

Zeitschrift: Matières
Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville
Band: 16 (2020)

Artikel: Adolf Loos construit en montagne
Autor: Ortelli, Luca
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984519>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

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



Adolf Loos construit en montagne

Luca Ortelli

Préambule

Dans la première monographie consacrée à l'œuvre d'Adolf Loos¹, une seule image montre un paysage vu depuis un espace intérieur. Il s'agit d'une photographie de la *Herrenzimmer* [le bureau-fumoir] de la maison de vacances de Paul Khuner, située dans le Semmering, une région de la Basse-Autriche. Le livre en question fut publié en 1931 et édité par Heinrich Kulka, un collaborateur de Loos. Il est donc légitime d'imaginer que ce dernier en ait scrupuleusement contrôlé le contenu, ce qui en fait un ouvrage fondamental. Pour comprendre l'exceptionnalité de la photographie susmentionnée, il faut se référer à un passage du livre *Urbanisme*, dans lequel Le Corbusier écrivit : « Loos m'affirmait un jour : "Un homme cultivé ne regarde pas par la fenêtre ; sa fenêtre est en verre dépoli ; elle n'est là que pour donner de la lumière, non pour laisser passer le regard". »². Cette phrase quelque peu énigmatique explique la prédilection de Loos pour les intérieurs et leur affranchissement, pour ainsi dire, de l'extérieur.

En effet, si dans les images publiées dans le livre de Kulka les fenêtres sont toujours protégées par des rideaux, il faut aussi remarquer que la disposition des meubles nie souvent tout rapport frontal avec l'extérieur, comme le démontrent les nombreux cas dans lesquels les canapés sont directement posés au pied des fenêtres, adossés au mur, orientant ainsi le regard vers le dedans. Il est possible d'interpréter cette attitude comme spécifiquement loosienne, bien qu'en réalité, le caractère introverti soit un aspect récurrent des intérieurs bourgeois de la fin du XIX^e siècle. Il est également vrai que pour Loos, et à Vienne en général, l'introversion, la célébration de la vie domestique et la recherche du plus grand confort contrastent fortement avec la sévérité de l'aspect extérieur des maisons. Et, dans le cas spécifique de l'architecte viennois, ce contraste est augmenté par des façades dénuées de tout appareil décoratif.

*Adolf Loos, maison Khuner,
Payerbach, 1928-1930, vue sud-est.
© Albertina Museum, Vienne.*

La littérature à ce sujet est assez vaste³ et les principaux textes critiques concordent sur ce point : l'architecture domestique de Loos érige une barrière sensible entre intérieur et extérieur, entre vie sociale et vie familiale. D'une manière allant bien au-delà de la métaphore, il s'agit d'une architecture complètement concentrée sur le dedans et peu encline à chercher un rapport visuel avec le contexte. Ceci explique les façades hiératiques, parfois semblables à de véritables « masques » anthropomorphes, que les maisons de l'architecte présentent à la ville.

Si nous revenons aux pages du livre de Kulka, nous ne serons donc pas surpris de constater à quel point les préoccupations centrales de Loos concernent le dedans et la totale étanchéité visuelle entre intérieur et extérieur. Même si l'architecte a beaucoup écrit, et sur des sujets très variés, il demeure pourtant difficile de lui reconnaître une pensée théorique organique. Le caractère non systématique de ses textes ne lui a cependant pas empêché d'affirmer les points fondateurs de sa vision de l'architecture avec une clarté qu'il ne serait pas exagéré de qualifier d'apodictique.

Une maison de vacances

La maison de vacances de Paul Khuner (1884-1932) se trouve à 900 mètres d'altitude, près de Payerbach, à une centaine de kilomètres au sud de Vienne. Loos connaissait cette région grâce aux escapades qu'il y faisait en compagnie de ses amis. Dans les années 1910, il avait déjà élaboré deux autres projets⁴ dans la commune de Breitenstein, localisée à une dizaine de kilomètres de Payerbach. Les premières propositions de la maison Khuner remontent probablement à la fin de 1928, tandis que le chantier fut achevé en juillet 1930, sous la direction de Kulka. Ces dates indiquent que le projet et l'exécution se sont déroulés simultanément à la villa Müller, achevée à Prague en mars 1930 et souvent considérée comme le chef-d'œuvre de Loos. Si cette dernière résume, avec un déploiement de moyens sans précédent, les visions du maître viennois en matière d'habitation, la maison Khuner incarne quant à elle les mots qu'il utilisa en 1913 dans un texte intitulé « Règles pour celui qui construit en montagne » : *« Intéresse-toi aux formes dans lesquelles bâtit le paysan. En effet, elles concentrent la substance de la sagesse ancestrale. [...] Ne crains pas d'être traité de non moderne. »*⁵

Un peu plus tôt, Loos avait abordé le rapport entre architecture et paysage au début d'un autre texte intitulé « Architecture »⁶. En décrivant le calme et la beauté régnant autour d'un lac de montagne, il dénonçait la « note discordante » provoquée par une villa au milieu des maisons paysannes. À l'époque où Loos écrivait ces textes, il ne pouvait pas imaginer qu'une vingtaine d'années plus tard, un client, pour lequel il avait précédemment réalisé un appartement à Vienne⁷, lui demanderait de se confronter à la construction d'une maison en montagne. Ce mandat lui fut attribué par Paul Khuner, dont la fortune provenait de l'industrie familiale spécialisée dans la production de graisses alimentaires, et plus particulièrement dans la fabrication d'une sorte de margarine obtenue à partir de noix de coco et commercialisée sous le nom de « Kunerol ». Il est fort probable que la décision de construire une si grande maison dans



Adolf Loos, maison Khuner,
façade vers la vallée.

les montagnes du Semmering ait été déterminée par la fusion de l'industrie familiale avec le groupe Unilever, réalisée à la fin de l'année 1929. Grâce à cette opération, Khuner aurait eu l'intention de profiter de cette maison pour y passer non seulement les vacances d'été, mais aussi de longs séjours⁸.

