elle rencontre Caroline Dudley Reagan qui travaille pour André Daven, directeur artistique du théâtre des Champs-Elysées à Paris, et lui propose de partir en France pour monter la Revue nègre. La première a lieu au théâtre des Champs-Elysées le 2 octobre 1925 et Joséphine Baker connaît un très grand succès : elle entame alors plusieurs tournées en Europe. Lors de son passage à Vienne en 1928, les églises catholiques sonnent les cloches pour prévenir de l'arrivée de la danseuse considérée comme immorale. En 1927, Joséphine Baker se lance dans la chanson et se marie avec un tailleur italien dit « Pépito » avec qui elle achète l'immeuble avenue Bugeaud dans le XVIe arrondissement pour lequel Loos dessine un projet. Elle inspire de nombreux artistes de l'entre-deux-guerres : peintres, photographes, architectes.

JOSEF BARD (1892-1975)
Écrivain d'origine hongroise installé à Londres, il joue le rôle d'intermédiaire entre Loos et Ezra Pound en demandant à Loos s'il accepterait de lui louer son appartement viennois en 1928.

TOMAS BATA (1876-1932)
Fondateur du groupe industriel de chaussures Bata (1894) sur le modèle du taylorisme américain pour fournir son pays et l'ensemble de l'Europe. En 1917, 10 000 paires de chaussures sortent chaque jour des usines puis 75 000 paires au milieu des années 1920. L'entreprise née dans la ville de Zlin, la première « Bataville » dans laquelle son fondateur imagine un ensemble de services et d'infrastructures destiné aux ouvriers (logements, cinémas, hôtels, écoles, universités).

CATHERINE BAUER (1905-1964)
Après des études d'architecture aux États-Unis, Catherine Bauer s'installe à Paris entre 1926 et 1927. De retour aux États-Unis, elle s'engage en faveur du logement social en publiant *Modern Housing* (1934) basé sur son expérience et ses observations en Europe. En 1936, elle reçoit une bourse Guggenheim pour un voyage d'étude en Europe et en URSS. Elle participe à la rédaction du *Housing Act* (1937) qui reconnaît l'engagement de l'État dans le logement des personnes les plus pauvres et travaille comme conseillère auprès de l'État fédéral pour la question du logement social. À partir des années 1940, Catherine Bauer enseigne dans plusieurs universités américaines.

OTTO BAUER (1897-1965 ?)
Né à Olomouc, Bauer a été élève à la *TH* et puis à l'école d'Adolf Loos au début des années 1920. Il travaille à partir de 1921 à Vienne puis s'installe à Paris en 1926. Il participe sans doute aux projets parisiens de Loos et l'aide financièrement. Dans les années 1930, Bauer construit deux filiales de la chaîne de buffets automatiques « Presto » dans le quartier de Saint-Lazare et près de la Bourse ainsi que le siège du quotidien *Le Journal*. Il travaille également avec Georges-Henri Pingusson lors de l'édification de l'hôtel Latitude 43 à Saint-Tropez (1932).

WILLI BAUMEISTER (1889-1955)
Peintre allemand formé à Stuttgart jusqu'au début des années 1910. Baumeister voyage à Paris dès 1910 et expose ses premières œuvres en Allemagne, à Berlin à la galerie *Der Sturm* ainsi qu'à la *Werkbundausstellung* de Cologne (1914). En 1915, il fait la connaissance à Vienne d'Oskar Kokoschka et d'Adolf Loos avec qui il entretient une amitié jusque dans les années 1930 et qu'il retrouve en Allemagne et en France. Il prend part à plusieurs groupes d'artistes comme *Üecht* et participe à l'élaboration de la revue *Das neue Frankfurt* à partir de 1930. C'est à l'occasion de cette collaboration avec la revue qu'il est exposé aux côtés d'Adolf Loos dans le cadre d'une exposition itinérante en 1931.

SYLVIA BEACH (1887-1962)
Américaine installée à Paris, Sylvia Beach fonde et dirige la librairie *Shakespeare&Cie* au 12, rue de l'Odéon située en face de la librairie La maison des amis dirigée par sa compagne Adrienne Monnier. Valery Larbaud est le parrain de la librairie de Sylvia Beach et il en choisit l'enseigne. Les activités des deux librairies sont multiples : elles vendent et prêtent des livres, organisent des lectures et des conférences. L'un de leurs plus importants projets est la traduction en 1929 d'*Ulysse* de James Joyce que supervise notamment Valery Larbaud.

MAX BEERBOHM (1872-1956) :
Essayiste, critique et caricaturiste anglais, grande figure du dandysme. Il séjourne aux États-Unis en 1895 publie un recueil de ses essais en 1896 sous le titre, *The Works of Max Beerbohm*. Sa nièce Marie Beerbohm est une amie proche de l'Américaine Nancy Cunard et Loos les rencontre toutes deux lors de son séjour à Paris.

OTTI BERGER (Otilija Ester Berger, 1898-1944)
Originaire de Croatie, Otti Berger est formée à Vienne puis à l'école des Beaux-Arts de Zagreb entre 1922 et 1926. De 1926 à 1930, Otti Berger est élève au Bauhaus et suit les cours de Lilly Reich avec laquelle elle dirige l'atelier de tissage entre 1931 et 1932. En 1932, Otti Berger ouvre son propre atelier à Berlin puis elle quitte l'Allemagne en 1936 du fait de ses origines juives. Otti Berger part en 1937 en Grande-Bretagne où elle tente vainement de travailler puis revient en Yougoslavie en 1939. En 1941, elle est déportée avec sa famille à Auschwitz.

GEORGE BESSON (1882-1971)
Né dans le Jura, George Besson arrive à Paris en 1905 en tant que représentant commercial de l'entreprise familiale de pipes. Il devient rapidement un fidèle acheteur auprès des marchands d'arts parisiens tel que Durand-Ruel, Bernheim ou Berthe Weil. En 1906, il est introduit dans le cercle du pictorialisme américain et rédige l'année suivante son premier article dans *La revue de photographie*. Il rencontre Francis Jourdain en 1907 et intègre le groupe de Carnetin. En 1912, il commande à Jourdain le mobilier de son appartement du quai de Grenelle. La même année, George Besson fonde la revue bimestrielle *Les Cahiers d'aujourd'hui*, (1912-1914, 1920-1924) qui réunit ses amis intellectuels et politiques. Adolf Loos y est publié à trois reprises. En 1925,

George Besson devient directeur artistique des éditions Crès et travaille au comité de rédaction de la revue *Vient de paraître : revue mensuelle des lettres et des arts*.

THÉRÈSE BONNEY (1894-1978),
Photographe américaine installée à Paris au début des années 1920. Elle ouvre en 1923 son agence photographique spécialisée dans l'architecture et le design. Elle entreprend de documenter les nouvelles constructions et aménagements intérieurs à Paris. En 1929, elle publie avec sa sœur Louise trois guides à l'intention des touristes américains dont *A shopping guide to Paris* dans lequel figure la boutique Knize sur les Champs-Elysées. Elle commande à Gabriel Guévrékian puis Louis Sognot le décor de ses appartements parisiens. Pendant la Seconde Guerre mondiale, elle travaille comme reporter et photographe de guerre.

HENRI BRÉMOND (1865-1933)
Prêtre catholique et historien français membre de l'Académie française. Il publie en 1925 *Prière et poésie* dans lequel il établit un parallèle entre l'art et la religion à savoir les états mystiques atteints lors de la prière et de la contemplation d'une œuvre d'art. L'ouvrage est publié en tchèque en 1935 aux éditions Orbis dirigées par Bohumil Markalous.

STÉPHANIE CHANDLER-DWELSHAUVERS (1879-1958)
D'origine viennoise, et après un diplôme en philosophie et en lettres aux universités d'Oxford et de Bruxelles, Stéphanie Schwartz épouse le philosophe bruxellois Georges *Dwelshauvers* et s'installe définitivement en Belgique. Polyglotte, elle traduit de nombreux auteurs comme Heinrich Heine, Cervantès ainsi qu'Adolf Loos et Rabindranath Tagore tout en s'engageant dans la fondation du *Pen club* belge en 1920.

GEORGE CRÈS (1875-1935)
Employé à 13 ans comme commis libraire, George Crès apprend en autodidacte le métier d'éditeur. Il crée dès 1908 sa première maison d'édition Les maîtres du livre puis se spécialise dans l'édition de beaux livres peu coûteux. Il fonde en 1913 Crès & Cie, puis les Éditions G. Crès et Cie en 1918. La maison d'édition lance plusieurs collections telle que « L'esprit nouveau » que dirige Le Corbusier entre 1925 et 1933 ou encore « Les artistes nouveaux » dirigée par George Besson de 1925 à 1932. Crès publie *Ins Leere gesprochen* d'Adolf Loos en 1921 ainsi que *Vers une architecture* et *L'art décoratif d'aujourd'hui* de Le Corbusier en 1923 et 1925. George Crès édite également les revues *Les Cahiers d'aujourd'hui* et *Vient de paraître : revue mensuelle des lettres et des arts*. Parallèlement à son activité d'éditeur, Crès inaugure la Galerie de Sèvres en 1920. À l'occasion de l'exposition internationale des arts décoratifs de Paris en 1925, la maison d'édition se fait construire un pavillon par le trio d'architectes Joseph Hiriart, Georges Tribout et Georges Beau.

PAUL DERMÉE (1886-1951)
Poète belge installé à Paris au début des années 1910. Sa rencontre avec Guillaume Apollinaire lui permet d'intégrer les réseaux d'artistes de la capitale avec lesquels il collabore dans plusieurs revues. Il participe en 1916 à la revue *SIC* (*Son Idées Couleurs*) de Pierre Albert-Birot, à *Nord-Sud* en 1917 avec Pierre-Reverdy puis il fonde les revues *Z* et *Interventions*. Paul Dermée dirige avec Michel Seuphor la revue *L'Esprit Nouveau* fondée en 1920 par Le Corbusier et Amédée Ozenfant. En 1927, il collabore de nouveau avec Michel Seuphor ainsi qu'avec Enrico Prampolini pour la revue *Documents internationaux de l'Esprit Nouveau*.

MAX DEUTSCH (1892-1982)
Né à Vienne, Max Deutsch est l'élève d'Arnold Schönberg jusqu'en 1921. Max Deutsch s'installe à Paris en 1924 et fonde l'ensemble théâtral, *Der Jüdische Spiegel*.

Il dirige à Paris en 1927 des extraits des *Gurrelieder* d'Arnold Schönberg. Dans la capitale française, Max Deutsch est un ami de Gabriel Guévrékian ainsi que d'Adolf Loos. Après 1945, Deutsch se consacre à l'enseignement de la musique.

HUGO EHRLICH (1879-1936)
Architecte croate formé à la *TH* de Vienne à la fin des années 1890 auprès de Carl König. Hugo Ehrlich prend la succession d'Adolf Loos dans le chantier de la villa Karma à Clarens près de Montreux entre 1908 et 1912. Entre 1910 et 1915, il dirige avec Viktor Kovacic l'agence d'architecture *Kovačić & Ehrlich* à Zagreb. Ehrlich séjourne à plusieurs reprises à Vienne et collabore avec Loos et Kovacic en 1921 pour le projet d'un hôtel à Zagreb. Il enseigne à partir de 1925 à l'université de Zagreb.

MAX EISLER (1881-1937)
Journaliste et historien d'art formé à Vienne, Leyden et Utrecht. Il s'intéresse particulièrement à l'art contemporain et aux figures de Gustav Klimt ou de Josef Frank. Il contribue à *L'amour de l'art* en 1923 en publiant un dossier sur l'art moderne autrichien.

ROBERT EISLER (1882-1949)
Intellectuel autrichien. Secrétaire à Paris au bureau des Nations-Unies pour les relations entre les universités de 1925 à 1931 et professeur invité à l'université de la Sorbonne en 1927 et 1928. Robert Eisler émigre en Grande-Bretagne et devient professeur à l'université d'Oxford.

PAUL ENGELMANN (1891-1965)
Originaire d'Olomouc, Engelmann suit l'enseignement de Loos en 1912. Entre 1914 et 1915, Engelmann est le secrétaire de Karl Kraus. Il rencontre pendant la guerre le philosophe Ludwig Wittgenstein avec lequel il collabore à la construction de la villa de Margarethe Stonborough à Vienne (1928). De retour à Olomouc, Engelmann travaille à la construction de villas privées avant de s'installer à Haïfa en Palestine en 1934. Il participe avec Kurt Unger au concours de la place du marché d'Haïfa (1937) et travaille comme architecte d'intérieur pour *The Cultivated Home*. Engelmann publie en 1946, *Adolf Loos. Wharer Stil, dem Andeken an Loos*.

MAX ERMERS (Maximilian Rosenthal, 1881-1950)
Historien d'art formé en Allemagne et en Suisse puis professeur à Berlin. Max Ermers s'installe à Vienne après-guerre et y fonde le premier institut d'histoire de l'art de l'université de Vienne et participe à la création du département des *Siedlungen* qu'il dirige de 1919 à 1923. Membre de l'ÖVSK (*Österreichischer Verband für Siedlungs- und Kleingartenwesen*) fondé en 1921 par Otto Neurath. Il appartient au cercle d'Eugenie Schwarzwald. Ermers collabore à de nombreux journaux comme le *Wiener Tag*. Il émigre en Grande-Bretagne en 1939 puis retourne en Autriche en 1949.

EMIL FILLA (1882-1953)
Peintre tchèque, membre du cercle artistique Mánes fondé en 1887. Filla séjourne régulièrement à Paris et découvre l'art moderne grâce à l'historien d'art et défenseur de l'art moderne français, Vincenc Kramar. Il devient l'un des représentants du cubisme tchèque et expose notamment à Berlin à la galerie *Der Sturm*.

GIUSEPPE DE FINETTI (1892-1952)
Architecte italien originaire de Milan. Il séjourne à Vienne entre 1912 et 1914 pour y suivre les cours de Loos. De Finetti termine sa formation en 1920 à Bologne puis ouvre son agence à Milan. À Milan, G. de Finetti construit la *Meridiana* (1925), un immeuble de cinq appartements avec toit-terrasse et aménage le magasin *La moda da Nuova* (1927) dans lesquels il intègre plusieurs pièces de mobiliers de Loos. Il construit également la villa Crespi (1938-1941). G. de Finetti s'intéresse

particulièrement à l'urbanisme et fonde en 1924 le *club degli architetti urbanisti*. Il publie en 1934 *Stadi. Esempi, tendenze, progetti*. En 1951, il fonde l'institut des études urbaines et régionales à Milan.

LEOPOLD FISCHER (1901-1975)
Né en Silésie, Fischer arrive à Vienne en 1920 pour suivre l'enseignement d'Adolf Loos avec lequel il collabore pour ses projets de logements sociaux. En 1926, il s'installe à Dessau et travaille pour les logements ouvriers de la région de Dessau : il collabore avec Walter Gropius pour le lotissement des *Törten (*1928) et avec Leberecht Migge sur plusieurs ensembles d'habitation. Il s'installe aux États-Unis à partir de 1938, travaille avec Frank Lloyd Wright puis ouvre son agence dans les années 1950 en Californie.

RAYMOND FISCHER (1898-1988)
Appartient à la deuxième génération des élèves de Loos dont il suit l'enseignement au début des années 1920. Il part ensuite aux États-Unis se former auprès de Frank Lloyd Wright puis à Weimar. Il ouvre son agence en 1923 à Paris et y retrouve Loos. Fischer collabore avec Jean Welz pour la construction de plusieurs villas privées. Membre du comité de rédaction de *L'Architecture d'aujourd'hui*, il publie une critique du projet d'immeuble pour J. Baker de Loos lors du Salon d'Automne en 1930 et facilite la publication de son projet de sauvetage d'une pinède en octobre 1931. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il entre au maquis du Vercors. Après-guerre, il est élu maire de la ville de Hirson à la frontière franco-belge entre 1947 et 1964 et participe à de nombreux projets architecturaux liés à la reconstruction et à la construction de logements à loyer modéré.

TRUDE FLEISCHMANN (1895-1990)
Photographe viennoise, elle ouvre son atelier à Vienne en 1920 et fait le portrait de nombreuses personnalités viennoises comme Peter Altenberg, Karl Kraus, Adolf Loos ou encore Stefan Zweig. Fleischmann photographie également des danseuses comme Elsie Altmann. Elle quitte l'Autriche en 1938 pour New-York où elle retrouve de nombreux intellectuels européens émigrés comme Oskar Kokoschka ou Arturo Toscanini.

