

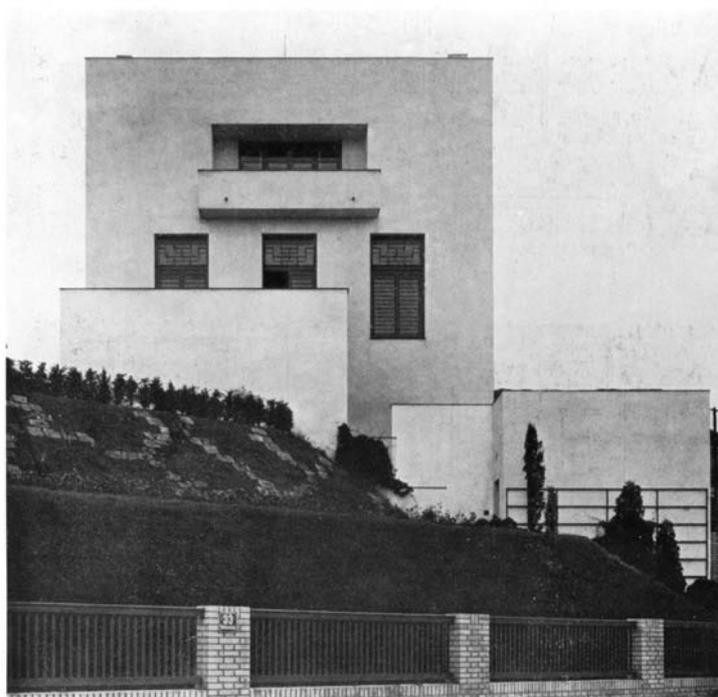
## Théorie de l'architecture III

Professeur Bruno Marchand

Utzon aurait-il en tête l'aphorisme d'Auguste Perret: " Le grand architecte, c'est celui qui prépare de belles ruines" Auguste Perret cite par R. Claude dans " Auguste Perret et la demeure ",  
" Les valeurs, n° 4, 1944. Lorsqu'à la fin de son mandat pour l'Opéra de Sydney, il compare, dans des propos amers et désabusés, les futures ruines de l'Opéra à celles, sublimes, du Chichén Itzá  
Yucatan, qu'il a visité lors d'un séjour au Mexique, en 1949. Comme il l'a affirmé dans son texte " Platforms and Plateaus " de 1962, Utzon identifie la monumentalité à la perennité du socle et  
son sublime avec le paysage, à l'image des plateformes qui accueillent des temples précolombiens, où il remarque aussi l'importance de la présence monumentale des emmarchements et le  
aste entre la base solide et la légèreté des constructions qu'elle accueille. " La plateforme est un élément architectural fascinant. J'ai été pour la première fois fasciné par ces plateformes lors  
voyage d'étude au Mexique, en 1949, où j'ai découvert plusieurs variations de l'idée et de la dimension de ces éléments. Ils irradient une grande force " J. Utzon, " Platforms and Plateaus:   
Danish Architect ", Zodiac, n° 10, 1959. Ces principes fondent en quelque sorte la monumentalité de l'Opéra de Sydney: un socle surélevé accueille des coques nervurées, inspirées du monde  
vague et dont la fragilité, par contraste, est une réponse émotionnelle et romantique aux éléments du monde naturel. Les voûtes se fondent avec les nuages, en lévitation au-dessus de la base  
forme murée des voûtes d'Utzon est, comme dans le cas de la structure métallique de Kahn, un travail remarquable d'ingénierie. Mais dans cette analogie entre la structure des voûtes et les  
elles, nous pouvons revenir à l'interprétation organique et romantique que fait Viollet-le-Duc de l'architecture gothique quand il affirme: " De même qu'en voyant la feuille d'une plante, on  
ante entière (...) de même qu'en voyant un profil, on en découvre tous les membres d'architecture; le membre d'architecture, le monument ". Dès les années quarante, la nécessité de dépasser le fon  
affirmation des valeurs esthétiques et humanistes au sein des membres d'architecture; le membre d'architecture, le monument ". Dès les années quarante, la nécessité de dépasser le fon  
la forme d'un manifeste et censée représenter, trois fois, l'idée du mouvement moderne, après celles de la cellule du logement et de la planification. Pour les auteurs de ce manifeste,  
es sont créés pour exprimer la conscience sociale et la vie collective d'un peuple, celui-ci exigera qu'ils ne soient pas simplement fonctionnels. Il demandera qu'il soit tenu compte, dans le  
n besoin de monumentalité et d'élevation de l'âme. S. Giedion, H. Leger et J.-L. Sert, " Nine Points on Monumentality " in S. Giedion, Architektur und Gemeinschaft, Rowohlt, 1949, l'expli  
ant, pour certains architectes qui s'estiment proches de la modernité des années vingt, le " mouvement " de la monumentalité, à une connotation négative car il représente à la fois le sym  
l'idéologie des Etats totalitaires et le retour aux valeurs de l'académisme. Peut-on faire des monuments dans le mouvement moderne? Ou est-ce qui caractérise un  
ogisme siècle? Ces questions ne sont qu'une facette d'un débat complexe et parfois confus, surtout à cause de la difficulté de faire la part du mouvement moderne et de ce qui caractérise un  
osium. " In search of a new monumentality " The Architectural Review, n° 621, 1948. La question de la monumentalité est précisée, à l'occasion du scandale provoqué par le cla  
mental et décoratif du siège de l'entreprise pétrolière Shell, terminée en 1942 par l'architecte hollandais Jacobus Johannes Pieter Oud. Pour la composition de l'édifice, Oud s'ap  
