

CARNET DE VOYAGE

VIENNE - AUTRICHE

Septembre 1990

Mémoire C15

Mario BONILLA

JUIN 92 E.A.S.E.

GUICHARD Stéphanie

MASVIEL Frédéric

TRAN Thi Bich Quyen

SOMMAIRE

LA RINGSTRASSE (1860 - 1920)

"Histoire d'une reconversion"

OTTO WAGNER (1841 - 1918)

Le Métropolitain

Le canal du Danube

Autres projets: La Majolikahaus
Le Steinhof
La Postsparkasse

JOZE PLECNIK (1872 - 1957)

La Zacherlhaus 1903

JOSEF MARIA OLBRICH (1867 - 1908)

Le Palais de la Sécession 1898

ADOLF LOOS (1870 - 1933)

HANS HOLLEIN La Haas Haus 1990

LA RINGSTRASSE

SON HISTOIRE – SES CARACTERISTIQUES

C'est en 1860, dans la partie occidentale de l'empire des Habsbourg, que les libéraux autrichiens firent un pas décisif vers le pouvoir. Vienne devient leur bastion politique, leur capitale économique et le centre de rayonnement de leur vie intellectuelle.

Dès leur accession au pouvoir, les libéraux entreprirent de remodeler Vienne selon leurs conceptions, et lorsqu'à la fin du siècle ils en furent évincés, ils avaient largement transformé la physionomie de la capitale. Au coeur de ce remodelage :

LA RINGSTRASSE, vaste complexe de bâtiments publics et de demeures privées occupant une large ceinture de terrains qui séparaient la vieille ville des faubourgs

Par son homogénéité de style et son extension, la Vienne de la Ringstrasse est devenue pour les autrichiens un véritable concept au même titre que le Victorianisme pour les Anglais, ou le second empire pour les Français. Quand à l'extrême fin du XIXème siècle les intellectuels Autrichiens doutèrent de la culture libérale, base de leur éducation, la Ringstrasse devint la cible symbolique de leurs critiques.

C'est pourtant sur l'enclume de la Ringstrasse que deux pionniers de l'architecture moderne, Camillo Sitte et Otto Wagner, forgèrent des idées sur la vie et l'espace de la ville dont l'influence se fait encore sentir aujourd'hui.

COMMENT EST -ON VENU A LA CONSTRUCTION DE LA RINGSTRASSE ?

Si Vienne possédait en son centre de vastes terrains disponibles pour un aménagement moderne, c'était paradoxalement grâce à son retard historique.

Vienne avait contrairement aux autres capitales Européennes conservé ses fortifications.

Les ouvrages massifs de défense et le large glacis qui avait protégé la ville des incursions de Tucs pillards avaient depuis longtemps cessé de définir les limites de la ville. (cf : carte de Vienne de 1844)

Le centre de la ville restait isolé des faubourgs par une ample ceinture de terrains non bâtis. Une grande partie avait été transformée en aires de détente, mais ce fut la révolution de 1848 qui redéfini le rôle politique et militaire de ce glacis dans la vie de la cité.

Le 20 décembre 1857 l'empereur François Joseph proclama son intention d'ouvrir ces espaces militaires à des fins civiles. Mais les militaires marquèrent tout de même l'histoire de la Ringstrasse :

On conçut le Ring comme une artère.

Les fortifications disparues, les porte paroles de l'armée Autrichienne favorisèrent la percée d'artères le plus large possible afin d'obtenir le maximum de mobilité pour la troupe.

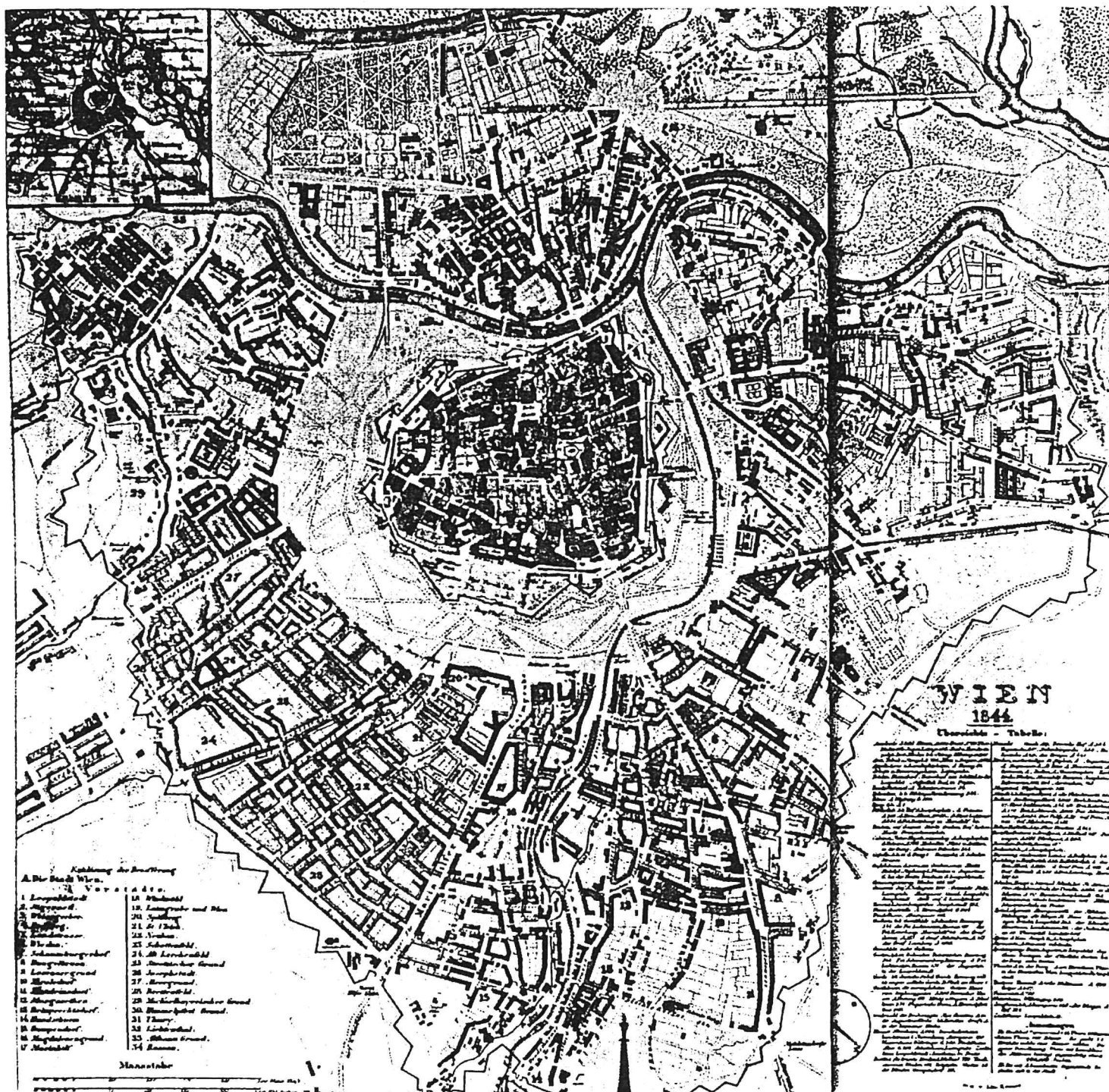
Ainsi naquit l'idée d'une large artère autour du centre ville destinée à faciliter de rapides mouvements de troupes et de matériels vers les endroits dangereux ;

En cela, les conceptions militaires rencontrèrent celles des civils qui désiraient un imposant boulevard.

LE RING EUT A LA FOIS UNE FORME CIRCULAIRE ET UNE ECHÈLLE MONUMENTALE



2. Tract annonçant le percement de la Ringstrasse, 1860.



Bien que, par son échelle et sa majesté, le Ring rappelât l'influence persistante du baroque, la conception de l'espace qui en inspira les plans était aussi nouvelle qu'originale.

Pour les architectes baroques, l'espace était organisé en sorte que la rue convergeât vers un centre ; l'espace avait pour seule fonction de mettre en valeur les bâtiments qui l'entouraient ou le dominaient.

C'est presque le projet inverse qu'on adopta les créateurs du Ring, utilisant les bâtiments pour mettre en valeur un espace horizontal. Ils ont organisé tous les éléments de l'ensemble à partir d'une large avenue centrale, ou Corso, sans contrainte ni dessein apparents. De forme polyédrique, la rue est le seul élément qui, dans ce vaste complexe, ait à proprement parler une vie autonome, indépendante d'aucune autre entité spatiale.

Là où, à l'époque baroque, on aurait tout fait pour relier les faubourgs à la ville en ordonnant d'amples percées convergeant vers le centre monumental, le plan adopté en 1859 abandonna à peu d'exception près de telles percées au profit d'un flux circulaire sur lequel tout l'accent fut porté.

C'EST AINSI QUE LE RING COUPE TOTALEMENT L'ANCIEN CENTRE VILLE DES NOUVEAUX FAUBOURGS .

Un de ses principaux artisans, Ludwig von Förster, écrivait alors :

"La vieille ville s'est donnée une forme close et régulière en comblant ses bords irréguliers comme un heptagone autour duquel le Corso, une des promenades les plus-chic, pouvait courir et la séparer des quartiers extérieurs.

Au lieu de former un solide système qui reliait au centre, comme on aurait pu l'envisager, la plupart des rues qui aboutissaient au Ring, de la ville ou des faubourgs, avaient peu ou pas du tout d'importance. Elles débouchaient sur le flux circulaire sans le traverser : ainsi ceinturée, la vieille ville devenait une sorte de musée, comme le fit observer un des détracteurs du projet.

CE QUI JUSQU'ALORS AVAIT ETE UNE CEINTURE MILITAIRE DE PROTECTION SE TRANSFORMAIT EN UNE FRONTIERE SOCIOLOGIQUE.

Dans le vaste cercle continu du Ring, les grandes constructions de la bourgeoisie sont disposées en groupe ou isolément ; rares sont celles dont l'orientation trahissait clairement un besoin de primauté ou de subordination à d'autres constructions :

Chacune d'entre elles regarde vers la grande artère, seul principe cohérent d'organisation.

Les fonctions politiques, éducatives et culturelles de ces bâtiments s'expriment avec une égale importance sur le plan spatial. Tour à tour centre d'intérêt, ils ne sont pas directement reliés entre eux ; mais ils ont tous la grande artère pour dénominateur commun. Les gens passent de l'un à l'autre comme l'on passe d'un aspect de la vie à un autre.

Inorganisés, ces bâtiments publics flottent dans un espace où le seul élément stable est une artère peuplée d'hommes en mouvement .

La variété des styles de différentes époques qui a présidé à leur construction accentue encore l'impression d'isolement et d'autonomie des bâtiments.

A CHAQUE MONUMENT CORRESPOND UN STYLE APPROPRIE A SA FONCTION

Un style gothique pour le RATHAUS

Un style baroque pour le BURGTHEATER

Un style renaissance pour l'UNIVERSITE

Un style grecque pour le REICHSRAT

Les grands édifices du Ring reflètent dans leur ensemble les plus hautes valeurs de la culture libérale dominante.

"Sur l'ancien Champ de Mars, les partisans de cette culture avaient érigé les institutions politiques d'un Etat constitutionnel, les écoles pour éduquer les élites d'un peuple libre et les musées et les théâtres, dispensateurs universels de la culture."

L'extraordinaire profusion de grands édifices sur le Ring fait aisément oublier que l'essentiel de l'espace est occupé par des immeubles d'habitation.

L'organisation de l'espace autant que le style architectural traduisent au mieux les besoins et les aspirations des constructeurs et de leurs clients. Le type de construction le plus répandu est l'immeuble divisé en appartements, généralement de 4 à 6 étages et comprenant rarement plus de 16 appartements.

Le modèle de ces constructions, était sur le plan de la forme l'Adelspalais (Palais de Noblesse) de l'époque baroque dont on trouve l'exemple dans la vieille Vienne. S'adaptant aux besoins de la nouvelle élite du Ring l'Adelspalais devint, selon l'expression de l'époque, un Mietpalast (palais localif) ou un Wohnpalast (palais d'appartements).

La plupart des immeubles furent conçus pour abriter plusieurs familles et leur caractère "aristocratique" était avant tout souligné par leurs façades. Alors que l'étage inférieur d'un aménagement souvent rudimentaire était généralement réservé à des usages commerciaux, le 1er étage abritait le ou les appartements les plus spacieux et portait le nom d'étage noble (Nobeletage) de l'italien piano nobile. L'étage du dessus reproduisait parfois le plan de l'étage noble, quand il n'était pas redivisé en plusieurs petits appartements.

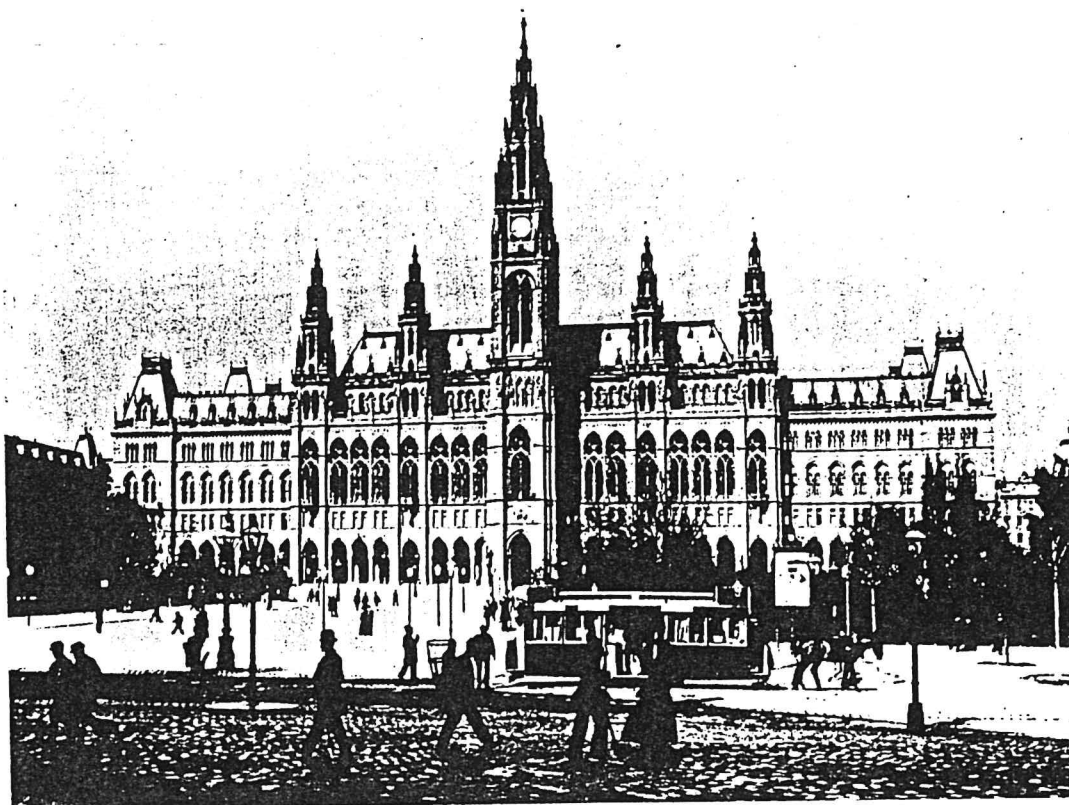
La différenciation verticale de la façade par la hauteur des fenêtres, la richesse de l'ornementation, les colonnes aux autres éléments décoratifs reflétaient la taille et le luxe des intérieurs. Plus on s'élevait dans les étages, plus les appartements étaient petits et nombreux.

Les vastes cages d'escaliers et les somptueuses entrées furent très prisées et l'architecture des immeubles les emprunta à celle des Palais. Dans les immeubles où la différenciation verticale était plus marquée, l'escalier d'honneur s'arrêtait souvent à l'étage noble, ou parfois à l'étage supérieur, les derniers étages étant desservis par un escalier de service.

A l'image des grandes artères du Ring, les lieux de passage à l'intérieur des bâtiments, tant publics que privés, occupaient un espace démesuré, dont les dimensions devaient donner une impression de grandeur.

Comme quartier résidentiel, le Ring connut un énorme succès de la part aussi bien des acheteurs que des locataires.

Jusqu'à la chute de la monarchie et en dépit du développement des quartiers des faubourgs, le Ring attira tout ce que Vienne comptait d'élites : l'aristocratie, le grand commerce, les fonctionnaires et les professions libérales.



4. Rathaus (architecte : Friedrich Schmidt), 1872-1883.



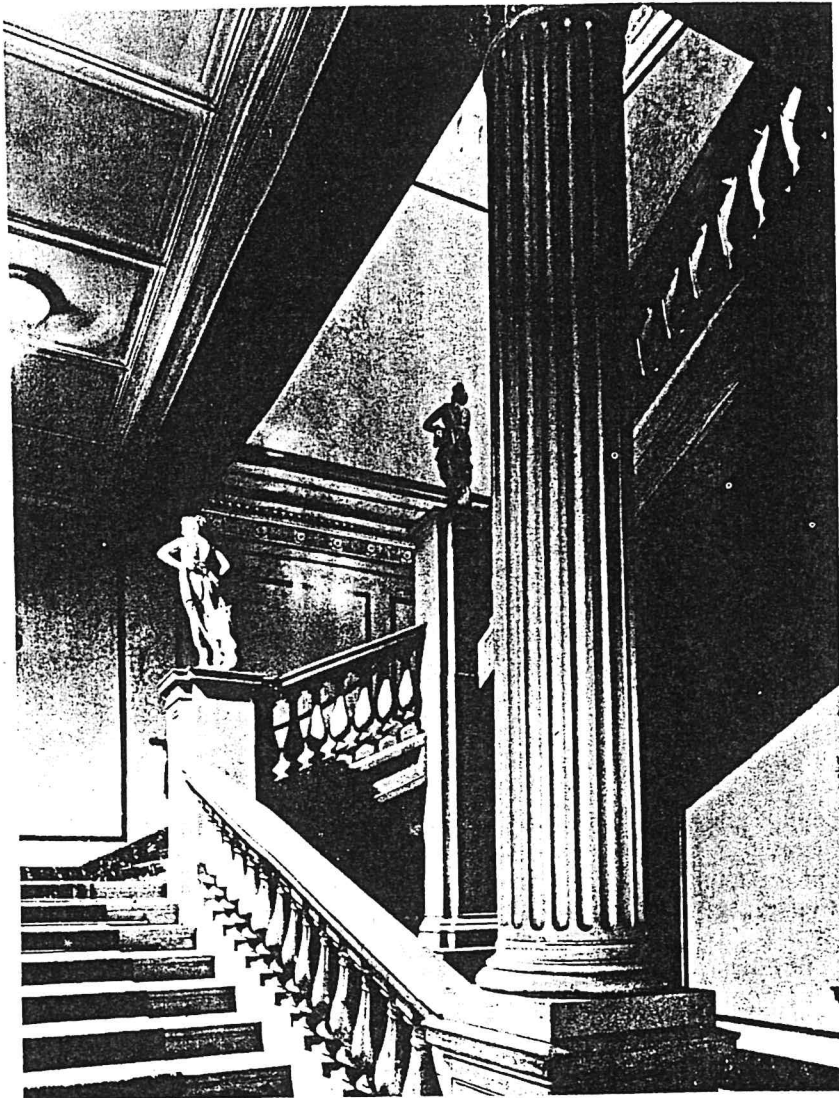
5. Hofburgtheater (architectes : Gottfried Semper et Carl Hasenauer), 1874-1888.



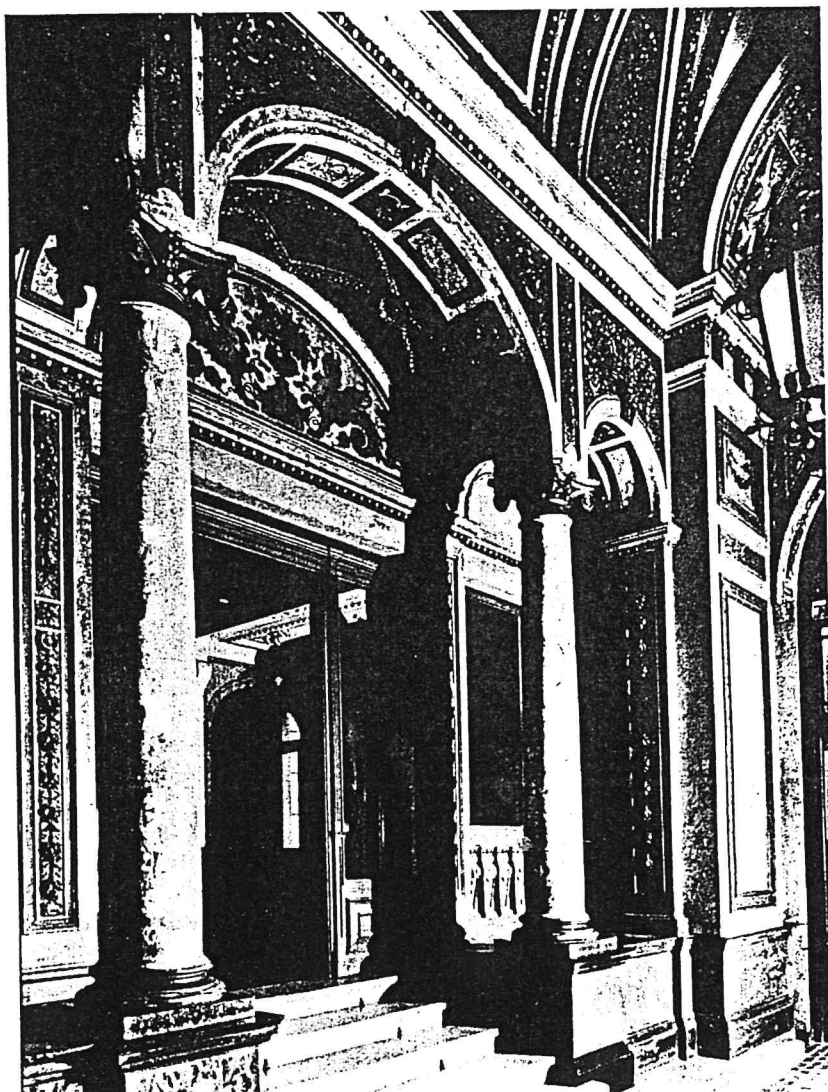
6. Université (architecte : Heinrich Ferstel), 1873-1884.



7. Reichsrath (architecte : Theophil Hansen), 1874-1883.



. Cage d'escalier du 14, Kärntner Ring, 1863-1865.



. Vestibule du 7, Reichsratsstrasse, 1883.

SI LE RING MATERIALISAIT DANS LA PIERRE ET DANS L'ESPACE UN ENSEMBLE DE VALEURS SOCIALES, LES CRITIQUES DONT IL FUT L'OBJET DEBORDERENT BIEN SUR LE SIMPLE DOMAINE DE L'ARCHITECTURE.

Ceux qui percevaient dans le Ring une discordance entre style et fonctionnement, soulevaient en vérité la question beaucoup plus vaste des rapports entre une aspiration culturelle et la réalité sociale dans la société libérale bourgeoise.