ERNST L. FREUD (1892-1970)
Né à Vienne, Ernst L. Freud étudie l'architecture à la *TH* entre 1911 et 1914. Ernst L. Freud suit les cours de Loos durant l'année 1912-1913, il fait partie de la première génération des élèves de Loos. Installé à Berlin dans les années 1920, il reçoit des commandes essentiellement liées à son père, Sigmund Freud et aménage des cabinets de psychanalyse ainsi que les appartements des commanditaires pour lesquels il conçoit également du mobilier. En 1933, il émigre en Grande-Bretagne avec sa famille mais il lui est difficile d'exercer sa profession d'architecte du fait de sa nationalité étrangère : il parvient finalement à obtenir des commandes parmi la communauté européenne émigrée. Il dessine la tombe de son père en 1938.

BOHUSLAV FUCHS (1895-1972)
Architecte tchèque formé à l'école des arts appliqués de Prague auprès de Jan Kotěra entre 1916 et 1919. Membre du cercle artistique Mánes. Installé à Brno à partir de 1922, il travaille d'abord pour des projets urbains à grande échelle pour la municipalité puis pour son propre compte à partir de 1929. Représentant du fonctionnalisme tchèque de Brno, il construit notamment de l'hôtel Avion en 1927.

JOSEF FUCHS (1894-1979)
Architecte tchèque formé à l'école des arts appliqués de Prague entre 1913 et 1920 auprès de Josef Plecnik et de Jan Kotěra. Il construit en collaboration avec Oldřich Tyl le *Veletrzní palác (*palais des foires et expositions) à Prague entre 1925 et 1928 (qui est alors le plus grand édifice du monde).

JAN GILLAR (1904-1967)
Architecte tchèque formé à Plzeň et à l'académie des Beaux-Arts de Prague auprès de Josef Gočár. Jan Gillar adhère au groupe Devětsil dans les années 1920 dont le fondateur Karl Teige est un ami. À Prague, Jan Gillar construit l'immeuble de deux étages dans lequel habite Karel Teige ainsi que le lycée français entre 1931 et 1934.

GERMAINE GOBLOT (1892-1948)
Fille du philosophe Edmond Goblot (1858-1935), agrégée d'allemand en 1917 et enseignante au lycée des Pontonniers à Strasbourg et au lycée des jeunes filles de Lyon Saint-Just après-guerre. Germaine Goblot traduit les *Aphorismes* de Karl Kraus entre 1938 et 1954 après avoir abandonné un projet de thèse sur l'écrivain dans les années 1920. Elle rencontre Karl Kraus à partir de 1929 et découvre et traduit le travail d'Adolf Loos à cette occasion.

JOSEF GOCAR (1880-1945)
Architecte tchèque formé par Jan Kotěra à l'école des arts appliqués de Prague au début des années 1900. Il est l'un des représentants du cubisme et rondo-cubisme tchèque avec Pavel Janak et Josef Chochol. Gocar devient professeur à l'académie des Beaux-Arts de Prague à partir de 1923 et conçoit le pavillon tchécoslovaque pour l'exposition internationale des arts décoratifs de Paris en 1925. Il dirige le cercle artistique Mánes de 1932 à 1937.

CLAIRE GOLL (Clara Aischmann, 1890-1977)
Poète et écrivain allemande d'origine juive. Elle rencontre en 1917 l'écrivain Yvan Goll et le couple s'installe à Paris en 1919. Claire Goll publie plusieurs textes, nouvelles et poésies en langue française et traduit des textes de l'allemand vers le français comme « Art et architecture » d'Adolf Loos en 1920 publié dans *Action*. Le couple Goll fuit l'Europe pour les États-Unis en 1939 puis revient à Paris en 1947.

JACQUES GROAG (1892-1961)
Né à Olomouc, Groag suit les cours d'Adolf Loos en 1912 en même temps que son inscription à la *TH*. Il appartient à la première génération des élèves de Loos. Il reçoit dès le début des années 1920 plusieurs commandes en Tchécoslovaquie dont il prend la nationalité tout en vivant principalement à Vienne. Groag travaille en 1928 avec Paul Engelmann et Lduwig Wittgenstein pour la construction de la villa Stonborough à Vienne (1928). En 1928, Groag supervise le chantier de la villa Moller de Loos d'autant qu'il est un ami du couple de commanditaires Hans et Anny Moller. Groag participe à la *Wiener Werkbundsiedlung* (1932). Il s'installe en Grande-Bretagne en 1939 et vit d'abord chez Hans Moller qui s'apprête à émigrer en Palestine. À Londres, Groag dessine du mobilier pour Gordon Russell puis ouvre sa propre agence après 1945.

GABRIEL GUÉVRÉKIAN (1900-1970)
Architecte né à Istanbul et originaire d'Arménie. Il grandit à Téhéran avant de rejoindre son oncle à Vienne où il étudie à la *Kunstgewerbeschule* entre 1914 et 1919 auprès d'Oskar Strnad tout en suivant les enseignements de Loos. Il arrive à Paris en 1921 où il collabore avec Robert Mallet-Stevens pour la rue Mallet-Stevens (Paris, 1927) et la villa Noailles (Hyères, 1925). À partir de 1926, il travaille seul et participe à la fondation du CIAM. En 1932, il construit deux maisons lors de la *Wiener Werkbundsiedlung*. Après-guerre, il participe à la reconstruction de Sarrebruck puis part aux États-Unis où il devient professeur. Sa sœur, Lydia Guévrékian épouse en premières noces Hans Adolf Vetter, un élève supposé de l'école viennoise d'Adolf Loos puis l'écrivain et critique allemand Carl Einstein.

JEAN-MARIE GUYAU (1854-1988)
Philosophe, Guyau est l'auteur de *L'Art au*

point de vue sociologique (1889) dans lequel il conteste l'idée que l'expérience esthétique est une expérience privée. Bohumil Markalous le fait traduire et publier en tchèque en 1925 aux éditions Orbis.

LILIAN HARVEY (1906-1968)
Actrice anglaise née d'une mère anglaise et d'un père allemand. Installée à Berlin, elle apprend le chant et la danse et donne ses premiers spectacles dès 1924. Grâce à son rôle dans le film *Der Kongress tanzt* (1931), Lilian Harvey est reconnue internationalement. Elle séjourne régulièrement sur la Riviera et Loos lui dessine un projet de villa dans les années 1930. Elle s'installe définitivement à Juan-les-Pins en 1949.

KAREL HONZIK (1900-1966)
Architecte tchèque diplômé de l'université technique de Prague en 1925. Honzik participe à la création du groupe Devětsil dans les années 1920. Membre du cercle Mánes. Il construit principalement à Prague. Après 1945, Honzik enseigne à l'université technique de Prague.

JULES IEHL (Michel Yell, 1875-1951)
Écrivain, membre du groupe de Carnetin. Il est l'auteur de *Caüet* publié entre 1908 et 1909 dans la *NRF* dirigée par son ami André Gide. Son deuxième roman intitulé *Le Déserteur* paraît en 1930.

GEORGES KARS (Georges Karpeles, 1882-1945)
Peintre tchèque, Kars se forme à Prague et à Munich où il rencontre Jules Pascin. Kars s'installe à Paris en 1908 dans le quartier de Montmartre où il retrouve Pascin. Représentant de l'École de Paris. Il séjourne en Suisse durant la Seconde Guerre mondiale et se suicide en 1945 à Genève.

VLADIMIR KARFIK (1901-1996)
Architecte tchèque formé à l'université technique de Prague et auprès de Jan Kotěra. Il travaille en 1925 dans l'atelier de Le Corbusier rue de Sèvres et rencontre Adolf Loos à Paris. Il part ensuite aux États-Unis, à Chicago puis à Taliesin pour travailler auprès de Frank Lloyd Wright. Entre 1930 et 1936, Karfik est nommé à la tête du département d'architecture de l'entreprise Bata à Zlin : il construit entre 1936 et 1938 le siège de l'entreprise – avec 77 de mètres de hauteur, il est à l'époque l'un des immeubles les plus hauts d'Europe – ainsi qu'une usine dans la région de l'Essex en Angleterre (1931). À partir des années 1940, Karfik est membre du cercle Mánes et enseigne à Bratislava puis à Malte jusqu'au début des années 1980.

ANDRÉ KERTESZ (Andor Kertész, 1894-1985)
Né à Budapest dans une famille juive de classe moyenne, Kertész est diplômé de l'Académie de commerce en 1912 et commence à travailler à la Bourse de Budapest. Pendant son temps libre, il pratique la photographie et découvre l'avant-garde artistique hongroise. Engagé volontaire pendant la guerre, il documente la vie des soldats puis reprend son travail à la Bourse après 1918. Il arrive à Paris en octobre 1925 et débute sa carrière de photographe en collaborant avec plusieurs revues. Sa première exposition a lieu en mars 1927 aux côtés d'Ida Thal à la galerie Au sacre du printemps. Il émigre à New-York en 1936.

GRETA KNUTSON (1899-1983)
Née en Suède dans une famille aisée installée dans la banlieue de Stockholm. Greta Knutson étudie d'abord les langues étrangères puis étudie la peinture entre 1918 et 1921. À sa sortie des Beaux-Arts de Stockholm, elle s'installe à Paris pour suivre les cours du peintre André Lhote à l'atelier d'Études, boulevard Raspail ; l'année suivante, elle emménage dans son propre atelier, rue Ernest Cresson dans le XIVe arrondissement. En 1924, elle rencontre Tristan Tzara et ils se marient le

8 août 1925 à Stockholm. Greta Knutson accouche de leur fils Christophe en mars 1927, année de leur installation dans la maison construite par Loos avenue Junot. En 1938, le couple se sépare et quitte la villa.

ALOIS KOHOUT (Lecoque, 1891-1981)
Peintre tchèque formé à Zagreb et à Paris à l'académie Julian. Kohout s'installe à la Ruche à Montmartre au début des années 1910. Sa peinture est très marquée par l'héritage d'Auguste Renoir. Expose dans le monde entier et réside en Yougoslavie, en Italie puis aux États-Unis où il meurt en 1981.

JAN KOTERA (1871-1923)
Architecte tchèque formé à Vienne par Otto Wagner entre 1894 et 1898. Il séjourne aux États-Unis en 1903 lors de l'exposition universelle de Saint-Louis et y découvre Frank Lloyd Wright. De retour en Europe, il enseigne à l'école des arts appliqués de Prague, prend activement part au cercle artistique Mánes (qu'il dirige en 1907 et 1917) et crée la revue d'architecture *Styl* en 1907. Il construit la villa de Tomas Bata à Zlin en 1911, le Mozarteum à Prague entre 1912 et 1913 et il est appelé par le président Tomas Masaryk à repenser le palais présidentiel.

VIKTOR KOVACIC (1874-1924)
Architecte croate considéré comme l'un des fondateurs de l'architecture moderne croate. Kovačić se forme à l'*Akademie der bildenden Künste* de Vienne et ouvre sa première agence en 1899 à Zagreb puis s'associe avec Hugo Ehrlich à partir de 1910. Il collabore avec Loos et Hugo Ehrlich à un projet d'hôtel à Zagreb en 1921. Il enseigne dans la capitale croate à partir des années 1920.

GERMAINE KRULL (1897-1985)
Photographe allemande, elle publie en 1928 son portfolio *Métal* et participe en 1929 à l'exposition *Film und Foto* organisée à Stuttgart par le *deutscher Werkbund*. Elle réalise de nombreux portraits ainsi que des photographies de la ville qui témoignent de l'influence de la « nouvelle vision » développée par Laszlo *Moholy-Nagy*.

HEINRICH KULKA (1900-1971)
Architecte formé à la *TH* et auprès de Loos au début des années 1920. Il collabore avec Loos sur ses chantiers viennois jusqu'à son départ à Paris. À partir de 1914-25, Kulka s'installe à Stuttgart et travaille auprès d'Ernst Otto Oßwald et de Gustav Schleicher. Il revient à Vienne à la fin des années 1920 en même temps que Loos et participe à la *Wiener Werkbundsiedlung* (1931). Il publie aux éditions Schroll la première monographie dédiée à Loos et y théorise concrètement le *Raumplan*. En 1933, Kulka s'installe en Tchécoslovaquie (Knize, 1934) puis à Auckland en Nouvelle-Zélande. Il travaille entre 1938 et 1960 pour l'une des plus grandes sociétés immobilières du pays, *Flechter Construction* et construit parallèlement des villas privées pour des familles souvent émigrées. Il y réutilise le *Raumplan*.

NORBERT KRIEGER (1901- ?)
Architecte originaire de Pologne dont la famille de marchands est installée à Vienne. Il suit les cours de Loos avant 1914 puis collabore avec lui à Plzeň à partir de 1930 pour les aménagements des appartements des couples Semler, Naschauer et Kraus.

BORIVOJ KRIEGERBEK (1891-1975)
Employé de l'entreprise de construction Müller&Kapsa, il travaille avec Loos à Plzeň pour les aménagements des appartements Brummel (1927) et Beck.

CHARLES LALO (1877-1953)
Philosophe et esthéticien français, Charles Lalo est le co-fondateur avec Victor Basch de l'Association pour l'étude des arts et les recherches relatives à l'art en 1931 (future Société française d'esthétique). Il succède à Victor Basch en 1933 en tant que

professeur d'esthétique et science de l'art à l'université de la Sorbonne. Il soutient que l'esthétique doit procéder de façon expérimentale et sociologique en établissant des lois et en traitant les phénomènes sensibles comme faits sociaux. Son livre *La beauté et l'instinct sexuel* (1922) à propos des rapports entre art et morale est traduit et publié par Bohumil Markalous en 1926 aux éditions Orbis.

KAREL LHOTA (1894-1947)
Formé à Prague comme architecte et installé à Plzeň en 1925. Il travaille avec Loos à Plzeň (Brummel (1927), Hirsch, (1928) et à Prague (Müller, (1928), Kapsa (1931) et Winternitz (1931). Il se consacre ensuite à l'enseignement à Prague et Plzeň, à la rédaction d'articles dans des revues d'architecture et à des projets dans le domaine du théâtre.

MARIETTE LYDIS (Marietta Ronsperger, 1887-1970)
Peintre autrichienne autodidacte, M. Lydis côtoie à Vienne E. Schwarzwald. Après avoir vécu à Athènes et Florence, elle s'installe à Paris à partir de 1925. Elle expose ses peintures au Salon d'Automne ainsi qu'à la galerie Bernheim-Jeune et illustre plusieurs livres dont *Les jeunes filles* de son ami Henry de Montherlant. Elle émigre à Buenos Aires au moment de la Seconde Guerre mondiale.

JOSEF SVATOPLUK MACHAR (1864-1942)
Poète et auteur du manifeste du modernisme tchèque (*Česká Moderna*) en 1895 publié dans la revue *Rozhledy*. Machar contribue à la création d'un axe Prague-Vienne grâce à sa collaboration avec l'auteur viennois Hermann Bahr au sein du journal *Die Zeit* entre 1895 et 1896. Proche de Tomas Masaryk, il devient inspecteur général de l'armée tchécoslovaque pendant la I^e^ République.

LOUIS MARCOUSSIS (Ludwik Kazimierz Władysław Markus, 1878-1941)
Peintre d'origine polonaise, Marcoussis s'installe à Paris dès 1903 et expose au Salon d'Automne en 1905. Il adhère au cubisme dans les années 1910 et participe à l'exposition de la « Section d'or ». Il figure parmi les représentants de l'École de Paris. Il épouse la peintre polonaise Alice Halicka qui témoigne dans ses mémoires de la villa de leurs amis Greta Knutson et Tristan Tzara.

KARL MARILAUN (1881-1934)
Journaliste culturel, il collabore avec plusieurs journaux (*Die Dame, Neues Wiener Journal*) en réalisant notamment des interviews d'artistes comme avec l'acteur de cabaret Franz Friedrich Grünbaum en 1921, l'écrivain Richard Beer-Hoffmann en 1923 ou encore le compositeur Alban Berg en 1926. Son livre de 1922 sur Adolf Loos est republié en 1929 par Jan Vaněk en Tchécoslovaquie.

ANTONIN MATEJCEK (1889-1950),
Historien d'art né à Budapest en 1889, Matějček étudie l'histoire de l'art et le français à Prague à partir de 1907. Il publie dans de nombreuses revues spécialisées dans les beaux-arts. En tant que membre du cercle artistique Mánes, il organise en 1910 l'exposition d'art français « Les indépendants » et emploie pour la première fois le terme d'« expressionnisme ». Matějček est l'élève de l'historien d'art Max Dvořák avec lequel il travaille à Vienne juste avant la Première Guerre mondiale. Après-guerre, Matějček enseigne à l'école des arts décoratifs de Prague puis à l'université Charles.

ALINE MÉNARD-DORIAN (1850-1929)
Après être entrée en politique au moment de l'affaire Dreyfus, Aline Ménard-Dorian accueille dans son salon parisien rue de la Faisanderie des exilés politiques et plus généralement des intellectuels immigrés. Elle devient secrétaire générale de la Ligue

française pour la défense des droits de l'homme de 1922 à 1929.