es principes classiques comme la symétrie et les faces régulatrices et semble négliger les critères usuels d'utilité et de fonctionnalité. L'incompréhension de la plupart des cr  
tifs à l'évolution de l'architecture moderne de " Immediat après guerre. Pour Oud, " La vraie architecture ancienne et nouvelle peut et doit être la même. En d'autres termes, elle doit tra  
on esthétique de l'architecture moderne " (celui qui le demande) " J. P. Oud, " Mir. Oud replies ", Architecture, n° 1910, dans lequel Adolf Loos attribue à l'architecte la tâche de provoquer des  
e doit vous dire: repose ton argent, ne le garde pas. " A. Loos, " Architecture " (1910) in Paroles dans l'architecture, Editions de l'Architecte, 1997. En évoquant les émotions qu'un obj  
veiller, Loos et Oud posent, à deux ans d'intervalle, un même problème, celui du caractère monumental de l'architecture moderne. Les deux auteurs, qui ont travaillé dans des contextes  
français qui comme l'animé cadastrophes de Quincy, est l'art de rendre sensibles, par des formes matérielles, les émotions morales qui peuvent s'exprimer dans le  
fameux traité, par l'accord & la convenance de toutes les parties constitutives d'un bâtiment, sa nature et son caractère. " Quatrième de Quincy, Encyclopédie de  
s principes classiques comme la symétrie et les faces régulatrices et semble négliger les critères usuels d'utilité et de fonctionnalité. L'incompréhension de la plupart des cr  
tifs à l'évolution de l'architecture moderne de " Immediat après guerre. Pour Oud, " La vraie architecture ancienne et nouvelle peut et doit être la même. En d'autres termes, elle doit tra  
on esthétique de l'architecture moderne " (celui qui le demande) " J. P. Oud, " Mir. Oud replies ", Architecture, n° 1910, dans lequel Adolf Loos attribue à l'architecte la tâche de provoquer des  
e doit vous dire: repose ton argent, ne le garde pas. " A. Loos, " Architecture " (1910) in Paroles dans l'architecture, Editions de l'Architecte, 1997. En évoquant les émotions qu'un obj  
veiller, Loos et Oud posent, à deux ans d'intervalle, un même problème, celui du caractère monumental de l'architecture moderne. Les deux auteurs, qui ont travaillé dans des contextes  
français qui comme l'animé cadastrophes de Quincy, est l'art de rendre sensibles, par des formes matérielles, les émotions morales qui peuvent s'exprimer dans le  
fameux traité, par l'accord & la convenance de toutes les parties constitutives d'un bâtiment, sa nature et son caractère. " Quatrième de Quincy, Encyclopédie de

# 5

LE *RAUMPLAN*. ADOLF  
LOOS ET LES PRINCIPES  
DE LA TRADITION



« L'architecte est un maçon qui a appris le latin ». Cette fameuse expression définit parfaitement la vision que Loos a de l'architecte : un maître bâtisseur qui a acquis une culture, notamment classique, de l'architecture. En tant que maître bâtisseur, il accorde une grande importance à la nature des matériaux et à leur façonnage et mise en œuvre qu'il contrôle dans les chantiers sur lesquels il se rend fréquemment. Un architecte qui a appris aussi la grammaire latine, à laquelle « nous devons la discipline de l'âme et la discipline de la pensée ». Un architecte dont l'éducation, comme nous le verrons, repose sur le respect de la tradition et sur la formation classique.

### De l'Amérique à la Vienne de Freud et de Klimt

Loos a été l'un des premiers architectes modernes à effectuer le voyage aux Etats-Unis, où il a séjourné de 1893 à 1896. L'architecte et critique italien Aldo Rossi considère qu'il est « l'un des très rares architectes à avoir compris l'architecture américaine ». Au lieu de s'enthousiasmer pour le romantisme naturaliste de Wright, Loos, plutôt impressionné par New York, « parcourt les rues de *down town* et tombe en admiration devant les énormes et sombres immeubles de Broadway, avant de rejoindre les perspectives de Wall Street. » (A. Rossi, « Introduction à Adolf Loos » in *Adolf Loos 1870-1933*, Pierre Mardaga, Liège-Bruxelles, s.d., p. 29).