Cette dissonance entre style et fonction était principalement appréhender de deux façons :

-Camillo Sille prenait au sérieux les prétentions esthétiques et historiques des constructeurs de la Ringstrasse et leur reprochait d'avoir trahi la tradition pour satisfaire les exigences de la vie moderne.

-Otto Wagner avait un point de vue opposé. Il reprochait aux architectes de la Ringstrasse d'avoir vêtu la modernité et ses fonctions des " oripeaux " des styles historiques.

AUSSI ON NE PEUT VISITER VIENNE ET S'INTERRESSER A SON HISTOIRE URBAINE SANS FAIRE REFERENCE A OTTO WAGNER.

De tous les protagonistes de l'architecture moderne de la fin du XIXème siècle, il se différencie par deux caractéristiques.

- Sa vocation urbaine et le mythe de la métropole qui est à la base de son action sur la ville.
- Sa vocation de faire école et le désir de transmettre une leçon :La Wagnerschule.

Ainsi Otto Wagner acquiert un statut qui en fait l'interprète de la Vienne de l'époque héroïque de l'ultime dynamisme impérial.

Comme architecte et polémiste, comme professeur et théoricien de l'urbanisme, Wagner en se détachant de façon de plus en plus affirmée du modèle de la Ringstrasse tout au long de sa carrière, est apparu comme le moderniste par excellence.

ICI ET LA, PARTOUT DANS LA VILLE LA MEMOIRE DE SON OEUVRE !

Il est vrai qu'il y a dans toute l'oeuvre de Wagner une volonté de promotion épique des phénomènes urbains, qui s'identifie avec la volonté de la capitale de l'Empire.

Elle constitue la clé de son succès et de son osmose.

Un travail long et acharné sur la ville à vouloir résoudre les problèmes posés par la mise place d'une métropole :

" Le fait que les exigences artistiques soient négligées, l'influence croissante du principe utilitaire, l'aversion pour la construction monumentale, enfin le manque de crédits affectés au domaine de l'art, de telles contingences ont favorisé l'avènement d'une sorte d'architecture de l'apparence qui cherche à cacher ses erreurs par le mensonge ".

Wagner rêve d'une grande ville où les habitants "disparaîtraient dans la foule pour n'être que des numéros anonymes".

A l'opposé de nombreuses prémisses sur la ville émises par le CIAM, pour lui le but de la vie urbaine est que les gens puissent éviter des contacts sociaux qu'ils n'auraient pas choisis.

Il explique son point de vue dans son plan directeur pour la ville de Vienne (1893).

Son but principal était d'assurer à la grande ville "un développement libre pour l'éternité". C'est pourquoi il ne prévoyait pas que l'on surveille sa croissance ni qu'on la pousse dans une direction préférentielle. Mais il était opposé à toute anarchie.

POUR WAGNER LA VILLE DEVAIT RESTER UN TOUT ET LE CENTRE NE DEVAIT PAS ETRE EN LUTTE AVEC LES DIFFERENTS FAUBOURGS.

Son projet était basé sur des rues circulaires et radiales qui divisaient la ville en arrondissements. La longueur de l'axe principal était de 50 kms (deux fois plus que le périmètre actuel de la ville).

"Si elle est en accord avec notre mode de vie moderne, la grande ville doit avoir une croissance illimitée".

Ainsi celle ci était un gigantesque réservoir d'architecture qui devait abriter une population allant croissant.

Le conseil municipal ayant décidé de mettre l'accent sur les aspects non esthétiques de l'expansion urbaine, les communications, les organisations sanitaires et sociales, les plans d'occupation des sols, Wagner propose un projet dominé par l'idée que les moyens de transport étaient la clé de la croissance urbaine.

Les objectifs de prestige et d'embellissement de la ville : idées maîtresses qui avaient présidé à la Ringstrasse n'avaient plus leur place dans les intitulés du concours de 1893, ni dans les propositions de Wagner. Au contraire il mettait en exergue à son projet de Mégapolis la formule "la nécessité est la seule maîtresse de l'art".

A ce stade "nécessité" signifiait pour Wagner les nécessités de rentabilité, d'économie et de commodité de la vie des affaires.

C'était tout le souci de l'homme moderne, par opposition à l'homme du passé.

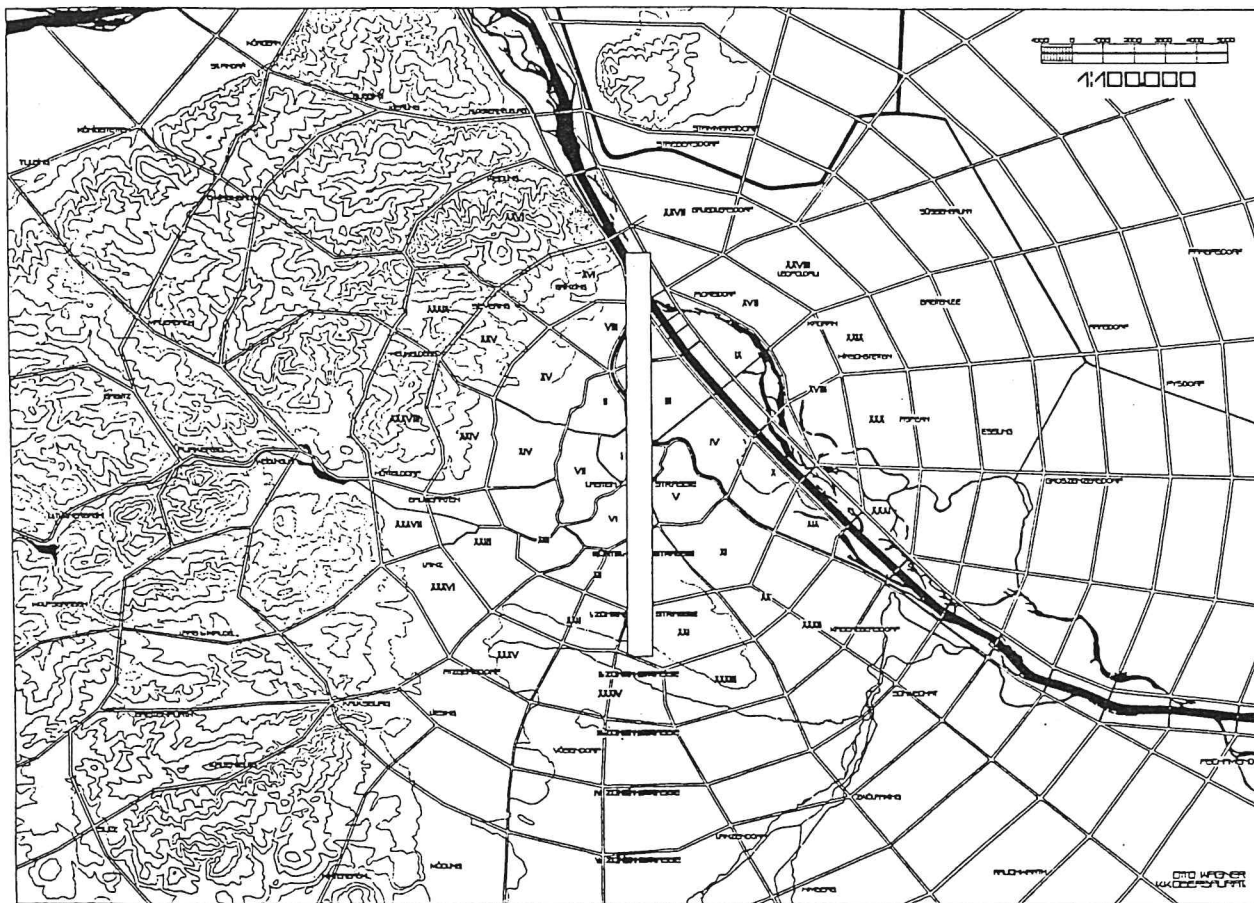
Or, la grande ville que Wagner envisageait pour former l'arrière plan de ses réalisations viennoises n'a jamais été réalisée. Principalement à cause de la première guerre mondiale et à cause de l'effondrement de la monarchie de Habsbourg, Vienne n'a jamais atteint le développement escompté.

Néanmoins, grâce à l'aménagement du canal du Danube et à la construction du métro, Wagner est tout de même parvenu à marquer la ville du sceau de son oeuvre. Il a su faire des deux structures urbaines de Vienne, le canal du Danube et le métro, les deux artères de l'architecture moderne de la ville.

En 1894, Wagner se voit confier la conception architecturale de tout le réseau de la Stadtbahn et des constructions du canal du Danube.

Il réalise les 26 stations et gares des lignes de ceinture de la vallée de la Vienne, du canal du Danube, des faubourgs et du 2ème arrondissement, ainsi que les viaducs, ponts, tranchées, galeries de ces 40 kms de réseau.

Wien als Beispiel einer Großstadt-Regulierung,



durch Zonen u. Radialstrassen in Bezirke geteilt

Vienne. Grande Ville à croissance illimitée (1910-11): plan d'ensemble de l'étude « Die Großstadt ».



Vienne aujourd'hui. L'échelle est la même que celle du plan en regard.
Publié avec l'autorisation du « Bundesamt für Eich- und Vermessungswesen » à Vienne.

Avec le projet du réseau métropolitain, Wagner semble donner pleine mesure de lui même ; une partie de son rêve s'accomplit, un projet à l'échelle de la ville toute entière ; c'est une véritable structure urbaine qu'il doit planifier. Il le fait avec réussite, car le métro de Vienne est sans doute un des monuments les plus significatifs de la ville moderne.

En effet, il ne s'agit pas de réduire le métro à un problème de stations ou de signes distinctifs comme la fait Guimard à Paris, ou simplement à un problème de design comme dans les réseaux métropolitains d'aujourd'hui, mais bien de donner au métro de Vienne la structure d'un "forum moderne".

SES NOMBREUSES REALISATIONS APPARTIENNENT TOUTES A DES REGISTRES DIFFERENTS.

- la veine néobaroque ludique, comme l'Hofpavillon du Schönbrunn
- la forme du jardin comme à la Karlsplatz
- l'allure épique des grands ponts avec la Gürtellinie sur la Zeile ou la Döblinger Hauptstrasse
- les formules rationnelles de la Josefsstädterstrasse ou de la Alserstrasse
- la structure majestueuse insérant des magasins dans les arcades surélevées de la ligne

Chaque station a son caractère propre et toutes forment un ensemble d'une unité parfaite

LE METRO REMPLACE DESORMAIS LA GRANDE ARTERE DE LA RINGSTRASSE COMME SYMBOLE DE GRANDEUR ET DE PROGRES URBAIN.

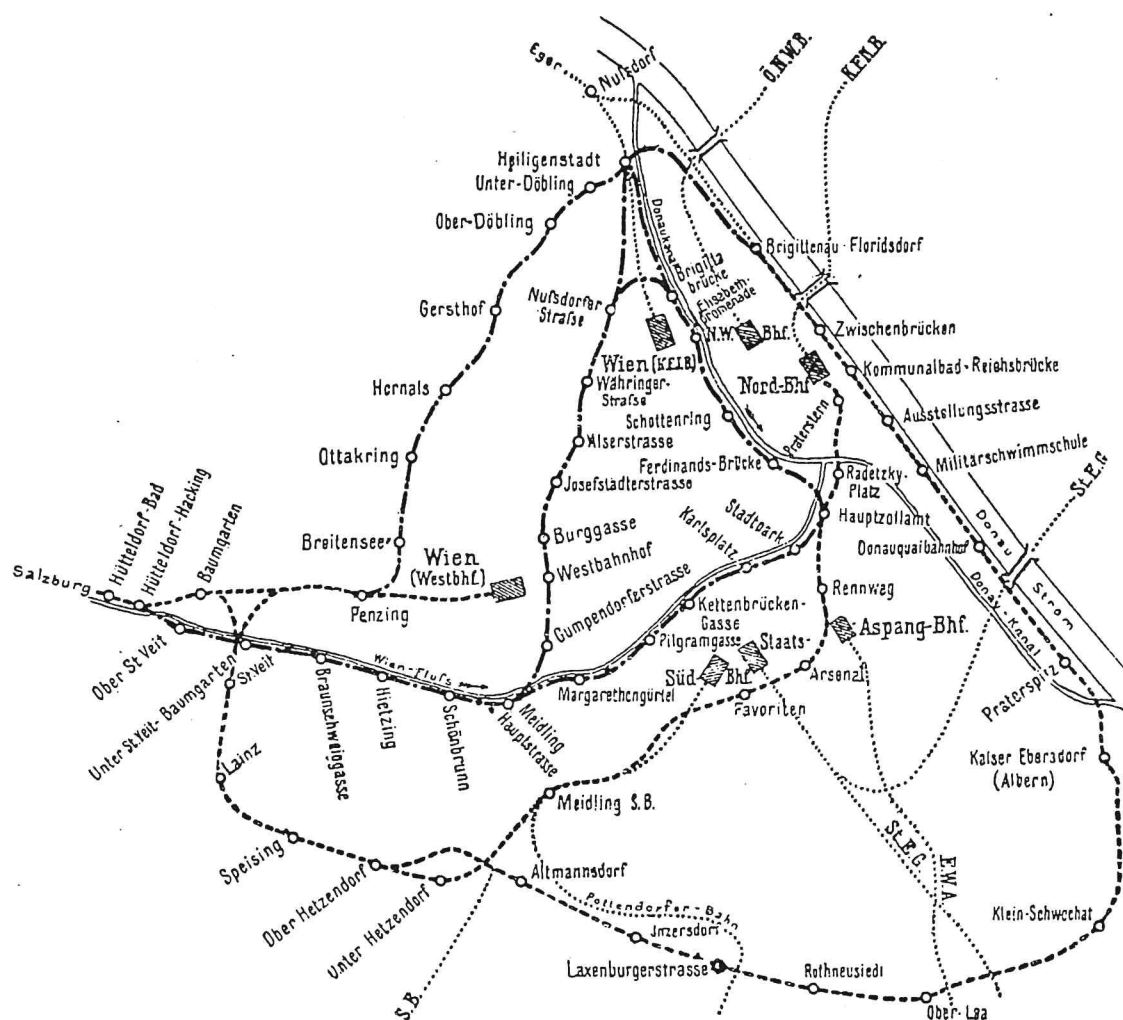
On peut s'imaginer, début du siècle, parcourant la ville d'une station à l'autre, longeant le Danube, à ciel ouvert ou sous terre ..., un pont, une station, une gare, un pavillon, les quais et les galeries, une continuité s'établit, le fil directeur étant l'intervention de Wagner.

Tout s'enchaîne, les éléments s'interfèrent, se pénètrent les uns les autres pour former une suite logique et harmonieuse.

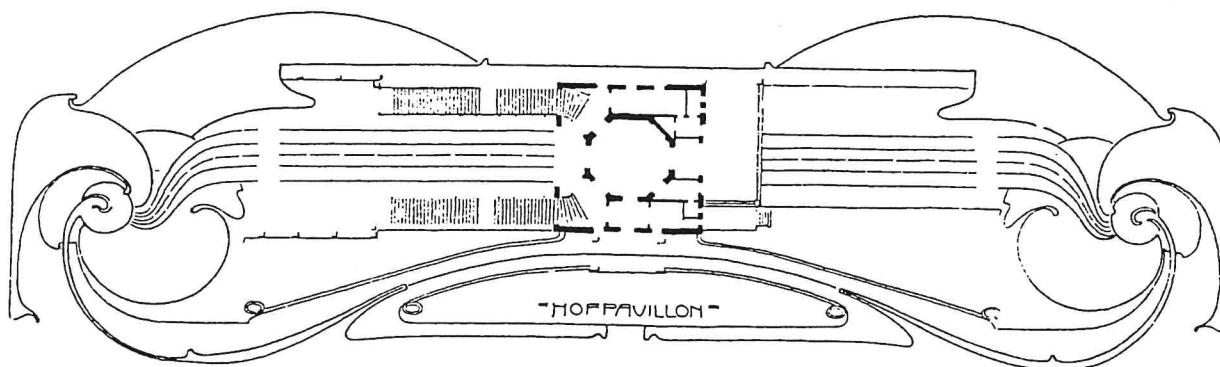
Vienne aujourd'hui, bien que certaines stations n'existent plus que d'autres ont été transformées, on peut parvenir à reconstituer le cheminement du métro au début du siècle; quelques bribes ça et là, par leur présence nous transmettent le fort caractère du paysage urbain à cette époque.

Il est toujours très agréable de parcourir le Ringstrasse et les autres quartiers de la ville en métro. Les façades de Vienne s'offrent à nous, défilent les unes après les autres. Une Vienne de tous les âges, de tous les styles, d'hier et d'aujourd'hui.

LE METROPOLITAIN



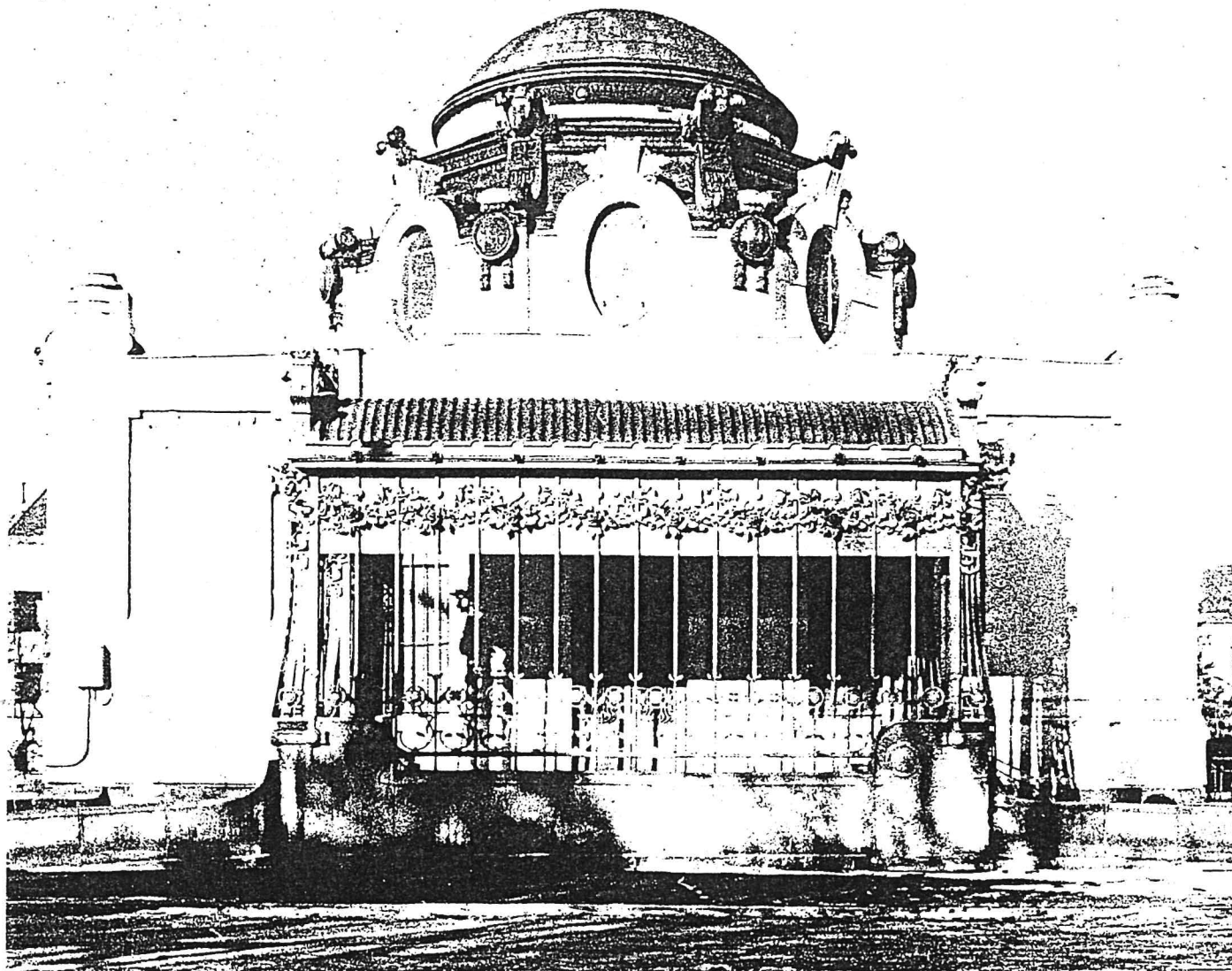
RESEAU DES LIGNES DU METRO EN 1910. Wagner fut chargé de la conception architecturale des lignes de ce qu'on appelle le «petit réseau»: il s'agit de la ligne des faubourgs (Heiligenstadt-Penzing), de la ligne de ceinture (Heiligenstadt-Meidling-Hauptstrasse via Westbahnhof), de la ligne du II^e arrondissement (Hauptzollamt-Praterstern).



... HOPPAVILLON: plan publié dans la revue de la Sécession Ver Sacrum.

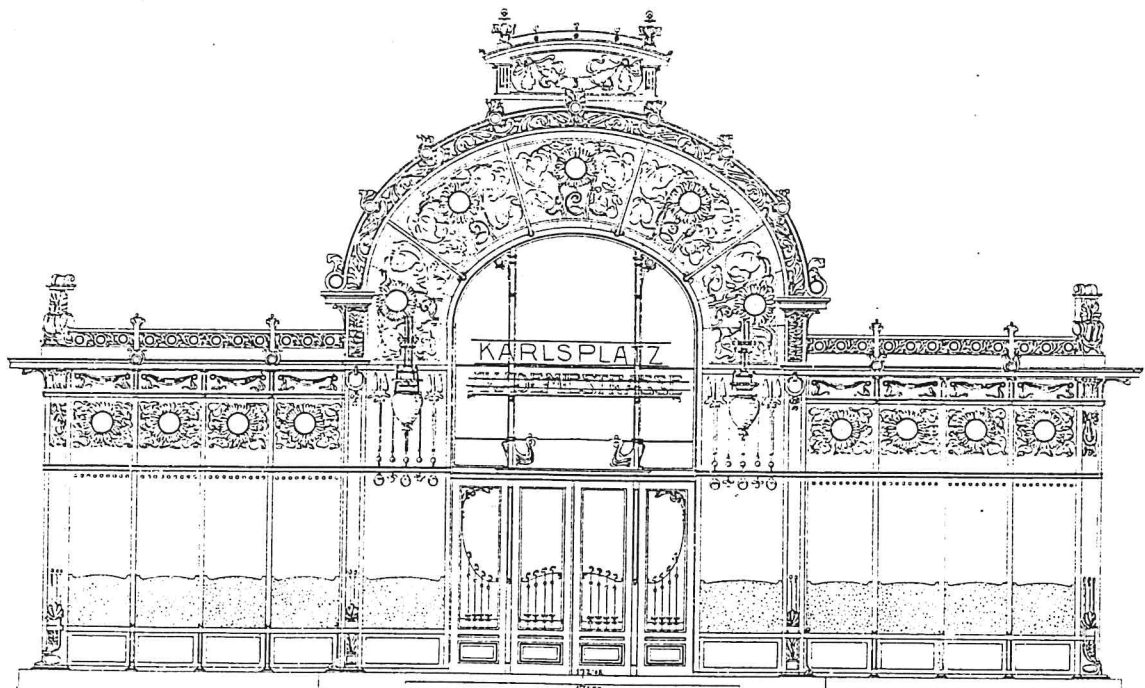
HOPPAVILLON: la salle d'attente (espace avec coupole) et une vue à vol d'oiseau de Vienne de Carl Moll (le métro vu de 3.000 m d'altitude). Tentures murales en soie brodées tendues entre deux panneaux en acajou.