LEBERECHT MIGGE (1881-1935)
Paysagiste allemand, il conçoit des parcs et jardins dans l'espace public et privé. Il publie également plusieurs écrits théoriques pour lesquels il est invité à Vienne par l'ÖVSK (*Österreichischer Verband für Siedlungs- und Kleingartenwesen)* en présence d'Adolf Loos en 1921-1922. À partir des années 1920, il réalise plusieurs aménagements paysagers et des complexes alliant habitation et jardin à l'image de sa collaboration avec Leopold Fischer près de Dessau. Migge milite en faveur d'une agriculture d'autosubsistance, du recyclage des eaux et des déchets urbains.

FRANTISEK VIKTOR MOKRY (1892–1975)
Peintre, critique et historien de l'art. Formé à l'école des arts appliqués et à l'académie des Beaux-Arts de Prague. Entre 1921 et 1925, Mokrý prend la direction de la revue *Náš směr* dans laquelle il développe ses réflexions sur la pédagogie. Ami du peintre Jan *Zrzavý* et du théoricien Bohumil Markalous dès les années 1920, ils retrouvent à l'université d'Olomouc et y fondent l'institut d'art.

ALEXANDER MOISSI (1880-1935)
Acteur autrichien d'origine albanaise installé à Vienne puis à Berlin où il est le protégé de Max Reinhardt. Il est considéré comme l'un des plus grands acteurs de langue allemande à la veille de la Seconde Guerre mondiale du fait notamment, de sa voix remarquable et de sa maîtrise du *Hochdeutsch*. Loos lui dessine une villa à Venise en 1923.

HANS MOLLER (1896-1962)
Directeur d'une usine de filature et de retordage de coton dans le nord de la Bohême et commanditaire de Loos. Hans Moller est l'époux d'Anny, une peintre formée auprès de Johannes Itten à Vienne puis au Bauhaus de Weimar. Le couple commande à Loos la construction d'une villa à Vienne dans le quartier de Währing (1928) et la construction de logements ouvriers pour l'usine tchèque (1931). Hans Moller soutient Adolf Loos au moment de son arrestation et contribue au paiement de sa caution en septembre 1928. Le couple Moller émigre en Palestine en 1938 après être passé par la Grande-Bretagne. En 1947, Hans Moller charge Eugen Székely de construire la « Maison Moller 2 » sur le modèle des plans établis par Loos pour leur maison viennoise.

ZLATKO NEUMANN (Nojman, 1900-1969)
Architecte croate de la deuxième génération des élèves de Loos. Il se forme à la *TH* à Vienne et auprès d'Adolf Loos en 1919. Il retourne à Zagreb en 1920 et y élabore plusieurs projets personnels tout en travaillant sur les projets viennois de Loos entre 1923 à 1925. Neumann le rejoint à Paris en mai 1926 et y reste jusqu'en 1927. À son retour en Yougoslavie, il travaille sur plusieurs projets : villas privées, logements collectifs, écoles. Neumann intègre le mobilier de Loos dans ses intérieurs.

OTTO NIRENSTEIN (1894-1978)
Après des études en histoire de l'art, Otto Nirenstein choisit le domaine de l'édition et publie le premier catalogue raisonné de l'œuvre d'Egon Schiele en 1930. En 1923, il ouvre à Vienne la *Neue Galerie* et y expose Egon Schiele, Oskar Kokoschka ou encore Gustav Klimt. Otto Nirenstein achète à Adolf Loos plusieurs toiles d'Oskar Kokoschka dans les années 1920. En 1936, les éditions Johannes Press qui appartiennent à la *Neue Galerie* publient les mémoires de Claire Beck, *Adolf Loos privat*. Il prend le nom d'Otto Kallier en 1933. Otto Kallir-Nirenstein émigre à New-York en 1939, il fonde la Galerie Saint-Etienne et y expose les mêmes artistes autrichiens alors relativement peu connus sur l'autre continent.

OTAKAR NOVOTNY (1880-1959)
Architecte tchèque formé à l'école des arts appliqués de Prague auprès de Jan Kotěra. En 1904, il devient l'architecte en chef de l'agence de Jan Kotěra. Membre du cercle artistique Mánes, Novotný le préside entre 1913 et 1915 puis entre 1920 et 1931. D'abord inspiré par le cubisme tchèque puis par le fonctionnalisme Novotný construit à Prague plusieurs bâtiments : parmi eux, le hall d'exposition de Mánes donnant sur la Vltava (1930) et la villa de Lumir Kapsa aménagée par Adolf Loos et Karel Lhota (1931). Il enseigne à l'école des arts appliqués de Prague à partir de 1929.

JOSEF PLECNIK (1872-1957)
Après des études à Graz et à Vienne entre 1894 et 1897 auprès d'Otto Wagner, il devient son collaborateur jusqu'en 1900. Il s'installe à Prague en 1911 et y devient professeur à l'école des arts décoratifs après l'échec de sa nomination pour succéder à Otto Wagner à l'*Akademie der bildenden Künste*. *Plečnik* transforme le château de Prague entre 1921 et 1934 et conduit parallèlement de grands chantiers à Ljubljana, la ville dont il est originaire. Membre du cercle Mánes.

ARPAD PLESCH (1889-1974)
Banquier et juriste d'origine hongroise installé en France. Collectionneur de livres de botanique. Loos lui dessine un projet de maisons Croissy-sur-Seine, 12, Berges de la Prairie en 1924.

ZDENKA PODHAJSKY (1901–1991)
Danseuse, Zdenka Podhajsky rejoint la *Pantomime futuriste* fondée par Filippo Marinetti dans les années 1920 à Paris. Amie de Bohumil Martinu qu'elle soutient financièrement durant son séjour parisien, elle côtoie également Oskar Kokoschka et Adolf Loos.

BÉLA POGANY (1896-1962)
Écrivain et critique hongrois. Béla Pogány s'installe à Paris entre 1923 et 1927 et édite une *Anthologie de la poésie hongroise contemporaine* en 1927 aux éditions Les écrivains réunis. Il propose à Adolf Loos une traduction en hongrois de ses textes. Il émigre aux États-Unis en 1938.

ENRICO PRAMPOLINI (1894-1956)
Peintre et sculpteur italien représentant du futurisme. Prampolini a des contacts étroits avec les représentants de l'avant-garde européenne comme DADA, la Section d'or, De Stijl ou *Der Sturm*. Il présente en 1927 à Paris le Théâtre de la Pantomime futuriste et fonde la même année la revue *Documents internationaux de l'Esprit nouveau* en collaboration avec Paul Dermée et Michel Seuphor.

WILLIAM RITTER (1867-1955)
Critique d'art suisse. Il étudie la musicologie à Vienne sous la direction du compositeur Anton Bruckner. Ritter pratique également la peinture et le dessin et s'intéresse à la slavistique en multipliant les voyages en Europe centrale. En mai 1910, Ritter rencontre Le Corbusier et devient l'un de ses maîtres : ils entretiennent une importante correspondance et se rencontrent régulièrement jusqu'à la fin des années 1910.

HELENA RUBINSTEIN (1870-1965)
Née à Cracovie, Helena Rubinstein s'installe d'abord en Grande-Bretagne après avoir séjourné à Vienne (1894-1896) et à Melbourne où elle a ouvert sa première boutique en 1902, avant de s'installer à Paris en 1912. Helena Rubinstein invente le concept des instituts de beauté en développant l'idée que la science est mise au service du cosmétique et ouvre plusieurs instituts dans le monde : à Londres (1908), Paris (1908, rue du faubourg Saint-Honoré), Vienne (1932) puis New-York. Très grande mécène et

collectionneuse d'œuvres d'arts : ses salons et ses appartements étaient meublés et décorés par André Groult, Paul Poiret, Louis Süe ou encore Jean-Michel Frank.

ARTHUR VON SCALA (1845-1909)
Après une enfance et des études à Vienne, Arthur von Scala part en Grande-Bretagne pour étudier l'anglais et l'économie. En 1867, il est chargé par le ministère du commerce austro-hongrois de couvrir l'exposition universelle de Paris pour la section dédiée au textile. Lors de l'exposition universelle de Vienne en 1873, il travaille comme secrétaire pour le bureau Orient puis devient directeur du musée de l'Orient en 1875 (renommé musée du commerce en 1886). Après avoir séjourné en Inde, il est nommé directeur du musée d'art et d'industrie (futur musée des arts décoratifs) à Vienne en 1897. Arthur von Scala prend position contre l'historicisme et propose une nouvelle exposition en présentant notamment des modèles contemporains anglais.

ROBERT SCHEU (1873-1964)
Éditeur en chef du journal *Arbeiter-Zeitung*, l'organe du parti socialiste autrichien après 1918. Il contribue également à la revue de Karl Kraus, *Die Fackel* dans lequel il publie des articles en faveur de Loos. Il appartient au cercle d'Eugenie Schwarzwald et est à ce titre l'un des membres fondateurs du projet de l'école pour le Semmering (1913).

GUSTAV SCHEU (1875-1935)
Avocat, Gustav et sa femme, l'écrivaine, Helene Scheu-Riesz commandent à Loos la construction d'une villa entre 1912 et 1913 dans le quartier de Hietzing. Engagé dans la social-démocratie à partir de 1918, Gustav Scheu travaille comme représentant municipal et se spécialise dans le domaine du logement en donnant notamment des conseils juridiques aux habitants des *Siedlungen*. En décembre 1928, ils représentent Adolf Loos lors de son procès avec ses collègues Hans Stieglandt et Valentin Rosenfeld.

EUGENIE SCHWARZWALD (1872-1940)
Née à Czernowitz, docteure en philosophie en Suisse en 1901. Eugenie Schwarzwald s'installe l'année suivante à Vienne et épouse Hermann Schwarzwald (1871-1939), qui travaille au ministère du commerce entre 1899 et 1917 puis au ministère des finances avant de travailler dans des banques jusqu'au milieu des années 1920. Eugenie Schwarzwald dirige à Vienne une école en s'inspirant des principes d'enseignement de Maria Montessori. Elle tient un salon que fréquentent Elias Canetti, Kokoschka, Adolf Loos ou encore Arnold Schönberg. Elle s'engage pendant la guerre en faveur des pauvres et propose des distributions de repas dans des *Gemeinschaftsküchen* à Vienne et Berlin.

CHARLES SCHWEITZER (1844-1935)
Germaniste et directeur de la SPLEF, il invite Karl Kraus et Adolf Loos pour des conférences à Paris entre 1924 et 1926. Soutien à trois reprises les candidatures de Karl Kraus pour le prix Nobel de la littérature entre 1926 et 1930.

KARL SEITZ (1869-1950)
Karl Seitz commence sa carrière politique dès les années 1900 dans l'Empire austro-hongrois puis il devient chef du parti social-démocrate en 1918 et président de la I^e^ République d'Autriche entre 1919 et 1920. Après la défaite des sociaux-démocrates au profit du parti social-chrétien aux élections nationales de 1920, Karl Seitz devient maire de Vienne entre 1923 et 1934. Il est interné au camp de concentration de Ravensbrück après l'attentat du 20 juillet 1944 contre Adolf Hitler. Après la Seconde Guerre mondiale, Karl Seitz adhère au *SPÖ*.

MICHEL SEUPHOR (Ferdinand Louis Berckelaers, 1901-1999)
Peintre et écrivain belge installé à Paris en 1925. Il collabore avec Paul Dermée à la direction de la revue *L'Esprit nouveau* (1920) puis à la revue *Documents internationaux de l'esprit nouveau* (1927). Il fonde le groupe artistique Cercle et Carré qui se revendique du néoplasticisme de Piet Mondrian. Michel Seuphor organise plusieurs événements à la galerie Au Sacre du printemps dirigée par Jan Sliwinski et il y rencontre sans doute Adolf Loos. Proche du peintre Piet Mondrian qu'il considère avec Loos parmi ses maîtres.

JOSEF SIMA (1891-1971)
Peintre d'origine tchèque membre du groupe Devětsil à Prague et installé à Paris en 1921. Depuis la France, Sima joue le rôle de correspondant pour ses collègues artistes tchèques. Il prend la nationalité française en 1926 tout en restant étroitement lié à l'avant-garde pragoise en prenant part à la fondation du groupe surréaliste tchèque en 1934.

JAN SLIVINSKI-EFFENBERGER (autre orthographe possible : Śliwiński, Slivinsky, Sliwinsky, 1884-1950)
Né Hans Effenberger à Vienne, il fait des études de germanistique à Prague. Il travaille entre 1909 et 1912 à la bibliothèque nationale d'Autriche à Vienne. Il rencontre probablement à cette période Adolf Loos et Karl Kraus. Il se bat pour la Pologne lors de la Première Guerre mondiale puis s'installe à Paris entre 1923 et 1929 où il ouvre la galerie d'art et magasin de partitions, « Au sacre du printemps » rue du Cherche-Midi. Il héberge Adolf Loos et Oskar Kokoschka quai d'Orléans dans les années 1920. En 1930, il s'installe à Varsovie puis en Écosse au moment de la Seconde Guerre mondiale. Il retourne en Pologne en 1950.

OLDRICH STARY (1884-1971)
Architecte tchèque et professeur à l'université technique de Prague. En tant que directeur du club des architectes, il dirige la revue *Stavba* et organise le cycle de conférences de 1924-1925 à Prague et Brno en présence notamment d'A. Loos.

VACLAV VILEM STECH (1885-1974)
Historien d'art formé à Prague, Berlin et Paris. Stech est membre de la délégation tchécoslovaque au moment de la signature du traité de paix à Paris en 1918. La même année, il est nommé secrétaire au ministère de l'éducation jusqu'en 1924. Puis, de 1924 à 1930, Stech enseigne à l'académie des Beaux-Arts de Prague.

EUGEN SZEKELY (ou Székely, 1894-1962)
Architecte né à Budapest dont la famille s'installe à Graz en 1898. Formé à Berlin dans les années 1920 dans l'atelier d'Hans Poelzig, Székely a essentiellement travaillé à Graz ainsi qu'à Athènes. Il gagne plusieurs prix entre 1927 et 1932 pour ses réalisations architecturales. En 1935, il émigre à Haïfa en Palestine : il construit la villa et l'usine du couple Moller, ancien commanditaire de Loos à Vienne et en Tchécoslovaquie.

IDA THAL (1881-date de mort inconnue)
Peintre hongroise. Elle expose en 1927 aux côtés d'André Kertesz à la galerie Au sacre du printemps à Paris puis s'inscrit au Bauhaus de Dessau où elle suit notamment l'enseignement de Walter Gropius.

OLDRICH TYL (1884-1939)
Architecte tchèque. Membre de Mánes et membre fondateur du club des architectes en 1913. Il participe au cycle de conférences de 1924-1925 à Prague et Brno organisé par le club. Tyl construit en collaboration avec Josef Fuchs le *Veletrzní palác (*palais des foires et expositions) à Prague entre 1925 et 1928 (qui est alors le plus grand édifice du monde).

KURT UNGER (1907-1989)
Architecte tchèque formé à Prague entre 1924 et 1931. Il appartient à la troisième génération des élèves de Loos qu'il découvre lors d'une conférence en Tchécoslovaquie. Unger rejoint dans le Sud de la France en 1930-1931 et il participe au projet d'hôtel pour Juan-Les-Pins. Unger collabore également avec Loos à Plzeň pour l'aménagement de l'appartement de son oncle Leopold Eisner (1930). Unger s'installe à Haïfa en Palestine en 1937 mais parvient difficilement à obtenir des commandes. Il travaille en tant qu'architecte d'intérieur pour *The Cultivated home* et enseigne à l'université d'architecture au *Technion*. Il participe à l'ouvrage de Paul Engelmann de 1946, *Adolf Loos. Wharer Stil, dem Andeken an Loos*.

JAN VANEK (1891-1962)
Après une formation en ébénisterie en Allemagne entre 1909 et 1911, Vaněk revient en Tchécoslovaquie et fonde son entreprise *Umělecko-průmyslové dílny* à Třebíč. Après la fusion de son entreprise avec un atelier de Brno, Vaněk prend la direction d'*UP Závody* (*Spojené umeleckiprumyslové Závody a.s. Brno* - les magasins réunis d'artisanat d'art de Brno) entre 1922 et 1925. Il est évincé de l'entreprise du fait de sa mauvaise gestion après avoir trop rémunéré Adolf Loos selon les actionnaires. Entre 1925 et 1932, Vaněk crée l'entreprise *SBS-Standard bytová společnost* (compagnie d'habitat standardisé) et fournit des meubles pour la villa Tugendhat (Brno, 1929), la villa Müller (Prague, 1928) et l'appartement de Karel Čapek à Prague. Parallèlement à son activité d'entrepreneur et de dessinateur, Jan Vaněk édite la revue *Bytová Kultura/Wohnungskultur* (1924-1925) et exerce en tant qu'architecte au Monténégro (1925) ou encore à Brno avant d'enseigner à partir au milieu des années 1930 à l'école d'art inaugurée par l'entreprise Bata à Zlin.