Le séjour américain lui a aussi permis de se familiariser avec la tradition des arts et métiers anglo-saxons, d'où provient, paraît-il, « son obsession pour les plafonds en demi-charpente de type richardsonien [et] les inévitables hottes droites de cheminées en brique avec leur niche. » (K. Frampton, « Adolf Loos : l'architecte comme maître bâtisseur » in R. Schezen, *Adolf Loos. Architecture 1903-1932*, Editions du Seuil, 1996, p. 179.)



Séduit par l'esprit pratique et les aspirations égalitaires de la société américaine – « il admirait tout ensemble l'esprit américain et l'esprit anglais, le premier pour sa simplicité, le second pour sa discrétion » (P. Tournikiotis, *Loos*, Editions Macula, Paris, 1991, p. 14) – Loos rentre à Vienne où, selon ses propres termes, il commence « à introduire la culture occidentale en Autriche », notamment à travers l'édition d'une revue intitulée *Das Andere*, dont deux numéros seulement seront publiés. Vienne où « l'atmosphère créée par la crise des valeurs morales et sociales, par la mise en question de l'ego libéral engendra un intérêt profond pour les forces inconscientes, l'Eros, la Mort – et l'on vit ces thèmes travailler la plupart des domaines de création. » (P. Tournikiotis, *Loos*, op. cit., p. 10.) C'est en effet l'époque de l'avènement de la psychanalyse de Freud et de l'obsession décorative de la Sécession (l'Art Nouveau autrichien) de Gustav Klimt et de Josef Hoffmann.

## ADOLF LOOS



### « MA PROPRE THÉORIE : LA TRADITION »

Loos, semble-t-il, considérait les Américains comme les Romains de notre époque et affirmait que « notre culture se construit sur la connaissance de la grandeur mémorable de l'Antiquité classique » (A. Loos cité dans F. Kurrent, « 10 approches d'Adolf Loos » in *Adolf Loos 1870-1933*, op. cit., p. 26). Dans cette optique on peut mieux comprendre la référence à la colonne triomphale de Trajan, modèle utilisé par Fischer von Erlach et C. F. Schinkel aux XVIIIème et XIXème siècles et repris par Loos à l'occasion du concours du Chicago Tribune de 1922.

Pour Loos, les architectes doivent respecter la tradition, d'où émanent les formes, tradition dont il fait lui-même une théorie : « à la place du mode de construction enseigné dans nos universités, qui consiste pour une part dans l'adaptation des styles du passé à nos besoins vitaux, pour une autre dans la recherche d'un style nouveau, je veux introduire ma propre théorie : la tradition. » (Adolf Loos, « Mon école du bâtiment » (1913) in *Ornement et crime*, Rivage poche, 2003, p. 146.)

Le respect de la tradition ne se fait pourtant pas dans un esprit passéiste. Il doit se faire en parallèle avec une attention constante à son époque, aux nouveaux besoins, et à l'identification de nouvelles techniques qui justifient l'emploi de nouvelles formes. « Car, pour Loos, n'était moderne que ce qui appartenait à son temps et, par conséquent, à la tradition, au passé – un passé toujours vivant et actuel. » (P.Tournikiotis, *Loos*, op. cit., p. 34.)

### Ornement et crime

Loos est souvent connu à travers le titre du texte « Ornement et crime » écrit en 1908 et dans lequel il déclare :

« Je suis arrivé à la conclusion suivante, dont j'ai fait don au monde : l'évolution de la culture va dans le sens de l'expulsion de l'ornement hors de l'objet d'usage (...) la grandeur de notre temps vient de ce qu'il n'est pas en mesure de produire un nouvel ornement. Nous avons dépassé l'ornement, nous nous sommes élevés jusqu'au point où nous pouvons nous passer d'ornement. »

A. Loos, « Ornement et crime » (1908) in *Malgré tout* (1900-1930), Editions Champ Libre, Paris, 1994, p. 199.

Cette affirmation a donné lieu à plusieurs interprétations erronées. En effet, Loos ne condamnait pas d'une façon générale l'ornementation qu'il considérait comme une expression de certaines civilisations. Revenant en 1924 sur cette question il affirme : « je n'ai jamais pensé que l'ornement devait être systématiquement aboli. Ce n'est que là ou l'action du temps l'a fait disparaître qu'il n'est pas possible de le faire renaître. » (A. Loos, « Ornement et Education » (1924) in *Malgré tout* (1900-1930), op. cit., p. 289.)