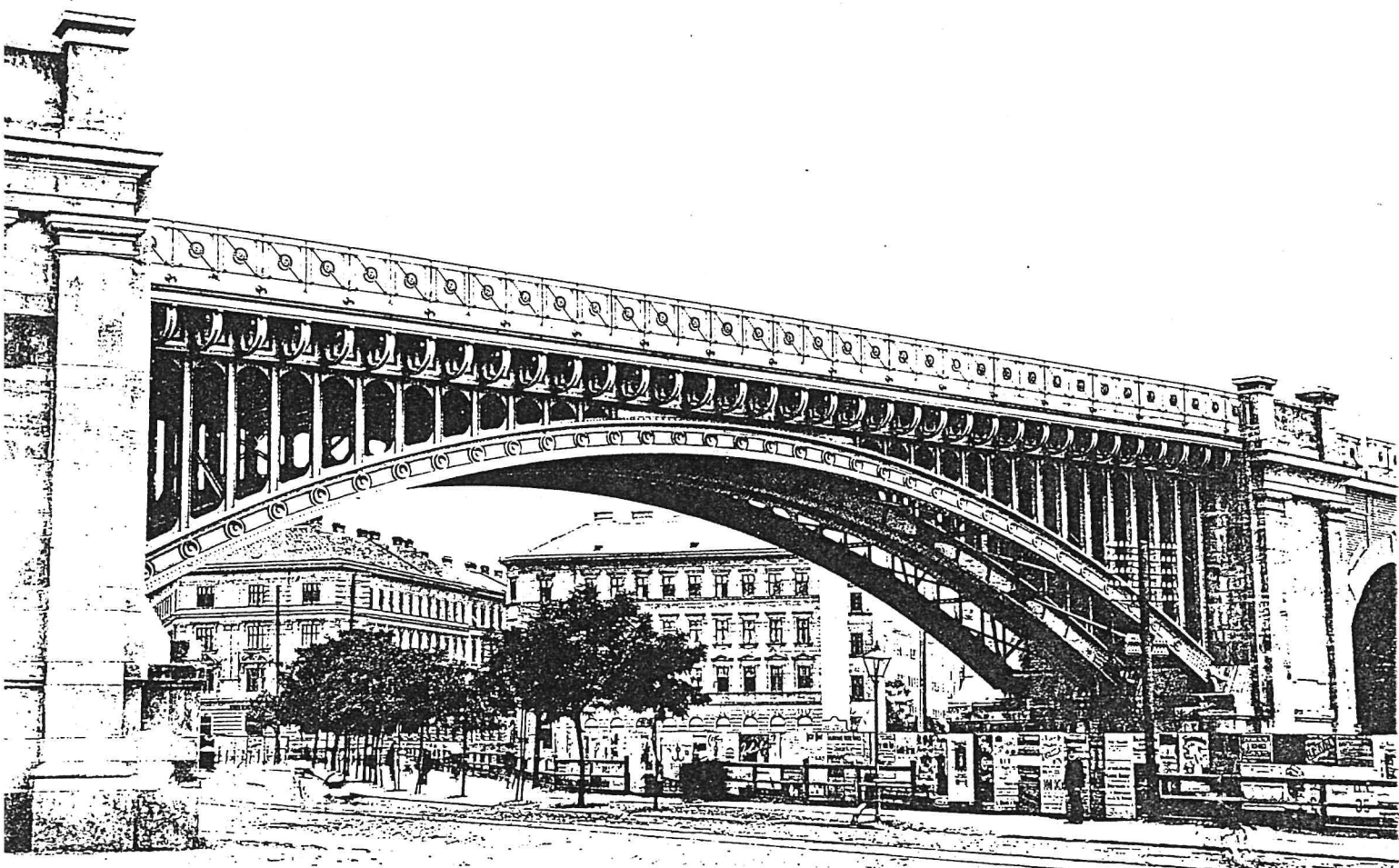
HOPPAVILLON: la façade sur rue.



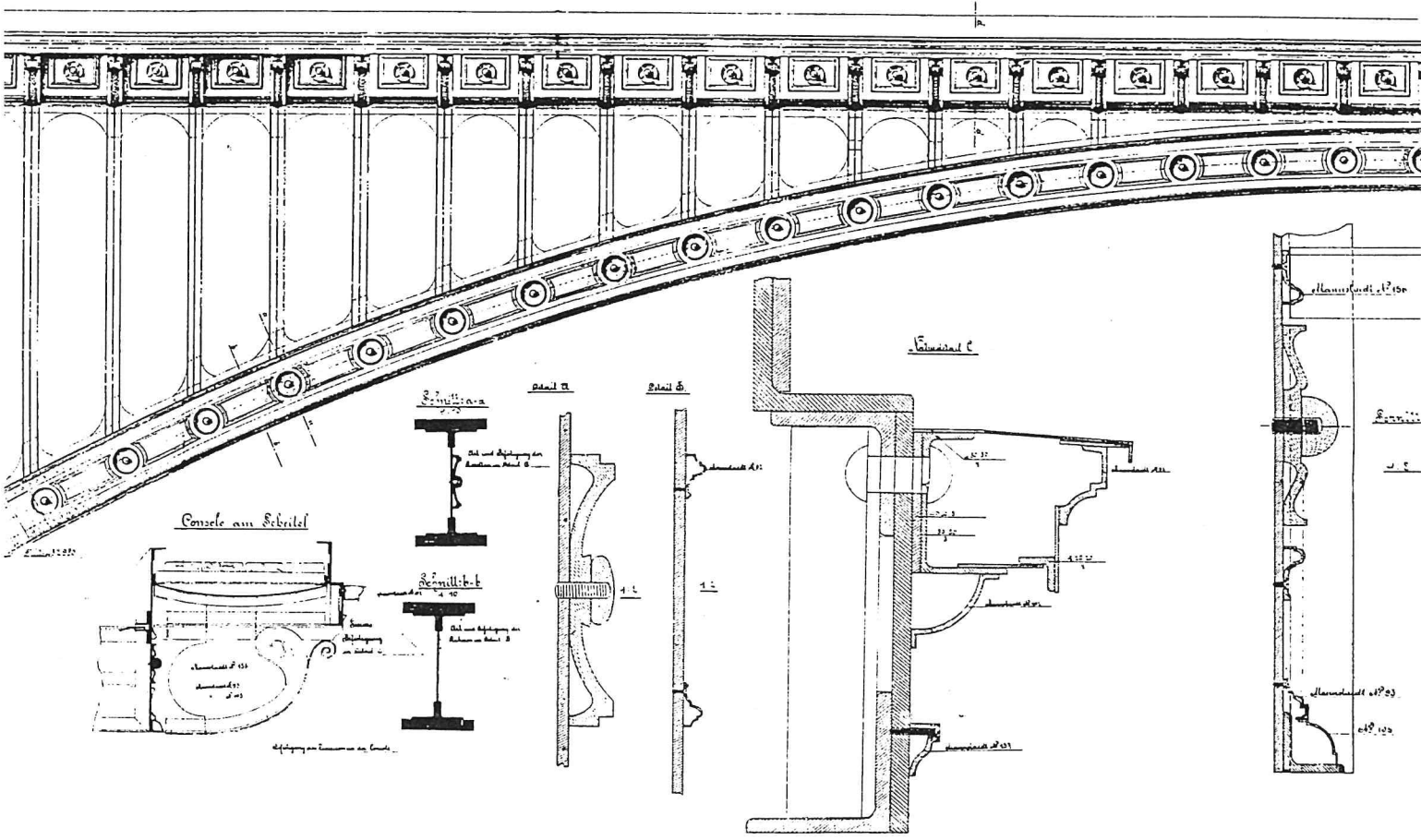


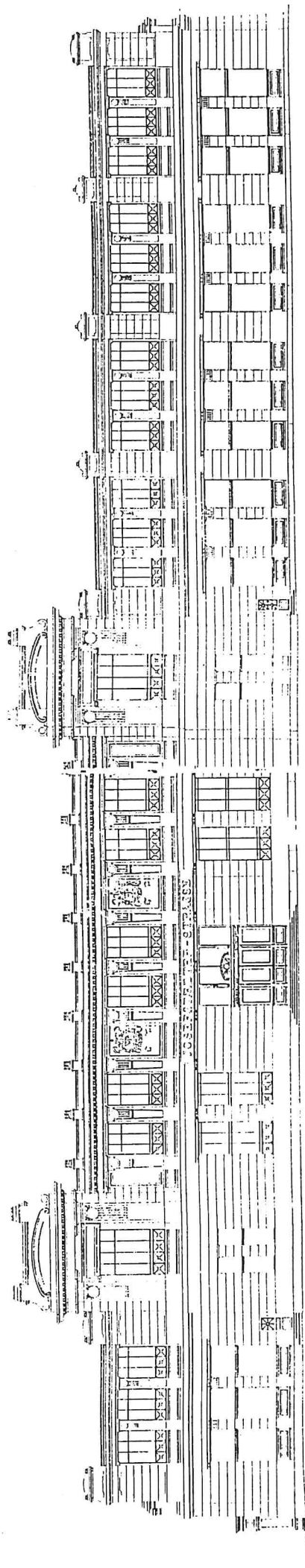
STATION KARLSPLATZ (construite en 1898-99) sur le parcours inférieur de la ligne Wiental. La station était composée de deux pavillons situés face à face et qui donnaient respectivement accès à un quai. A droite sur la photo: la Karlskirche. Seuls les pavillons d'accès ont été conservés. A propos de l'état actuel, cf. p. 336.



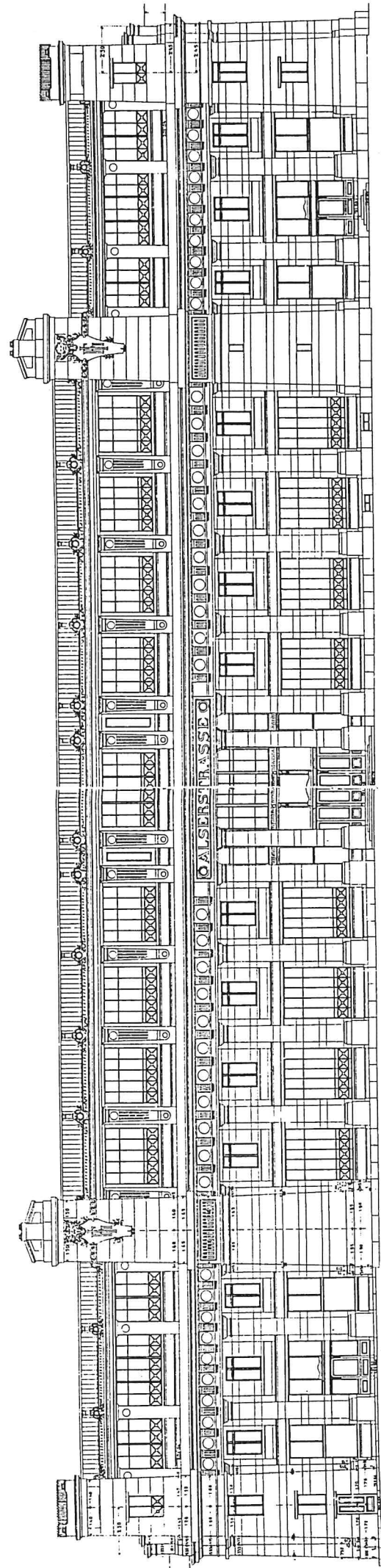


PONT AU-DESSUS DE LA DÖBLINGER HAUPTSTRASSE sur la ligne de ceinture: en bas, dessin de construction pour la fixation des «décorations».





STATION JOSEFSTÄDTER STRASSE: vue en élévation et vue des quais.



STATION ALSER STRASSE
(construite en 1896-97)
sur la ligne de ceinture.

L'AUTRE PROJET D'INTERVENTION URBAINE DE WAGNER SE SITUE SUR LE CANAL DU DANUBE.

A l'origine, le canal du Danube était un des nombreux bras du méandre que forme le Danube dans la région de Vienne.

En 1892, la loi sur l'aménagement des voies de circulation de Vienne, stipule que les constructions du canal du Danube, la régulation de la Vienne et du Danube soit entrepris simultanément.

Le canal doit être élargi, transformé en voie d'eau navigable et servir de port de commerce et d'hivernage.

Entre 1894 et 1908, Wagner réalise 2 des 4 projets d'écluses prévus, ainsi que les aménagements des quais du canal du Danube entre Augartenbücke et le pont de liaison du chemin de fer.

L'élément architectural le plus intéressant reste certainement le bâtiment de contrôle réalisé en 1906-1907.

Mais l'écluse a perdu de sa richesse, depuis lors.

Constituant en quelque sorte une porte de la ville sur le Danube, il faut se consoler que celle ci ait pu être conservée bien qu'ayant subi des transformations. Néanmoins, l'autoroute construite depuis environ 1982 qui passe à mi-hauteur des pylones juste à côté de l'écluse, a complètement amoindri cette dernière. Une nouvelle échelle est apparue à l'entrée du canal du Danube.

Les conceptions de Wagner entre "nature, technique et culture" semblent devenues marginales.

Approchons-nous de l'Ecluse et observons :

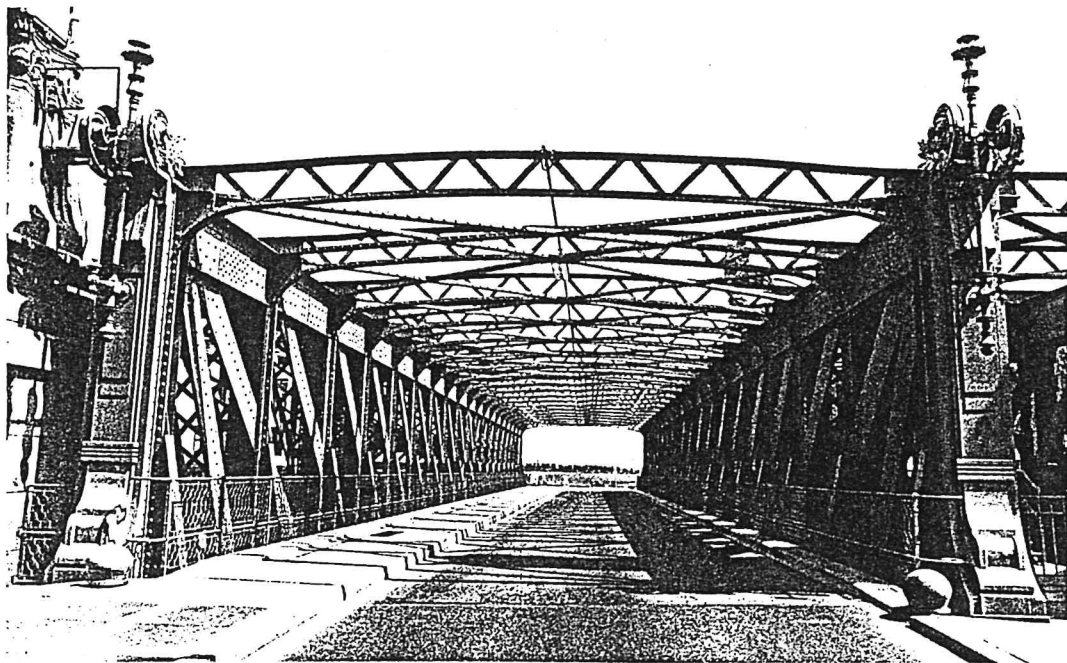
- Wagner s'exprimait en ces termes :

"l'ingénieur qui ne se soucie pas des problèmes de la forme mais s'intéresse seulement aux calculs statiques et aux coûts, fait preuve d'une mentalité inhumaine. De même, le mode d'expression d'un architecte qui crée une forme d'art sans partir de la construction, est incompréhensible".

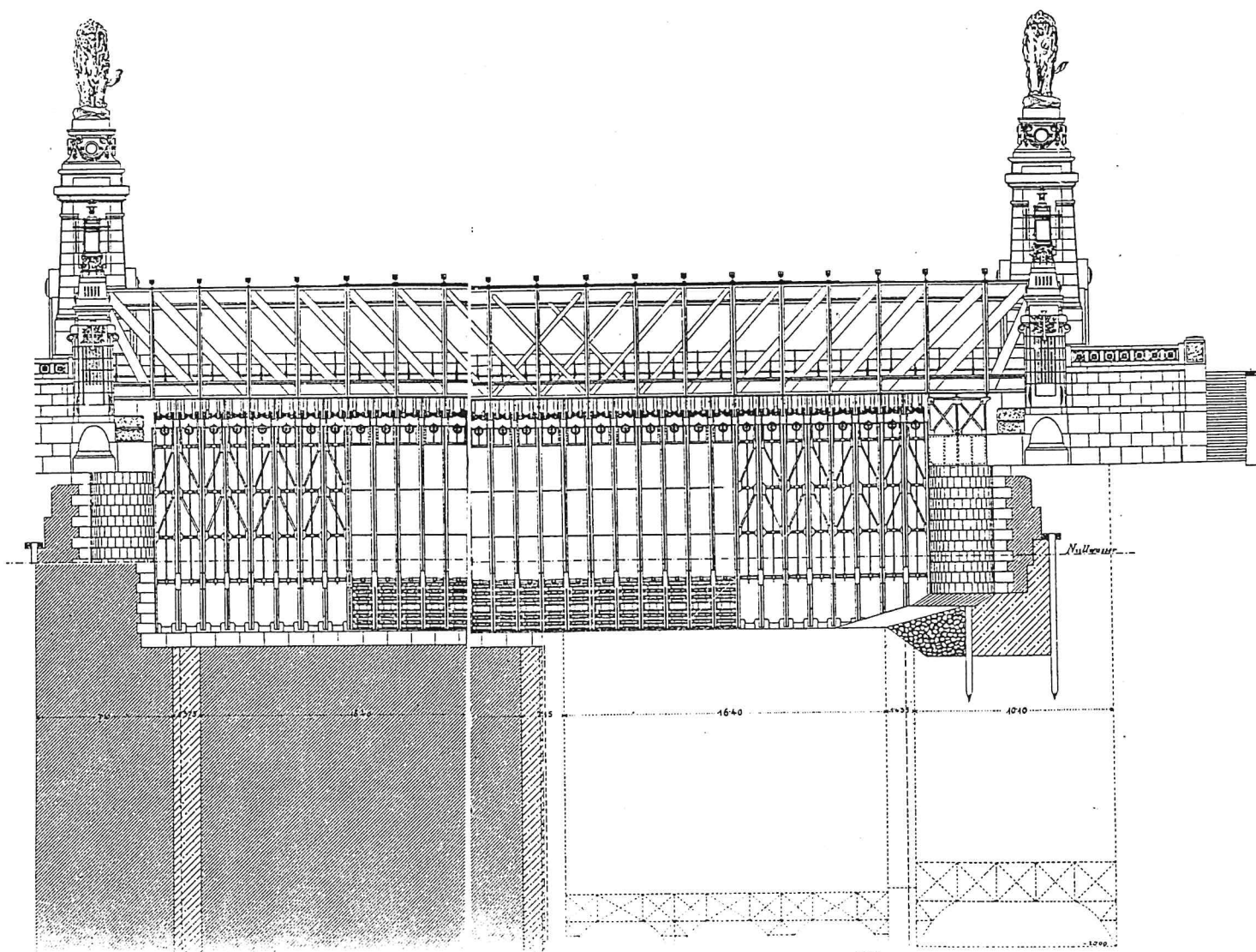
"l'architecte doit sélectionner, déterminer, perfectionner ou inventer la structure qui convient le plus naturellement à sa conception et qui est le plus apte à devenir une forme artistique. Si toutes ces formes (développées à partir des structures modernes) ne sont pas encore aujourd'hui des formes artistiques perfectionnées ou acceptées, leur adaptation à un usage artistique est maintenant soutenue par des considérations utilitaires. Ceci prouve que tout processus d'évolution se fait lentement et imperceptiblement".

Wagner invite "l'architecte créateur moderne" à créer des formes nouvelles à partir des constructions des ingénieurs.

Il lutta longtemps pour développer des formes artistiques dans le domaine des pratiques industrielles du bâtiment. Cette méthode de synthèse qui est au coeur de tout bâtiment est caractéristique du travail de Wagner



Ecluse et barrage de Nussdorf (réalisés en 1894-98): le pont roulant de l'écluse.



ECLUSE DE NUSSDORF
voir les chaînes servant à lever le
pont. Ligne de barrage de Rude.

Le bâtiment de contrôle.... si raffiné qu'il nous semble être la villa d'un riche propriétaire au bord du canal.

De loin, l'ensemble est caractérisé par un réel désir de composition .
Tout s'unifie s'accorde pour former une unité cohérente et harmonieuse.

- De près, apparaît une multitude de petits éléments dont chaque détail est soigné.

Ainsi il existe toute une gradation d'échelle de lecture du bâtiment :
Le bâtiment dans son environnement, le bâtiment dans son ensemble, le bâtiment dans ses différentes parties, les différentes parties dans leurs détails.

Wagner délient un savoir faire suffisant pour utiliser un grand nombre de matériaux différents dans un même bâtiment.

Blocs de granit, plaques de granit et de marbre fixées au mur par des boulons, carreaux de céramique, de bois, de verre, poutrelles en acier laminé dont certaines rivetées, tôles, plaques de cuivre et différents revêtements muraux.

La réunion de si nombreux matériaux et leur mise en oeuvre respective ni ne surcharge ni ne désarticule l'oeuvre ; au contraire elle la compose.

Dans toute son oeuvre, aucun détail, balustrade, moellon, marquise, revêtement, angle, élément constructif décoratif, couverture... n'échappe à cette harmonie.
Une composition où chaque élément est unique et en même temps se réfère au tout.

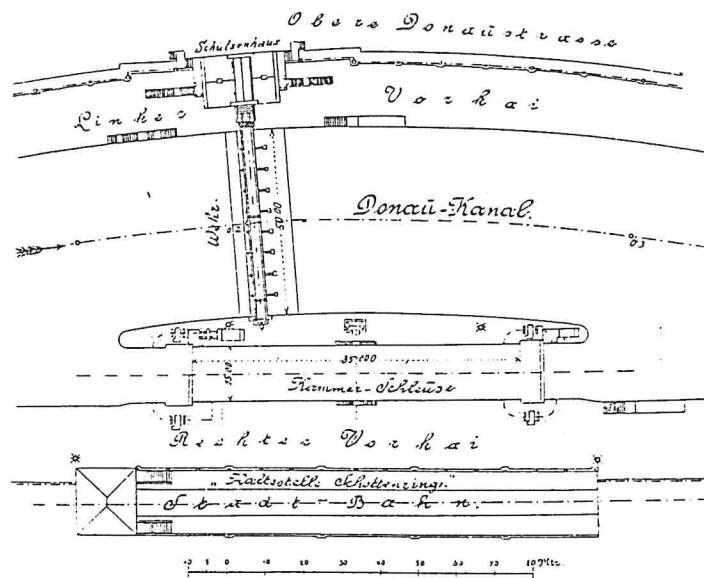
" -Les architectes doivent tenir minutieusement compte des exigences fonctionnelles et apporter une réponse aussi complète que possible jusque dans les plus petits détails.