La construction, exécutée en employant la technique du *Blockbau*, repose sur un socle en maçonnerie de pierre appuyé sur un terrassement obtenu en modifiant la pente naturelle du terrain. La géométrie du plan est fortement déterminée par la structure : trois travées longitudinales orientées nord-est/sud-ouest d'environ quatre mètres et dix-neuf poutres transversales présentant un entraxe d'un mètre. Le centre de la construction est occupé par une grande *Halle* [salon à double hauteur], orientée vers la vallée. Le premier étage présente un élargissement transversal obtenu grâce au porte-à-faux des poutres principales. À l'exception du socle, tous les murs intérieurs et les planchers sont réalisés en bois. La maison mesure approximativement 240 mètres carrés au rez-de-chaussée et 220 au premier étage, en tenant compte de l'élargissement évoqué et en déduisant le vide de la *Halle*. Le socle correspond à un rectangle d'environ quatorze mètres par dix-neuf, tandis que la partie en *Blockbau* présente un contour moins régulier, caractérisé par la «soustraction» d'une partie du volume. La projection du toit à deux pans est calquée sur les limites du socle, avec l'ajout de généreux avant-toits.

Contrairement au niveau semi-enterré du socle qui n'assume pas d'autres fonctions que celles d'abriter les locaux de service et de garantir une protection contre l'humidité à la structure en bois qu'il supporte, le volume en toiture bien visible sur l'image de la page 210 semble quant à lui entièrement participer à la vie de la famille et des invités. Accessible par un escalier qui le relie à l'étage inférieur et à la toiture-terrasse, cet étage contient une chambre, une salle de bains et une salle de jeux pour les deux filles de Khuner. S'il est d'un côté compréhensible que, selon les descriptions habituelles des

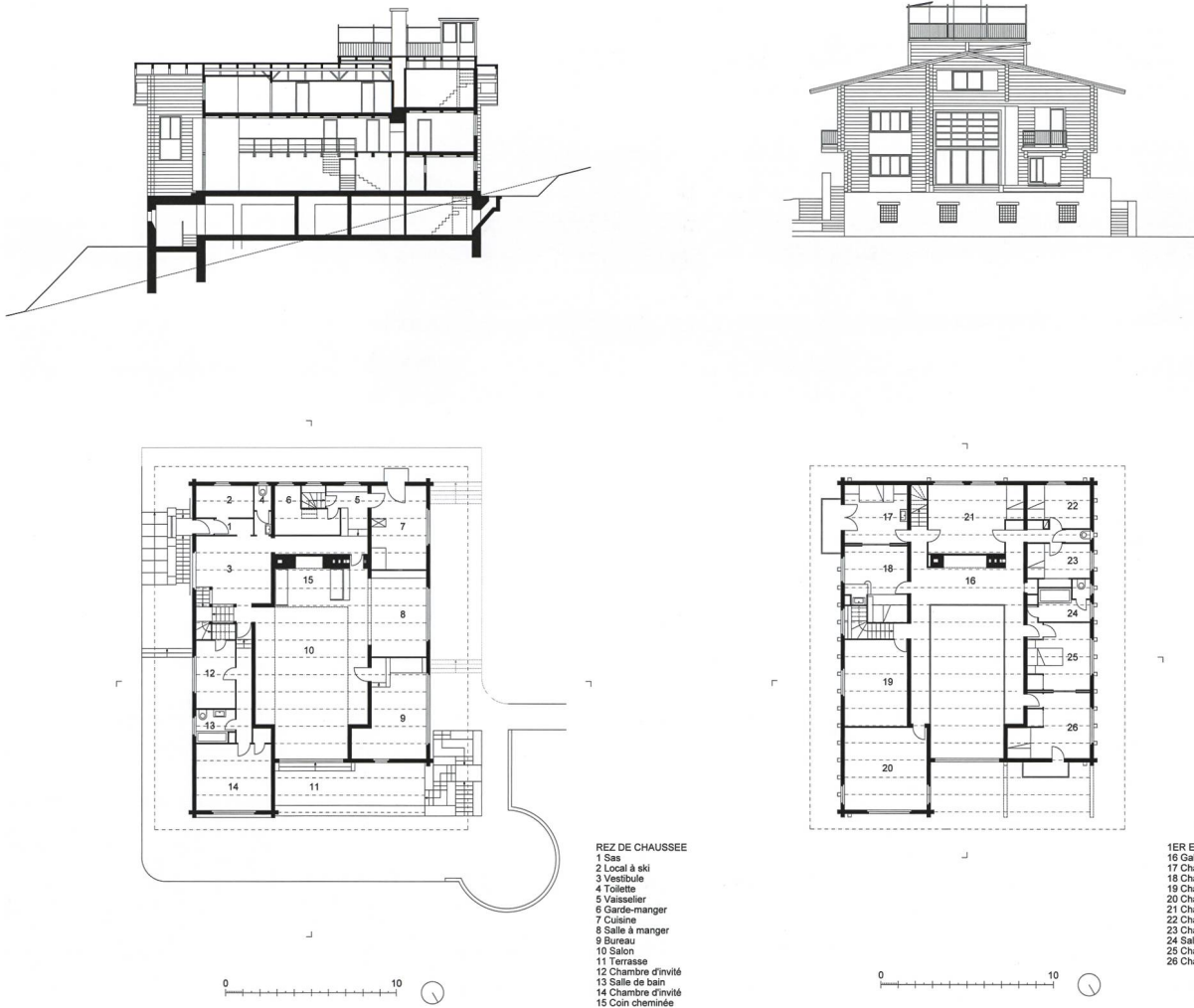
maisons de la haute bourgeoisie, seuls les espaces utilisés par le propriétaire, sa famille et ses invités soient mentionnés, il demeure cependant étrange qu'aucun mot ne soit émis, ni verbalement ni graphiquement, à propos de l'inattendue protubérance se trouvant en toiture. Pourtant, cette modification du couronnement constitue un élément particulier de la maison Khuner sur lequel nous reviendrons.