Pour Loos, la critique de l'ornementation ne s'adresse pas uniquement à des considérations stylistiques. Il dénonce plutôt sa non adéquation à la culture – dont elle n'est plus l'expression –, le gaspillage de la force de travail et l'utilisation peu judicieuse des matériaux qu'elle engendre.

## LE PRINCIPE DU REVÊTEMENT



« Au commencement, il y eut le vêtement. L'homme était en quête d'une protection contre les rigueurs du climat, cherchait protection et chaleur dans le sommeil. Il avait besoin de se couvrir. La couverture est la plus ancienne expression de l'architecture. A l'origine elle consistait en peaux de bêtes ou en tissages. La couverture devait être fixée quelque part pour offrir à la famille une protection suffisante, d'où les murs. C'est ainsi que se développa l'idée de construction. (...) Le revêtement est plus ancien que la construction. »

A. Loos, « Le principe du revêtement » (1898) in *Paroles dans le vide*, Editions Champ Libre, Paris, 1994, p. 72.

Dans cet article Loos se réfère de façon directe à l'ouvrage fondamental de Gottfried Semper, *Le Style*, dont le chapitre consacré à « L'habillement en architecture » affirmait déjà que les débuts de l'architecture coïncidaient avec ceux du textile et que le principe de l'habillement a exercé depuis toujours une grande influence sur le style architectural. Semper et Loos partagent par ailleurs la conviction que la couverture et la cloison, en tant que formes distinctes du revêtement, façonnent l'espace habitable, et ils considèrent que la découverte de la structure adéquate « constitue la seconde tâche de l'architecte ».

## Architecture utile et œuvre d'art



Dans « Architecture », texte daté de 1910, Loos fait une distinction saisissante entre une sphère domestique et de la vie quotidienne, qui répond à l'utilité et au besoin, et une sphère collective davantage ouverte à l'œuvre d'art.

« La maison doit plaire à tout le monde. C'est ce qui la distingue de l'œuvre d'art, qui n'est obligée de plaire à personne. L'œuvre d'art est l'affaire privée de l'artiste. La maison n'est pas une affaire privée. L'œuvre d'art est mise au monde sans que personne n'en ressente le besoin. L'artiste n'est responsable envers personne. L'architecte est responsable envers tout le monde. L'œuvre d'art arrache les hommes à leur commodité. La maison ne sert qu'à la commodité. L'œuvre d'art est par essence révolutionnaire, la maison est conservatrice. L'œuvre d'art pense à l'avenir, la maison au présent. Nous aimons tous notre commodité. Nous détestons celui qui nous arrache à notre commodité et vient troubler notre bien-être. C'est pourquoi nous aimons la maison et détestons l'art. Mais alors la maison ne serait pas une œuvre d'art ? L'architecture ne serait pas un art ? Oui c'est ainsi. Il n'y a qu'une faible partie du travail de l'architecte qui soit du domaine des Beaux-Arts : le tombeau et le monument commémoratif. Tout le reste, tout ce qui est utile, tout ce qui répond à un besoin, doit être retranché de l'art ».

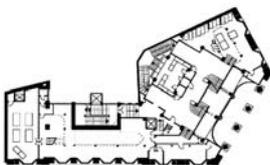
A. Loos, « Architecture » (1910), in *Malgré tout*, op. cit., p. 226.



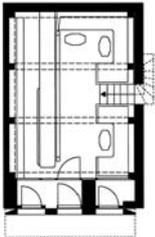
Pourtant, comme l'a fort justement remarqué Frampton, « en dépit des efforts de Loos pour séparer architecture et art, ses intérieurs domestiques relèvent invariablement des deux » (K. Frampton, « Adolf Loos : l'architecte comme maître bâtisseur », op. cit., p. 17). Ce qui n'est pas surprenant lorsqu'on se rend compte que la majorité des œuvres réalisées par Loos sont des aménagements d'intérieurs – appartements, magasins, cafés.

ADOLF LOOS

Aménagement du magasin Goldman & Salatsch, Vienne (1909-1911)

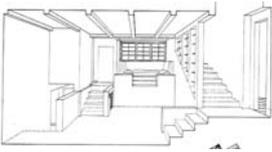


Kärtner bar («American Bar»), Vienne (1908)



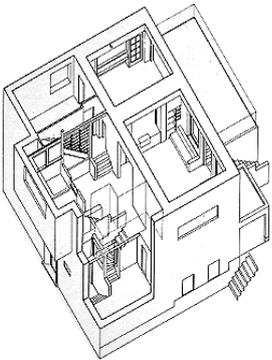
## ADOLF LOOS

### LE RAUMPLAN – UN PLAN DANS L'ESPACE



Dans beaucoup de ses projets, notamment ses villas, Loos va mettre au point une méthode particulière de conception basée sur l'organisation des espaces en trois dimensions et qu'il intitule le Raumpfan – le plan dans l'espace. « Le raumpfan est certainement un concept typologique, mais doit être vu non seulement comme formel et compositif, mais également comme support du nouveau mode de vie de l'homme moderne. » (F. Fanuele, « Trotzdem » in *Adolf Loos 1870-1933*, op. cit., p. 12.)