-Ils doivent bien choisir leurs matériaux de construction.

-Ceux ci doivent être faciles à mettre en oeuvre, durables et économiques et la structure choisie doit être elle aussi économique et simple.

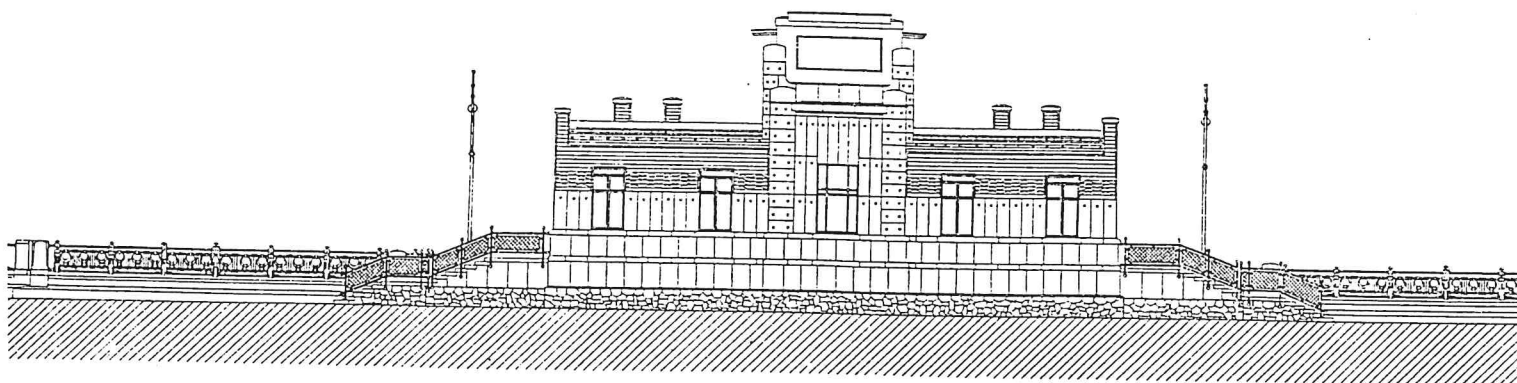
-C'est seulement après avoir tenu compte de ces trois points principaux qu'ils devraient s'occuper de la forme qui résulte de ces prémisses. (Elle apparaîtra toute seule et sera toujours facile à comprendre.)
Les oeuvres d'art réalisés d'après cette recette seront toujours conformes au style artistique de notre époque. "

OTTO WAGNER



BARRAGE DE KAISERBAD (construit en 1904-08): plan de situation et quais de la station Schottenring.

BATIMENT DE CONTROLE DU BARRAGE DE KAISERBAD (construit en 1906-07): vue depuis la rue.



Au cours de notre promenade dans Vienne et ses environs nous sommes arrivés au pied de trois oeuvres principales de Wagner.

LA MAJOLIKAHAUS (immeubles de la Wienzeile) 1898-1899

L'EGLISE DU STEINHOF (centre de soins) 1904-1907

LA POSTSPARKASSE (caisse d'épargne de la poste)
1ère phase de construction 1904-1906
2ème phase de construction 1910-1912

WAGNER ADHERE A LA SECESSION EN 1899 ET COMMENCE ALORS A FAIRE PREUVE D'UNE PLUS GRANDE LIBERTE DANS SON ARCHITECTURE.

A la différence du mur découpé aux lourdes séparations du Mielpalast de la Ringstrasse, la façade du premier immeuble Sécession que bâtit Wagner proclame par son dépouillement sa fonction de mur.

La rupture totale avec le palais Renaissance du Ring grâce au style Sécession est illustrée par deux immeubles d'habitation que Wagner construisit dans la Wienzeile en 1898 - 1899.

Dans leur construction il mit pour la première fois en pratique les trois principes constructifs qu'il avait développés dans les années 1890.

Deux de ces principes avaient été tirés de ses projets d'aménagement : La primauté de la fonction (Zweck) sur la forme et l'utilisation sans restriction de matériaux modernes, sans rien changer à leurs propriétés intrinsèques. Le troisième principe : l'adhésion totale au langage a-historique et presque exclusivement symbolique de la modernité. Wagner l'emprunta à la Sécession.

En application du premier principe, celui de l'honnêteté fonctionnelle, Wagner rompi avec l'intégration en trompe-l'oeil des locaux commerciaux et résidentiels derrière une même façade Renaissance.

Il fit au contraire en sorte que la façade de ses immeubles de la Wienzeile proclamât par des formes distinctes et contrastées les deux fonctions séparées des espaces intérieurs : les affaires en bas, les habitations en haut. Une ample bande de verre et de métal sépare le rez de chaussée destiné au commerce du reste de l'immeuble. Au premier étage, la fonction résidentielle s'affirme et l'ornementation apparaît.

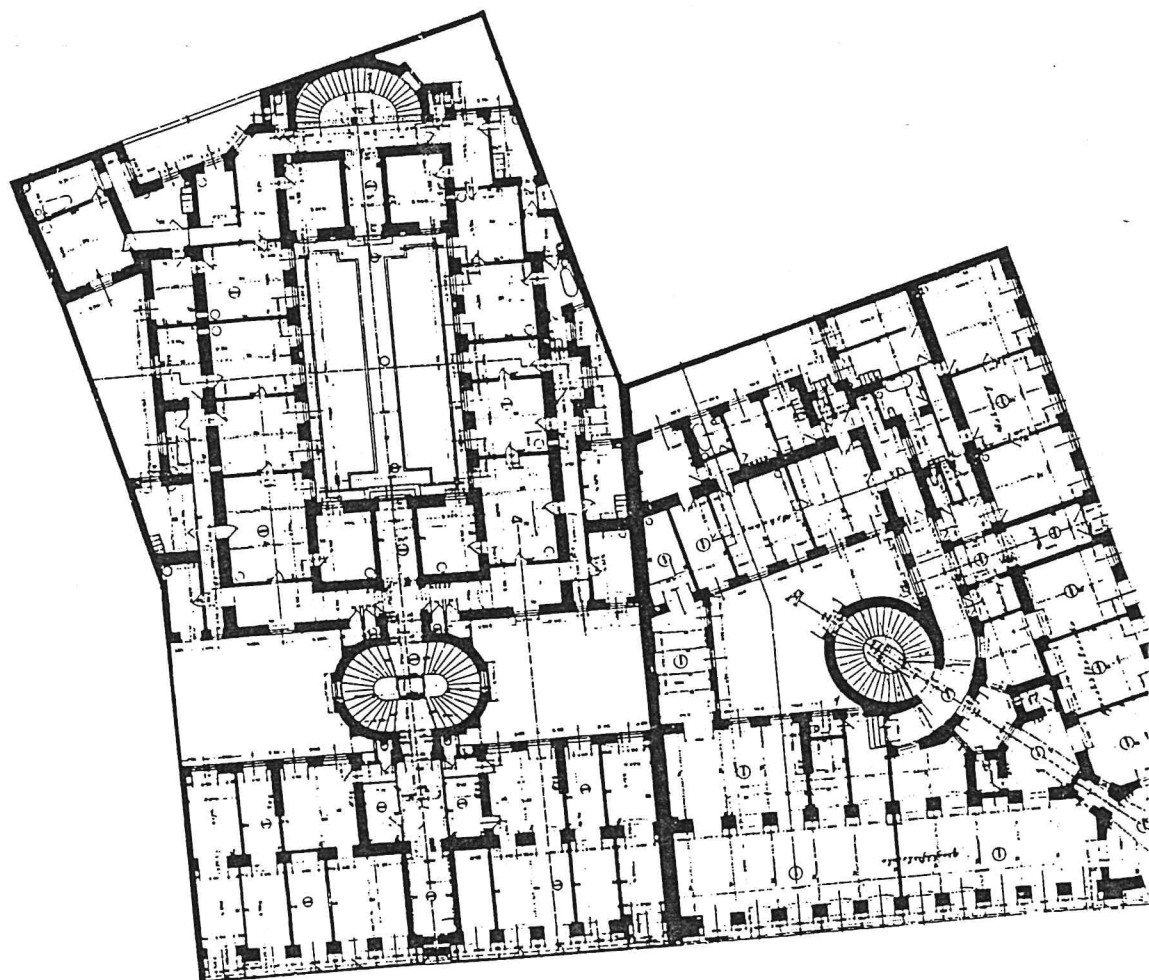
Ici la palette traditionnelle de l'architecture ne se contente plus du blanc et de l'or ; sur toute la surface sont rassemblées les couleurs complémentaires roses et vertes qui s'expriment dans une manière durable ; la céramique, qui a résisté autant au rude climat viennois qu'à l'évolution du goût.

La façade du bâtiment est devenue lisse et continue. En creux avec ses balcons en saillie, là où il y a raccord, jonction, elle joue le rôle de charnière entre les différents blocs de l'édifice.

La "décoration" n'est plus traitée en relief mais par une surface plane colorée où se lient et délient courbes, volutes et éléments floraux.



... IMMEUBLE D'HABITATION LINKE WIENZEILE . A gauche: l'immeuble voisin en majoliques. A droite: l'immeuble d'habitation
Köstlergasse 3.



IMMEUBLES D'HABITATION 38 ET 40 LINKE WIENZEILE.



AVEC LE STEINHOF SEMBLE S'AMMORCER UN DISCOURS PLUS LIBRE.

Le langage de Wagner s'achemine vers l'affirmation de sa pleine maturité. Il aborde des combinaisons géométriques et des "nouveautés" volumétriques. Il semble osciller entre les deux pôles que constituent ses élèves Olbrich et Hoffman, la fluidité des courbes et la scansion géométrique des carrés.

"Lorsque cette valeur objective franchit le seuil de la rationalité pour s'aventurer dans la région mystérieuse de l'aliénation, on aboutit à l'église de Steinhof"

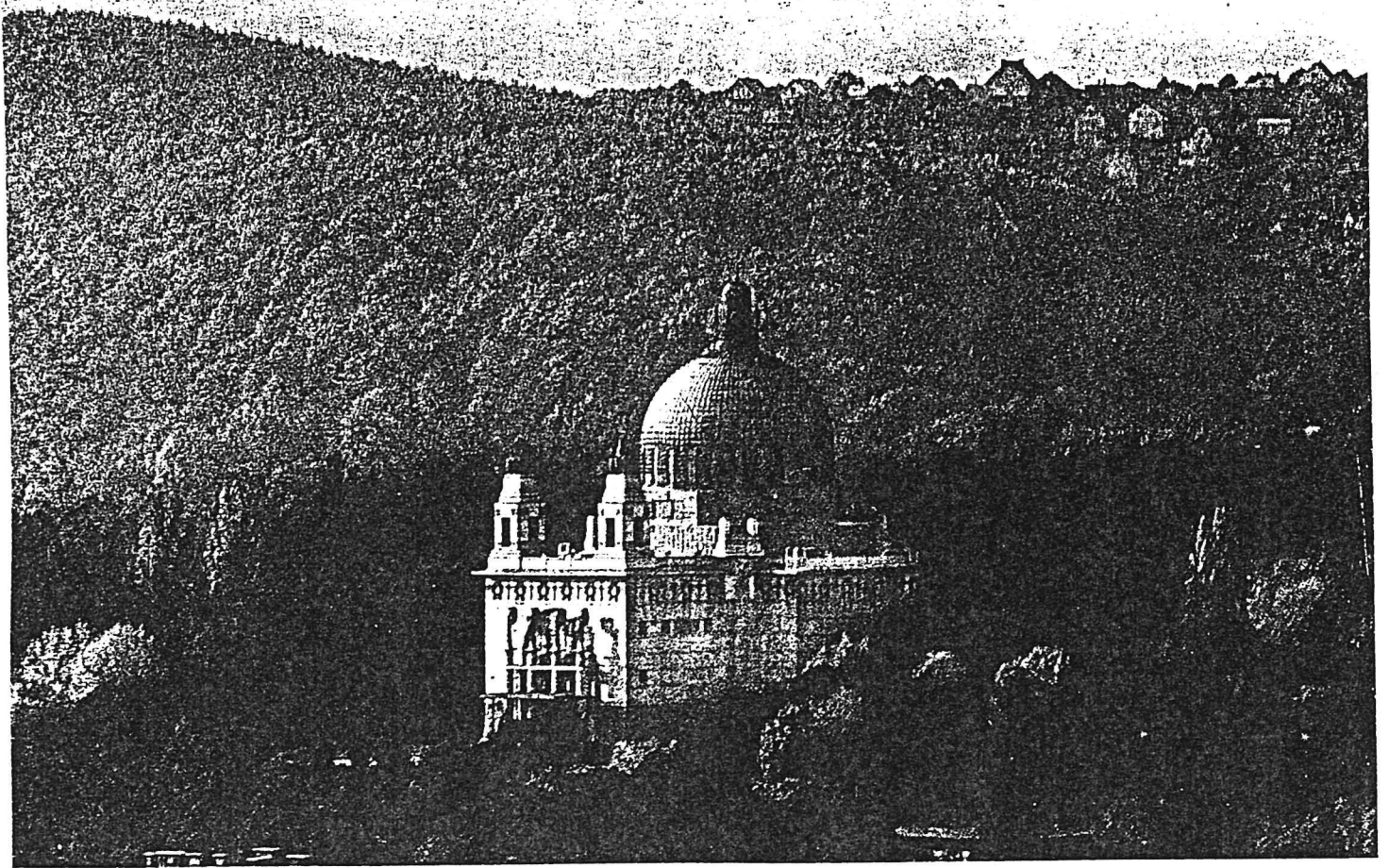
Ici, le bruit, la vitalité de la métropole, "la plus moderne des choses modernes", s'estompent. L'église se dresse au milieu d'un bois, dans un espace mystérieux et inaccessible, loin du damier des pavillons et des routes qui sillonnent la colline en amont. Visible de loin dans le panorama urbain comme un objet architectural Renaissance, l'église de Steinhof n'a rien à envier à ses illustres ancêtres. Elle est inaccessible si ce n'est par le chemin long et pénible de la souffrance.

Chacun est face à soi-même, dans une dimension où l'espace architectural ne compte plus sur les règles qui font la force du baroque :

Les oppositions de couleurs, d'ombre et de lumière, les nuances figuratives et plastiques filtrées. C'est au contraire un espace qui s'apaise et s'inquiète tout à la fois, un monde sans contraste, fait de volumes élémentaires sans médiation, une clarté sans pénombre.

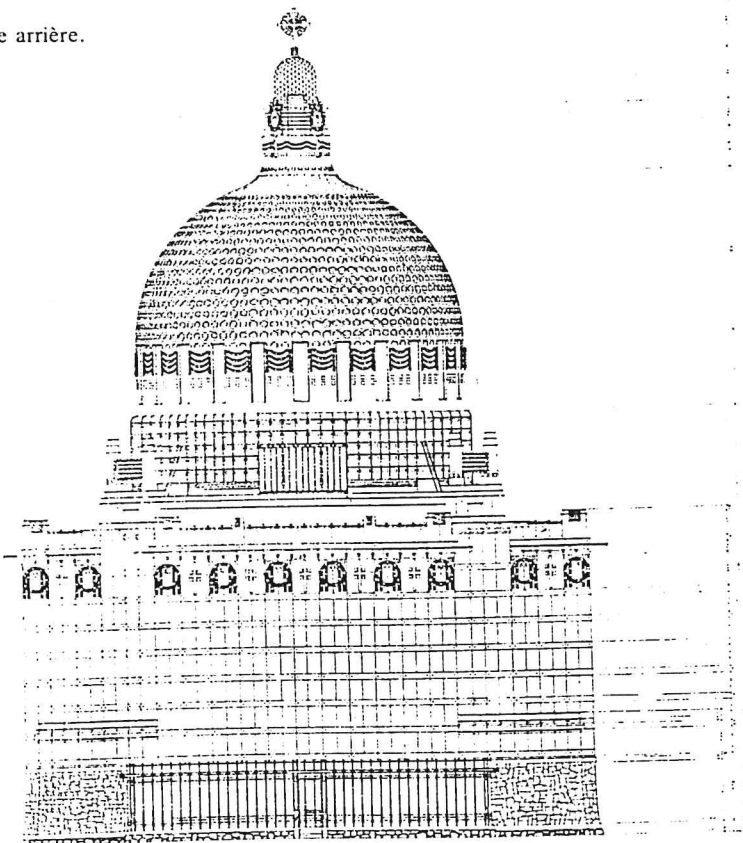
La décoration, sans effets multiples, est affirmée, géométrique, précieuse : elle apparaît dans quelques vitraux où éclatent les violets et les bleus, couleurs qui n'appartiennent ni à l'ombre ni à la lumière. "Il s'agit d'une construction – commente Tietze – qui satisfait toutes les exigences d'utilité : elle est salubre, lumineuse, pratique et joyeuse, mais il lui manque, en dernière analyse, la disposition d'esprit pour la dévotion".

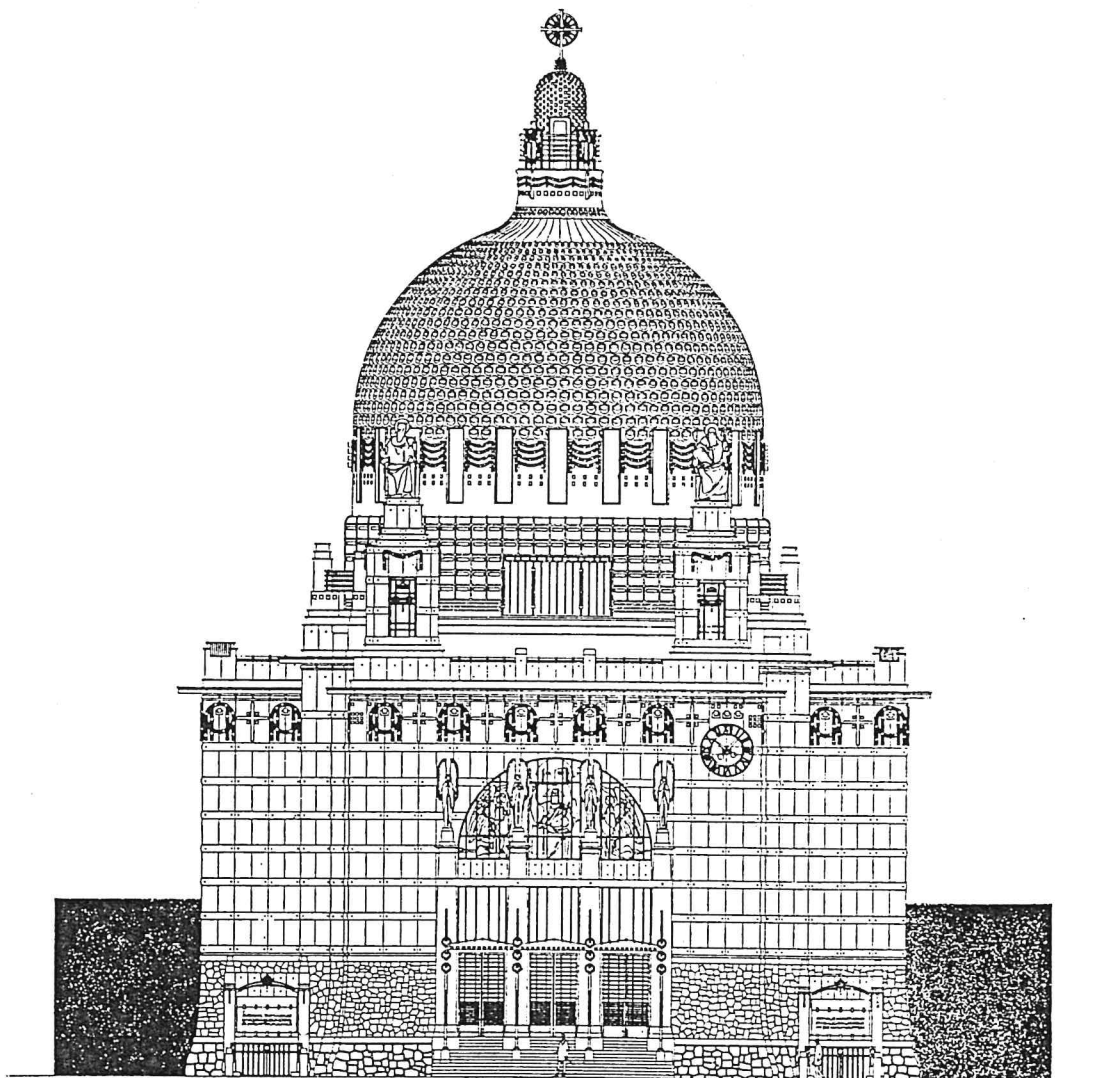
On ne dirait pas une salle consacrée à des fonctions liturgiques, mais plutôt une salle des fêtes, un local destiné à des cérémonies d'une religion rationaliste, un type d'église pour des personnes non ecclésiastiques, étrangement caractéristique de la pensée et des lois de cette période architecturale ; elle témoigne de la victoire d'une impulsion artistique sur les notions théoriques et artistiques.



EGLISE DU STEINHOF.

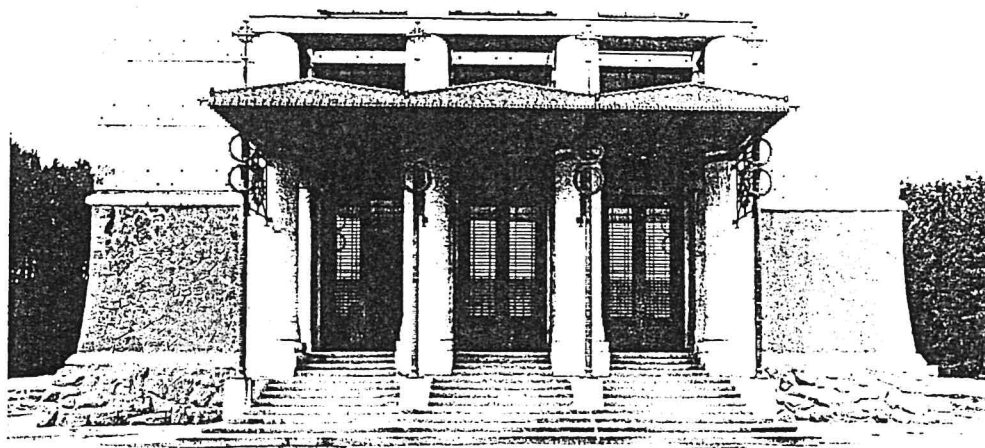
EGLISE DU STEINHOF: vue de la façade arrière.