L'entrée se trouve à l'angle sud-est, dans une curieuse position sachant que le chemin menant depuis la rue située en contrebas jusqu'à la maison débouche sur la façade ouest, en face de la grande fenêtre de la *Herrenzimmer*. L'accès s'effectue donc en tournant autour de la maison, ce qui est plutôt laborieux. La présence du local à skis placé immédiatement à côté de l'entrée suggère que cette dernière était principalement utilisée pendant les mois d'hiver, tandis qu'en été, l'accès pouvait se faire au travers de la terrasse et directement par le salon, confirmant ainsi la vocation de «cour ouverte» de cet espace de réception.

Dans son ensemble, le bâtiment impose deux registres de lecture qui diffèrent selon le point d'observation : proche ou lointain. L'analyse des plans et des coupes fournit d'autres clés de compréhension, mais si on se limite aux documents publiés par Kulka, deux éléments attirent notre attention : la silhouette d'une construction de montagne typique et la présence de la *Halle* qui constitue, à première vue, l'élément le plus original. Ces deux éléments sont tellement discordants que toute tentative visant à considérer la maison Khuner comme un rapprochement de Loos à l'architecture traditionnelle est vouée à se dissoudre rapidement. Le fait que la technique constructive et le profil du bâtiment soient si éloignés des pratiques loosiennes témoigne de la volonté de ne pas produire de contraste désagréable ni de «criaillement inutile», qui aurait dérangé «paix, calme et beauté»⁹.

Auparavant, Loos avait déjà eu un certain nombre de possibilités d'explorer des hybridations entre des formes plus ou moins vernaculaires et les principes du *Raumplan*, mais aucune ne lui avait donné l'opportunité de les expérimenter. Selon Burkhardt Rukschcio et Roland Schachel, le précédent le plus proche remonte à une dizaine d'années avant le projet pour Khuner. En effet, en 1918, Loos avait élaboré un projet non réalisé de maison de vacances pour le prince Leo Sapieha, laquelle était organisée autour d'une *Halle* avec une galerie distributive au premier étage. D'ailleurs, dans la description de la maison Khuner, Kulka affirme que Loos désirait réaliser un espace à double hauteur depuis trente ans¹⁰.

Le socle en pierre, les façades en bois et le toit à deux pans qui composent la silhouette de la maison Khuner confirment son appartenance à l'image la plus diffuse et courante de la maison de montagne. Au-delà de ces rapprochements, l'écart entre le chalet traditionnel et le bâtiment projeté par Loos s'illustre dans une série de choix constructifs uniquement visibles à une distance rapprochée, à commencer par les ouvertures et leur système d'occultation. Si la taille des fenêtres dépasse généralement celle des constructions traditionnelles, dans deux cas, l'écart est perceptible, même pour les profanes.



Adolf Loos, maison Khuner,
coupe longitudinale, façade et plans
du rez-de-chaussée et de l'étage.

Il s'agit de la grande fenêtre de la *Halle* et de celle, plus modeste mais toujours remarquablement grande, de la *Herrenzimmer*, voulue par le client¹¹ et ouverte sur le paysage. Le système d'occultation – en réalité plutôt destiné à protéger – est composé de panneaux métalliques couissant horizontalement ou verticalement sur des rails et commandés depuis l'intérieur par une manivelle. Les seules exceptions sont les volets des portes-fenêtres donnant sur les balcons et ceux, plus grands, protégeant la fenêtre à double hauteur, pliables et pivotants de manière asymétrique. Les panneaux couissants que Loos avait observés en Suisse¹² constituent un élément de modernité incontestable qui ne dérange pourtant pas l'image générale du bâtiment, au même titre, d'ailleurs, que l'élément qui «perturbe» la toiture.



*Adolf Loos, maison Khuner,
vue de la Halle vers la cheminée.
© Albertina Museum, Vienne.*

Intérieurs

La complexité spatiale décrite par Beatriz Colomina¹³ pour illustrer la théâtralité implicite des espaces domestiques de Loos semble radicalement pacifiée dans la maison Khuner. Ici, l'interpénétration d'alcôves et de grands espaces, la géométrie labyrinthique des escaliers et les changements de niveaux entre les différents espaces présentent une élémentarité jamais atteinte précédemment. Pourtant, l'intensité caractéristique des intérieurs loosiens n'est ni perdue ni diminuée. Une fois entrés dans la représentation – pour rester dans la métaphore théâtrale où salle et scène sont réunies en une seule et même entité –, les personnages disparaissent quelques instants pour passer d'un étage à l'autre et réapparaissent inévitablement dans le grand espace central ou le long de la galerie du premier étage.

La cage d'escalier est pratiquement invisible et cette caractéristique détermine l'apparition subite des membres de la maisonnée, comme s'ils pouvaient se trouver dans l'espace sans être passés par un parcours perceptible. Cet effet est également présent, de manière encore plus intense, dans la villa Müller, spécifiquement au niveau de l'accès au salon depuis l'entrée principale qui se trouve au rez-de-chaussée. Dans la maison Khuner, le système distributif vertical est beaucoup plus simple que dans la villa de Prague, même s'il présente trois cages d'escalier différentes, dont deux font office de circulation de service.