PAUL VERDIER (1882-1966)
Petit-fils de Félix Verdier, l'un des fondateurs du grand magasin *City of Paris* (du nom du bateau dans lequel Félix Verdier a voyagé depuis la France) ouvert à San Francisco en 1851. Paul Verdier prend la direction du magasin en 1904 et il dirige également le journal Franco-Californien fondé en 1852 pour la communauté française de Californie. Il se bat en France lors de la Première Guerre mondiale et reçoit la Légion d'honneur en 1922. Il retourne à San Francisco dans les années 1920-1930 et adopte en 1940 la nationalité américaine. Loos lui vend un tableau de Jan Zrzavý en 1918 et lui dessine un projet de maison au Lavandou en 1923.

JEAN VINCHON (1884-1964)
Professeur à la faculté de médecine de Paris et médecin à la Pitié-Salpêtrière, Jean Vinchon est ami des surréalistes et s'intéresse à la science des rêves ainsi qu'au traitement de la psychiatrie par l'art. Il est l'auteur de *L'art et la folie* en 1924 lequel est publié en tchèque par Bohumil Markalous en 1931 aux éditions Orbis.

JAN VISEK (1890-1966)
Après l'obtention de son diplôme à l'université technique de Prague en 1920, Jan Víšek s'installe et travaille à Brno. Représentant du fonctionnalisme de Brno, il participe à l'exposition de la *Werkbundsiedlung Novy Dum* en 1927. Il est membre du club des architectes en 1923 et initie la création d'une antenne à Brno en 1925. Il séjourne à Paris en 1924 et 1926 et y rencontre Adolf Loos, Le Corbusier ou encore Auguste Perret. Il construit à Bratislava l'antenne de l'entreprise *UP Závody* en 1929. En 1935, il représentante la Tchécoslovaquie au CIAM. Víšek devient professeur à l'université technique de Prague après la Seconde Guerre mondiale.

HERWARTH WALDEN (1878-1941)
Fondateur en 1904 de l'association *Verein für Kunst* à Berlin qui organise des conférences au Salon Cassirer dont trois données par Adolf Loos entre 1908 et 1910. Il fonde et dirige la revue *Der Sturm* entre 1910 et 1932 dans laquelle Loos est publié à huit reprises. Cette revue internationale promeut le mouvement expressionniste et Walden développe toute une série d'activités autour de celle-ci à savoir une maison d'édition et une galerie d'art à partir de 1912, une école en 1916, une librairie en 1917 et un théâtre à partir de 1918.

JEAN WELZ (Hans Welz, 1900-1975)
Formé à la *Kunstgewerbeschule* de Vienne aux côtés de Gabriel Guévrékian. Il quitte l'Autriche pour Paris en 1925. Collaborateur de Raymond Fischer au milieu des années 1920 pour la construction de plusieurs villas privées en France, il traduit également le projet de sauvetage d'une pinède d'Adolf Loos en 1931. Il collabore probablement à la construction de la villa Tzara à Paris (1927) Il construit en 1933 la maison Zilveli près des Buttes- Chaumont. Welz émigre en Afrique du Sud en 1937 sur recommandation de Le Corbusier. Il délaisse peu à peu l'architecture pour se consacrer à la peinture.

ERNEST WIESNER (aussi Arnost, 1890-1971)
Architecte tchèque formé à la *TH* de Vienne, Wiesner s'installe à Brno entre 1918 et 1939. Il est l'un des représentants du fonctionnalisme tchèque et construit notamment le *Morava Palace* entre 1926 et 1933. Co-éditeur de la revue *Bytová Kultura/Wohnungskultur* (1924-1925) avec A. Loos, B. Markalous et J. Vaněk. Il émigre en Grande-Bretagne en 1939 et y enseigne jusque dans les années 1960 (Oxford et Liverpool).

FRITZ WOLFF (1890-1949)
Marié à Annie Knize, Fritz Wolff est à la tête des magasins Knize. En 1938, la famille fuit à Paris après l'*Anschluss* et l'aryanisation des magasins Knize de Berlin et Vienne. À Paris et Prague, la boutique Knize est également saisie en tant que bien juif. La famille de Fritz Wolff émigre aux États-Unis et ouvre une boutique à New-York où se retrouve l'ancienne clientèle européenne émigrée. Une grande partie de la collection d'art de Fritz Wolff est envoyée à Paris ou vendue chez *Dorotheum* pendant la guerre. Parmi les œuvres de la collection de Fritz Wolff, on compte au moins six tableaux d'Oskar Kokoschka achetés à la Neue Galerie après que Loos les ait vendues.

FRANCIS WILLIS (dates inconnues)
Sculpteur autrichien installé à Nice. Marié à Fernande Willis, sœur du compositeur viennois et disciple d'Arnold Schönberg, Hans Pless. Adolf Loos rencontre le couple Willis au début des années 1930 dans le Sud de la France et dessine en collaboration sa pierre tombale avec Francis Willis.

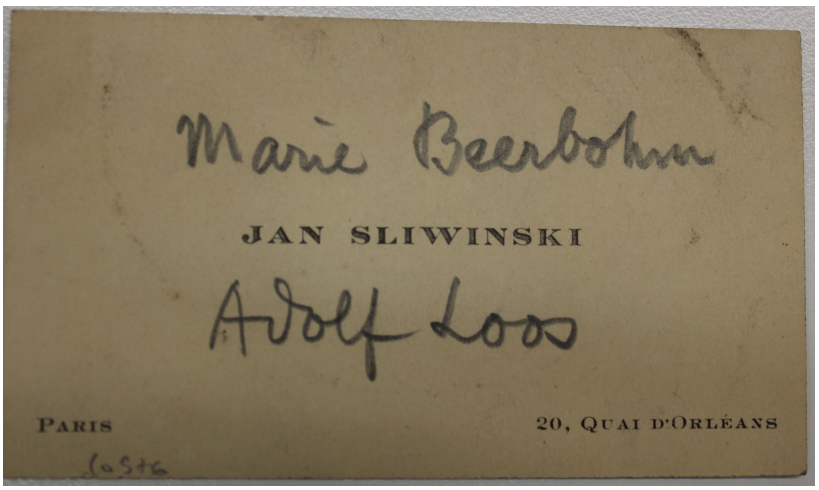
AUGUSTE ZAMOYSKI (1893-1970)
Sculpteur polonais installé en France à partir de 1924 après avoir débuté sa carrière en Pologne et participé à plusieurs expositions à Berlin. Il vit et travaille avenue du Maine, dans le quartier de Montparnasse, en face de l'atelier de Pierre Bourdelle. À cette occasion, il se lie d'amitié avec les artistes émigrés de la capitale : Louis Marcoussis, Tristan Tzara ou encore Adolf Loos. Lorsqu'il passe commande auprès de Knize en février 1928 pour un costume, Zamoyski paie sous la forme d'un buste sans doute de Loos. En tout cas, Zamoyski a réalisé deux bustes de Loos, l'un date de 1917 et a été fondu en bronze dans les années 1920. L'un des portraits a aujourd'hui disparu, le second est conservé dans une collection particulière à Vienne. Il émigre au Brésil pendant la Seconde Guerre mondiale puis

revient en Europe, à Varsovie puis dans la région de Toulouse.

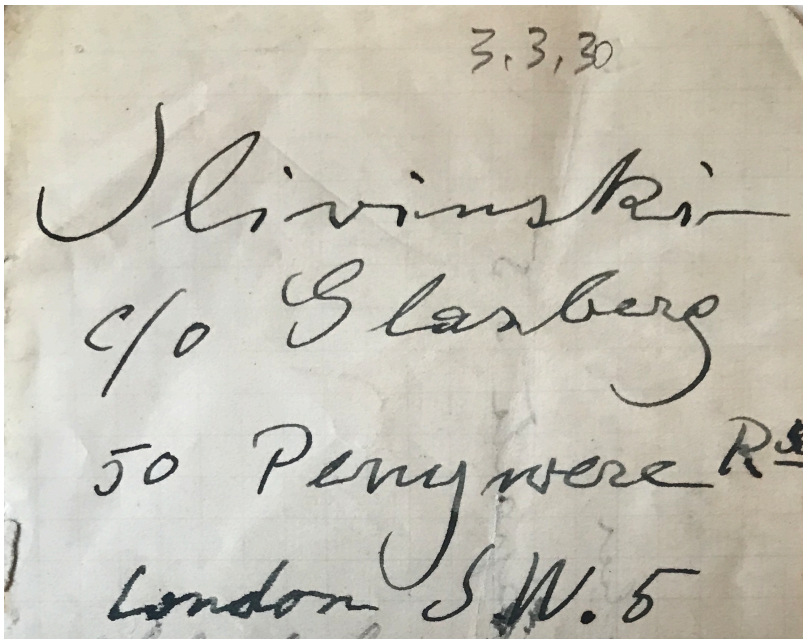
JAN ZRZAVY (1890-1977)
Peintre tchèque formé à l'école des arts appliqués de Prague. Membre du cercle artistique Mánes. Dans les années 1920, il séjourne en Belgique et en France, notamment en Bretagne et à Paris où il expose ses oeuvres (Galerie Au sacre du printemps, 1926) et rencontre Adolf Loos. En 1948, Zrzavý fonde en collaboration avec Frantisek Viktor Mokrý l'institut d'art de l'université d'Olomouc où il enseigne jusqu'en 1950.

Annexe 1 : croiser les sources pour reconstituer des réseaux : Jan Sliwinski

Carte de visite de Jan Sliwinski co-signée par Marie Beerbohm et Adolf Loos. Source : B32, Fonds Constantin Brancusi, Bibliothèque Kandinsky, Paris.



Adresse de Jan Sliwinski à Londres. Feuille déchirée d'un carnet. Source : Fonds Adolf Loos, ZPH 1442, 3.3.30, Bibliothèque de la mairie de Vienne.



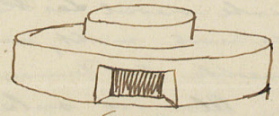
Lettre d'Adolf Loos à Elsie Altmann, autour de 1924-1925.
Source : ALA701r/v, Albertina.

= 1924

Mein lieber kleiner Ölsuli, soeben 3/4 9 früh Freitag den 11 Juli
kam der Briefträger im grossen Strohhut und brachte deinen
Brief mit den beiden Afferln über die ich schon deswegen
eine grosse Freude hatte, weil ich gar kein Bild von dir
mit habe. Ich wollte doch den Hangekoffer mitnehmen und
dafür war das gerahmte Bild schon vorbereitet. Aber
als ich mich für den Handkoffer entschied, habe ich
nach reiflicher Überlegung mit der Mitzi entschlossen, wegen
Bruchgefahr es zu Hause zu lassen.

Gestern war mein Haupttag in Paris – ich habe nichts
erreicht. Ich habe den Gang zur Ausstellungsdirektion
herausgeschoben bis ich mit Verdier über den Verkauf
der 8 Schlafzimmer gesprochen habe. (Ich habe das in
Brünn als sicher in Aussicht gestellt) Ich sprach mit
ihm darüber am Samstag, er meinte wieviel das kosten
würde, ich sagte ich weiss es noch nicht, werde
es aber berechnen und wir machten den Donnerstag
für weitere Verhandlungen aus. Also ich verlangte
für die 8 Schlafzimmer 150.000 fr. Er sagte das
Möbeldepartment ist momentan überfüllt u.s.w.
Also es war nichts. Wir gingen zusammen aus dem
Geschäft setzten uns in ein Cafe an der Ecke des Boulevards,
tranken einen Dubonnet und dann empfahl er sich
weil er wo eingeladen ist. Über ein Kommen in
sein Haus kein Wort. Samstag fährt er mit Frau
nur über Sonntag nach Deauville. Ich bat ihm die
Sache noch zu überlegen – ich soll nächste Woche
wieder zu ihm (Geschäft) kommen. Auch soll ich
nach St. Frisco kommen, dort gebe es viel zu
bauen. Ich glaube er meint, ich soll es auf eigene
Kosten tun. Dann habe ich allein Mittag gegessen
und bin dann zur Dormoy mit der ich zur
Ausstellungsleitung gehen wollte. Ich hatte auch

Slivinski als Dolmetsch hin bestellt.
Dort sprach ein Sekretär englisch mit mir. Ich
hörte, das eine Ausstellung einer fremden Firma
auch wenn sie eine Niederlassung in Frankreich
besitzt nicht möglich ist. Nur franz. Capital.
Auch gibts diesen Platz nicht. Eventuell einen
Pavillon. Also ich will wieder zu Verdier
gehen, ihn bitten, dass, wenn er es kauft, die
Ausstellung unter dem Namen der City of Paris
geht. Für ihn macht das keinen Geldunterschied
ist aber für ihn ein Anreiz. Unterdessen zeichne
ich den Pavillon er wird rund sein und die
Zimmer im Kreis herum haben, ohne Fenster nur
Nachtbeleuchtung.



Im Gaitee Theater gibt man
eine Operette, Le Pearl de
Chicago, die wie ich gestern
in der Zeitung entdeckte von Dekobra ist.
Ich werde ihn jetzt aufsuchen.
Ich schreibe aus den franz. Büchern fleissig ab
das ist mein ganzer franz. Unterricht. Ich will
mir einen Lehrer nehmen.

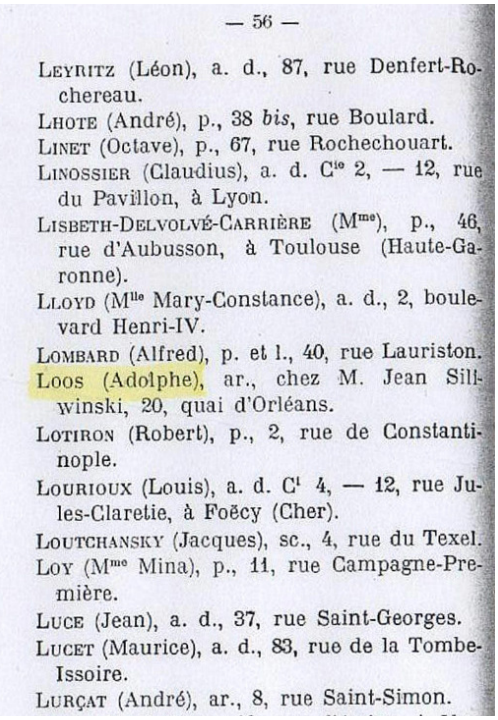
Und nun leb wohl mein süsses Weibili, ich
denke nur an dich. Wenn ich das nicht hätte –
das kannst du ~~dir~~ dir vorstellen! Das Leben
ist nicht so schön. Man muss viel die Zähne
zusammenbeissen, aber dann denke ich an mein
Ölsuli – und alles ist wieder gut und schön
in der Welt. Ich küsse dich im Gedanken
vüll und gut. Dein getreuer Dolf

01

0701

Carte postale de Jan Sliwinski à Adolf Loos, Turin, 12 septembre 1925. Source : Fonds Adolf Loos, ZPH 1442, 3.1.469, Bibliothèque de la mairie de Vienne.

Liste des sociétaires du Salon d'Automne en 1924.