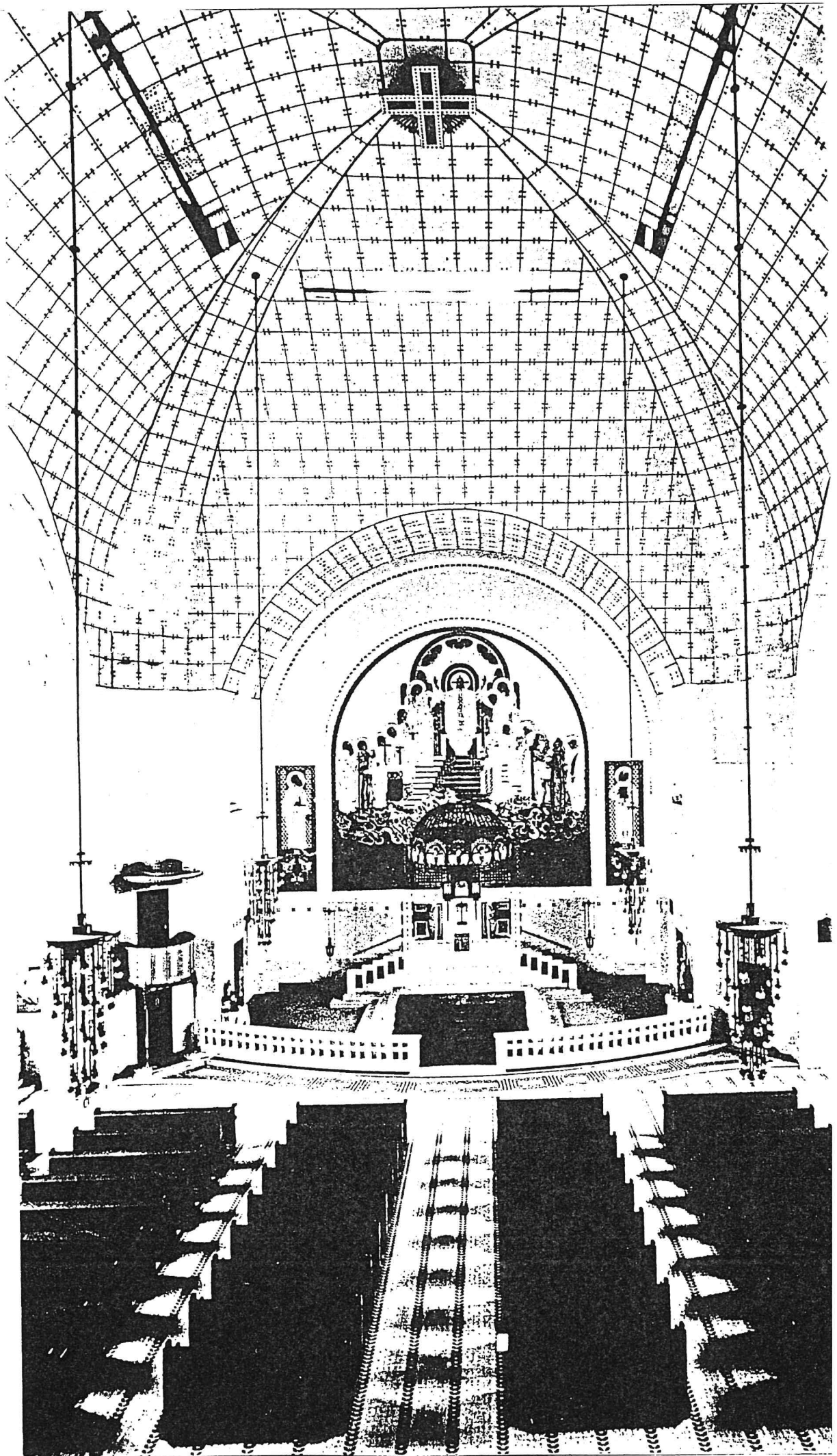




· EGLISE DU STEINHOF: la façade avant: Les escaliers dont on voit la porte d'accès recouverte d'un toit de tôle ondulée, qui devaient donner accès à la crypte n'ont pas été réalisés.

· EGLISE DU STEINHOF: l'entrée principale.





EGLISE DU STEINHOF

LA CARRIERE DE WAGNER CONNAIT DEUX CHANGEMENTS "DE CAP":

- Le 1er avec la Sécession, le 2ème dans les années 1910, caractérisés par une sensibilité aigüe à l'évolution des idées et par une assimilation rapide de l'apport des plus jeunes. Mais, en même temps, s'accroît tout au contraire une réaffirmation de valeurs permanentes.

AINSI DANS LES ANNEES 1910, L'ARCHITECTURE DE WAGNER ENTRE DANS LA PHASE DE LINEARITE, DE PURETE ET DE RIGUEUR DES PROJETS.

C'est certainement avec le projet de la caisse d'épargne (Postsparkasse) que Wagner déploie le plus complètement les possibilités de son langage.

Il trouva pour la construction de ce bâtiment, le style moderne, riche et élégant mais sobre, qu'il cherchait depuis plus de 10 ans, développant des tendances déjà apparues dans ses immeubles de la Wienerzeile : la façade plate, dont les fenêtres affleuraient presque avec les murs extérieurs, l'essai de nouveaux matériaux, l'aluminium en l'occurrence, la simplification des lignes.

L'uniformité du rationalisme bureaucratique se reflète :

- A l'extérieur dans les discrets encadrements de taille égale, les murs sans ornements aux plaques de marbre fixées par des chevilles en aluminium riche mais simple.
- A l'intérieur, le hall d'entrée spacieux mais peu ostentatoire comparé aux portails monumentaux des premiers édifices de la Ringstrasse.

Le parement de la façade, avec son habile rivetage, a l'ambition de se présenter comme alternative à la grande monumentalité classique. Il est vrai que la justification est à nouveau fonctionnelle : les plaques remplacent les blocs de pierres taillés un à un.

Le résultat de cette méthode constructive sera à peu près le suivant :

"Le cubage de pierres représentera 1/5 ou 1/6 par rapport à la méthode "Renaissance". Le nombre d'éléments sera plus petit ; l'effet monumental sera plus grand, à cause des matériaux plus nobles qu'on aura employés ; les coûts seront sensiblement réduits et les délais de construction abrégés à plaisir".

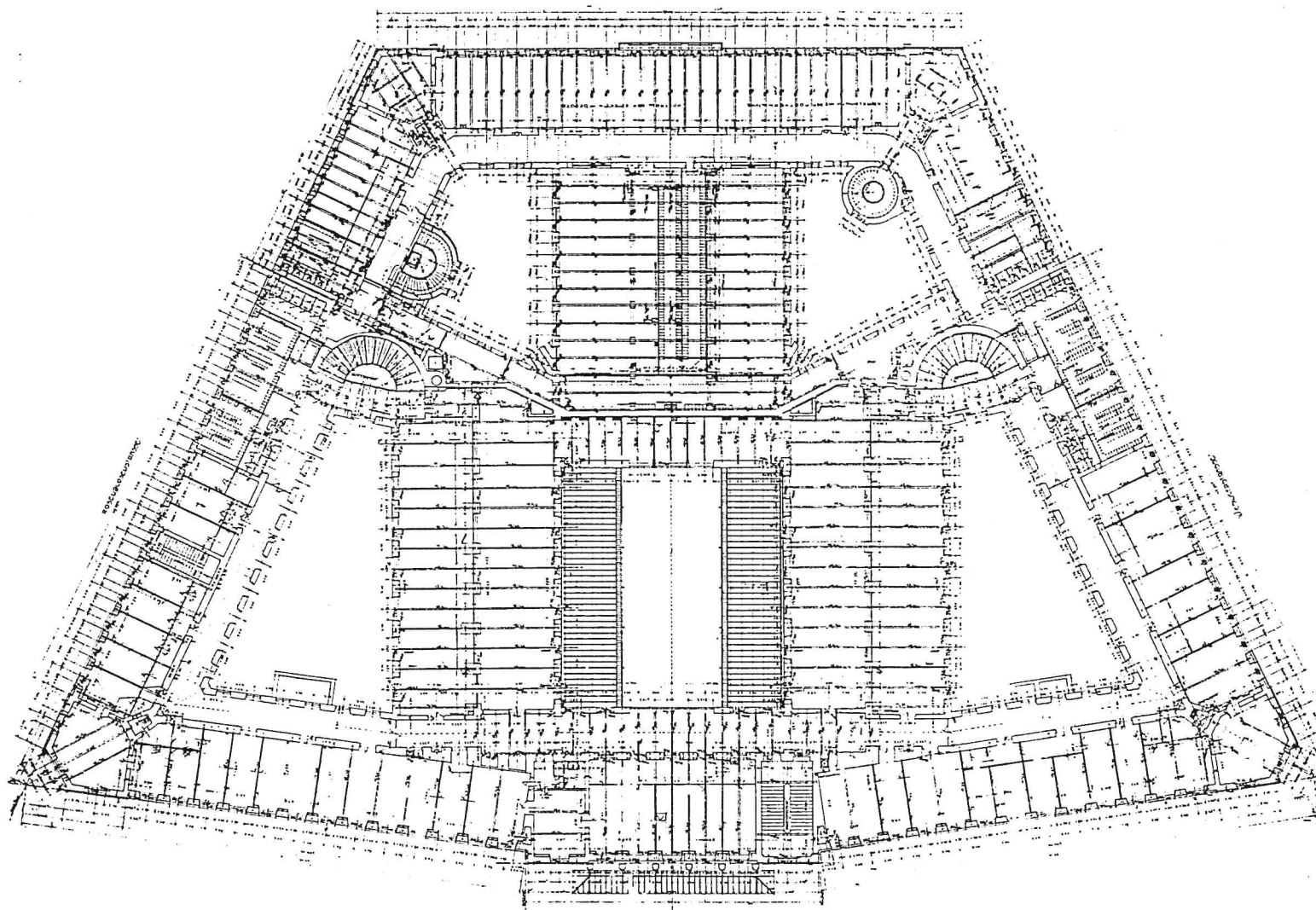
"C'en est assez pour préférer dans de tels cas la méthode moderne. Mais les avantages ne s'arrêtent pas là. Le plus grand est que pourront naître un grand nombre de motifs artistiques, que l'artiste devra non seulement inventer, mais sur lesquels il devra se tenir à jour avec rapidité et enthousiasme, s'il veut contribuer vraiment au développement de l'art".

Avec un art extraordinaire, Wagner fait vibrer les couleurs et les clairs-obscur de ces crampons ou rivets.

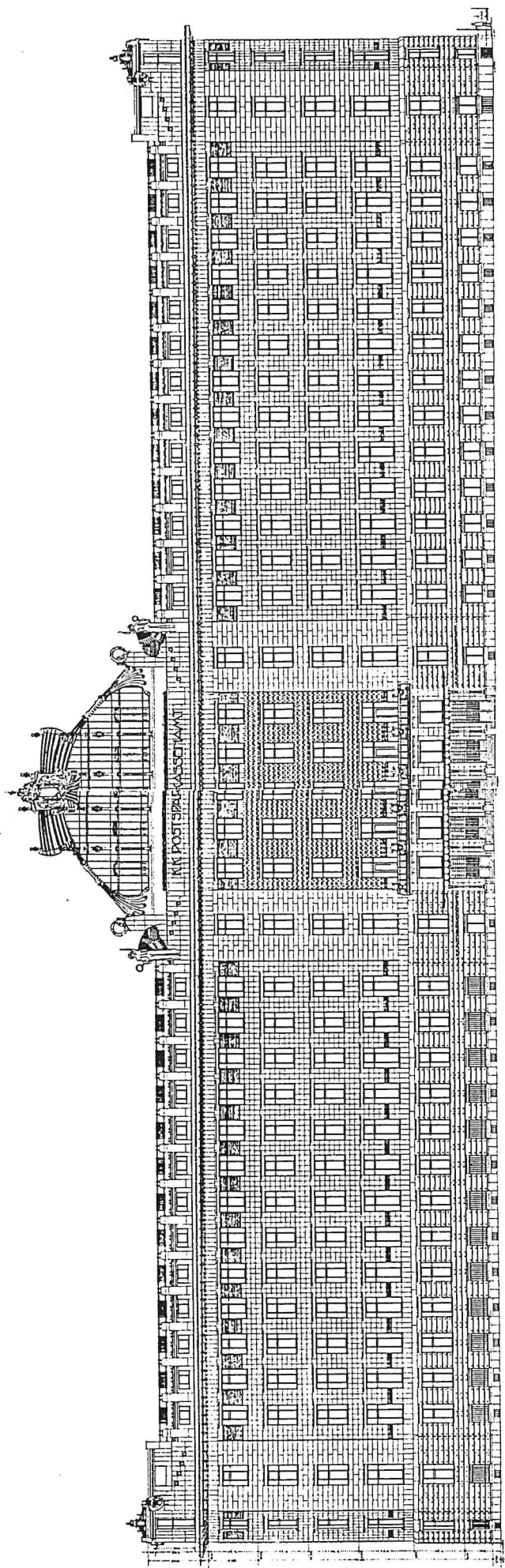
Grâce à un pointillage plus dense, il différencie la partie centrale de la façade tant des parties en légère saillie, qui entourent le corps central, que les ailes rétrofléchies.

Sur un plan tout à fait opposé au naturalisme de la roche, on peut dire que Wagner en retrouve la dignité par le recours à une espèce de grand ordre unique. Il marque, grâce aux éléments rayés, les matrices géométriques d'une base et d'un chapiteau idéaux, séparés par le long pilastre correspondant aux étroites parties pleines entre les fenêtres.

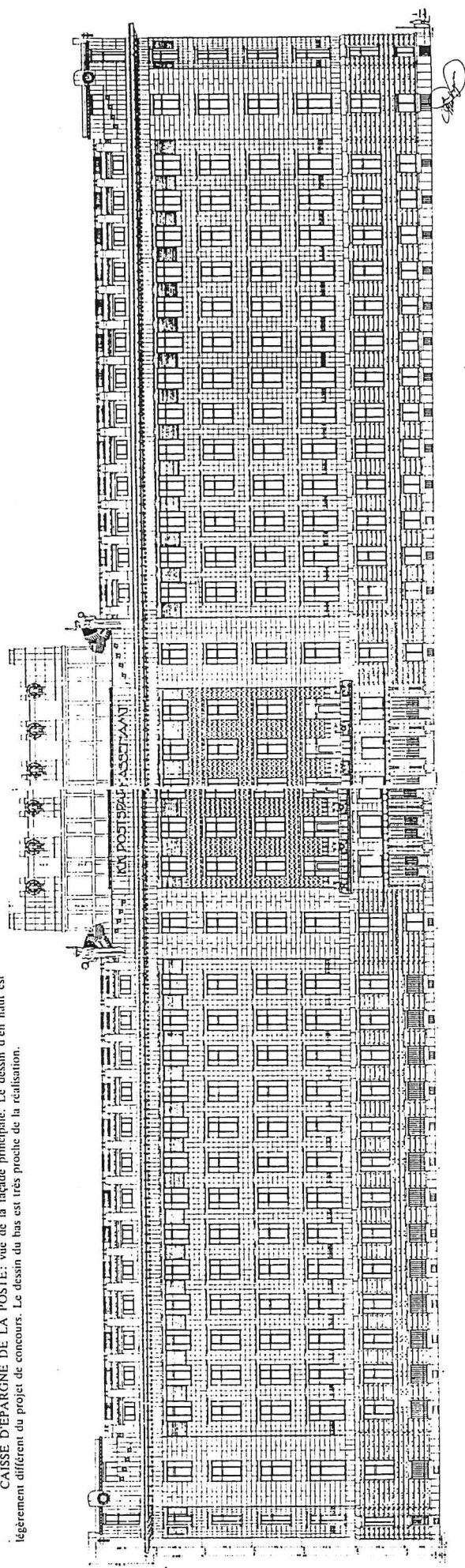
La morphologie classique apparaît sous forme d'allusion, toute citation littérale étant éliminée. Allusions dans les proportions, références géométriques essentielles : comme pour dire que rien n'est perdu de la tradition quand les matrices fondamentales sont conservées et revivifiées.



CAISSE D'ÉPARGNE DE LA POSTE: plan du premier étage (des deux phases) avec le schéma de structure des poutres du plafond. Vue de la structure de la verrière au-dessus des côtés de la salle des guichets.



CAISSE D'ÉPARGNE DE LA POSTE: vue de la façade principale. Le dessin d'en haut est légèrement différent du projet de concours. Le dessin du bas est très proche de la réalisation.



Au sommet du bâtiment, dans chaque angle, deux anges ... Dans leurs mains des couronnes au travers desquelles l'on peut voir de la rue, le ciel. Curieuse situation pour un ange, mais bien que libéré de sa signification traditionnelle il a encore le pouvoir d'attirer le regard et de le faire glisser progressivement vers les autres parties du bâtiment jusqu'à la base.

Quant à l'intérieur et à la décoration, il est possible d'y voir aujourd'hui, surtout en ce qui concerne la salle principale, l'affirmation d'une sorte de purisme architectural dû à une scansion très rigoureuse des mailles géométriques, la fonction dominante de l'éclairage étant assurée par la verrière et le pavement.

En effet, écartant la toiture traditionnelle, Wagner réalise des voûtes cintrées en verre et en fer, couverture unique à section polycentrique, soutenue grâce à des tirants par de minces piliers profilés en fer, une espèce d'anticipation de structures en tension, inspirées par les formules de construction propres à l'architecture navale.

Dans la salle des guichets, qu'il s'agisse des pavements ou des radiateurs, des parois ou des principaux supports en fer, subsiste, constante, une volonté esthétique précise décanée et réduite à l'essentiel.

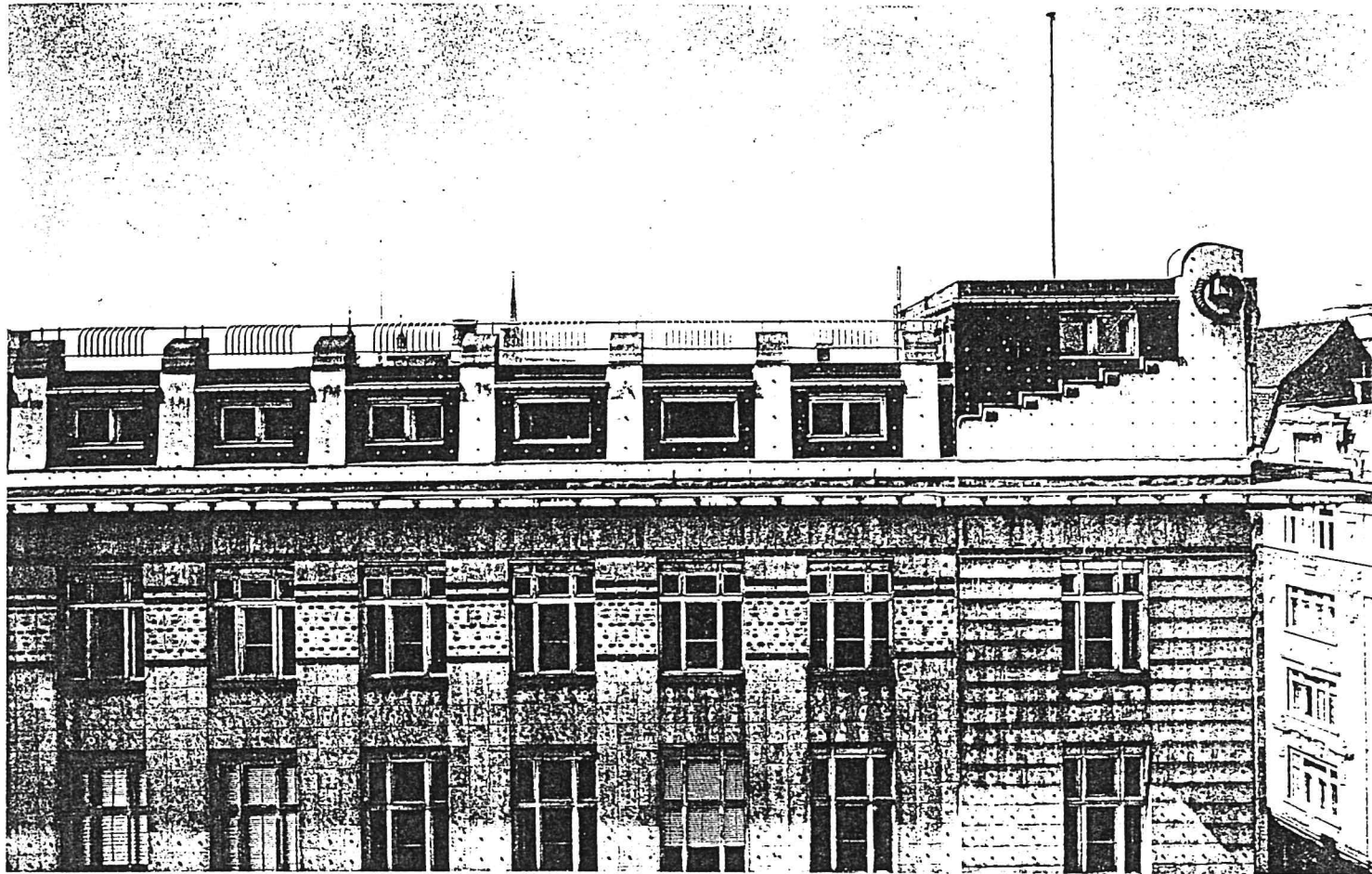
Dans son utilisation des nouvelles structures, Wagner essaie toujours de montrer l'interaction entre les différents éléments fonctionnels. Ils les laissent s'interpénétrer, les opposent en amplifiant l'effet de l'un par rapport à l'autre.

Ici, en construisant ce grand toit de verre, Wagner a pu montrer la véritable fonction de ces piliers qui est de soutenir la verrière.

Loin de se sentir "conditionné", Wagner a certainement voulu interpréter son époque, mieux la servir.

" C'est en ce sens qu'il écoutait les désirs de tous écrit Tietze en 1922. Dans cette controverse, Wagner est vraiment un enfant de son temps ; sa tendance fondamentale consistait à annuler son individualité pour n'être que l'instrument d'une volonté artistique plus objective ; mais, en vérité, son individualité possédait une force extraordinaire visant à réaliser sa volonté subjective à la lumière d'une valeur objective."