L'escalier principal mettant en relation le rez-de-chaussée et le premier étage mérite cependant une attention particulière. Il se compose de deux volées à angle droit qui rejoignent un même palier depuis lequel démarre la dernière volée conduisant à la galerie. Ce dispositif semble excessivement compliqué, même si l'on sait qu'il doit garantir la circulation la plus discrète aux membres de la famille, aux invités et aux domestiques. Le dédoublement des volées trouve sa raison d'être dans la configuration du vestibule d'entrée, qui constitue un élément d'évidente discordance entre le chalet traditionnel que la silhouette du bâtiment évoque et l'intérieur coloré et insaisissable de cet espace qui produit un sentiment de désorientation.

Cet effet est non seulement obtenu grâce à l'escalier avec ses deux volées à angle droit, mais aussi grâce au miroir qui multiplie et renvoie les images kaléidoscopiques d'un espace délibérément théâtralisé. La géométrie de l'escalier détermine quant à elle l'alcôve de la chambre de l'une des filles du maître d'ouvrage. Celle-ci est surélevée de deux marches afin de permettre le passage aisé de la deuxième volée par-dessous. Ce détail est révélateur des difficultés provoquées par la compression de quelques pièces ou alcôves du rez-de-chaussée, afin d'exalter la double hauteur de la *Halle*¹⁴.

Au premier étage, près des chambres des filles, la galerie distributive s'élargit pour accueillir l'espace réservé au petit-déjeuner caractérisé par une niche surmontée d'un arc. Selon l'explication de Kulka¹⁵, le recours à l'arc fut déterminé par le passage des conduits de cheminées sur les deux côtés – un éventuel linteau horizontal n'ayant pas d'appuis suffisamment solides. Cette remarque, référée à un aspect apparemment secondaire, est significative du refus de toute concession envers des formes de saveur pittoresque tel l'arc, qui n'apparaît nulle part ailleurs dans l'œuvre de Loos.

Pour ce qui est du *Raumplan*, la maison Khuner constitue une solution inédite quant à l'efficacité et à la simplicité des moyens adoptés. Contrairement aux villas Moller et Müller ou aux maisons Rufer et Tzara, la configuration des différents espaces résulte de l'adoption d'un principe typologique, celui de la double hauteur avec une galerie distributive¹⁶. La compression de la salle à manger et de la niche de la cheminée est ainsi obtenue sans artifice particulier. Leur simple juxtaposition à la *Halle* détermine l'effet de hiérarchie spatiale chère à Loos. En ce qui concerne l'autre pièce de représentation importante – la *Herrenzimmer* –, l'effet recherché provient de l'intégration de deux marches à l'entrée, au détriment du local correspondant à l'étage inférieur dont l'utilité n'est pas compromise par la perte en hauteur.

Les nombreuses photographies des œuvres de Loos conservées à l'Albertina Museum furent réalisées par Martin Gerlach junior (1879-1944), un photographe viennois visiblement estimé par les architectes, vu que parmi ses clients figurent Josef Hoffmann, Josef Frank et Heinrich Kulka. Les trente prises de vue de la maison Khuner réalisées par Gerlach en font l'objet le plus photographié de la collection. Le travail de ce dernier devait être particulièrement apprécié par Loos, si nous nous référons au jugement qu'il exprimait à propos de la photographie : « *Ma plus grande fierté est que les espaces intérieurs que j'ai créés ne produisent aucun effet sur photographie...* »¹⁷





Adolf Loos, maison Khuner, vues de l'entrée principale et de la chambre de l'une des filles de Paul Khuner.
© Albertina Museum, Vienne.



La *Herrenzimmer* de la maison Khuner mérite une attention particulière en raison du cliché qui la représente dans le livre édité par Kulka : cette image est en effet manipulée. Dans le même ouvrage, une autre photographie a été manipulée. Il s'agit de celle représentant la façade sur rue de la maison parisienne de Tristan Tzara. Dans ce cas, la manipulation consiste à présenter la façade comme l'architecte l'avait conçue, soit une vaste surface crépie dépourvue de toute connotation tectonique, un plan abstrait cadrant une niche profonde dont il est difficile de saisir l'échelle. La version réalisée présente par contre une toiture-terrasse déterminée par l'absence des locaux prévus au dernier étage, visibles dans la coupe et dans les plans également publiés dans la monographie de Kulka.

Si l'intention est cette fois-ci de montrer la maison comme elle aurait dû être – plus imposante, hiératique et moins domestique –, le détournement de l'image de la *Herrenzimmer* demeure énigmatique. Prise depuis l'angle opposé à l'entrée, elle montre le paysage cadré par la grande fenêtre ; mais ce paysage impliquerait une position du photographe différente, puisqu'il correspond en effet à la vue que l'on aurait depuis l'entrée dans la pièce.

Ce photomontage ne tend donc pas à montrer ce qui aurait dû être, mais plutôt à présenter simultanément deux aspects importants : la vue dégagée vers la vallée et les deux marches situées à l'entrée de la pièce, avec le canapé contenu entre deux montants, en tant que forme élémentaire de *Raumplan*. Dans la partie nord-ouest du terrain se trouvaient au premier plan, devant la forêt de conifères, de nombreux bouleaux – aujourd'hui disparus – qui composaient, avec les montagnes de l'arrière-fond, un paysage particulièrement attractif¹⁸. La manipulation restitue donc une sorte de vision stéréoscopique, plus proche du vraisemblable que du vrai. L'énigme de « l'homme cultivé qui ne regarde pas par la fenêtre »¹⁹ a peut-être trouvé ici une pacification définitive.