La première définition du Raumpfan a été faite par Heinrich Kulka en 1931 :



« A 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. On pourrait dire d'une autre manière : l'architecte qui ne pense qu'horizontalement a besoin d'un plus grand espace de construction pour créer la même surface habitable. »

H. Kulka, *Adolf Loos, Das Werk des Architekten*, "Der Raumpfan", cité par P. Tournikiotis, *Loos*, op. cit., p. 204.

Se plaignant de ne pas être invité au Weissenhof de Stuttgart, Loos affirme :

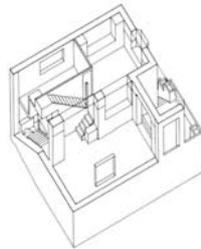
« Pourtant j'aurais eu quelque chose à exposer, à savoir la solution qui consiste à répartir les pièces à habiter dans l'espace, et non étage après étage dans le plan, comme cela s'est fait jusqu'à présent. Avec cette invention, j'aurais épargné à l'humanité, dans son évolution, beaucoup de temps et travail (...) Car telle est la grande révolution en architecture : la résolution d'un projet dans l'espace ! Avant Emmanuel Kant, l'humanité n'était pas encore capable de penser dans l'espace et les architectes étaient obligés de faire les toilettes aussi hautes que la salle. Ce n'est qu'en divisant en deux qu'ils pouvaient obtenir des pièces basses. Et de même que l'humanité sera capable un jour de jouer aux échecs dans le cube, de même, les autres architectes sauront à l'avenir résoudre un projet dans l'espace. »

A. Loos, « Josef Veillich » (1929) in *Ornement et crime*, op. cit., pp. 196-197.

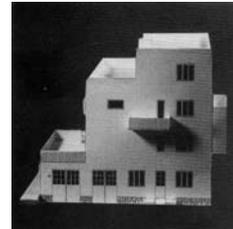
LE RAUMPLAN – PRINCIPES FONDATEURS

Si nous nous référons à la description du Raumplan énoncée par Heinrich Kulka, nous pouvons caractériser cette notion par les principes de projet suivants :

– *Projeter en trois dimensions.* « J'apprends ainsi à mes élèves à penser dans les trois dimensions, en cubes. » (A. Loos, « Mon école d'architecture », in *Malgré tout*, op. cit., p. 233)



– *Utiliser des volumes réguliers et compacts,* « dont la configuration géométrique élémentaire repose sur des règles de composition classique » (P. Tournikiotis, *Loos*, op. cit., p. 10)

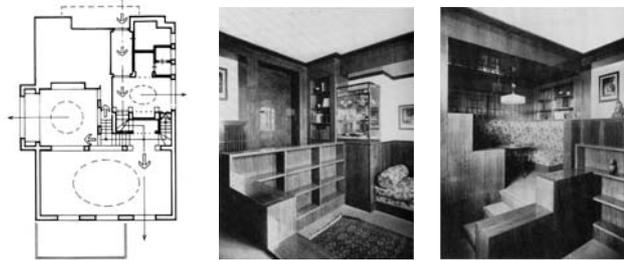


– *Attribuer à chaque pièce une hauteur appropriée à sa fonction.*

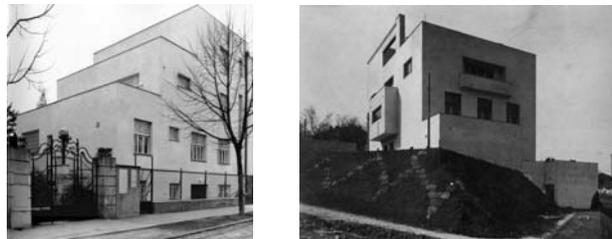


## ADOLF LOOS

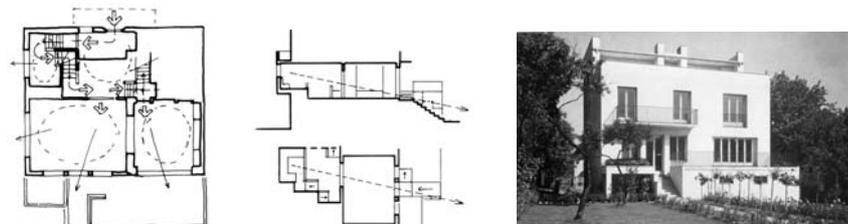
– *Etablir un modèle spatial centrifuge, déterminé souvent par des rotations axiales et qui « donne lieu à une multitude d'annexes en forme de niches, de part et d'autre des différents espaces »* (J. van de Beek, « Adolf Loos – Modèles de villas » in *Raumplan versus Plan libre*, version française, p. 20) ainsi que des points de vue diversifiés, accentués par des symétries partielles ou des asymétries.