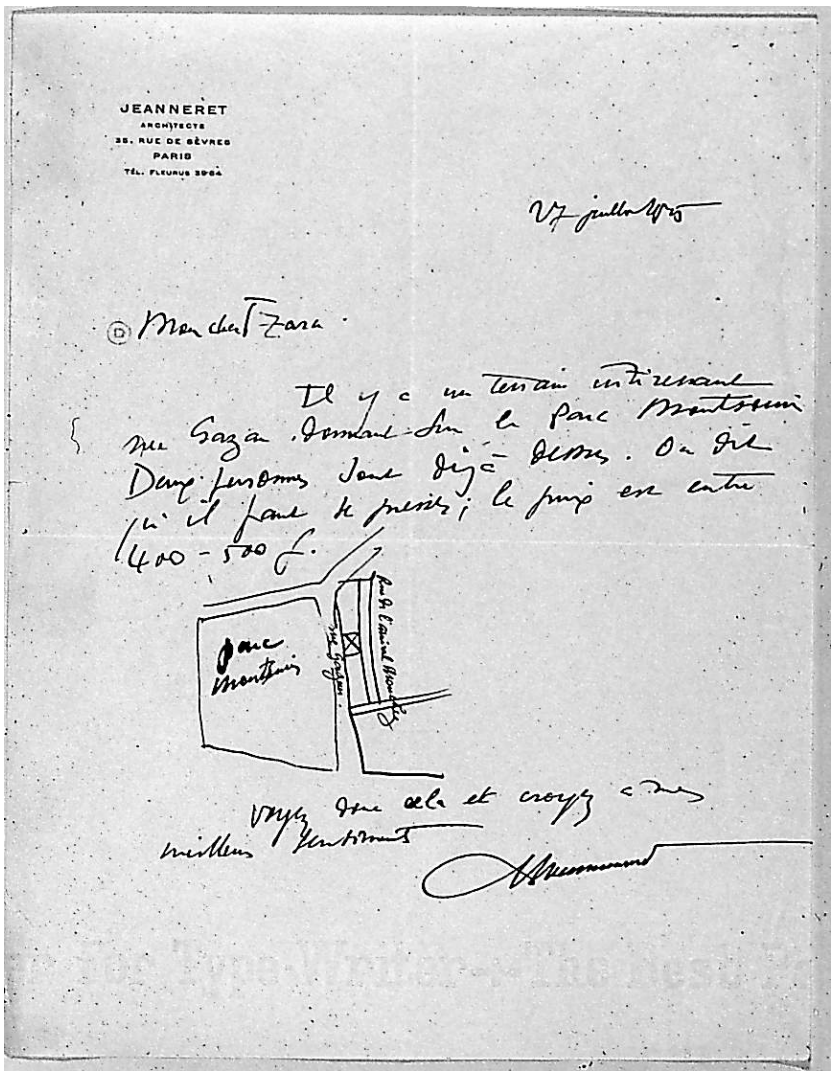


— 56 —

Leyritz (Léon), a. d., 87, rue Denfert-Rochereau.
Lhote (André), p., 38 *bis*, rue Boulard.
Linet (Octave), p., 67, rue Rochechouart.
Linossier (Claudius), a. d. C^le 2, — 12, rue du Pavillon, à Lyon.
Lisbeth-Delvolvé-Carrière (Mme), p., 46, rue d'Aubusson, à Toulouse (Haute-Garonne).
Lloyd (Mlle Mary-Constance), a. d., 2, boulevard Henri-IV.
Lombard (Alfred), p. et l., 40, rue Lauriston.
Loos (Adolphe), ar., chez M. Jean Sillwinski, 20, quai d'Orléans.
Lotiron (Robert), p., 2, rue de Constantinople.
Lourioux (Louis), a. d. C^l 4, — 12, rue Jules-Claretie, à Foëcy (Cher).
Loutchansky (Jacques), sc., 4, rue du Texel.
Loy (Mme Mina), p., 11, rue Campagne-Première.
Luce (Jean), a. d., 37, rue Saint-Georges.
Lucet (Maurice), a. d., 83, rue de la Tombe-Issoire.
Lurçat (André), ar., 8, rue Saint-Simon.

Annexe 2 : reconstituer l'élaboration de la villa Tristan Tzara et Greta Knutson

Lettre de Le Corbusier à Tristan Tzara, 27 juillet 1925. Source : l2-14-280, Fondation Le Corbusier



JEANNERET
ARCHITECTE
35, RUE DE SÈVRES
PARIS
TÉL. FLEURUS 2964

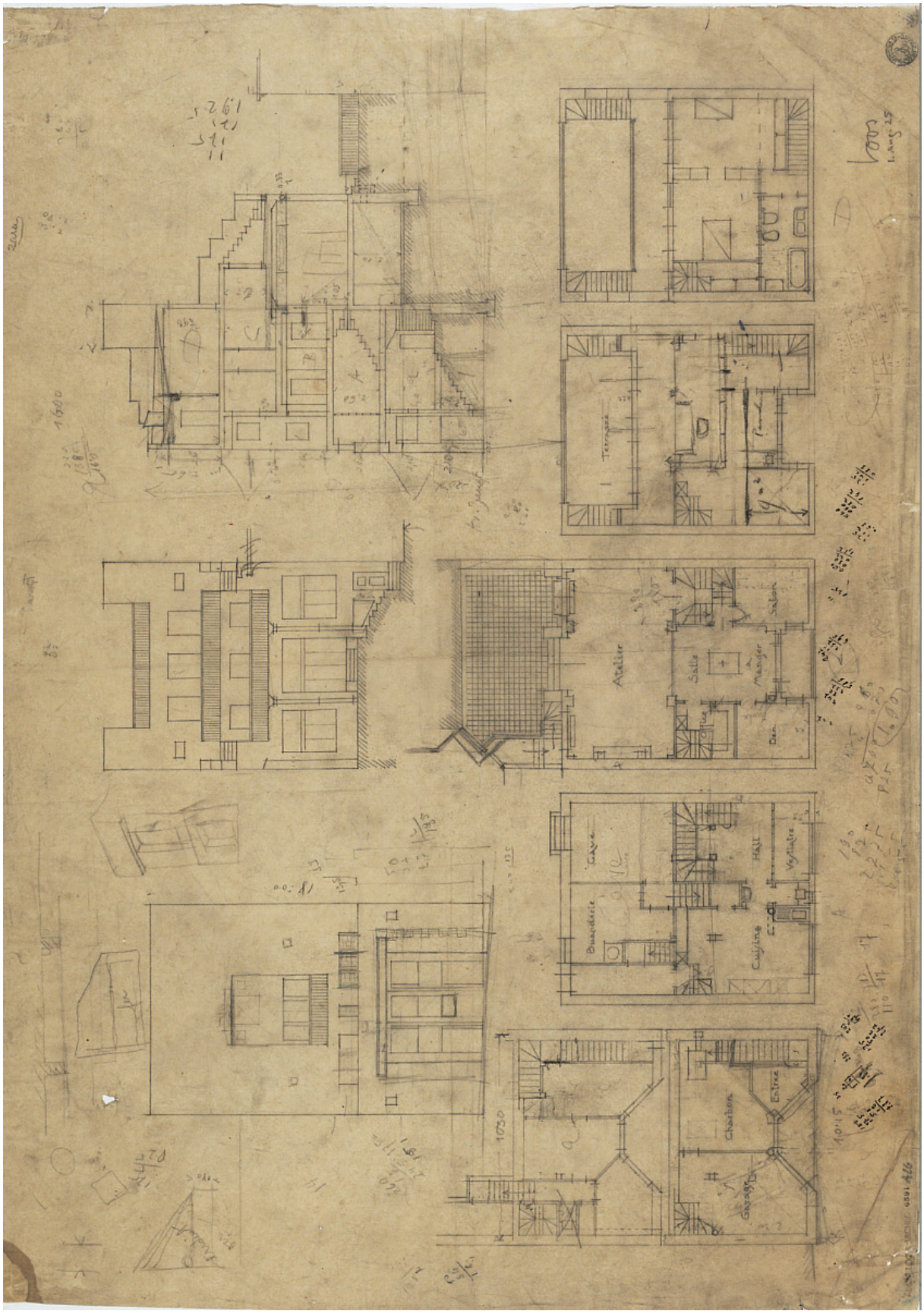
27 juillet 1925

Mon cher Tzara.

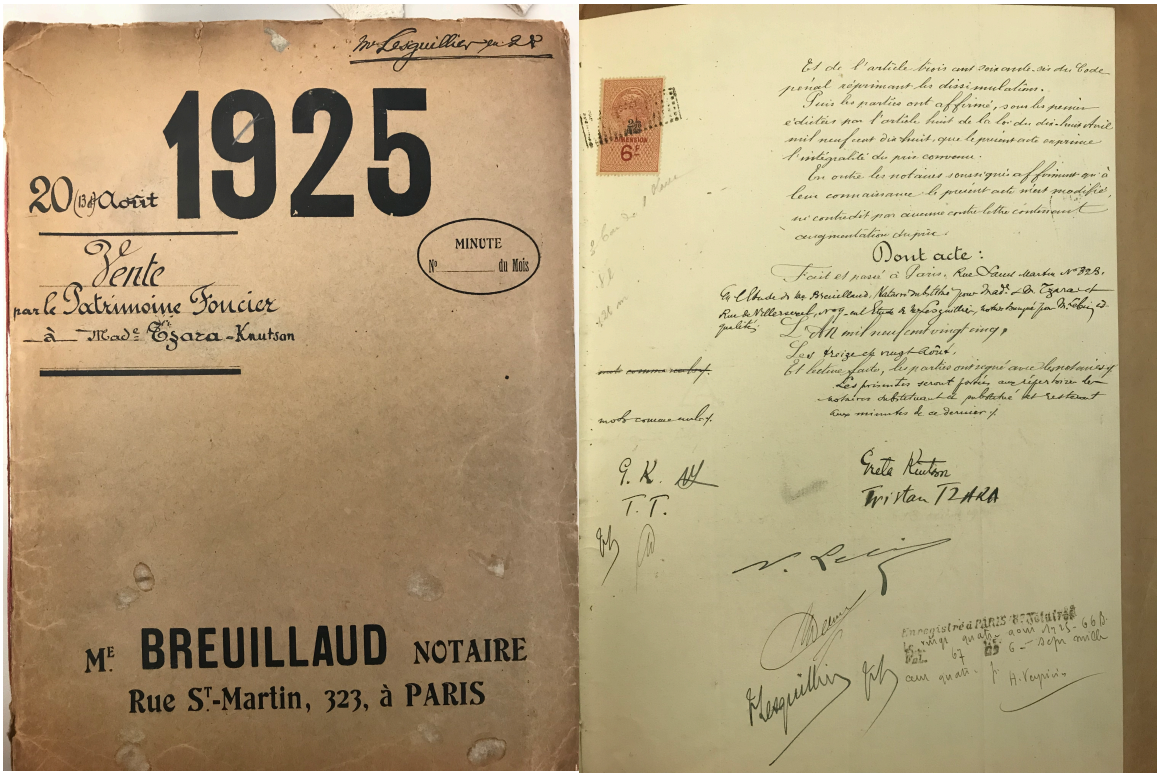
Il y a un terrain intéressant rue Gazan, donnant sur le parc Montsouris. Deux fenêtres sont déjà dessus. On dit qu'il faut le prendre ; le prix est entre 400 - 500 f.

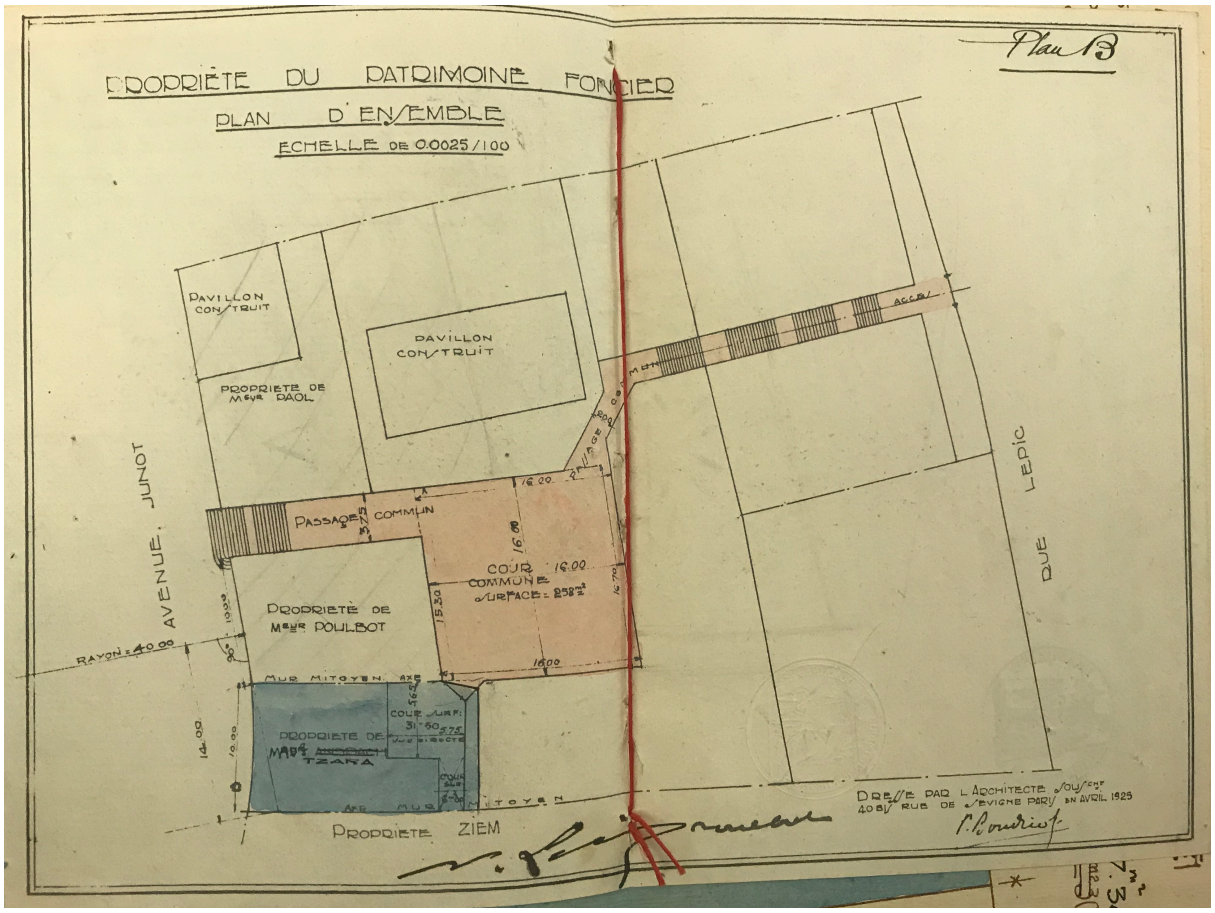
Voyez donc cela et croyez à mes meilleurs sentiments

Plan de la villa Tzara-Knutson, Adolf Loos, signé en bas à droite, 1 août 1925. Source : ALA591, Albertina.

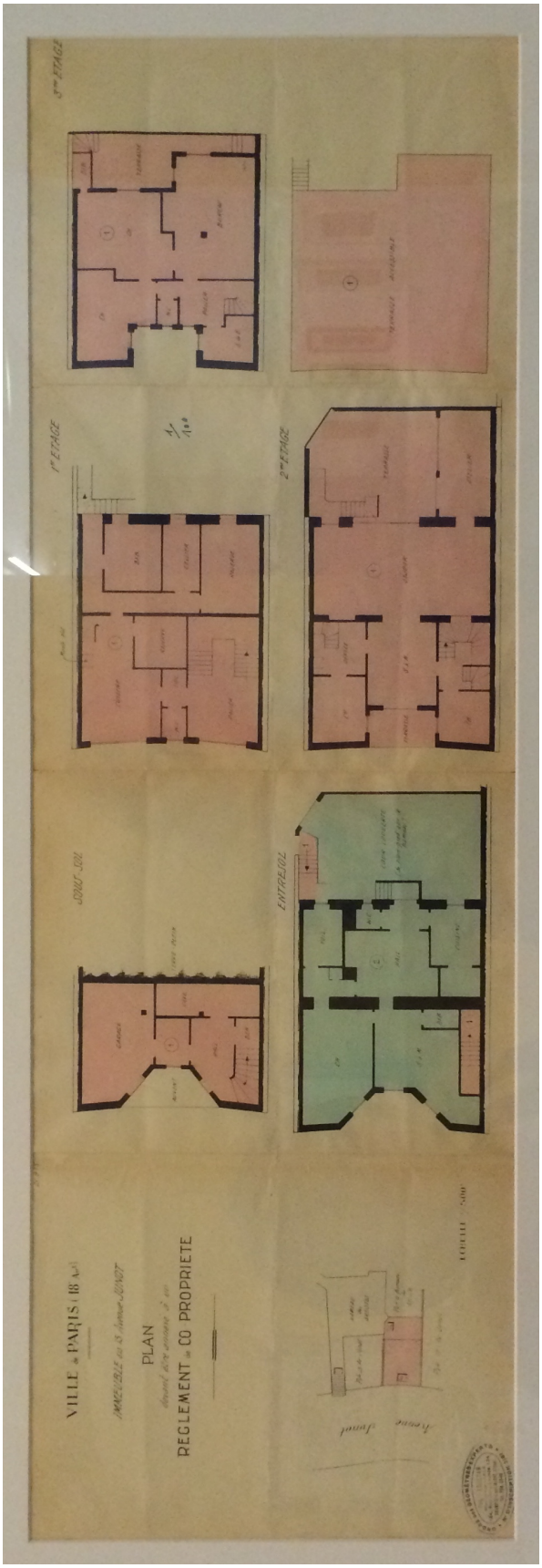


Acte de vente entre le couple Tzara-Knutson et le patrimoine foncier, 20 août 1925. Source : MC/ET/LXX/2483, Archives nationales de France.





Plan de la maison Tzara-Knutson, non signé, 26 octobre 1925. Source : Collection particulière



Photomontage de la villa Tzara, vers 1930, Martin Gerlach Junior. Source : ALA3258, Albertina.