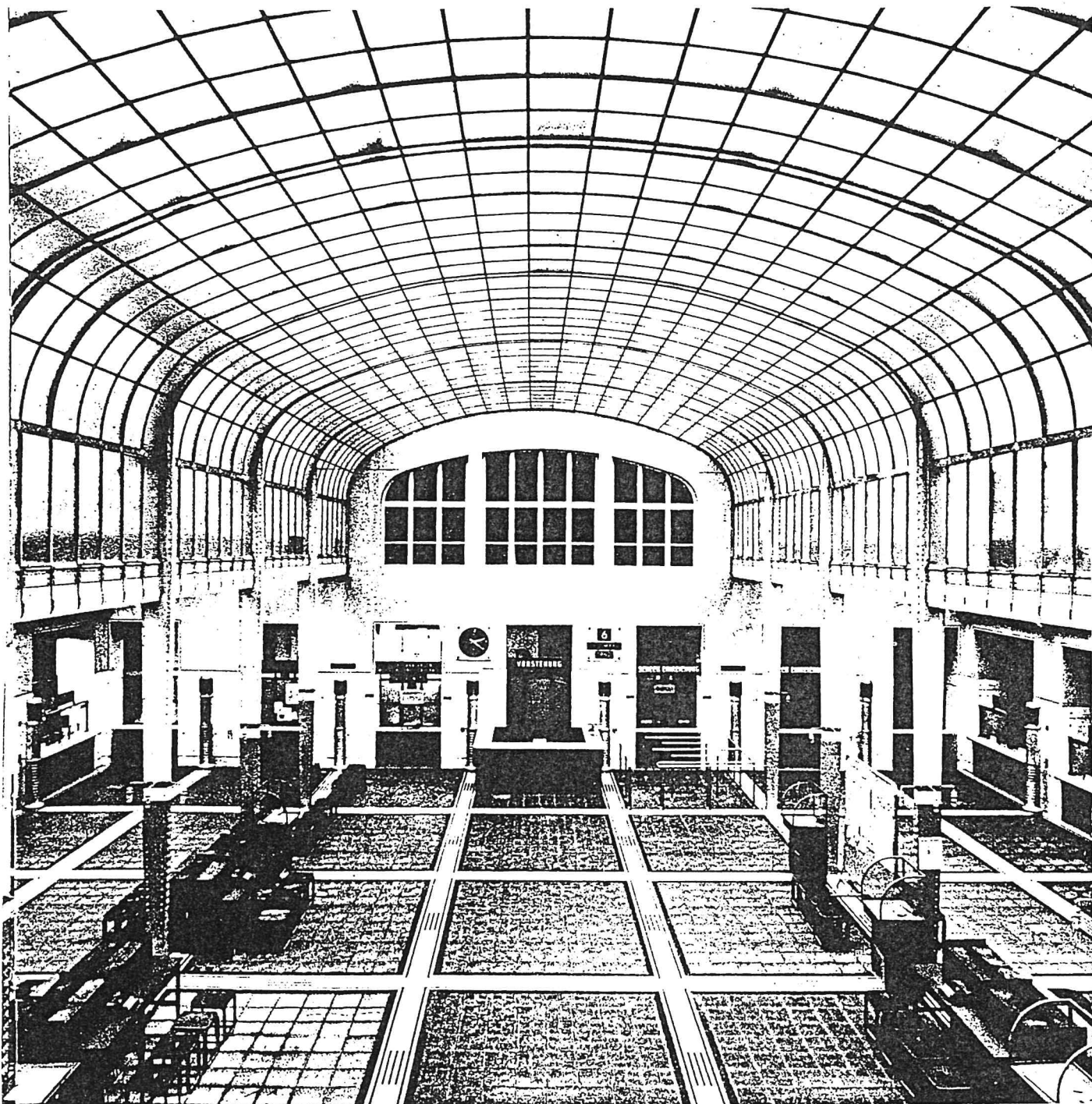
(H. Tietze, Otto Wagner, Vienne - Berlin - Munich Laprig 1922)



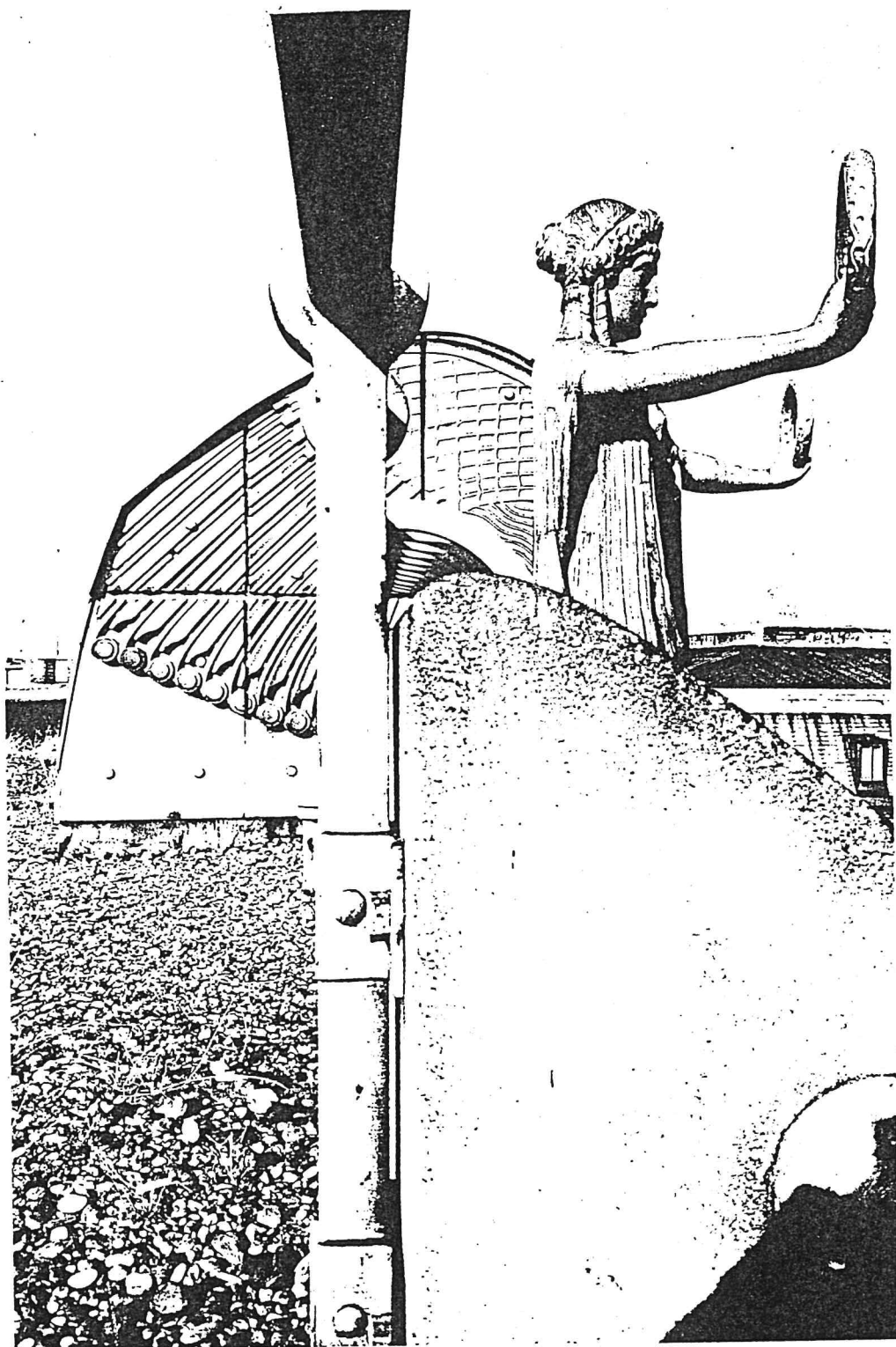
.. CAISSE D'ÉPARGNE DE LA POSTE : vue de la façade latérale de la partie avant et la solution d'angle. Garde-corps en aluminium, revêtement en plaques de verre noir. Tout à fait à droite: les avancées de l'avant-toit que l'on voit également sur la photo du bas.

. CAISSE D'ÉPARGNE DE LA POSTE: la solution d'angle. A noter: les arrêtes et les plaques courbes en marbre, qui marquent l'angle.



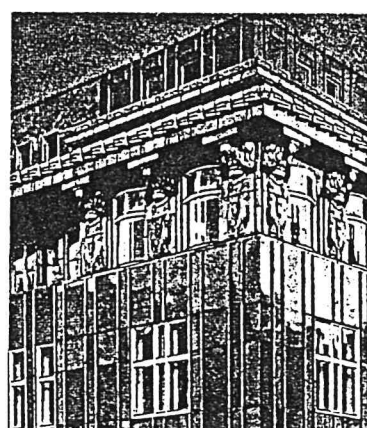
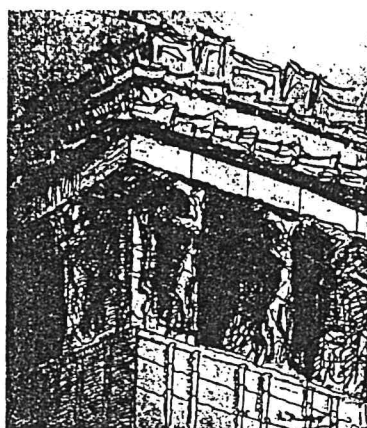
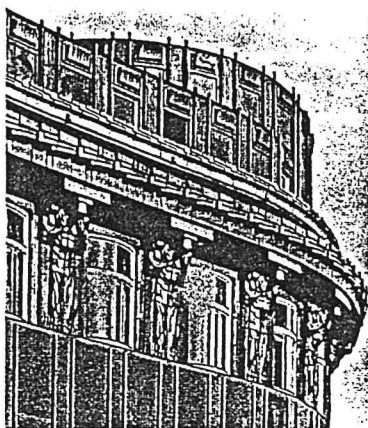


CAISSE D'ÉPARGNE DE LA POSTE : la salle des guichets vue depuis l'antichambre du bureau du directeur. Au-dessus de la verrière : le toit à deux versants en verre montré ill. 248. Les locaux situés sous la salle des guichets étaient éclairés grâce aux dalles de verre du sol.





JOŽE PLEČNIK
Architecte
1872 - 1957



Esquisse (1904)



Maison Zacherl, Vienne (1903 - 1905)

LA MAISON ZACHERL - VIENNE - 1903.1905

La Maison Zacherl, commandée par le riche fabricant viennois du même nom, représente sans conteste un sommet dans les oeuvres de jeunesse de Jozef Plecnik, dans la mesure où il réussit là à définir très clairement ses propres idées sur l'architecture et à se dérober des influences formelles de Wagner.

La Zacherlhaus se caractérise par un soubassement largement vitré, à vocation commerciale, que surmonte une paroi sévère faite de plaques de granite dessinant des bandes verticales. Le mouvement esquissé par ces fins montants cylindriques est contrebalancé par une frise horizontale faite d'atlantes noirs et puissants. Très comparable sur le plan du programme à l'immeuble qu'Adolf Loos entreprend peu après sur la Michaelerplatz, le bâtiment, très critiqué pour son austérité, ne renonce pas totalement à l'ornement comme celui de l'architecte morave.

"Une façade sans décoration est comme une personne qui ne sourit jamais" se plaît à rappeler Plecnik.

Dès le début du projet, Plecnik connaît quelques différends avec les entrepreneurs désignés par Zacherl lui même. Plecnik refuse de continuer. Seule sa rencontre fortuite avec le fabricant fléchit sa susceptibilité et marque un nouveau départ. Il se replonge de toutes ses forces dans le dessin des plans au début de 1903. Son amitié avec le client lui ouvre de nouveaux horizons. Zacherl, en effet, est un fervent partisan du mouvement catholique en Autriche. Son esprit libéral, sa mesure, plaisent fort à Plecnik. Les deux hommes s'accordent par la pensée, confortant ainsi par leur complicité la réussite future du projet.

La parcelle se situe en plein centre de Vienne séparée par un îlot de la cathédrale Saint-Etienne. De forme irrégulière et bordée en ses trois côtés par des rues, Plecnik met rapidement en place les idées générales du projet. Pour répondre au souci du commanditaire d'aboutir, pour les deux étages du magasin, à une organisation spatiale qui puisse se modifier, il choisit, pour le rez-de-chaussée et la mezzanine, des piliers porteurs en béton armé, ce qui, à l'époque où les propriétés de ce nouveau matériau ne sont pas encore parfaitement connues, passe pour une audace considérable. De plus le client est avant tout séduit par l'aspect économique des constructions de **François Hennebique** que l'entreprise Ast propage en Autriche depuis quelques années déjà.

(Cf. Tableau chronologique du béton armé)

Plecnik utilise presque toutes les particularités structurelles de la **Majolikahaus** de **Wagner** et de l'**Artaria** de **Fabiani** au Kohlmarkt; par contre, le travail d'organisation plastique lui appartient en propre.

La Zacherlhaus est une suite d'innovations et de pertinences:

- atténuation des saillies des façades
- élégante forme elliptique de l'escalier
- traitement des parties supérieures et inférieures en façade
- rythme et proportion des ouvertures
- traitement de l'angle (colonne monumentalisée)
- audace technique du système porteur en béton armé
- choix unitaire du parement en granite

sont autant d'éléments qui confère au projet la sensation parfaite d'un équilibre de façade, d'une harmonie entre la volonté constructive et un programme bien délimité.

La genèse du projet nous révèle l'exemple d'un travail qui a subi de nombreux remaniements. Les esquisses laissées par Plecnik témoignent de la conception non linéaire de la Zacherlhaus. Il y a eu des changements, des modifications, des hésitations tout au long du travail de projection. Les plans sont pratiquement terminés quand, au hasard d'une conversation, tout est bouleversé. Zacherl veut que son immeuble ressemble à une vieille maison du voisinage dont les murs sont devenus tout gris. Plecnik lui répond qu'on peut y arriver avec des parements de granit et le client s'enthousiasme immédiatement pour cette proposition malgré son coût élevé.

Pendant la Sécession, le rêve d'une architecture granitique était, pour ainsi dire, dans l'air. L'idée était vivante dans l'école de Wagner et Adolf Loos avait abondamment écrit sur ce matériau. On ne peut pas soustraire Plecnik, malgré sa volonté d'installer ses propres fondements dans l'architecture, à cette période fin de siècle imprégnée de symbolisme et de mysticisme. Plecnik, depuis longtemps était attiré par le caractère monumental des piliers de granite des sanctuaires de l'ancienne Egypte. Il visitait souvent les antiquités égyptiennes au musée d'Histoire de l'art de Vienne. Différemment, il essayait de s'opposer à la blancheur des façades de la Sécession viennoise par l'emploi de lourds tons sombres.

Plecnik modifie donc l'ornementation post-Sécession des formes rectangulaires au moyen de parement de granite. La doctrine wagnérienne apprenait comment les anciens Egyptiens avaient atteint par le polissage la perfection dans le travail artistique du granite et pour ne pas pêcher contre, Plecnik préfère animer la composition de sa façade par la répétition rythmique de plaques plus ou moins grandes. La fixation de ces plaques pose un problème particulier. Wagner précisément avait su tirer de ces contraintes de plaquage un effet esthétique séduisant, transformant métaphoriquement ces détails de construction en ornementation *technoïde*.

Plecnik, lui, ne croit pas en la toute puissance de la machine. Il préfère pour résoudre ce problème utiliser des bandes verticales cylindriques en granite derrière lesquelles il place les lourds parements. D'un point de vue morale, son choix était aussi justifié que les clous de Wagner et de plus, techniquement, les bandes verticales permettaient une certaine souplesse d'installation des plaques et supprimaient les joints d'étanchéité.

Plecnik pour composer une verticalité contenue de la façade est tiré d'embarras par l'emploi des atlantes monumentaux de **Franz Metzner**, qui à l'époque était exposés au pavillon de la Sécession. Ces atlantes parviennent très bien, par leur forme et leur musculature, à équilibrer les tensions dans la composition de la façade. Sur le modèle des bordures de trottoirs viennois, il les fait réaliser en cailloutage et il rattrape la hauteur manquante de l'étage supérieure avec une tablette intermédiaire. L'alternance des atlantes et des ouvertures légèrement courbées n'est pas sans rappeler les habituels triglyphes et métopes des temples grecs.

Le redoublement de la corniche et le prolongement au-dessus des modénaturés est la solution trouvée par Plecnik pour satisfaire aux exigences de la municipalité qui demandait un retrait de 30 degrés de l'étage supérieur. Le sommet du bâtiment devient le point névralgique du projet en matière de composition. Lieu de l'accent dynamique des forces, les atlantes, éléments de conjonction entre le vertical et l'horizontal, servent également à réorienter le mouvement vers l'espace frontal.

Un autre point important se situe dans la manière de traiter l'angle courbe, donnant la vive impression que le tambour situé au-dessus du bâtiment est réellement un corps cylindrique introduit dans la masse. Cette solution lui est révélée lorsque fortuitement dans un moment d'embarras il pose une boîte de poudre dentifrice sur la maquette!

Parmi les emprunts de Plecnik, on peut signaler la forme elliptique de l'escalier, inspirée d'un des plus beaux modèles post-baroque de ce genre de la **Maison Gruber**, transplantant ainsi un élément de la culture slovène au sein de la Vienne sécessionniste. En matière d'innovation nous devons également compter le parquetage des cloisons.

Les échaffaudages sont retirés à la fin de novembre 1905.

Immédiatement la critique se scinde en deux. Ce sont avant tout les opposants politiques de Zacherl qui l'attaquent faisant courir le bruit que les appartements sont humides à cause des parements de granite. Quand aux artistes d'avant-garde, ils voient dans cet édifice une nouvelle victoire du génie moderne.

L'enthousiasme enflamme la plume de l'écrivain Peter Altenberg qui s'exclame en ces termes:

"Quelle force colossale pour vaincre et réduire en miettes le conformisme et quels tons lourds et sourds pour proclamer le nouvel agencement du monde!"

Plecnik est satisfait de son oeuvre mais il ne perd en rien ses convictions intérieures, certain que l'architecte doit porter en lui les stigmates de l'humilité, qu'il s'apparente par son métier à une sorte de prêtre qui doit entièrement vouer son existence au bien habiter des autres. Quand à son retour de Prague, il se construit une maison à Ljubljana, il érige sous son avant-toit, en souvenir de sa jeunesse, l'atlante de Metzner en réduction.

Par la suite, Plecnik ne réalise plus une synthèse aussi convaincante entre l'extrême avant-garde et les initiatives artistiques traditionnelles. La force qui émanait de la façade en granit de la Zacherlhaus s'édulcore. A de rares exceptions près, la période qui suit l'achèvement de la Zacherlhaus est assez stérile.

Du fond de son coeur Plecnik détestait l'art pour l'art. Pour lui, l'art devait avoir un objectif clair et seul un créateur moralement irréprochable pouvait le garantir.

REPERES BIOGRAPHIQUES

Naît le 23 janvier 1872 à Ljubljana dans une famille de menuisiers.

Apprentissage de menuisier dans l'entreprise familiale.

Formation à l'Ecole des Arts et Métiers de Graz où il a ses premiers contacts avec l'architecture.

A partir de 1889 à Vienne, il travaille comme dessinateur menuisier chez un fabricant de meubles.

1894: Otto Wagner l'accepte dans son atelier.

1895 - 1898 : suit l'enseignement d'Otto Wagner à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne.

1898: obtient le diplôme d'architecte; lauréat du Grand Prix de Rome; voyage en Italie et en France.

1900 : travaille dans l'atelier d'Otto Wagner.

1901 - 1911 : crée sa propre agence d'architecte à Vienne.

1912 : est proposé par le conseil des professeurs de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne pour la succession d'Otto Wagner.

1911 - 1921 : professeur à l'Ecole des Arts et Métiers de Prague.

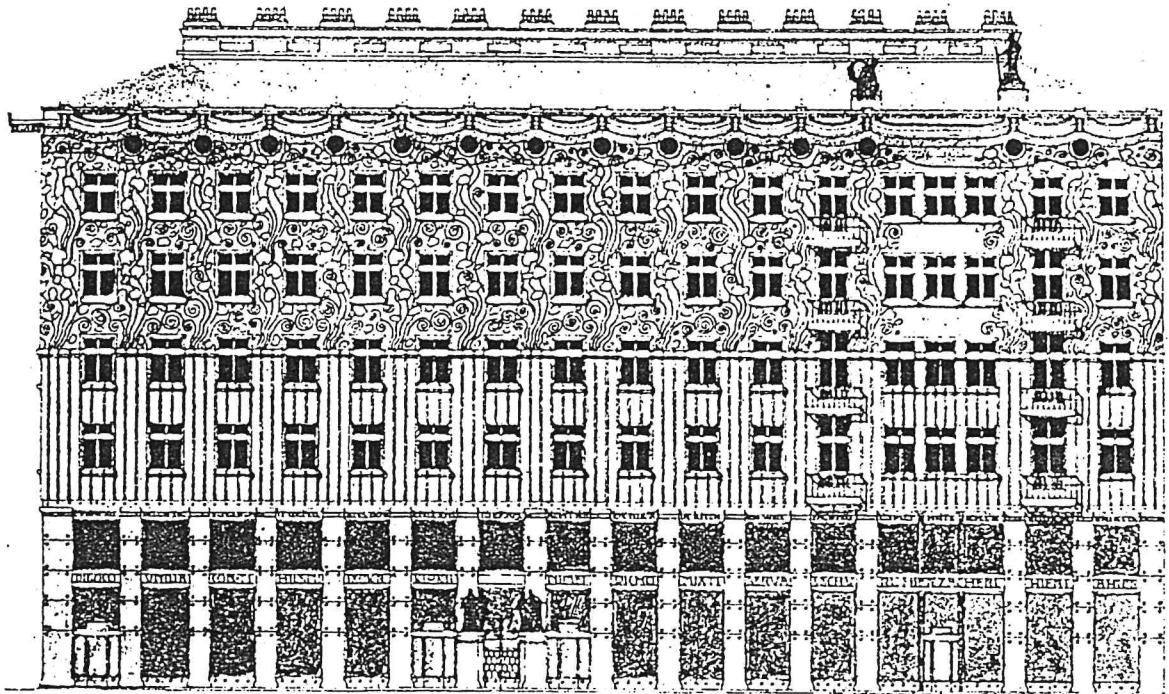
1921 - 1956 : professeur à l'Ecole Polytechnique de Ljubljana.

1921 - 1935 : aménagements du Château de Prague pour le président de la république tchécoslovaque, T.G.Masaryk.

1922 : retour à Ljubljana.

1952 : docteur Honoris Causa de l'Ecole Polytechnique de Vienne et de l'université de Ljubljana.

1957 : meurt à Ljubljana.



Projet de concours pour la Maison Zacherl (1900)

CHRONOLOGIE DU

1774. L'ingénieur Joseph Smeaton construit le phare d'Eddystone, avec un noyau de béton enchâssé dans la pierre.

1813-1827. Vicat met au point un ciment adapté à l'armature.

1824. Joseph Apsdin découvre un ciment artificiel, dit de Portland.

1826. Publication à Paris des cours de Navier sur la résistance des matériaux.

1829. Méthode du Dr Fox pour des planchers en béton entre des poutres de fonte.

1832. Lebrun construit en France une maison en béton.

1837. Constructions en béton de l'ingénieur mécanicien américain William E. Ward.

1844. Production industrielle du ciment Portland. Le Dr Fox prend un brevet pour son système de béton.

1845. L'ingénieur William Fairbairn construit à Manchester une raffinerie de huit étages où le fer est associé au béton. Il avait fait breveter ce procédé en 1844.