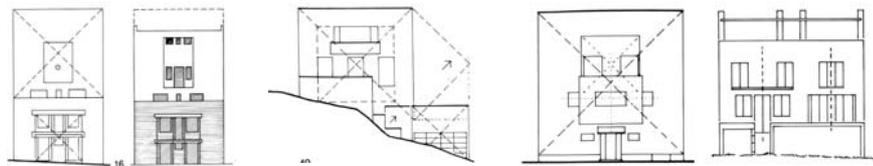
– En effet, à partir d'un volume prismatique, *travailler par l'addition ou la soustraction de volumes simples*, subordonnée à l'organisation intérieure des espaces.



– *Procéder de l'intérieur vers l'extérieur*. Pour Loos « les murs, les plafonds, les planchers, l'enveloppe matérielle déterminant les espaces de la vie quotidienne constituaient l'élément premier; les façades l'élément second. Mais dans cette hiérarchie de la conception, « second » ne signifie pas superflu: il désigne la seconde phase, ce qui se produit dans un second temps. » (P.Tournikiotis, *Loos*, op. cit., p. 67)



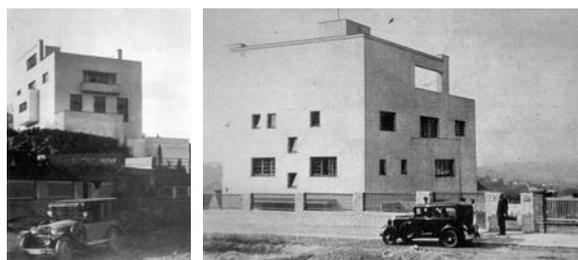
– *Dessiner la façade selon des règles compositives, la forme et la disposition des ouvertures ne suivant pas des impératifs fonctionnels.*



– *Etablir un seuil entre les étages par des circulations verticales souvent différenciées.* En effet, « l'escalier ou plutôt les escaliers sont souvent des éléments de transition, non pas dans le sens fonctionnel, mais formel, entre les différentes parties compositives, entre les différentes centralités. L'escalier purement fonctionnel, lien direct entre les différents lieux, est toujours cloisonné. » (Felice Fanuele, « Trotzdem » in *Adolf Loos 1870-1933*, op. cit., p. 10) Dans la majorité de ses villas, Loos caractérise de façon spécifique le changement d'étage par des escaliers différenciés – à une volée unique, à double volée, etc. – et orientés de plusieurs manières. Dans ce sens, il contribue à ce que le parcours à la verticale, du rez à l'attique, soit vécu comme une série d'expériences diverses.

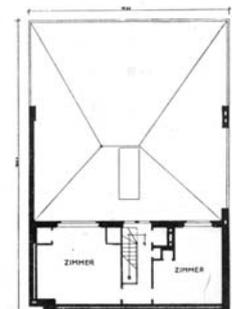
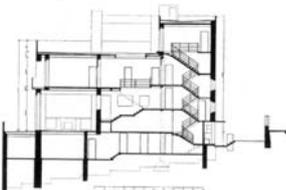
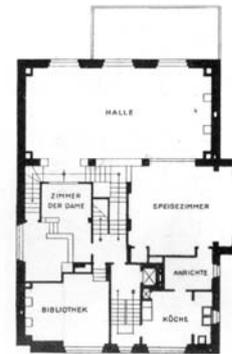
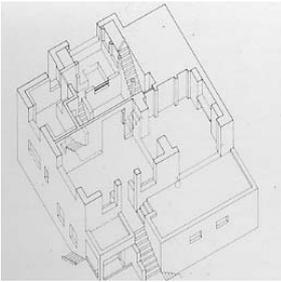


– Enfin, *adopter un langage architectural basé sur des murs crépis, lisses et sans ornement.* C'est le principe de discrétion et de simplicité car « une maison moderne ne devait pas se distinguer, forcer l'attention. N'avais-je pas formulé cette règle : l'homme le mieux habillé, le costume le plus moderne est celui qui attire le moins l'attention ? » (A. Loos, « Architecture », op. cit., p. 224)