À ce propos, il convient de noter que, dans les photographies de la fenêtre à double hauteur de la *Halle*, le paysage est presque invisible, soit parce qu'il est caché par les rideaux, soit en raison d'une surexposition du négatif. Les dimensions inusuelles de cette ouverture ne préoccupent pas l'architecte, car il ne s'agit pas ici d'une fenêtre à proprement parler, mais de la limite vitrée d'un espace assimilable à une « cour ouverte ».

Comme déjà mentionné, la fenêtre panoramique de la *Herrenzimmer* répondait à une volonté précise de Khuner, et il devait probablement en être de même pour la salle de jeux en toiture. En effet, à l'Albertina Museum de Vienne est conservée une série de trois dessins²⁰ qui se réfèrent à une version précédente du projet dans laquelle le toit à deux pans n'est pas interrompu et présente de simples combles. Dans cette version non datée, l'image du chalet s'impose avec encore plus de force : aucun élément ne trouble la toiture et au premier étage, une terrasse couverte prend la place de l'une des chambres d'invités. Il est donc raisonnable d'imaginer que Loos ait adapté ses idées aux désirs du client, ce qui est d'ailleurs souvent le cas pour des mandats de ce type.

En effet, Loos est autant loquace sur des questions d'ordre général que discret lorsqu'il s'agit des rapports entre client et architecte ou de sa manière de mener ses projets, particulièrement ceux de nature domestique. Les documents conservés à l'Albertina Museum – ceux qui ont survécu à la destruction de la documentation voulue par Loos avant son déménagement à Paris²¹ – ne permettent ni de reconstruire les relations client/architecte, ni le développement des projets.

Adolf Loos, maison Khuner, vue manipulée (à gauche) et vue originale (à droite) de la *Herrenzimmer*,
© Albertina Museum, Vienne.

Si nous revenons aux deux textes cités en préambule de cet article, il serait aussi légitime de se demander pourquoi la maison Khuner ne présente pas de toiture plate, comme Loos l'avait pourtant préconisé dans les « Règles pour celui qui construit en montagne », et comme c'est effectivement le cas dans la maison du jardinier, qui se

trouve une cinquantaine de mètres en contrebas du bâtiment principal. Il est légitime de penser que l'image du chalet fut proposée ou exigée par Khuner et que Loos convainquit ce dernier d'accepter qu'une toiture plate couvre le logement du jardinier, en indiquant qu'un couronnement à deux pans aurait obstrué la vue vers la vallée. Il est également sensé de penser que Loos ait adhéré sans réticence à la demande du maître d'ouvrage d'ajouter une salle de jeux et d'autres pièces au-dessus de la *Halle*, ainsi qu'une terrasse en toiture faisant office de solarium²². Les deux hypothèses – quoique vraisemblables – demeureront, fort probablement, non vérifiables. Mais il subsiste le fait que cette « intrusion » a été menée avec une maîtrise remarquable, laquelle correspond à la volonté évidente d'obtenir un ensemble cohérent et équilibré, sans que la « rupture » du toit soit perçue comme une « note discordante ».

En effet, dans le travail de Loos, le projet s'envisage comme le lieu de convergence de tensions différentes, parfois opposées, dont la solution se concrétise souvent dans ce que nous considérons être des contradictions plus ou moins évidentes, dont nous sommes peu disposés à évaluer les résultats sur le plan strictement architectural. Comme l'a relevé Massimo Cacciari, le projet loosien est souvent « *un mouvement de tentatives, erreurs, indications, gestes, dans lequel est uniquement représenté le "possible", l'ouverture aux transformations des règles jouées jusqu'ici* »²³.

Théorie, projet - critique

Le « phénomène Loos » occupe une place importante, voire incontournable, dans toutes les narrations relatives à la modernité en architecture. Il est donc tout à fait cohérent que les projets de l'architecte viennois figurent dans les pages des différentes histoires de l'architecture moderne, et il est aussi parfaitement compréhensible que ces ouvrages ne comprennent pas d'images de la maison Khuner.

Aldo Rossi a relevé que la critique s'est tellement cristallisée sur les controverses viennoises, dont Loos fut un protagoniste, que la place du discours de ce dernier dans le cadre plus vaste de l'architecture moderne a souvent été minimisée²⁴. La position de Rossi à ce sujet ne revendique cependant pas une prise en compte générique de Loos dans l'architecture moderne, mais plutôt son affiliation à une tendance spécifique, à laquelle appartiendraient également Heinrich Tessenow et Ludwig Mies van der Rohe.

Nous pouvons donc observer le « phénomène Loos » selon différentes perspectives : en tant que précurseur de la modernité (selon l'historiographie courante), en tant que membre d'une *tendance* spécifique (selon Rossi), en tant qu'architecte viennois (en polémique ouverte avec la Sécession), en tant qu'architecte tout simplement (confronté au quotidien à son métier et sa pensée théorique).

Même si les écrits de Loos ne composent pas un ensemble systématique, l'importance de ses prises de position demeure indéniable au point qu'il est impossible de parler de son architecture en faisant abstraction de ses énoncés, très souvent polémiques à



Adolf Loos, vue de la maison
du jardinier de Paul Khuner.

dessein. Le nombre de publications consacrées à Loos, à sa personnalité, à ses écrits, à ses projets et à ses bâtiments en confirme l'importance. Comme le montre efficacement Panayotis Tournikiotis²⁵, la renommée de l'architecte augmente de manière constante, à partir des publications issues de son cercle familial, de ses amis et de ses collaborateurs, jusqu'à atteindre l'intérêt généralisé qu'il suscite aujourd'hui, en passant par la «redécouverte» qu'en fit Rossi en 1959²⁶ et par l'importante production de contributions théoriques dans les années 1980.