1849-1850. Le jardinier français Joseph Monier, pour consolider ses rocailles et ses pots à fleurs, arme le béton avec des treillis métalliques et des fers ronds.

1852. François Coignet construit rue des Poissonniers à Saint-Denis une habitation dont il dit qu'elle est « en béton pisé coulé dans des coffrages ». Celle-ci comporte une terrasse masquée par un balustre.

1855. A l'occasion de l'Exposition universelle de Paris, J. L. Lambot prend un brevet pour une barque en béton consolidée par une carcasse de fer.

1861. François Coignet publie un ouvrage préconisant l'emploi d'une armature de métal pour augmenter la résistance du béton.

1865. Première maison en béton armé en Grande-Bretagne, par William Boutland Wilkinson. Escalier en béton armé par Joseph Monier.

1867. Brevet de Joseph Monier sur la constitution du béton armé et ses fonctions de résistance. A l'occasion de l'Exposition universelle de Paris, le béton est employé pour la première fois sur une grande échelle, notamment pour les planchers de sous-sols.

1872. Premier réservoir en béton armé construit par Monier.

1873-1876. Première maison en béton armé aux États-Unis, à Port-Chester, N.Y., par William E. Ward.

1877. L'Américain Thaddeus Hyatt publie un mémoire définissant les principes du béton armé.

1878. Nouveau brevet de J. Monier.

1880. J. Monier vend ses brevets à une firme allemande qui baptise son système Monierbeton. Jusqu'en 1900, les études théoriques et pratiques sur le béton armé seront plus nombreuses que les réalisations. Contamin, Bordenave, Alphonse Coignet (fils de François), Hennebique, Bauschinger, Wayss, de Tedesco formulent les principes pour le calcul des structures.

BÉTON ARMÉ

1886. Koenen démontre scientifiquement la résistance du fer à la traction et du béton à la compression.

1890. Brevet de l'ingénieur Paul Cottancin.

Hennebique construit une maison à Bourg-la-Reine faisant une démonstration de toutes les possibilités du béton armé. Elle présente notamment des porte-à-faux et un jardin sur le toit.

1892. Hennebique invente la poutre en T. Il construit également le premier bâtiment dont l'ossature est entièrement en béton armé. Brevet de l'« étrier ».

1893. Premier aqueduc en béton à Achères, par Coignet. Premier pont de chemin de fer en béton armé à Wigen, par Hennebique.

1894. A. de Baudot construit l'église de Saint-Jean de Montmartre en ciment armé, suivant la méthode Cottancin.

Hennebique construit en Suisse le premier pont en béton armé, d'une portée de 32 mètres.

1895. Hennebique construit à Roubaix le premier silo en béton armé.

1896. Hennebique, qui est arrivé à un haut niveau de perfectionnement du béton armé, publie une revue publicitaire : *Béton armé*. On emploie couramment son système d'armature breveté.

1897. Coupole en béton armé par F. Le Cœur.

1899. Honottin expose un projet de sanatorium en béton armé au Salon de 1899 et y reçoit un prix.

Projet d'un hôpital à Aix, par Muller, sur pilotis. On voit la nature sous le bâtiment, les pilotis faisant la hauteur d'un étage. Mais sur les pilotis le bâtiment est traditionnel.

1901-1904. Projet de cité industrielle par Tony Garnier.

1903. Maison de la rue Franklin, à Paris, par A. Perret.

1904. Théâtre de Tulle en ciment armé par A. de Baudot.

1905. Garage de la rue de Ponthieu par A. Perret.

1906-1913. Abattoirs de la Mouche, à Lyon, par Tony Garnier.

1907. Freyssinet construit en France des ponts sur le Cher.

En Suisse, l'ingénieur Robert Maillart et les architectes Pfleghard et Haeffeli construisent le sanatorium de la reine Alexandra à Davos.

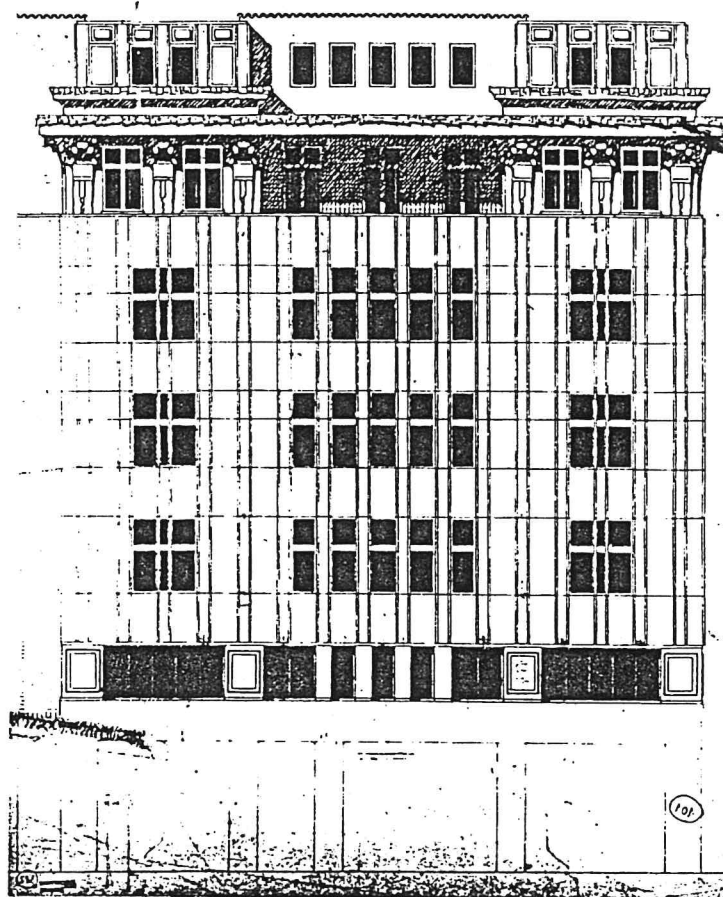
Aux États-Unis, R.E. Schmidt, Garden et Martin construisent un entrepôt à Chicago, pour la firme Montgomery, Ward and Co, de 250 mètres de long, avec de larges fenêtres étirées sur les neuf étages.

1908. Principe de la dalle-champignon découvert aux U.S.A.

1910. Maillart utilise en Suisse le principe de la dalle-champignon pour les magasins Giesshubel. Gare P.L.M à Bercy, par Boussiron ; premières ouvertures paraboliques minces.

1911-1913. Premier théâtre en béton armé à Paris par A. Perret.

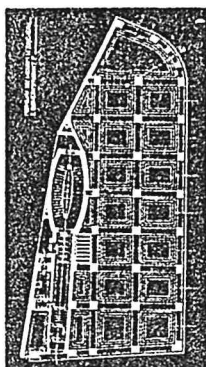
1912. Central téléphonique, rue Bergère, à Paris, par François Le Cœur.



Maison Zacherl, plan de façade, Vienne (1904)



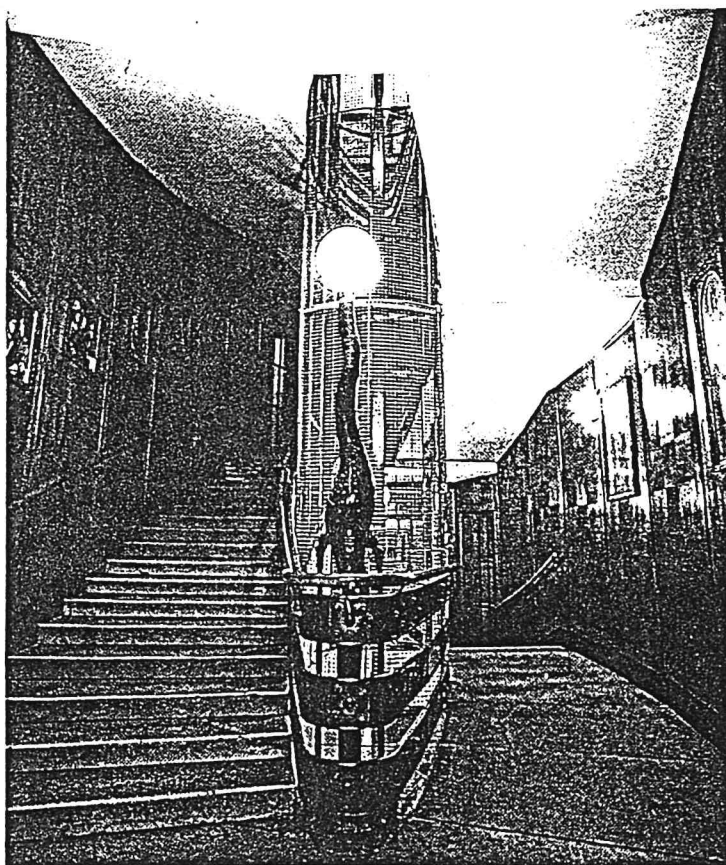
Maison Zacherl, Vienne (1903-1905)

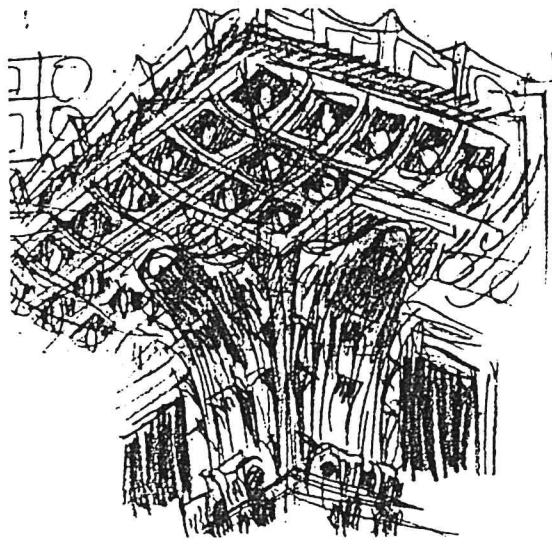


Plan du
rez-de-chaussée

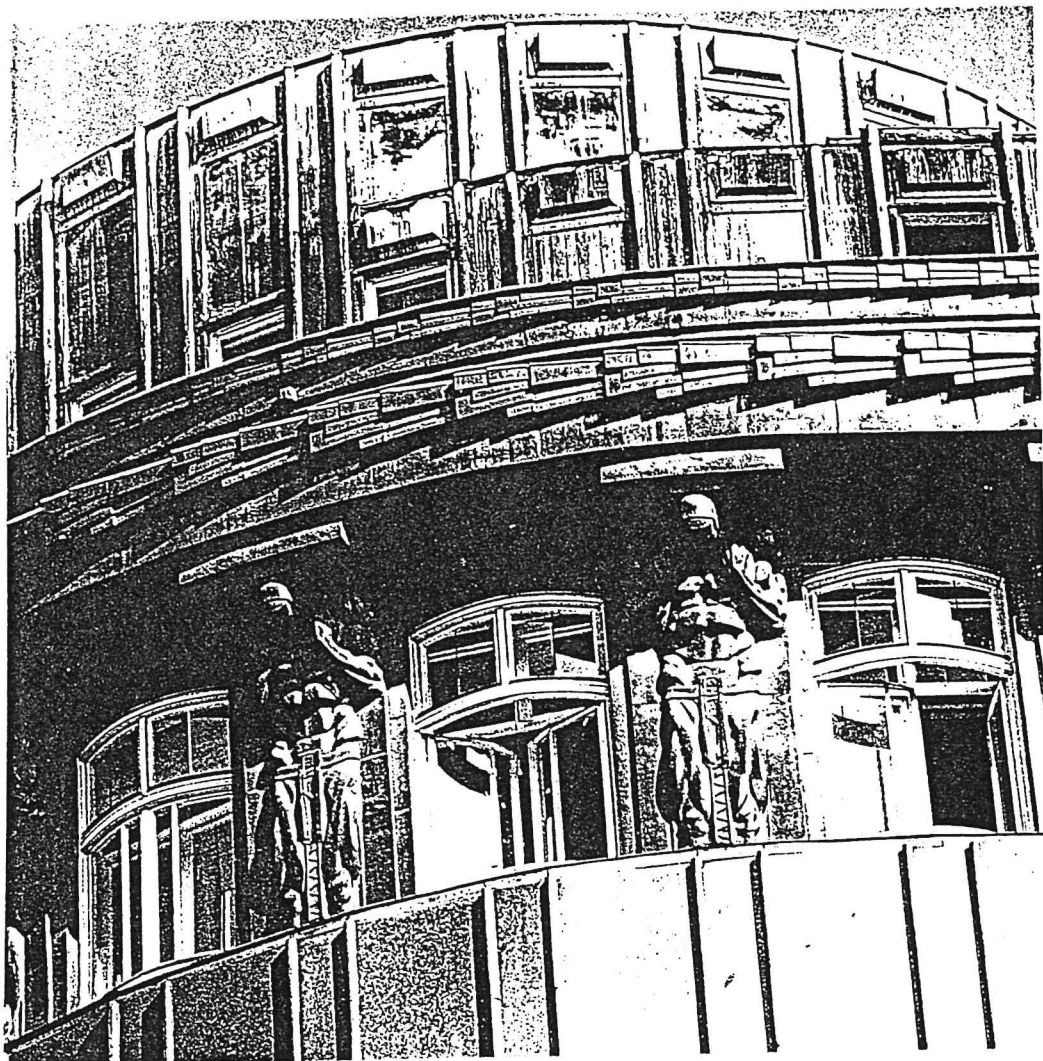


Plan
des étages





Maison Zacherl, esquisse (1904)



PRINCIPALES REALISATIONS

PERIODE VIENNOISE

Villa et immeuble Langer, 1900 - 1902
Villa Loos à Melk, 1901
Maison Zacherl, 1903 - 1905
Fontaine Saint Charles-Borromée, 1906 - 1909
Eglise du Saint-Esprit, 1910 - 1913
Villa Zacherl à Döbling, 1909 - 1912

PERIODE PRAGOISE

Aménagements du Château de Prague (appartements, cours jardins), 1921 - 1935
Aménagements de la résidence d'été du président de la République tchécoslovaque T.G.Masaryk à Lány, 1921 - 1923
Eglise du Sacré-Coeur, 1928 - 1932

PERIODE SLOVENE

Aménagements de la Chambre de Commerce, de l'artisanat et de l'industrie, 1925 - 1927
Aménagements de l'Eglise de l'Ascension à Bogojina, 1925 - 1927
Eglise Saint-François d'Assise de Siska, 1925 - 1927
Siège de la Compagnie d'assurances Vzajemna, 1928 - 1930
Eglise Saint-Antoine de Padoue à Belgrade, 1929 - 1932
Aménagements des berges de la Ljubljana, 1930 - 1939
Pont de Trnovo et aménagements des berges de la Gradascica, début des années 30
Bibliothèque nationale universitaire, 1936 - 1941
Eglise Saint-Michel de Barje, 1937 - 1938
Cimetière centrale de Zale, 1938 - 1940
Eglise Sainte-Bénédict de Stranje, 1946 - 1950
Projet pour le parlement de Slovénie, 1947
Pavillon de Brioni pour le président Tito en 1956

JOSEF MARIA OLBRICH

PALAIS DE LA SECESSION - VIENNE - 1898

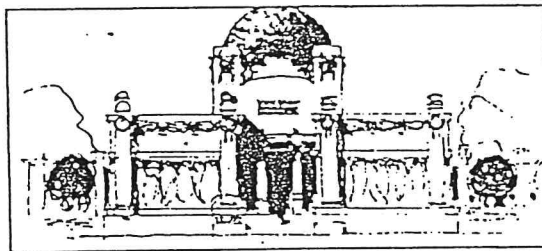


Abb. 8 Secessionsgebäude: frühe Skizze von Olbrich.

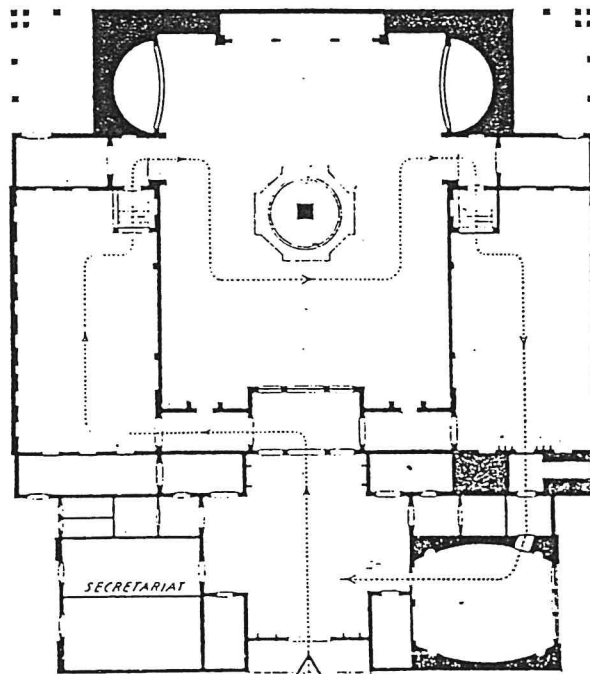
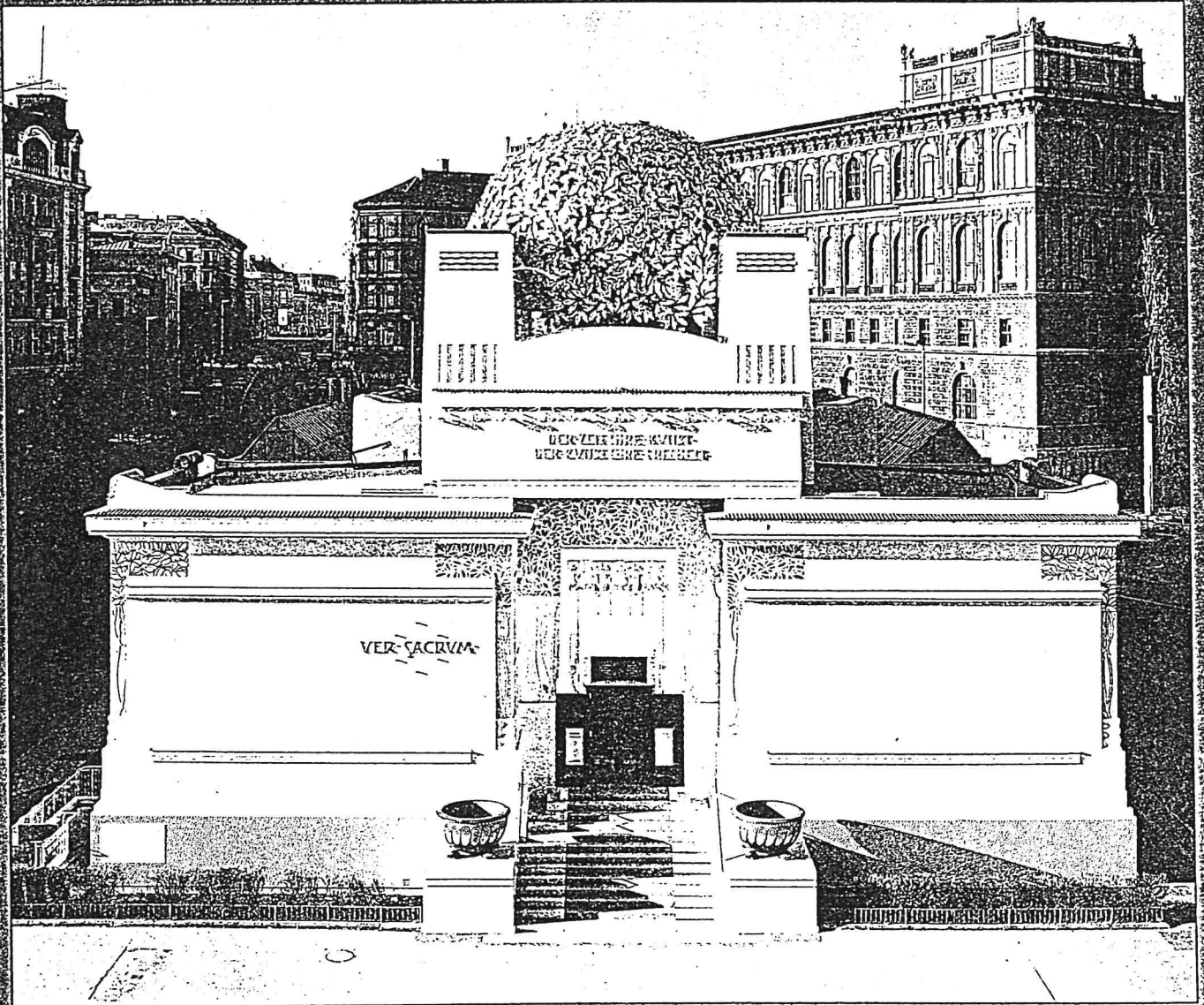


Abb. 9 Secessionsgebäude: Grundriß-Erdgeschoß.

JOSEF MARIA OLBRICH



DIE WIENER SECESSION

Josef Maria OLBRICH partage avec le Belge Paul Hankar le tragique destin d'avoir consumé son expérience créative en quelques années : comme lui, il meurt à quarante ans. Son oeuvre n'aura pas l'occasion d'être mise à l'épreuve du temps et il perdra du même coup la possibilité de figurer comme un des grands du style Art Nouveau au même titre qu'un Wagner, un Hoffmann ou un Guimard. Dans le cas d'Olbrich, il faut encore ajouter la brièveté de son expérience viennoise qui se termine, au début du siècle, par son départ pour Darmstadt, où il réalisera ses oeuvres les plus représentatives à la *Mathildenhöhe*. Cependant cette double brièveté n'empêche pas Olbrich d'exercer une action décisive sur l'architecture de la Sécession viennoise.

Replaçons nous un peu dans le temps et plus précisément celui de l'histoire de la pensée en architecture. Le XIX^{ème} siècle est un tournant décisif pour l'histoire de l'architecture. Michel Ragon, dans son ouvrage *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme moderne*, fait commencer le processus, qui aboutira à la modernité, en 1840 et montre comment les nouvelles technologies tel que l'emploi de plus en plus fréquent du verre et du métal, dont le *Crystal Palace* de Paxton (1851) est un des modèles les plus représentatif du genre, joueront un rôle considérable comme outil, source d'inspiration pour les architectes avenir. Un autre facteur intervient : l'Académisme.

Depuis le XVIII^{ème} siècle des écoles se fondent et amorcent le conflit des Anciens et des Modernes. Le XIX^{ème} siècle n'échappe pas à cette règle et l'on peut voir apparaître un *style officiel* dont tout bon étudiant de l'Ecole des Beaux-Arts se doit d'en recopier les modèles. Ainsi se développe une architecture d'emprunt, ecclésiastique, historiciste qui tour à tour, suivant les périodes, s'inspire des époques les plus diverses telle que la période grecque, romaine, byzantine ou médiévale. Comprendons cela afin de cerner ce qui à la fin du XIX^{ème} siècle apparaît - à travers la volonté ferme de se détacher des modèles, de la copie conforme de ce qui doit se faire - la naissance de l'Art Nouveau. Dans l'Europe entière au sein des plus grandes capitales fleurissent tour à tour les tenants d'un nouveau style, hors des mimétismes historiques, d'une architecture blanche et que l'on nomme Jugendstil, Ecole de Glasgow, Modern Styl ou plus particulièrement en ce qui nous concerne, à Vienne, la Sécession.