Index

A

Altenberg, Peter, 15, 34, 49, 145, 176, 179, 206, 261, 265, 327, 330, 369, 375, 377, 477
Altmann, Adolf Aaron, 328
Altmann, Elsie, 17, 37, 38, 72, 78, 128, 209, 210, 229, 230, 236, 259, 265, 266, 279, 280, 281, 328, 329, 331, 338, 340, 382, 422, 423, 424, 425, 426, 464, 470, 472, 477, 490
Altmann, Ludwig, 328
Andler, Charles, 64, 331, 367, 377, 390, 409, 426, 464, 472
Aragon, Louis, 333
Arfvidson, André, 212
Augenfeld, Felix, 35, 40, 110, 111, 152, 252, 361, 429, 441, 472
Avril, Georges, 72, 421

B

Bach, David Josef, 57, 442, 472
Baderre, Guillaume, 80
Badovici, Jean, 74
Baedeker, Karl, 62
Baker, Joséphine, 79, 80, 209, 217, 219, 266, 321, 473, 503
Ball, Hugo, 163, 316
Basch, Victor, 344, 390, 400, 402, 449, 473, 480
Bata, Tomáš, 116, 405
Bauer, Catherine, 333, 334, 461, 473
Bauer, Leopold, 94
Bauer, Mira, 71, 421
Bauer, Otto, 40, 104, 108, 237, 238, 252, 279, 442, 503
Baumeister, Willi, 84, 336, 337
Beach, Sylvia, 115, 268, 270, 345, 373, 451, 474
Beck, Claire, 37, 38, 54, 55, 58, 62, 72, 73, 74, 77, 78, 80, 87, 114, 115, 116, 169, 174, 191, 202, 207, 208, 250, 264, 266, 282, 302, 303, 305, 307, 328, 329, 406, 407, 408, 421, 422, 423, 424, 426, 443, 451, 464, 465, 470, 471, 478, 482
Beck, Otto, 301, 302, 303, 328
Beerbohm, Marie, 256, 332, 333, 425, 474, 489
Beerbohm, Max, 256, 474
Beethoven, 75, 379
Behrens, Peter, 20, 172, 348, 374
Belime-Laugier, Lucie, 86
Bénard, Emile, 234
Benedikt, Moriz, 15
Benes, Edvard, 390, 400
Benes, Hana, 391
Berger, Otti, 112, 113, 257, 422, 474
Berlage, Hendrik Petrus, 362
Bernège, Paulette, 86, 454
Bernheim, Alfred, 160, 210, 422
Besnard, Albert, 354
Besson, George, 36, 61, 74, 131, 199, 257, 265, 280, 325, 355, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 378, 379, 380, 381, 382, 384, 386, 387, 422, 426, 429, 462, 474, 475
Birch, William, 182, 183
Bloc, André, 74, 131, 132
Bonney, Thérèse, 271, 272, 463, 504
Boudriot, Pierre, 222, 223, 224, 229, 318, 319, 427, 503
Brancusi, Constantin, 35, 256, 296, 317, 333, 425, 489
Brassaï, 263, 264, 341, 465
Brauner, Victor, 317
Brémond, Henri, 400
Breton, André, 316
Breuer, Marcel, 85, 89
Breuer, Otto, 63, 104, 238, 361
Brière, Charlotte, 344, 422
Broch, Hermann, 176, 177
Bruce, Bessie, 189, 259
Bruckner, Theodor, 338
Bruggeman, Auguste, 58, 59, 421
Brummel, 109, 256, 305, 306, 307, 312, 470, 480, 481
Brummell, George Bryan, 256
Burkhalter, Jean, 266

C

Cabaret Voltaire, 316, 464
Čapek, Josef, 390
Čapek, Karel, 162, 171, 351, 390, 392, 394, 446, 486
Cerny, František, 397
Cesare Lombroso, 123
Chagall, Marc, 162, 340
Chandler-Dwelshauvers, Stéphanie, 75
Chareau, Pierre, 61, 78, 266, 461
Christenson, Lili, 315
Cocteau, Jean, 62, 265, 273
Cortot, Alfred, 266
Crès, George, 62, 368, 388, 470, 475

Crespi, Benigno, 242
Csokor, Franz Theodor, 327, 331, 338, 463
Cunard, Nancy, 332, 333, 474

D

Dardel, Thora, 315, 317, 320
de Beaumont, Étienne, 315
de Finetti, Giuseppe, 35, 40, 108, 110, 111, 137, 138, 183, 192, 193, 239, 241, 242, 243, 247, 252, 427, 503
de Pourtalès, Guy, 62, 463
Delaunay, Sonia, 35, 49, 113, 257, 258, 340, 425
Dermée, Paul, 125, 336, 475, 483, 485
Deutsch, Max, 356, 475
Dhiagilev, 333
Dormoy, Marie, 173, 338, 362, 466
Duchêne, Achille, 159
Dufy, Raoul, 160
Duncan, Isodora, 333

E

Ehrlich, Hugo, 212, 213, 346, 476, 480
Einstein, Albert, 114, 115, 116, 423
Einstein, Carl, 74, 387, 419, 463, 478
Eisler, Max, 60, 62, 421
Eisler, Robert, 67, 421, 476
Eisner, Leopold, 109, 250, 305, 471, 486
Elkoulen, Bruno, 221
Engelmann, Paul, 26, 34, 40, 103, 104, 108, 111, 139, 237, 238, 240, 241, 250, 251, 252, 329, 330, 415, 441, 442, 466, 478, 486, 503
Englis, Karl, 407

F

Fabiani, Max, 108
Faure, Elie, 199, 426
Febvre, Lucien, 366, 367, 371, 372, 388, 426
Fels, Florent, 74, 371
Filla, Emil, 408, 425
Fischer, Leopold, 40, 109, 110, 190, 237, 248, 249, 251, 252, 349, 441, 482, 503
Fischer, Raymond, 72, 79, 109, 142, 143, 190, 199, 238, 248, 251, 252, 353, 358, 359, 403, 487
Fleischmann, Trude, 270, 271, 504
Fleischner, Josef, 234, 415, 422
Foerster, Wilhelm, 196
Fondane, Benjamin, 317
François-Joseph, 15, 174, 206, 241
Frank, Josef, 86, 87, 94, 239, 290, 348, 357, 360, 476
Freud, Ernst L., 40, 99, 108, 233, 234, 252, 329, 442, 472, 477, 503
Fuchs, Bohuslav, 173
Fuchs, Josef, 168, 485

G

Gallotti, Jean, 142, 244
Georges, Yvonne, 333
Gerlach Junior, Martin, 82, 141, 144, 146, 148, 149, 227, 272, 424, 438, 496, 503, 504
Geyer-Raack, Ruth Hildegard, 85
Gibson, Charles Dana, 188, 275
Giedion, Sigfried, 23, 189, 353, 357
Gillar, Jan, 167, 478
Glarberg, N., 67, 421
Glück, Franz, 20, 21, 33, 34, 37, 140, 419, 432
Goblot, Germaine, 72, 73, 377, 388, 421, 478
Gocar, Josef, 349, 357, 408, 425
Goldfinger, Ernö, 105, 221
Goldman & Salatsch, 16, 22, 53, 97, 121, 123, 177, 203, 214, 293, 469
Goll, Claire, 73, 74, 464, 478
Gould, Frank-Jay, 213
Gridaine, Maurice, 211
Groag, Jacques, 26, 35, 40, 104, 108, 151, 238, 240, 241, 252, 295, 361, 442, 478, 503
Gropius, Walter, 23, 84, 88, 106, 167, 173, 247, 248, 295, 347, 348, 349, 353, 396, 405, 455, 477, 485
Grossard, Louis, 215
Grosz, George, 387, 426
Grünberger, Alfred, 296
Guévrékian, Gabriel, 87, 108, 109, 198, 238, 251, 252, 334, 353, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 426, 427, 462, 475, 476, 478, 487, 503, 504
Guyau, Jean-Marie, 400

H

Haas, Willy, 55, 464
Haberfeld, Hugo, 16, 469
Haerdtl, Oswald, 129
Hammerschmidt, Josef Alois, 235, 252
Hanslik, Erwin, 311, 445
Harvey, Lilian, 217, 321, 479
Heap, Jane, 89, 421
Herbst, René, 78, 89
Herdan-Zuckmayer, Alice, 97
Herriot, Edouard, 58
Hirsch, 109, 170, 301, 302, 304, 305, 306, 307, 410, 469, 470, 481, 506
Hlawatsch, Robert, 104, 109, 110, 112, 252, 421, 503
Hofer, Ella, 325

Hoffmann, Josef, 15, 57, 63, 88, 89, 94, 95, 98, 99, 125, 129, 178, 181, 187, 257, 290, 313, 346, 356, 358, 360, 437, 440, 441, 445, 462, 466
Honzik, Karel, 350, 394
Howard, Ebenezer, 56

I

Iser, Iosif, 316
Itten, Johannes, 108, 295, 299, 321, 465, 482, 503

J

Janco, Marcel, 316
Jellinek, Arthur, 160, 210, 422
Jellinek, Emil, 313
Jones, Owen, 123
Jordan, Heinrich, 172, 193, 211, 422
Jourdain, Francis, 36, 37, 61, 64, 68, 74, 77, 78, 79, 80, 221, 265, 353, 354, 355, 356, 360, 363, 367, 368, 370, 371, 372, 373, 374, 381, 383, 384, 387, 388, 405, 419, 426, 433, 434, 460, 465, 474, 504
Jourdain, Frantz, 77, 355
Joyce, James, 115, 333, 345, 373, 382, 474
Junpei, Nakamura, 360, 423

K

Kafka, Franz, 124
Kapsa, Lumir, 308, 470, 483
Karfik, Vladimir, 110, 351
Kars, Georges, 335, 343, 344, 473, 479
Kars, Nora, 343, 422
Kertész, André, 162, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 282, 335, 336, 337, 338, 339, 341, 425, 463, 479, 504
Khuner, Paul, 232, 294, 422, 469, 470
Kiesler, Friedrich, 89, 138, 139, 208, 346, 362, 441, 460
Kisling, Moise, 333
Klärman, Eveline, 160, 422
Kletzl, Otto, 85, 197
Knize, 17, 126, 180, 181, 183, 214, 215, 245, 257, 271, 272, 273, 280, 281, 291, 294, 295, 296, 297, 299, 321, 382, 399, 410, 425, 469, 470, 475, 480, 487, 504
Knutson, Greta, 7, 17, 36, 43, 146, 221, 222, 223, 225, 229, 272, 291, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 427, 462, 464, 479, 481, 492, 509
Kohout, Alois, 343, 344, 422
Kokoschka, Oskar, 39, 69, 96, 180, 207, 213, 279, 302, 311, 325, 330, 331, 332, 341, 372, 462, 463, 464, 468, 474, 477, 482, 483, 485, 487
König, Karl, 93, 94, 103, 111, 472
Kotera, Jan, 352, 397, 404
Kovacic, Viktor, 212, 213, 346, 476
Kralik, Emil, 172
Kramer, Ferdinand, 84
Kraus, Karl, 32, 34, 49, 54, 64, 65, 72, 82, 84, 114, 115, 170, 179, 180, 193, 196, 241, 261, 296, 299, 301, 306, 322, 323, 326, 330, 331, 338, 364, 369, 375, 377, 380, 388, 406, 410, 423, 440, 449, 463, 464, 465, 472, 476, 477, 478, 484, 485
Kreuger, Sven, 315
Krieger, Norbert, 108, 109, 110, 252, 503
Kriegerbeck, Borivoj, 110, 252, 307, 351
Kroha, Jiri, 397
Krull, Germaine, 226, 425
Kulka, Heinrich, 20, 33, 34, 35, 40, 42, 48, 72, 81, 87, 104, 108, 110, 112, 113, 118, 124, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 180, 211, 214, 225, 237, 238, 252, 259, 270, 271, 272, 296, 302, 352, 361, 419, 423, 437, 442, 471, 480, 503
Kulka, Hilde, 72, 421, 422
Kupka, František, 167, 343
Küttler, Edmund, 311
Kysela, Ludvik, 351

L

L'Eplattenier, Charles, 145, 190
L'Herbier, Marcel, 162, 211, 266, 358
Lalo, Charles, 390, 400, 402, 473, 480
Lang, Marie, 324
Lanyi, Richard, 82
Larbaud, Valery, 78, 115, 257, 333, 366, 367, 368, 373, 375, 376, 382, 463, 465, 474
Le Corbusier, 7, 11, 22, 35, 53, 58, 59, 61, 63, 66, 67, 69, 74, 77, 80, 81, 85, 88, 90, 105, 106, 110, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 145, 149, 165, 167, 173, 185, 190, 199, 222, 230, 231, 287, 315, 316, 348, 350, 351, 353, 357, 384, 385, 386, 393, 396, 399, 404, 417, 425, 426, 430, 440, 452, 453, 454, 456, 461, 465, 466, 467, 475, 479, 483, 486, 487, 492, 503, 504
Léger, Fernand, 266
Lemaresquier, Charles, 211
Lévy, Simon, 60, 385, 421
Lhota, Karel, 108, 109, 112, 252, 302, 308, 351, 483, 503

Lhote, André, 60, 315, 335, 450, 479
Lombroso, Cesare, 123
Lurçat, André, 87, 173, 274, 353, 360, 361, 363, 403, 434, 461
Lux, Joseph August, 121
Lydis, Mariette, 341

M

Macedonski, Alexandru, 316
Machar, Josef Svatopluk, 114, 352, 353, 425
Maier, Hans, 67, 421
Malkiel-Jirmounsky, Myron, 134
Mallet-Stevens, Robert, 35, 61, 78, 142, 145, 162, 266, 353, 356, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 396, 463, 464, 478
Mandl, Erich, 293, 294, 408, 424, 470
Mandrot, Hélène, 357
Mann, Heinrich, 114, 115, 116, 423, 440
Mann, Thomas, 116, 196, 423
Manuel, Henri, 271
Marcoussis, Louis, 340, 487
Margold, Emanuel Josef, 89, 421
Marilaun, Karl, 20, 403, 470
Markalous, Bohumil, 35, 36, 44, 50, 68, 166, 168, 169, 195, 197, 229, 259, 265, 278, 279, 282, 288, 294, 308, 312, 329, 343, 344, 350, 351, 363, 364, 365, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 418, 422, 424, 425, 431, 432, 447, 473, 475, 479, 481, 482, 486, 487, 510
Martinů, Bohuslav, 266, 342, 425
Masaryk, Tomáš, 114, 171, 351, 390, 394, 397, 403, 406, 409, 417
Matějček, Antonín, 401, 424
Mauclair, Camille, 199
May, Ernst, 84
Mayreder, Karl, 94, 108, 324
Mayreder, Rosa, 324
Melba, Nellie, 266
Ménard-Dorian, Aline, 344, 481
Mendelsohn, Erich, 108, 234
Mercereau, Alexandre, 68
Meyer, Adolf, 106
Meyer, Hannes, 106, 166
Michaelis, Karin, 373, 376
Migge, Leberecht, 56, 248, 249, 349, 405, 461, 477
Milhaud, Darius, 265, 266, 273
Mirbeau, Octave, 125, 383, 434, 472
Moissi, Alexander, 78, 217, 218, 220, 228, 240, 245, 321, 347, 424
Mokry, František Viktor, 136, 391, 398
Moller, Hans, 151, 295, 296, 478, 482
Mondrian, Piet, 129, 336, 337, 466, 485
Monier, Marie, 258, 259, 422
Morisse, Paul, 62, 421
Moser, Karl, 353
Moser, Koloman, 95, 346
Müller, František, 307, 308, 401, 408
Müller&Kapsa, 110, 167, 307, 308, 351, 401, 480
Münz, Ludwig, 20, 33, 37, 57, 140, 419
Muthesius, Hermann, 86, 168

N

Nagelmackers, Georges, 192
Naschauer, 306, 471, 480
Neumann, Zlatko, 35, 40, 108, 237, 243, 244, 245, 252, 273, 274, 275, 276, 330, 336, 337, 339, 422, 424, 425, 441, 503, 504
Neutra, Richard, 20, 35, 40, 87, 99, 108, 140, 152, 190, 206, 240, 248, 252, 353, 361, 442, 461
Nirenstein, Otto, 279, 280, 422, 482
Nordau, Max, 123
Novotný, Otakar, 308

O

Obertimpfler-Loos, Lina, 37, 38, 140, 145, 220, 259, 327, 328, 329, 443, 461, 469
Olbrich, Josef Maria, 16
Otto, Adolf, 58, 59
Oud, J.J.P., 88, 172, 396, 405
Ozenfant, Amédée, 74, 125, 128, 132, 133, 404, 425, 475