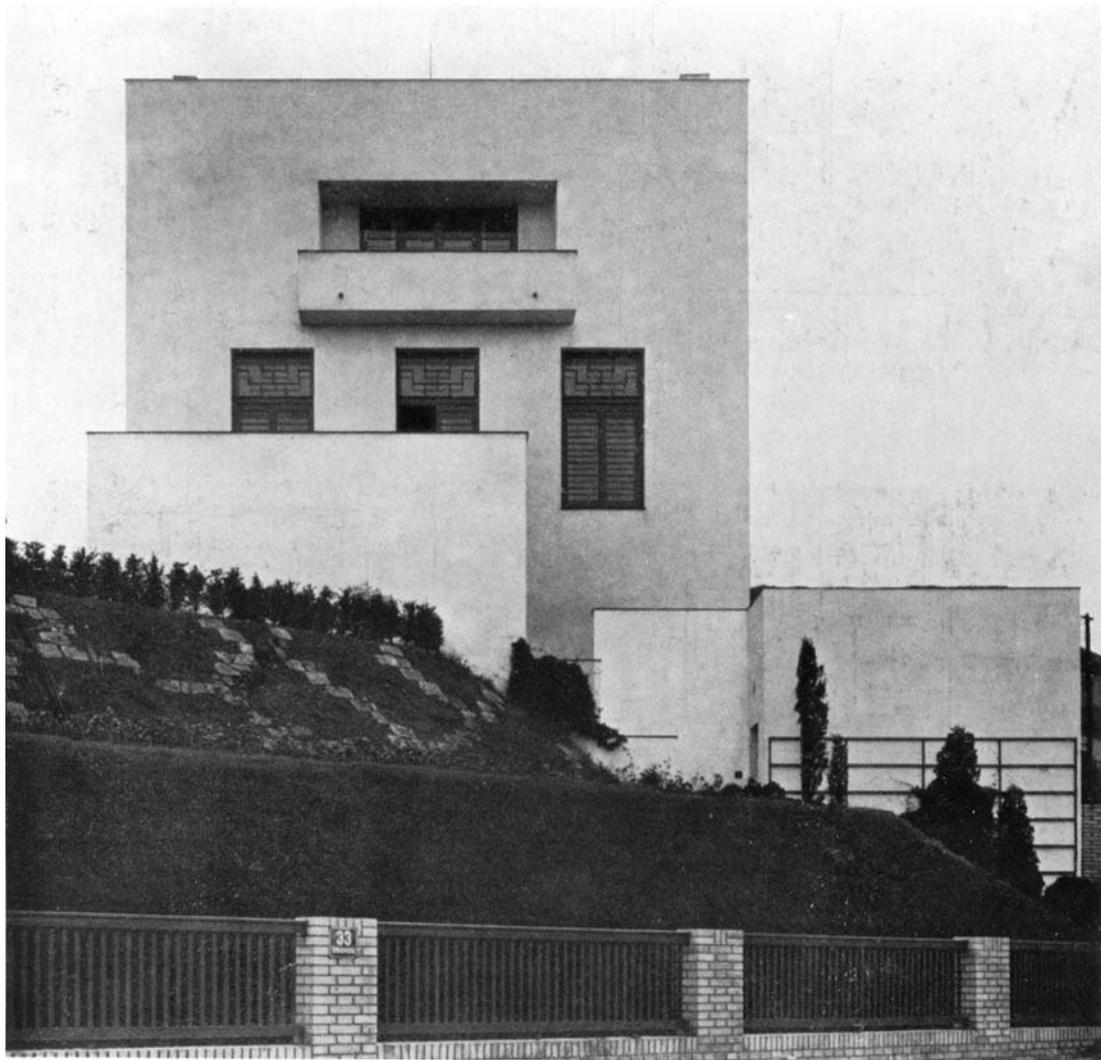


# ADOLF LOOS

## Villa Müller, Prague (1928-1930)

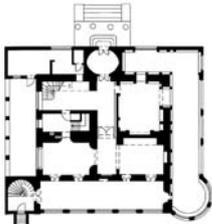


« La maison de l'ingénieur Frantisek Müller et de son épouse est (...) d'aspect cubique, blanche, dépouillée, et sa façade latérale offre la saillie d'un prisme suspendu. L'entrée donne, comme toujours, sur un vestibule avec lavabo et W.-C. On accède à la zone de séjour par un escalier en « chicane » et l'on doit redescendre deux fois quatre marches pour obtenir, en fin de parcours, une vue en surplomb de la salle de séjour. Six autres marches mènent à cette dernière et il faut ensuite en monter deux pour se rendre dans la salle à manger. Cette différence de niveau constitue la seule séparation entre les deux espaces. En remontant les huit marches on gagne le boudoir de Mme Müller et on en redescend quatre pour atteindre la bibliothèque de M. Müller. Le boudoir lui-même est divisé en deux parties : un coin pour l'intimité, qui communique avec la salle de séjour par une fenêtre oblongue ; et un coin pour écrire, trois marches plus bas, d'où l'on descend directement dans la salle de séjour. La bibliothèque, lieu de travail de M. Müller, est la seule pièce qui soit séparée de ce continuum de la vie diurne. Les chambres se trouvent à l'étage supérieur. Un ascenseur facilite les communications. » (Tournikiotis, Loos)