Dans cette masse imposante, on observe une sorte d'obsession/acharnement sur une iconographie bien déterminée et limitée qui diffère, somme toute peu, de celle présentée par Kulka en 1931. Cet état de fait est dû à la destruction des archives qui a généré dans le temps un tel raidissement et une telle fixation que la critique loosienne n'est aujourd'hui qu'exégèse de textes, psycho-analyse du personnage ou critique de la critique. Mais il s'agit également d'une impasse générée par la personnalité encombrante de l'architecte et par l'impénétrabilité de son œuvre, qui semble se protéger derrière un masque semblable aux façades cachant l'intérieur de ses maisons.

En ce qui concerne ses bâtiments, il est surprenant de constater à quel point le caractère extraordinaire de la maison Khuner, projetée et construite simultanément à la villa Müller, est généralement passée sous silence. Les écarts entre ces deux constructions sont pourtant évidents, tant sur le plan de la composition que de la technique et des matériaux, mais aussi du langage architectural et des résultats formels.

En effet, dans *Raumplan versus Plan Libre*²⁷, une belle publication articulée autour des inventions spatiales de Loos et de Le Corbusier, la «documentation de 16 maisons» ne prend pas en considération la maison Khuner qui figure, en revanche, dans le recueil réalisé par les étudiants de l'Université technique de Munich, sous la direction de Friedrich Kurrent²⁸, ainsi que dans la monographie de Ralf Bock, enrichie de beaux dessins²⁹.

Benedetto Gravagnuolo est le seul à avoir mis en évidence les difficultés d'interprétation propres à cette maison. Après avoir souligné les différences entre cette dernière et les «*blancs chefs-d'œuvre de la dernière phase*», le critique italien se demande «*si, et jusqu'à quel point, cette évidente contradiction de langages révèle une dissociation poétique, une sorte de schizophrénie architecturale*»³⁰.

Le recours à des notions telles que la dissociation ou la schizophrénie pour comprendre et déchiffrer cette maison est significatif, mais probablement injustifié. Toutefois, il est vrai qu'elle diffère profondément des autres réalisations domestiques de l'architecte : en premier lieu, elle présente une claire expression tectonique qui contraste avec le caractère abstrait des blancs volumes hiératiques caractéristiques de l'architecture loosienne ; de plus, les grandes poutres en bois superposées qui supportent la toiture parlent une langue opposée à celle des façades abstraites des maisons Rufer et Tzara, ou des extrusions volumétriques des maisons Moller et Müller qui semblent léviter, dépourvues de poids.

La maison Khuner paraît contredire ce que les réalisations précédentes affirment de manière péremptoire tout en s'accordant, en revanche, avec les déclarations extraites de *Paroles dans le vide* et *Malgré tout*, diligemment reportées par Kulka sous forme d'aphorismes. Parmi ceux que le collaborateur appelle les «Principes fondamentaux d'Adolf Loos», on lit : «*Fétichisme des matériaux. Amener le matériau de loin est plus une question d'argent qu'une question d'architecture. Dans les montagnes riches en bois on construira en bois, dans le karst solitaire en pierre. Dans certaines zones la brique sera le moins cher, ailleurs le béton. Le matériau économique est toujours moderne. Aujourd'hui est répandue la fausse idée que seuls le béton et l'acier sont modernes.*»³¹

La maison Khuner soulève les mêmes problèmes que les fausses poutres de nombreux appartements ou que les colonnes de la villa Karma, de l'édifice de la Michaelerplatz et celle, gigantesque, du Chicago Tribune, pensées, dessinées et érigées par le paladin de la croisade contre l'ornement. Au-delà des fréquents malentendus à propos d'*Ornement et crime*, Loos semble insoucieux des divergences issues d'une lecture hâtive et superficielle de ses écrits et de ses projets, à laquelle nous sommes peut-être inexorablement condamnés. Son architecture est finalement moins péremptoire qu'elle ne paraît. Elle comprend, en tant que composantes inéluctables de la modernité, ce que nous considérons être des contradictions. Sa modernité est fatalement complexe et discordante, parfois inintelligible, derrière l'apparente simplicité des formes et des paroles. Comme l'a relevé Janet Stewart, «*[...] les récits existant sur la vie et le travail de Loos ont souvent échoué en prêtant attention à la base paradoxale de son travail, mettant l'accent sur sa modernité autoproclamée au détriment d'une enquête sur son "traditionalisme"*»³².

La maison Khuner, étrange et familière, inattendue et sereine, tranquille et troublante, nous questionne comme les projets de maisons "vernaculaires" élaborés par Hans Schmidt dès son retour à Bâle, après sa décevante aventure en Union soviétique³³. Parmi les écrits de ce dernier figure un texte manuscrit sur Loos³⁴, rédigé en 1941, dans lequel se trouve l'éloge de celui qui a eu le courage et la force de critiquer non seulement les architectes historicisants, «les célébrités à la mode du *Jugendstil*», mais également les modernes.

Schmidt, qui avait condamné dans les pages d'*ABC* certains exemples de formalisme moderne comme le projet de villa de Theo van Doesburg et Cor van Eesteren de 1920³⁵, reconnaît le rôle que Loos a joué dans la bataille contre tout type de falsification, exprimé avec clarté dans les «Règles pour ceux qui construisent en montagne» : «[...] la vérité, fût-elle vieille de plusieurs siècles, a plus de relation intime avec nous que le mensonge qui marche à nos côtés.»³⁶ Mais ce rôle, pourtant confirmé par de nombreux témoignages, risque de devenir lui-même une falsification si nous continuons à considérer certains aspects de son architecture comme contradictoires ou, pire encore, ironiques (Loos étant toujours profondément sérieux dans ses projets).