P

Pascin, Jules, 62, 162, 317, 335, 340, 479
Paul, Bruno, 85, 374
Perret, Auguste, 80, 88, 104, 105, 106, 126, 127, 129, 133, 134, 135, 136, 159, 198, 216, 222, 244, 350, 384, 403, 425, 431, 460, 461, 466, 467, 473, 486
Perriand, Charlotte, 85
Pillard-Verneuil, Maurice, 165
Plecnik, Josef, 94, 352, 477
Plesch, Arpad, 217, 218, 245, 422
Podhajsky, Zdenka, 258, 266, 483
Pogány, Béla, 71, 421, 483
Pollak, Ernst, 67, 421
Ponti, Gio, 241
Pospisil, Vilém, 391
Poulbot, Francisque, 223, 318
Poulenc, Francis, 266
Pound, Ezra, 115, 473
Prampolini, Enrico, 336, 337, 475

Probst, Rudolf, 69

R

Rambosson, Yvanohé, 80
Ravel, Maurice, 340
Ray, Man, 264, 270, 271, 272, 317, 339, 428, 504
Ray, Marcel, 16, 35, 36, 37, 44, 73, 74, 78, 97, 114, 115, 131, 132, 137, 161, 257, 265, 270, 272, 280, 288, 325, 329, 354, 355, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 395, 401, 407, 408, 409, 410, 419, 426, 427, 431, 465, 469, 470, 472, 506, 510
Reifenberg, Hélène, 230, 280, 422
Reitler, 292, 470
Richardson, Henry Hobson, 188
Richter, Hans, 317
Riegl, Alois, 123, 444
Ritter von Bauer-Rohrfelden, Viktor, 299, 311, 312, 437, 470
Ritter, William, 165, 190, 465
Rodin, Auguste, 378, 379
Roller, Alfred, 179, 266
Rosenberg, Erwin, 131, 217, 218, 220, 222, 281, 422
Rosenthal, Léonard, 215
Rossmann, Zdeněk, 403
Roth, Alfred, 129
Rothmayer, Otto, 167, 352
Rubinstein, Helena, 217, 220, 221, 222, 463, 464, 483, 503
Rufer, 245, 292, 470

S

Sachs, Maurice, 273
Sarazin, Charles, 354
Sauvage, Henri, 81, 210, 219, 354, 461
Saven, Kyra, 267, 333, 468
Schanzer, Eva, 328
Schaukal, Richard, 121
Scheu, Gustav, 56, 177, 292, 326, 484
Scheu, Robert, 54, 56, 72, 326, 330, 421, 472
Schieszl, Josef, 391
Schindler, Rudolf, 35, 40, 99, 108, 113, 190
Schleicher, Gustav, 84, 149, 480
Schnitzler, Arthur, 196, 327, 373, 378, 449
Schönberg, Arnold, 34, 57, 96, 114, 115, 116, 151, 152, 181, 183, 193, 208, 213, 297, 321, 325, 329, 356, 376, 377, 379, 423, 440, 466, 472, 475, 484, 487
Schulz, Fritz Traugott, 85
Schumacher, Fritz, 121
Schütte-Lihotzsky, Margarete, 56, 262, 276
Schwarzwald, Eugenie, 35, 38, 92, 95, 96, 97, 259, 323, 324, 325, 326, 330, 371, 372, 376, 388, 423, 433, 462, 463, 464, 476, 484
Schwarzwald, Hermann, 96, 97, 375, 377, 484
Schweitzer, Charles, 64, 65, 331, 377, 409, 421
Secession, 15, 16, 23, 57, 82, 99, 100, 121, 122, 174, 175, 313, 329, 346, 379
Seitz, Karl, 116, 484
Sellier, Henri, 58, 59
Semler, 306, 307, 470, 471, 480
Sentille, Marcelle, 259, 422
Seuphor, Michel, 125, 281, 336, 337, 463, 475, 483, 485
Sima, Josef, 343
Simmel, Georg, 66
Sitte, Camillo, 174
Śliwiński-Effenberger, Jan, 256, 267, 281, 316, 331, 332, 333, 334, 336, 338, 339, 340, 342, 344, 345, 356, 362, 410, 425, 485
Sombart, Werner, 66
Soutine, Chaïm, 163
Spalek, Alois, 351
Spencer, Herbert, 188
Stangeland, Charles Emil, 376
Stary, Oldřich, 166, 351, 404, 408
Štech, Václav Vilém, 350, 390
Steiner, Gisela, 295
Steiner, Hugo, 296, 299, 469
Steiner, Lilly, 24, 279, 281, 299, 320
Štěpánek, Josef, 405
Stiassny, Alfred, 172
Stoclet, Adolphe, 358
Stransky, Adolf, 389
Strasser, 21, 292, 470
Strnad, Oskar, 87, 94, 239, 356, 478
Sullivan, Louis, 113, 121, 188, 427
Székely, Eugen, 151, 295, 482

T

Taeuber-Arp, Sophie, 316, 362
Taut, Bruno, 400, 405
Teige, Karel, 166, 167, 350, 351, 352, 353, 396, 398, 399, 404, 417, 425, 431, 448, 461, 462, 478
Temporal, Marcel, 77
Terragni, Giuseppe, 247
Tessenow, Heinrich, 104
Thal, Ida, 335, 336, 337, 479
Tihanyi, Lajos, 335, 340, 341, 451, 504
Tyl, Oldřich, 168, 350, 351, 404, 477
Tzara, Tristan, 17, 21, 25, 35, 87, 140, 146, 163, 193, 216, 217,

218, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 245, 248, 251, 271, 273, 274, 275, 280, 291, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 339, 340, 341, 356, 360, 362, 382, 394, 424, 425, 426, 427, 429, 433, 436, 462, 464, 479, 481, 487, 492, 496, 504, 509

U

Unger, Kurt, 34, 109, 110, 237, 250, 252, 305, 415, 419, 476, 503
UP Závody, 17, 173, 201, 278, 279, 282, 338, 349, 350, 392, 393, 395, 417, 424, 426, 461, 470, 486
Urbánek, Mojmir, 404

V

Vaillat, Léandre, 80, 198
van de Velde, Henry, 86, 106, 129, 346, 348, 374, 466
van der Rohe, Mies, 85, 88, 172, 348, 349, 392
van Doesburg, Theo, 362
van Eesteren, Cornelis, 353, 362, 423
Vaněk, Jan, 50, 173, 278, 350, 392, 394, 395, 399, 403, 461, 470, 481, 486
Vaněk, Jaroslav, 393
Veblen, Thorstein, 188
Veillich, Josef, 130, 142, 144, 278
Verdier, Paul, 217, 278, 280, 313, 342, 427, 486
Vildrac, Charles, 126
Vinchon, Jean, 400, 486
Víšek, Jan, 350, 351, 393, 394, 405, 486
Vogl, Stephanie, 303
Voirol, Sébastien, 127, 384
von Dardel, Nils, 315
von Eitelberger, Rudolf, 182
von Falke, Jacob, 182
von Ficker, Ludwig, 82, 400
von Myrbach, Felician, 95
von Scala, Arthur, 15, 164, 182, 183, 190, 484
von Siemens, Werner, 196
von Wagner-Freynscheim, Helmut, 103, 104, 238, 252
von Wedderkop, Hermann, 62

W

Wagner, Otto, 93, 94, 99, 108, 135, 174, 213, 352, 396, 397, 435, 438, 461, 462, 480, 483
Wagner, Richard, 378, 379
Walden, Herwarth, 16, 47, 49, 52, 66, 179, 180, 330, 338, 369, 396, 450, 465
Wallon, Henri, 366, 367, 426
Wattjes, J. G., 61, 421
Weber, Anton, 56
Weininger, Otto, 176
Wellesz, Egon, 96, 97, 325, 372, 375, 377, 379, 380
Welz, Jean, 72, 73, 143, 359, 421, 477, 487
Werth, Léon, 125, 368, 370, 383, 387, 426, 429, 463
Wiener Werkstätte, 53, 63, 68, 89, 95, 106, 145, 175, 178, 181, 346, 378, 437, 443
Wiesner, Ernest, 350, 357
Wilhelmson, Carl, 315
Willis, Francis, 207, 208, 217, 422, 487, 503
Winternitz, Josef, 26, 109, 112, 167, 169, 308, 309, 436, 471, 481
Wittgenstein, Ludwig, 240, 241, 476
Wolff, Fritz, 296, 487
Wright, Frank Lloyd, 88, 89, 110, 188, 190, 191, 235, 239, 242, 247, 248, 251, 262, 287, 352, 359, 417, 430, 460, 461, 477, 479, 480

Z

Zamoyski, Auguste, 316, 341
Zervos, Christian, 66, 463
Zrzavý, Jan, 280, 342, 391, 422, 482, 486
Zucker, Margarete, 69, 180, 181, 421
Zuckerkandl, Bertha, 325
Zwart, Piet, 337
Zweig, Stefan, 63, 115, 477

Table des illustrations

ILLUSTRATION 1 : PUBLICITE POUR LA CONFERENCE D'ADOLF LOOS *VOM GEHEN, STEHEN, SITZEN, LIEGEN, SCHLAFEN, WOHNEN, ESSEN UND SICH-KLEIDEN, NEUES WIENER TAGBLATT*, 18 JANVIER 1914, P. 38. SOURCE : ANNO, HISTORISCHE ZEITUNGEN UND ZEITSCHRIFTEN, HTTP://ANNO.ONB.AC.AT/ 70

ILLUSTRATION 2 : ESPACE D'EXPOSITION D'ADOLF LOOS AU SALON D'AUTOMNE, PARIS, 1923. SOURCE : FRECHILLA, JAVIER, 2004. *ADOLF LOOS, GROUP OF TWENTY VILLAS WITH ROOF GARDENS ON THE COTE D'AZUR.* MADRID : RUEDA. 79

ILLUSTRATION 3 : MAQUETTE DE LA VILLA DE JOSEPHINE BAKER EXPOSEE AU SALON D'AUTOMNE, PARIS, 1930. SOURCE : *L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI,* N°2, DECEMBRE 1930, P. 52. 80

ILLUSTRATION 4 : ADOLF LOOS ENTOURE DE SES ELEVES SUR LE TOIT DE L'ECOLE D'EUGENIE SCHWARZWALD A VIENNE AUTOUR DE 1920. 1 : JOSEF BERGER, 2 : OTTO BAUER, 3 : LOOS, 4 : LEOPOLD EHRMANN, 5 : LIPSCHITZ, 6 : ERICH ZIFFER, 7 : GABRIEL GUEVREKIAN (JOHANNES ITTEN ?), 8 : FRANZ SCHUSTER, 9 : HEINRICH KULKA, 10 : NORBERT KRIEGER, 11 : ERNST L. FREUD, 12 : KAREL LHOTA ?, 13 : JACQUES GROAG, 14 : PAUL ENGELMANN, 15 : ZLATKO NEUMANN ?, 16 : ALFONS HETMANEK, 17 : JOHANN WELS, 18 : GIUSEPPE DE FINETTI, 19 : FRANZ KAYM. SOURCE : RUKSCHCIO, BURKHARDT, ET ROLAND SCHACHEL. 1982. OP. CIT., P. 251. 108

ILLUSTRATION 5 : ADOLF LOOS ET SES ELEVES LORS DE SON SOIXANTIEME ANNIVERSAIRE A PRAGUE. ASSIS DE GAUCHE A DROITE : KURT UNGER, LEOPOLD FISCHER, NORBERT KRIEGER, HEINRICH KULKA, ROBERT HLAWATSCH. DEBOUT DERRIERE ADOLF LOOS : GIUSEPPE DE FINETTI. SOURCE : STEFAN VOGLHOFER, ADOLF LOOS SPURENSUCHE, 2007-2020, P. 10. 110

ILLUSTRATION 6 : PROJET DU MUNDANEUM DE LE CORBUSIER (1927) ET PROJET DU GRAND BABYLONE HOTEL D'ADOLF LOOS (1923). SOURCE : FONDATION LE CORBUSIER ET EXTRAIT DE LA REVUE *RED,* PAGE DE COUVERTURE, N°10, 1928. 130

ILLUSTRATION 7 : DETAIL DE L'ESCALIER DE LA VILLA MOLLER, VIENNE, 1930, MARTIN GERLACH JUNIOR. SOURCE : ALBERTINA, VIENNE, ALA 2456. 148

ILLUSTRATION 8 : DESSIN DU PROJET DE TOMBEAU POUR ADOLF LOOS PAR LE SCULPTEUR FRANCIS WILLIS, SEPTEMBRE 1933. SOURCE : FONDS AL, ZPH 1442, 3.1 657, BIBLIOTHEQUE DE LA MAIRIE DE VIENNE. ... 207

ILLUSTRATION 9 : PROJET ANNOTE PAR ADOLF LOOS POUR UNE PARCELLE RUE FRANKLIN. SOURCE : ALBERTINA, VIENNE, FONDS AL, DOSSIER O, ALA104 ET ALA105. 216

ILLUSTRATION 10 : DESSIN DE LA VILLA D'HELENA RUBINSTEIN, ADOLF LOOS (1924), RUE DU FAUBOURG-SAINT-HONORE, PARIS. SOURCE : ALA158, ALBERTINA, VIENNE. 221

ILLUSTRATION 11 : PROJET D'HOTELS PARTICULIERS PAR PIERRE BOUDRIOT, AVENUE JUNOT, 1925. SOURCE : MARCILLY, P., « HOTEL D'ARTISTE POUR POULBOT », LA CONSTRUCTION MODERNE, 24 JANVIER 1926, PLANCHE 67. 224

ILLUSTRATION 12 : FAÇADES DES VILLAS POULBOT (1925-1926) ET TZARA-KNUTSON (1926-1927), AVENUE JUNOT, PARIS. SOURCE : CECILE POULOT, 2020. 225
ILLUSTRATION 13 : FAÇADES DES VILLAS TZARA (1927, PARIS, ALA2621), MÜLLER (1928, PRAGUE, ALA3200) ET MOLLER (1928, VIENNE, ALA2445), MARTIN GERLACH JR., 1931. SOURCE : ALBERTINA. 227
ILLUSTRATION 14 : FAÇADES DES VILLAS MOLLER (1928, VIENNE), TZARA (1927, PARIS) ET MÜLLER (1928, PRAGUE). SOURCE : CECILE POULOT, 2016-2019. 228
ILLUSTRATION 15 : FAÇADES DES VILLAS PLANEIX (1925, PARIS) ET MOLLER (1928, VIENNE). SOURCE : CECILE POULOT, 2016-2018. 231
ILLUSTRATION 16 : FENETRES ARCHITECTUREES : VILLA MÜLLER (PRAGUE, 1928), VILLA SAVOY (POISSY, 1929) ET VILLA LE LAC (CORSEAUX, 1923). SOURCE : GALINSKY.COM ET FONDATION LE CORBUSIER. 231
ILLUSTRATION 17 : PORTRAITS DE LOOS PAR MAN RAY (1927) ET TRUDE FLEISCHMANN (AU MILIEU DES ANNEES 1920). SOURCE : MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE, AM 1994-393 (2918), PARIS ET DOROTHEUM, VIENNE. 271
ILLUSTRATION 18 : MAGASIN KNIZE, 146 AVENUE DES CHAMPS-ELYSEES, THERESE BONNEY, 1928. SOURCE : MEDIATHEQUE DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE : 00257769. 272
ILLUSTRATION 19 : ADOLF LOOS ET ZLATKO NEUMANN SUR LE CHANTIER DE LA VILLA TZARA, PARIS, ANDRE KERTESZ, AUTOUR DE 1927. SOURCE : MEDIATHEQUE DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE, FONDS ANDRE KERTESZ, 72L002521_P. 273
ILLUSTRATION 20 : ADOLF LOOS ET ZLATKO NEUMANN, PARIS, ANDRE KERTESZ, AUTOUR DE 1927. SOURCE : MEDIATHEQUE DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE, FONDS ANDRE KERTESZ, 72L002520_P. 275
ILLUSTRATION 21 : ADOLF LOOS ET ZLATKO NEUMANN, PARIS, ANDRE KERTESZ, AUTOUR DE 1927. SOURCE : MEDIATHEQUE DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE, FONDS ANDRE KERTESZ, 72L002514_P. 276
ILLUSTRATION 22 : LOCALISATION DES VILLAS FAMILIALES D'ADOLF LOOS A VIENNE (1910-1931) SOURCE : WEISSENBACHER, GERHARD. 1999. *IN HIETZING GEBAUT : ARCHITEKTUR UND GESCHICHTE EINES WIENER BEZIRKES.* VIENNE : HOLZHAUSEN. 293
ILLUSTRATION 23 : AMENAGEMENTS D'ADOLF LOOS A PLZEN LE LONG DE KLATOVSKA TRIDA DE 1907 A 1931. REALISATION : CECILE POULOT. 301
ILLUSTRATION 24 : FAÇADE DU SACRE DU PRINTEMPS, GABRIEL GUEVREKIAN, PARIS, 1923. SOURCE : ARCHIVES DE GABRIEL GUEVREKIAN, UNIVERSITE DE L'ILLINOIS, ACCESSIBLE EN LIGNE, HTTPS://ARCHON.LIBRARY.ILLINOIS.EDU 334
ILLUSTRATION 25 : « APRES LA SOIREE », ANDRE KERTESZ, 1927, PARIS. SOURCE : MEDIATHEQUE DU PATRIMOINE ET DE L'ARCHITECTURE, FONDS ANDRE KERTESZ, 72L000457. 337
ILLUSTRATION 26 : PORTRAITS DE TRISTAN TZARA ET ADOLF LOOS PAR LAJOS TIHANYI, AUTOUR DE 1925. SOURCE : MUSEE DES BEAUX-ARTS DE BUDAPEST ET GASSNER. HUBERTUS. 1986. *WECHSELWIRKUNGEN : UNGARISCHE AVANTGARDE IN DER WEIMARER REPUBLIK*. MARBOURG : JONAS-VERLAG, P. 86. 341
ILLUSTRATION 27 : FAUTEUIL VIRGULE, FRANCIS JOURDAIN, 1922 - KNIESCHWIMMER, ADOLF LOOS, 1906. SOURCE : WWW.CHRISTIES.COM. 356
ILLUSTRATION 28 : CARNET DE NOTES D'ADOLF LOOS. SOURCE : FONDS AL, ZPH 1442, 2.2.27, BIBLIOTHEQUE DE LA MAIRIE DE VIENNE. 358