**ADOLF LOOS**

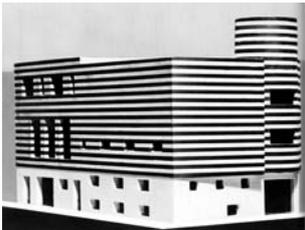
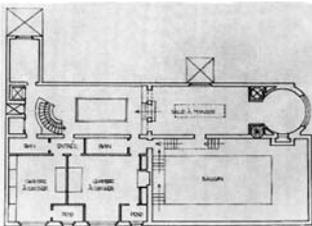
**Villa Karma, Clarens (1903-06)**



**Villa Tzara, Paris (1925-26)**



**projet villa Baker, Paris (1927)**



**Villa Moller, Vienne (1927-28)**



Bibliographie



Ecrits d'Adolf Loos

- *Ins leere gesprochen* (essais 1897-1900), Paris-Zürich, 1921.
- *Trotzdem* (essais 1900-1930), Innsbruck, 1931.
- *Sämtliche Schriften* (en deux tomes), Franz Glück, Munich, 1962.
- *Paroles dans le vide*, suivi de *Malgré tout*, Editions champs libre, Paris, 1979.
- *Ornements et crimes*, Petite bibliothèque, Editions Payot et Rivages, Paris, 2003.

Ecrits et publications sur Adolf Loos

- H. Kulka, *Adolf Loos, Das Werk des Architekten*, Editeur, Lieu, 1931.
- L. Muenz, *Der Architekt Adolf Loos: Darstellung seines Schaffens nach Werkgruppe*, Verlag Anton Schroll, Wien, 1964.
- M. Kubinszky, *Adolf Loos*, Henschelverlag, Berlin, 1970.
- H. Czech, *Das Looshaus*, Verlag Löcker und Wegenstein, Wien, 1977.
- Gebogenes Holz, *Konstruktive Entwürfe, Wien 1840-1910*, Künstlerhaus, Wien, 1979.
- Collectif, *Adolf Loos 1870-1933*, Mardaga, Liège, 1983.
- B. Gravagnuolo, *Adolf Loos, teoria e opere* (préface d'Aldo Rossi), Idea Books, Milano, 1982.
- B. Rukschcio & R. Schachel, *La Vie et l'œuvre d'Adolf Loos*, Mardaga, Bruxelles, 1987.
- M. Risselada, *Raumplan versus plan libre*, Delftse Universitaire Pers, Delft, 1988.
- Traduction française: *Raumplan versus plan libre*, TU Delft, EAPB, s. d.
- W. Oechslin, « Architecture versus plan libre », *Daidalos*, n° 42, Berlin, 1991.
- P. Tournikiotis, *Loos*, Macula, Paris, 1991.
- R. Schezen, *Adolf Loos – Architecture 1903-1932*, Editions du Seuil, Paris, 1996

A propos de la villa Müller

- L. van Duzer, K. Kleinman, *Villa Müller. A Work of Adolf Loos*, Princeton Architectural Press, New York, 1994.

Biographie



- 1870** – Naissance d'Adolf Loos à Brno.
- 1889** – Diplômé de l'Ecole Nationale des arts et métiers de Brno.
- 1892** – Diplômé de l'Académie des beaux-arts de Dresde.
- 1893-1896** – Voyage aux USA, puis installation à Vienne où il commence à travailler et écrire des chroniques et critiques, notamment à l'occasion de l'Exposition viennoise du Jubilé (1898), qui seront réunies dans *Paroles dans le vide* et publiées en allemand à Paris, en 1921. Adolf Loos se lie intimement avec Karl Kraus, Peter Altenberg, Arnold Schönberg et Oskar Kokoschka.
- 1912** – Adolf Loos met sur pied un enseignement à Vienne, à l'instigation de quelques élèves d'Otto Wagner qui vient de se retirer.
- 1920** – Nommé architecte en chef du Service de l'habitat de la ville de Vienne.
- 1922** – Participe au concours pour le Chicago Tribune.
- 1931** – Publication de *Malgré tout*, recueil de chroniques et d'articles écrits entre 1900 et 1930. Publication également, par Heinrich Kulka, de la première monographie importante consacrée à l'architecte : *Adolf Loos, Das Werk des Architekten*, où est donnée la première définition du Raumplan.
- 1933** – Le 23 août, Loos meurt à la clinique du Dr. Schwartzmann à Kalksburg bei Wien, à 63 ans.