Cependant, l'orthodoxie moderne ne peut pas considérer de manière positive l'attitude de Loos, disponible à assumer différents paradigmes. Il conviendrait donc plutôt d'admettre les propos de Tzara, en reconnaissant le caractère «inquiet» de son architecture, ainsi que sa recherche d'«une perfection qui n'exclut ni les microbes ni les scories ni les impuretés dans la vie»³⁷.

De ce point de vue, la maison Khuner est particulièrement significative, dans sa reconnaissance de la primauté du lieu sur les principes formels adoptés en ville. En effet, celle-ci constitue pour Loos une sorte de territoire amorphe auquel ses maisons s'adaptent en en répliquant le caractère, souvent décrit grâce à des artifices verbaux. Sans les mots que l'architecte utilise pour expliquer ses choix, les maisons et les villas sont en effet difficilement attribuables à la «tradition viennoise» souvent évoquée. L'urbanité de ces bâtiments est plus mentale que réelle, à l'exception de l'immeuble de la Michaelerplatz, qui reconnaît l'exceptionnalité de sa position en adoptant un répertoire formel différent et résolument tectonique.

De la même façon, la maison Khuner adopte deux modèles, deux *Vorbilder*, très concrets : le chalet et l'espace à double hauteur. L'invention propre à cette maison réside moins dans la proposition d'un langage que dans l'adoption simultanée de ces deux modèles et dans leur combinaison. Le recours de la part de Loos à des précédents architecturaux identifiables exige une démarche différente de celle adoptée dans les villas périurbaines, où l'extérieur est déterminé sans médiation par l'intérieur, fidèlement à l'un de ses célèbres propos.

Le silence qui règne sur la maison Khuner, l'incapacité ou le refus d'en reconnaître l'exceptionnalité indiquent que, malgré tout, ses paroles sont encore et toujours suspendues dans le vide.

Notes

- ¹ Heinrich Kulka, *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, Anton Schroll, Vienne, 1931 (réédition en 1979 par les éditions Löcker, Vienne).
- ² Le Corbusier, *Urbanisme*, Crès, Paris, 1925, p. 174.
- ³ Un excellent aperçu des différentes contributions sur le travail et la figure de Loos se trouve dans «La bibliographie d'Adolf Loos: une postérité ambiguë», in Panayotis Tournikiotis, *Loos*, Macula, Paris, 1991, pp. 193-198. Il convient également de signaler ici l'incontournable livre de Burkhardt Rukschcio et Roland Schachel, *Adolf Loos. Leben und Werk*, Residenz, Salzbourg et Vienne, 1982 (édition en français: *La vie et l'œuvre de Adolf Loos*, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1987).
- ⁴ Il s'agit de projets pour un Grand Hôtel en 1913 et l'année suivante, sur le même terrain, pour la Schwarzwaldschule, jamais réalisée en raison du déclenchement de la Grande Guerre.
- ⁵ Adolf Loos, «Regeln für den, der in den Bergen baut», auto-édité en 1913 et inséré par la suite dans le recueil *Trotzdem 1900-1930*, Brenner, Innsbruck, 1931 (édition en français: «Règles pour celui qui construit en montagne», in Adolf Loos, *Ornement et crime et autres textes*, Payot & Rivages, Paris, 2003, pp.151-153).
- ⁶ Adolf Loos, «Architektur», *Der Sturm*, 15 décembre 1910, puis inséré dans le recueil *Trotzdem, 1900-1930*, op. cit. (note 5) (édition en français: «Architecture», in Adolf Loos, *Ornement et crime et autres textes*, op. cit. (note 5), pp. 95-117).
- ⁷ En 1907, Loos avait transformé pour Paul Khuner (1884-1932) et son épouse Hedwig Sommer (1886-1974) un appartement à Vienne (Möllwaldplatz 4).
- ⁸ Markus Kristan, *Adolf Loos, Landhaus Khuner am Kreuzberg*, Höhere Graphische Bundes-, Lehr- und Versuchsanstalt, Vienne, 2004, p. 18.
- ⁹ Adolf Loos, «Architecture», op. cit. (note 6), p. 95.
- ¹⁰ Heinrich Kulka, *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, op. cit. (note 1), p. 43.
- ¹¹ *Ibidem*.
- ¹² *Ibid.*
- ¹³ Beatriz Colomina, «Intimacy and Spectacle. The interiors of Adolf Loos», *AA Files*, n° 20, 1990. Le texte a été publié sous le titre «Intérieur» (pp. 183-216) dans Beatriz Colomina, *La publicité du privé. De Loos à Le Corbusier*, éditions HYX, Orléans, 1998 (traduction de *Privacy and Publicity. Modern architecture as mass media*, MIT Press, Cambridge, 1994).
- ¹⁴ Toutes les mesures prises pour rendre les montée et descente de l'escalier plus confortables ne furent apparemment pas suffisantes, à juger de l'encoche dans la poutre correspondant au début de l'escalier.
- ¹⁵ Heinrich Kulka, *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, op. cit. (note 1), p. 43.
- ¹⁶ Voir M. H. Baillie Scott, George Walton et en général l'architecture domestique anglaise entre la fin du XIX^e et le début XX^e siècle, comme proposé par Michael Falser, «Das Landhaus Khuner von Adolf Loos am Semmering/Niederösterreich (1929/30). Eine bau- und stilgeschichtliche Einordnung», *kunsttexte.de* (www.kunsttexte.de), n° 3, 2005.
- ¹⁷ Adolf Loos, «Architecture», op. cit. (note 6), p. 104.
- ¹⁸ Grete Salzer (1882-s.d.), architecte paysagiste ayant participé au projet pour la maison Khuner (Heinrich Kulka, *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, op. cit. (note 1), p. 43), est responsable de l'aménagement du jardin. Voir aussi Ulrike Krippner, Iris Meder, «Jüdische Wiener Gartenarchitektinnen», *L'homme. Europäische Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft*, cahier 2, 2016, p. 68, et le site: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Grete_Salzer.
- ¹⁹ Supra note 2.
- ²⁰ Albertina Sammlungen, Loos Archiv, ALA 68, ALA 69, ALA 309.
- ²¹ Les documents conservés à l'Albertina Museum de Vienne sous l'acronyme ALA (Adolf Loos Archiv) proviennent de Ludwig Münz, auteur, avec Gustav Künstler, de la monographie *Der Architekt Adolf Loos* publiée en 1964, qui les a vendus à la prestigieuse institution quelques années plus tard. Pour plus d'informations sur la constitution du fonds Adolf Loos à l'Albertina Museum et, en général, sur la documentation de son travail: Janet Stewart, *Fashioning Vienna: Adolf Loos's Cultural Criticism*, Routledge, Londres, 2000, pp. 16-18. En ce qui concerne la constitution des archives de Loos à l'Albertina, voir également Burkhardt Rukschcio, «Adolf Loos analizzato. Un esame dell'archivio Loos della collezione grafica dell'Albertina/Adolf Loos analysed. A study of the Loos archive in the Albertina Graphic Collection», *Lotus international*, n° 29, IV, 1980, pp. 95-102.
- ²² Les éléments tubulaires métalliques de la toiture-terrace permettaient l'installation de rideaux garantissant la protection de cet espace pendant les bains de soleil. L'arrivée de l'escalier comprenait également une douche.
- ²³ Massimo Cacciari, *Adolf Loos e il suo Angelo*, in *Das andere e altri scritti*, Electa, Milan, 1981, p. 11 (traduction de l'auteur).