ILLUSTRATION 29 : APPEL DE PROTESTATION CONTRE LE REFUS DE LA PARTICIPATION DE DE STIJL, 1925.
SOURCE : *DE STIJL*, 1925, 10/11. 361

Liste des tableaux

TABLEAU 1 : TRADUCTIONS ET PUBLICATIONS DES TEXTES D'ADOLF LOOS DANS DES REVUES FRANÇAISES (1912-1933). REALISATION : CECILE POULOT 73
TABLEAU 2 : PUBLICATION ET TRADUCTION DES RECUEILS DES TEXTES DE LOOS. REALISATION : CECILE POULOT 76
TABLEAU 3 : CONFERENCES "ORNEMENT ET CRIME" EN EUROPE. REALISATION : CECILE POULOT 124
TABLEAU 4 : LA PUBLICATION D'"ORNEMENT ET CRIME" DANS DES REVUES EUROPEENNES A PARTIR DE 1913. REALISATION : CECILE POULOT 137
TABLEAU 5 : PROJETS ET REALISATIONS D'ADOLF LOOS APRES 1918 JUSQU'EN 1933 DANS LE MONDE. SOURCE : D'APRES LE CATALOGUE RAISONNE DE RUKSCHCIO ET SCHACHEL, 1982. REALISATION : CECILE POULOT. 233
TABLEAU 6 : ORIGINES ET LIEUX DE TRAVAIL DES TROIS GENERATIONS D'ARCHITECTES FORMEES PAR ADOLF LOOS. REALISATION : CECILE POULOT 252
TABLEAU 7 : OCCUPATION PROFESSIONNELLE DES CLIENTS AUTRICHIENS ET TCHECOSLOVAQUES D'ADOLF LOOS ENTRE 1918 ET 1933. REALISATION : CECILE POULOT 314
TABLEAU 8 : HISTORIQUE DES EXPOSITIONS A LA GALERIE AU SACRE DU PRINTEMPS 1925-1928. REALISATION : CECILE POULOT 335
TABLEAU 9 : TRADUCTIONS DE MARCEL RAY DANS LES *CAHIERS D'AUJOURD'HUI*. REALISATION : CECILE POULOT. 377

Liste des figures

FIGURE 1 : LES EXPOSITIONS D'ADOLF LOOS EN EUROPE 1923-1933. REALISATION : VICTOR GAUTRIN 83
FIGURE 2 : LA CONFERENCE « CRITIQUE DES ARTS DECORATIFS » JUSQU'A « ORNEMENT ET CRIME » EN EUROPE (1909-1913). REALISATION : CECILE POULOT. 120
FIGURE 3 : DU MONOCENTRISME AU POLYCENTRISME AVANT ET APRES LA PREMIERE GUERRE MONDIALE. REALISATION : CECILE POULOT. 186
FIGURE 4 : LE PARIS D'ADOLF LOOS (1923-1931). REALISATION : VICTOR GAUTRIN. 269
FIGURE 5 : LES REALISATIONS D'ADOLF LOOS POUR LA FAMILLE STEINER-WOLFF : MARQUEURS DE LEUR IMPLANTATION MONDIALE. REALISATION : CECILE POULOT. 298
FIGURE 6 : LES FAMILLES HIRSCH ET BECK, COMMANDITAIRES DE LOOS : RESEAU COMMUNAUTAIRE, RESEAUX FAMILIAUX ET PROFESSIONNELS ENTRE VIENNE ET PLZEN (1907-1932). REALISATION : CECILE POULOT. 304
FIGURE 7 : L'ENTREPRISE MÜLLER & KAPSA ENTRE PLZEN ET PRAGUE : UN ACTEUR MAJEUR DES CONSTRUCTIONS DE LOOS EN TCHECOSLOVAQUIE. REALISATION : CECILE POULOT 310
FIGURE 8 : PUBLICATION DE L'ESSAI *ORNEMENT ET CRIME* EN EUROPE 1913-1934. REALISATION : CECILE POULOT. 386

Table des matières

Résumé 3

Abstract 4

Remerciements 7

Sommaire 9

Liste des sigles et abréviations 11

Introduction 13

PARTIE 1 Faire savoir et se mettre en scène 47

Chapitre 1 L'internationalisation des idées d'Adolf Loos : presse, conférences et expositions 49

1.1. Presse et conférences, des formes privilégiées par Adolf Loos 52

1.1.1 Presse et conférences : des formes apparentées et poreuses pour Adolf Loos 52

1.1.2 L'après Première Guerre mondiale : vers un enrichissement des problématiques architecturales et sociales d'Adolf Loos 56

1.1.3 L'internationalisation d'Adolf Loos après 1918 : le temps des publications et des conférences en Europe 59

1.1.4 Les traductions des écrits de Loos : une autre lecture de l'internationalisation de l'architecte à travers sa correspondance 70

1.2. Les expositions : une nouveauté après la Première Guerre mondiale 77

1.2.1 À Paris, Adolf Loos familier du Salon d'Automne 77

1.2.2 Loos exposé en Europe : construire une autre image de l'architecte 81

Chapitre 2 L'enseignement pour Loos : former, diffuser et se forger un réseau 92

2.1. Devenir architecte à Vienne 93

2.1.1 Apprendre l'architecture à Vienne dans des écoles officielles 93

2.1.2 L'école d'Adolf Loos 1912-1923 95

a) Prémices et fondation : un enseignement ouvert 95

b) Le programme d'enseignement : créer un état d'esprit 98

c) Les élèves d'Adolf Loos : trois générations d'architectes 107

2.2. Une école hors les lieux ou le projet d'une école à Paris 113

Chapitre 3 Le modèle loosien : une création des années 1920 et 1930 118

3.1. *Ornement et crime* : un manifeste architectural de l'après-guerre ? 119

3.1.1 Genèse d'une conférence-essai 119

3.1.2 *Ornement et crime* : manifeste du purisme en France 125

3.1.3 *Ornement et crime* dans les autres pays : une lecture plus nuancée portée par les élèves de Loos 137

3.2. Le *Raumplan* ou l'invention d'un modèle 139

3.2.1 Le *Raumplan* : un outil méthodologique créé en 1931 par ses élèves 140

3.2.2 Le *Raumplan* dans l'œuvre architecturale d'Adolf Loos 143

3.2.3 Voyage et transfert du *Raumplan* dans le monde 149

PARTIE 2 Adolf Loos en ses lieux : une culture de l'habiter 155

Chapitre 4 Quitter Vienne et vivre la nouvelle Europe : Adolf Loos, architecte cosmopolite 158

4.1. Vers une nouvelle géographie artistique de Loos 159

4.1.1 Un déplacement des centralités principales : Paris, Prague et Plzeň 159

4.1.1.1 Paris : « le vrai rêve de sa vie » ou le tremplin pour une nouvelle carrière internationale ? 159

a) Adolf Loos en quête de recommandations pour quitter Vienne 159

b) Paris, capitale des possibles 161

c) Paris et les débats sur l'architecture : un terrain favorable aux théories d'Adolf Loos 163
4.1.1.2 Prague : une étape propice aux expérimentations 166
4.1.1.3 Plzeň : un lieu de travail majeur pour Loos 169
4.1.2 Brno et Vienne : entre permanence et effacement 171
4.1.2.1 Brno : un centre moderne aux portes de Vienne 171
4.1.2.2 Vienne : ville d'adoption et repoussoir 174
4.1.3 Des centralités latentes : Berlin et Londres 179
4.1.3.1 Berlin : tremplin pour diffuser ses théories 179
4.1.3.2 Londres : contre-modèle de Vienne et source d'inspiration 181
4.2. Multiplier les appartenances et devenir cosmopolite 184
4.2.1 Polycentrisme et logiques transnationales 185
4.2.1.1 Le goût du voyage 187
4.2.1.2 Être ici et là-bas 191
4.2.2 Être germanophone dans la nouvelle Europe : une transnationalité contrariée 194
4.2.2.1 Adolf Loos entre communauté slave et communauté germanophone dans la Première République Tchécoslovaque 194
4.2.2.2 La peur de l'étranger allemand dans la France des années folles 198
4.2.3 Migration, migration artistique, exil ou multiplication des appartenances 200
Chapitre 5 Construire et projeter selon Loos : de l'Europe au monde 205
5.1 Construire dans l'Europe de l'entre-deux-guerres : se saisir de nouvelles opportunités urbaines 206
5.1.1 Accompagner l'essor de la société de consommation et inventer un nouvel espace public : les programmes multifonctionnels et commerciaux 209
5.1.2 Les programmes d'habitation : entre habitat collectif et grandes villas 215
5.2 Construire dans le monde ou le rêve de partir 233
5.3 Un horizon élargi par les élèves 236
5.3.1 Se former à Vienne 238
5.3.2 S'impliquer dans l'invention d'une architecture nationale 240
5.3.3 Migrer vers des pays érigés en modèles par Loos 247
5.3.4 Fuir l'Europe et le théâtre de la guerre pour s'établir aux quatre coins du monde 249
Chapitre 6 Les lieux de la construction de soi 254
6.1. Une déterritorialisation des pratiques loosiennes : une vie « viennoise » à Paris 255
6.1.1 La posture d'Adolf Loos : un dandy intellectuel cosmopolite 255
6.1.2 Le café : lieu de travail et de représentation 260
6.1.3 Le Paris d'Adolf Loos : l'attrait pour la vie nocturne 263
6.1.4 Se mettre en scène par la photographie 270
6.2. Les lieux de l'intime 274
6.2.1 Les photographies d'André Kertesz ou s'inventer un chez soi 274
6.2.2 L'envers du décor : les courriers de détresse d'Adolf Loos 278

PARTIE 3 Les réseaux multiples et convergents d'Adolf Loos 285
Chapitre 7 Une fidèle clientèle européenne aux similitudes nombreuses 290
7.1 Les commanditaires viennois : une bourgeoisie juive ouverte sur l'Europe 292
7.2 Les commanditaires tchécoslovaques : réseau communautaire, réseaux familiaux et professionnels en imbrication 299
7.3 Le couple d'artistes émigrés Greta Knutson et Tristan Tzara : une exception emblématique de la capitale française ? 314
Chapitre 8 Des réseaux amicaux et professionnels 322
8.1 Des réseaux de sociabilité et de solidarité aux interactions multiples : entre réminiscences de l'Empire austro-hongrois et colonies nationales 324
8.1.1 De Vienne à Paris : des réseaux qui perdurent 324
8.1.2 La bande d'Adolf Loos à Paris : carnet d'adresses, agendas et cartes de visite 339

8.2 Des réseaux professionnels devenus nécessaires : Adolf Loos et les architectes de son temps..346
8.2.1 Le conflit avec les contemporains à stature internationale : une posture loosienne ? 346
8.2.2 Adolf Loos en Tchécoslovaquie : le père de l'architecture nationale, un modèle pour la jeune génération d'architectes 349
8.2.3 À Paris : un cercle de jeunes architectes qui admirent et soutiennent le maître 353
Chapitre 9 Deux figures de passeurs : stratégies et réseaux de diffusion 364
9.1. Marcel Ray, un intellectuel engagé pour la modernité viennoise en France 366
9.1.1 Un germaniste et homme de réseaux..... 366
9.1.2 Marcel Ray et le groupe de Carnetin : l'aventure éditoriale des *Cahiers d'Aujourd'hui*..... 368
9.1.3 De Vienne à Paris : traduire et introduire « l'autre Autriche » en France 371
9.1.4 Adolf Loos dans *Les Cahiers d'aujourd'hui* ou la construction d'un classique..... 381
9.2. Bohumil Markalous, un médiateur investi pour la reconnaissance d'Adolf Loos en Tchécoslovaquie 389
9.2.1 Un intellectuel cosmopolite de la génération Čapek 389
9.2.2 L'axe Paris-Brno ou les premiers engagements de Bohumil Markalous 392
9.2.3 La fabrique d'un architecte tchécoslovaque moderne : des revues aux éditions Orbis 395
9.2.4 Le rôle des conférences publiques : diffuser largement la pensée loosienne 404
9.2.5 Le combat de Bohumil Markalous pour la postérité d'Adolf Loos 406

Conclusion 413

Bibliographie 421

Annexes 469

Index 497

Table des illustrations 503

Liste des tableaux 506

Liste des figures 506

Table des matières 508

Adolf Loos à Vienne, Paris et Prague : habiter l'Europe de l'entre-deux-guerres

Cette thèse est consacrée à la seconde partie de la carrière de l'architecte Adolf Loos (1870-1933) à partir de la fin de la Première Guerre mondiale jusqu'en 1933, et surtout après son départ de Vienne en 1923. Notre hypothèse de travail est que loin d'être une période « en creux » comme l'historiographie l'a souvent présentée, celle-ci est marquée par une plus large diffusion de la pensée de Loos et des logiques d'internationalisation et explique pour une bonne part sa fortune critique. Durant cette période, Loos s'ouvre à de nouvelles conceptions de l'architecture avec un engagement pour les logements sociaux et envisage une nouvelle carrière loin de Vienne, ce qu'il réalise en partie en s'installant à Paris puis en voyageant entre la France, l'Autriche et la Tchécoslovaquie au gré de ses chantiers et de ses réseaux de commanditaires et d'amis. Surtout, sa pensée et ses écrits sont largement diffusés grâce aux multiples médias que Loos se plaît à utiliser et grâce à des passeurs qui vont se faire relais auprès de leurs pairs pour accroître sa notoriété. Du fait de ses déplacements, cette période donne lieu à une série de circulations via ses publications, ses expositions ou encore ses constructions en dehors de l'Autriche et de sa capitale. Enfin, ses élèves, anciens et nouveaux, voyageant et construisant à travers l'Europe dans le cadre de leurs carrières personnelles, s'attachent également à diffuser la pensée de leur maître. La thèse repose sur l'analyse de documents d'archives inédits dépouillés en France, en Autriche, en République Tchèque ou encore en Suède et en Italie et leur recoupement avec des sources déjà publiées.

Mots-clés : Adolf Loos – Vienne – modern architecture – Paris – théâtre – Prague – réseau – fin de siècle – circulation – transnational

Adolf Loos in Vienna, Paris and Prague : living in interwar Europe

This thesis examines the second part of the career of the architect Adolf Loos (1870-1933) from the end of the First World War until 1933, and especially after his departure from Vienna in 1923. From the mid-1920's onwards, Loos built, projected and published between France, Czechoslovakia and Austria. Our working hypothesis is that, far from being a period "in hollow" as historiography has often presented it, this period is marked by a wider diffusion of Loos' thought and the logics of internationalization and explains to a large extent his critical fortune. During this period, Loos opened up to new conceptions of architecture with a commitment to social housing and planned a new career far from Vienna by settling in Paris and then travelling on his building sites between France, Austria and Czechoslovakia thanks to his networks of clients and friends. Above all, his thoughts and writings are widely disseminated through the multiple media that Loos liked to use and thanks to mediators who act as relays to their peers to increase his notoriety. Because of his displacements, this period gave rise to a series of circulations via his publications, exhibitions and constructions outside Austria and its capital. Finally, his students, old and new, travelling and building throughout Europe as part of their own personal careers, also seek to spread the thought of their master. The thesis is based on the analysis of previously unpublished archival documents from France, Austria, the Czech Republic, Sweden and Italy and their cross-referencing with previously published sources.

Keywords : Adolf Loos – Vienna – modern architecture – Paris – Theater – Prague – Network – fin de siècle – Circulation – transnational

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
Ecole doctorale 625 - MAGIIE
Mondes anglophones, germanophones, indiens, iraniens et études européennes
Maison de la recherche, université Sorbonne Nouvelle,
4, rue des Irlandais, 75005 Paris