²⁴ Aldo Rossi, «L'architettura di Adolf Loos», in Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos: teoria e opera*, Idea Books, Milan, 1981, p. 12 (édition anglaise: *Adolf Loos: Theory and Works*, Rizzoli international, New York, 1988).

²⁵ Panayotis Tournikiotis, «La bibliographie d'Adolf Loos: une postérité ambiguë», *op. cit.* (note 3).

²⁶ Aldo Rossi, «Adolf Loos, 1870-1933», *Casabella-continuità*, n°233 (numéro monographique sur Adolf Loos), novembre 1959, également dans Aldo Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, clup, Milan, 1975 (1978, 1984) et Quodlibet, Macerata, 2012.

²⁷ Max Risselada (éd.), *Raumplan versus Plan Libre. Adolf Loos and Le Corbusier 1919-1930*, Delft University Press, Delft, 1988.

²⁸ Adolf Loos 1870-1933: 40 Wohnhäuser / 40 Houses; Bauten und Projekte von Adolf Loos / Buildings and Projects by Adolf Loos. Mit einem Beitrag von Friedrich Kurrent, Verlag Anton Pustet, Salzburg / Munich, 1998.

²⁹ Ralf Bock, *Adolf Loos, Works and Projects*, Skira, Milan, 2007. Les dessins sont d'Irene Ciampi et Thijs Pulles.

³⁰ Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos: teoria e opera*, *op. cit.* (note 24), p. 204. Joseph Rosa signale aussi l'«anomalie» de la maison Khuner «dans l'œuvre bâtie de Loos», sans pourtant en approfondir la nature, dans *Adolf Loos, Architecture 1903-1932*, Éditions du Seuil, Paris, 1996, (photographies de Roberto Schezen, textes de Kenneth Frampton et Joseph Rosa), p. 156.

³¹ Heinrich Kulka, *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, *op. cit.* (note 1), p. 18.

³² Janet Stewart, *Fashioning Vienna: Adolf Loos's Cultural Criticism*, *op. cit.* (note 21), p. 5.

³³ Luca Ortelli, «Hans Schmidt. L'ordre et la révolution», in Ouvrage collectif, *L'architecture du cinéma*, Métispresses, Genève, 2008.

³⁴ Hans Schmidt, *Beiträge zur Architektur 1924-1964*, Verlag für Bauwesen, Berlin, 1965.

³⁵ «ABC Beiträge zum Bauen», Serie 2, n° 1, 1926, pp. 1-2.

³⁶ Adolf Loos, «Règles pour celui qui construit en montagne», *op. cit.* (note 5).

³⁷ *Adolf Loos zum 60. Geburtstag am 10 Dezember 1930*, Verlag der Buchhandlung Richard Lanyi, Vienne, 1930. Le témoignage de Tristan Tzara figurant dans ce *Festschrift* édité à l'occasion du soixantième anniversaire de l'architecte est le suivant: «Je m'associe à l'hommage que vous adressez aujourd'hui à Adolf Loos, qui à travers l'inquiétude a vu une possibilité humaine de clarté, dans ce noyau de l'activité sociale, qui touche le plus près au soleil, aux rafales, intérieures et extérieures, ce grand architecte, le seul aujourd'hui dont les réalisations ne sont pas photogéniques, et dont l'expression est une école de profondeur et non pas un moyen d'atteindre à d'illusoires beautés. Pour le parti-pris de la souffrance qui remue. Pour une perfection qui n'exclut ni les microbes, ni les scores, ni les impuretés dans la vie.»