Lorsque dix-huit artistes, Gustav Klimt à leur tête, décident de se retirer de la société officielle en 1897 pour fonder la "Sécession" viennoise, la question de savoir où allait exposer le nouveau groupe, se posa tout de suite. Mais voici que brusquement le Ministère de l'Intérieur offre aux sécessionnistes un beau terrain près du Ring et de l'Académie. Olbrich est chargé, avec l'accord de Klimt et de Hoffmann, de dresser les plans du siège de la Sécession, qui allait

être l'édifice clef de sa vie. Il l'affrontera en sachant que ce projet était aussi considérable que le temple de Ségeste. C'est dans l'élaboration du projet, qui connaîtra de nombreuses variantes, qu'apparaît un langage personnel, après des débuts plus baroques, plus wagnériens. Il ne pouvait que susciter quelque perplexité, étant donné l'importance du site, qui finalement à la suggestion de Carl Moll, Vice - président de la Sécession, sera abandonné au profit d'une parcelle triangulaire sur la Friedrichstrasse.

Le plan est symétrique, la perspective de la couverture en fer et en verre, à la fois serre et atelier d'artiste, est presque noyée par les ailes du corps d'entrée, surmonté d'une coupole de fer ajouré, et par la façade arrière dotée d'un tympan classique et wagnérien. Les matériaux sont modestes, car l'édifice devait être autofinancé grâce aux bénéfices de l'Exposition. Kolo Moser se vit confier la noble décoration en stuc, avec des thèmes floraux qui rappellent la technique du sgraffite. La partie la plus singulière est la coupole en métal doré, ajourée, ornée de feuilles de laurier à la gloire de l'art, une oeuvre absolument décorative, vide, symbolique, inutile et, néanmoins, tellement significative dans les rapports qu'elle crée avec la coupole baroque de l'église *St - Charles* de Fischer von Erlach.

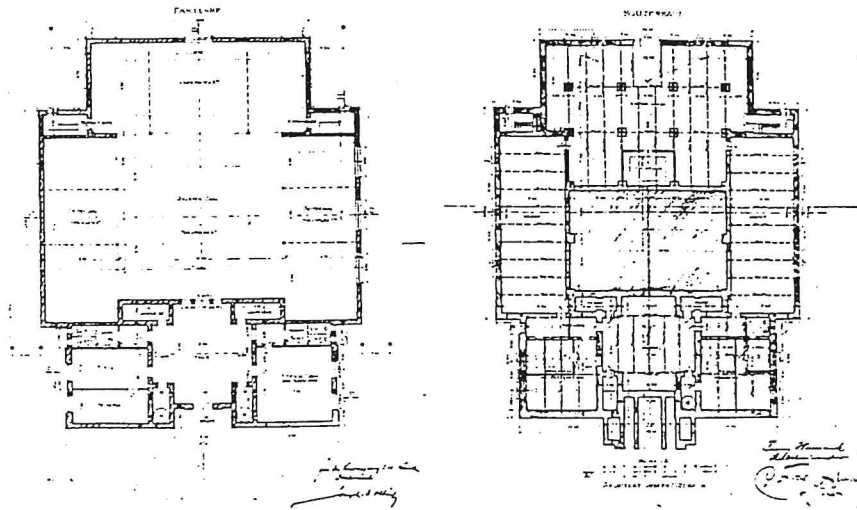
Sur le fronton du Palais de la Sécession, sur un ton quelque peu messianique, affichant l'orientation artistique des sécessionnistes viennois, on peut lire en lettres d'or :

DER . ZEIT . IHRE . KUNST .
DER . KUNST . IHRE . FREIHEIT .

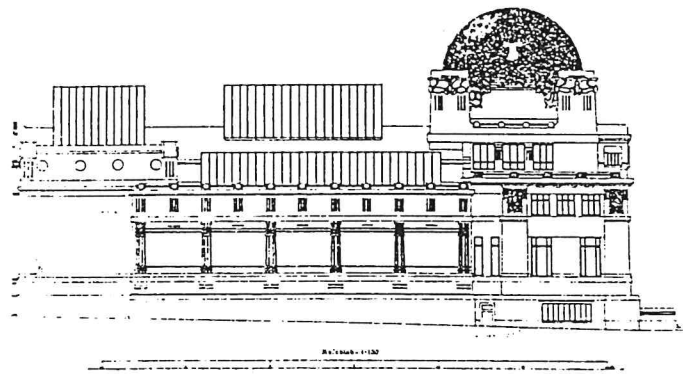
" À chaque époque son art, à l'art sa liberté. "

L'analyse de la production viennoise d'Olbrich ne permet pas de porter un jugement sur l'ensemble de son oeuvre, car d'autres problèmes interviendront et dans l'expérience de Darmstadt il va même consumer ses anticipations Art Déco ou d'autres composantes de son oeuvre comme l'art byzantin ou le classicisme. Mais c'est pourtant à Vienne, dans une société intégrée et opaque, qu'Olbrich introduit le thème difficile de la "séparation". Après quoi, subitement, il s'en sépare lui-même, de cette société, dans une sorte d'exil doré où le surprendra bientôt la mort.

DIE WIENER SECESSION



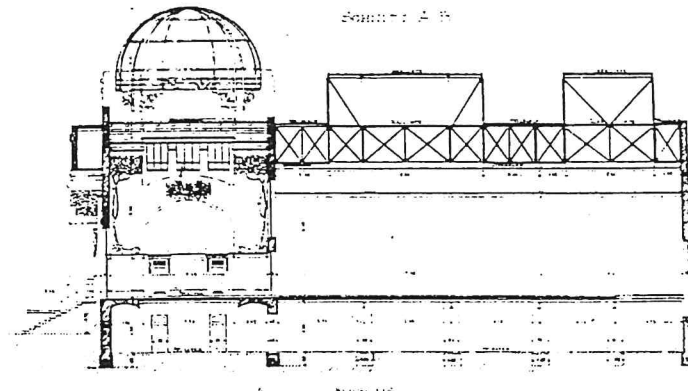
SEITEN-FACADE



ARCHITEKT JOSEPH M. OLBRICH

Josef Hensel
Karl Hensel
F. Hensel

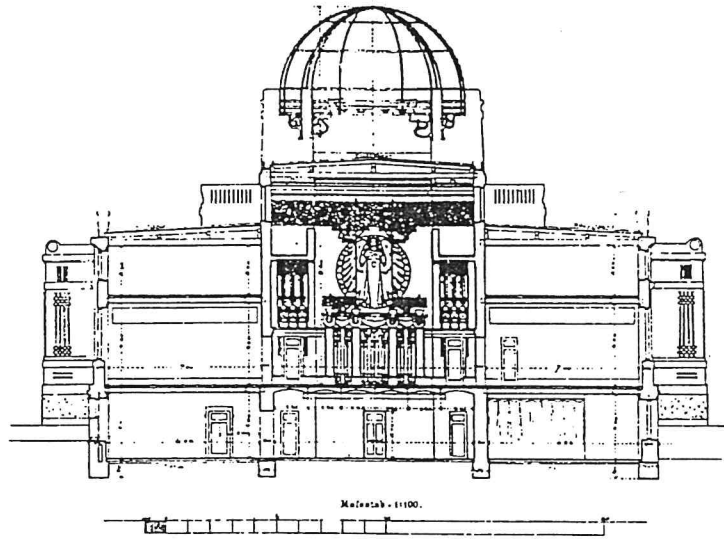
SEITEN-ANSICHT



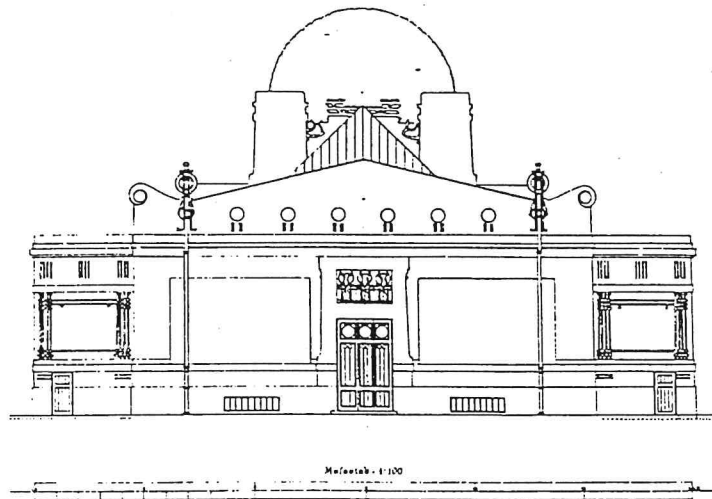
ARCHITEKT JOSEPH M. OLBRICH

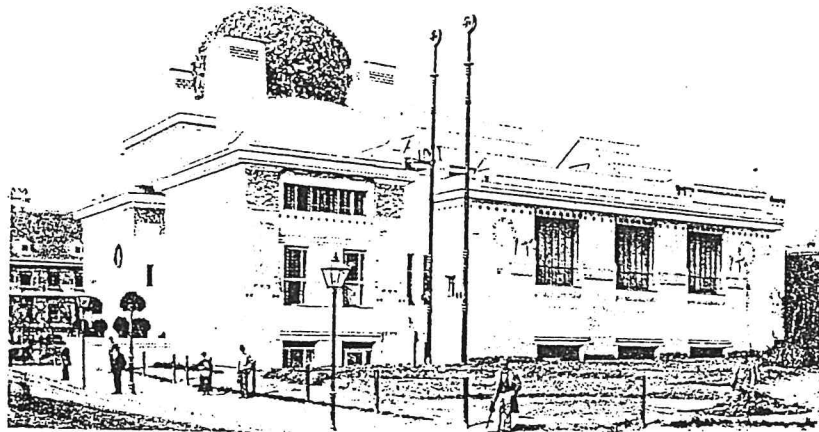
Josef Hensel
Karl Hensel
F. Hensel

SCHNITT EF

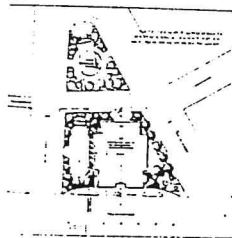


RÜCKWÄRTIGE GASSENFACADE

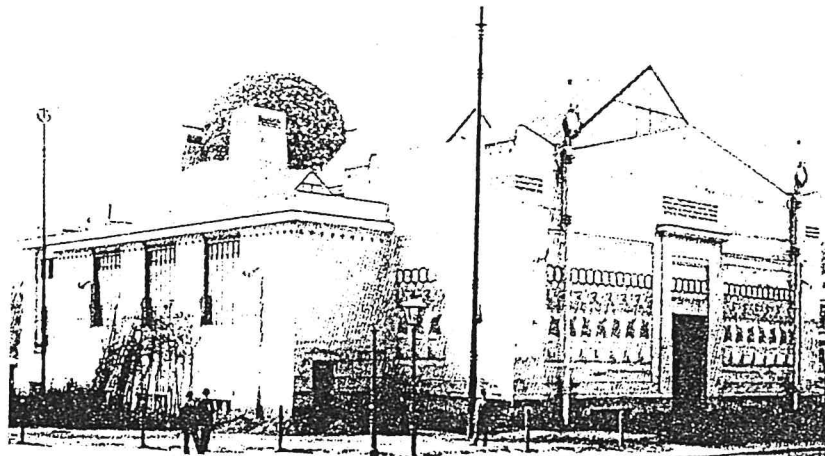


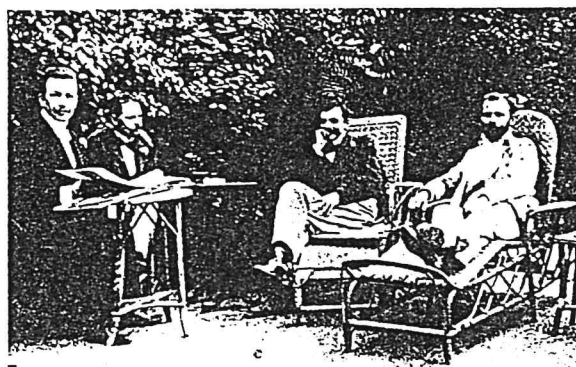
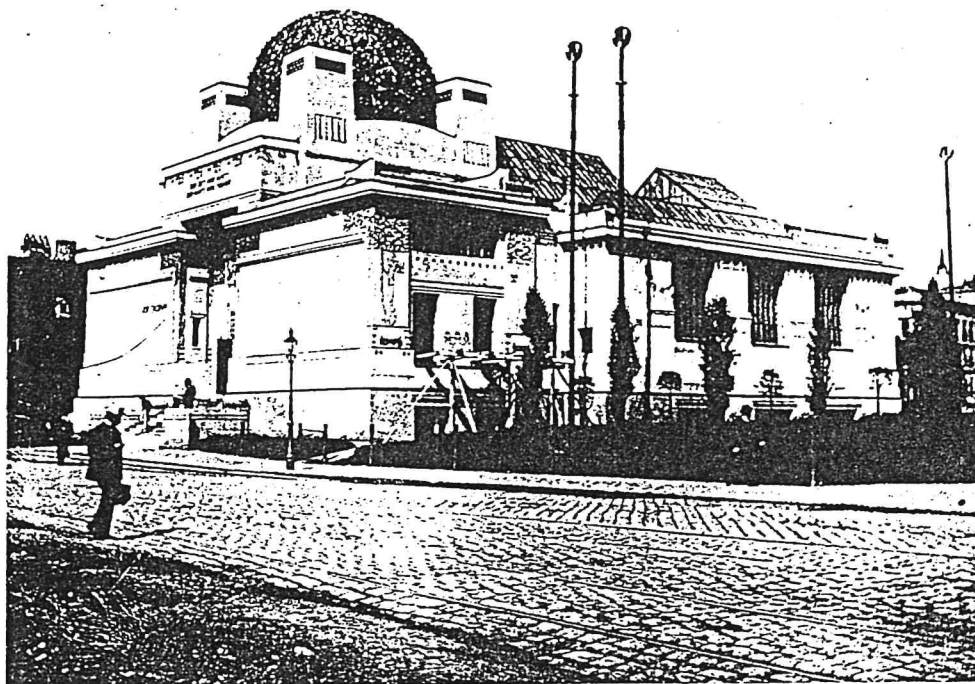


1. Eckansicht
Richtung Getreidemarkt
Aufn. 1899



2. Eckansicht der Rückseite
Aufn. 1899

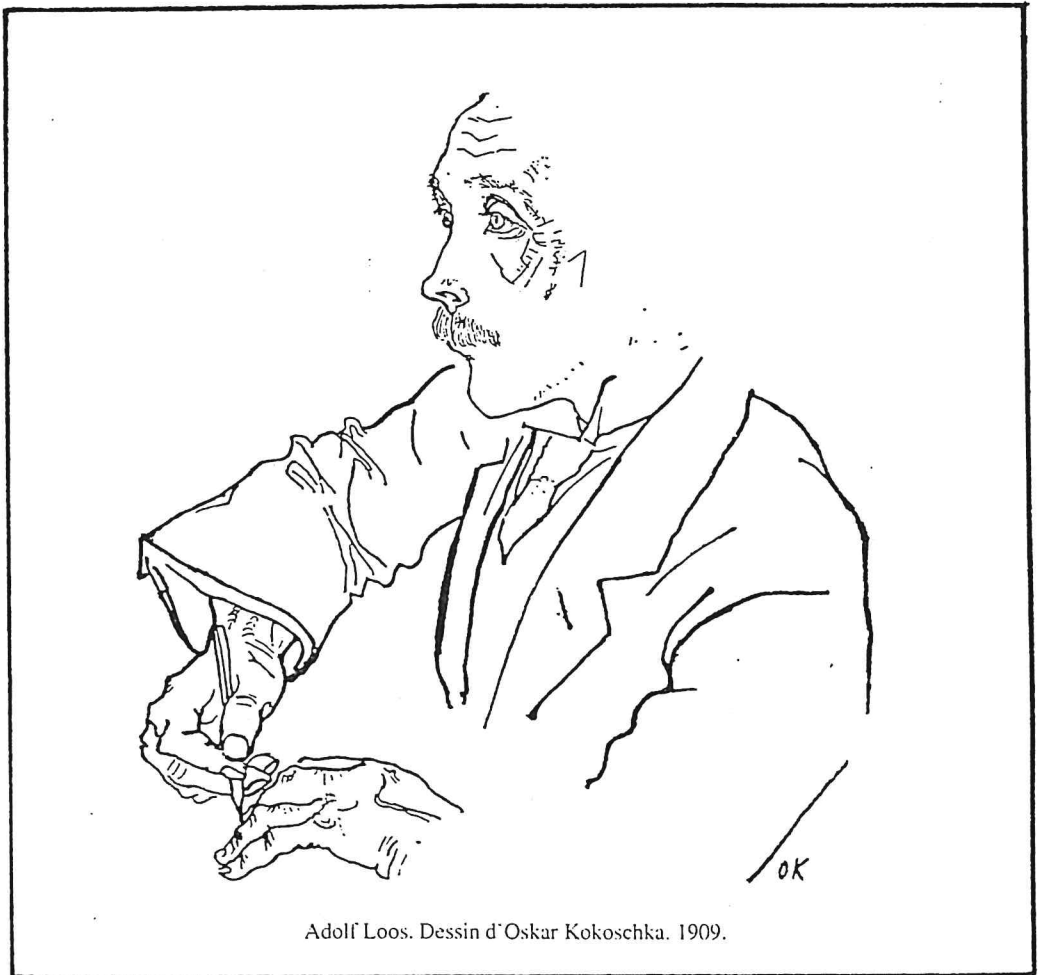




La Maison de la Sécession fut construite par Olbrich à Vienne en 1898
 Sur la façade on peut lire la devise: «A chaque époque son art, à l'art sa liberté». Cliché prit en 1902
 Österreichische Nationalbibliothek, Vienne

De gauche à droite: Joseph Maria Olbrich, un inconnu, Kolo Moser et Gustav Klimt
 Österreichische Nationalbibliothek, Vienne

A gauche: Joseph Maria Olbrich, *Etude pour la Maison de la Sécession*, 1897
 Aquarelle, 19,6 x 12,4 cm. Historisches Museum, Vienne



Adolf Loos. Dessin d'Oskar Kokoschka. 1909.

ADOLF LOOS.

Il serait impensable, dans un panorama consacré à Vienne (1900), d'exclure Loos uniquement parce que, sur base de critères stylistiques ou formels, il n'appartient pas à la Sécession ou, de manière plus générale, à l'Art Nouveau, mais qu'il en est au contraire un critique acerbe et inexorable.

La nature intellectuelle de l'oeuvre de Loos suppose une échelle de valeurs qui est étrangère aux valeurs acceptées. Elle ramène le langage architectural à son essence, ainsi que le fait Wittgenstein dans son approche du langage, du rapport entre pensée philosophique et pensée mathématique, et de l'origine même de cette convention qu'il appelle un "jeu", et qui est le langage lui même .

Adolf Loos est né le 10 décembre 1870 à Brünn (aujourd'hui Brno), centre commercial et industriel de l'Empire austro -hongrois, à une centaine de kilomètres au nord de Vienne. Son père , qui avait étudié la peinture et la sculpture, était sculpteur et tailleur de pierre. Plusieurs auteurs ont attribué la préférence de Loos pour les beaux matériaux bien travaillés au métier paternel. Mais ce père étant mort en 1879, la relation entre son "beau métier" et le goût prononcé de son fils pour les matériaux précieux fut, semble-t-il, surtout d'ordre psychologique : elle est à replacer dans ce contexte de deuil.

Le champ d'intervention de sa pensée critique s'est étendu sur l'ensemble de la vie quotidienne des viennois. Pensée de moraliste, largement thérapeutique, qui ne supportait ni le mensonge, ni l'imitation, ni le trompe-l'oeil, et réclamait la vérité dans toute sa pureté. Il prenait soin de parler toujours d'un temps et d'un espace concrets, s'opposant à la quête de formes nouvelles, au refus de l'histoire et, plus important encore, critiquant le statut privilégié de l'architecte en tant que créateur et génie.

Loos revendique le droit pour le matériau et le travail à ne pas être dépréciés en raison des modes esthétiques. le problème de la durée est au centre de sa polémique qui conduit à la conviction d'un monde esthétique totalement étranger à l'Art Nouveau :

"Il y a dix ans, à l'époque du Café Muséum -écrit Loos en 1908-Josef Hoffmann qui représente le Deutsche Werkbund à Vienne réalisa la décoration du magasin de la fabrique de bougies Apollo, sur la place Amhof. L'oeuvre fut saluée comme l'expression de notre temps. Aujourd'hui plus personne ne le dirait; à dix années de distance nous nous apercevons qu'il s'agit d'une erreur". Et plus loin: "Le décorateur moderne est un retardataire, un phénomène pathologique; après trois ans il condamne lui même ses réalisations ; pour les gens cultivés, elles sont insupportables dès le premier jour, pour les autres, elles ne le deviennent qu'après des années. Où sont désormais les travaux d'Otto Eckmann ? Où seront dans dix ans les oeuvres d'Olbrich?"

En 1910, à propos du Café Muséum qu'il avait décoré, ce qui lui avait valu le jugement réprobateur de Hevesi qui parlait de Café Nihilismus, il écrit avec une pointe de complaisance :

"Néanmoins le café Muséum existe encore aujourd'hui, alors que tous les travaux modernes d'ameublements réalisés par mille autres architectes ont déjà été jetés au grenier depuis longtemps, ou alors ceux ci ne peuvent aujourd'hui que regretter de les avoir faits". Vers la fin de la guerre en 1917, il écrit encore : "les meubles simples que j'ai créés il y a vingt ans existent encore et sont toujours utilisés (...) les produits extravagants de la Sécession et du Jugendstil, créés à cette époque, ont disparu et sont aujourd'hui oubliés"

L'incendie qui détruisit l'académisme déclinant et, simultanément, le sensualisme et l'obsession décorative de l'Art Nouveau, éclata à l'aube du siècle. Kraus, Loos, Schönberg, Wittgenstein, intervinrent sans précaution ni compromis. Il s'agissait de délimiter correctement, en vue d'un usage pertinent , la part de nécessité et la part d' arbitraire que comporte tout moyen d'expression. Cette volonté a pris l'allure d'une attaque contre la pseudo sophistication de l'esthétisme bourgeois et contre l'utilisation démesurée du faux, désormais considérée comme signe d'une fausseté généralisée de la société civile. On se mit à la recherche de l'authenticité et la critique se

caractérisa par la fusion de l'éthique et de l'esthétique. Misère d'une société qui, par divers trompe-l'oeil, entendait masquer son vide et sa pauvreté spirituelle. C'était là le sentiment de Loos, qui considérait comme immorale la fidélité des types de constructions et d'ornements qui ne correspondait plus aux moyens et aux besoins de la majorité des gens. Selon lui aucun ornement ne devait figurer sur des objets d'usage opposé à tout style, et à la notion même de style dont il revendiquait la mort, il concevait ses maisons particulières depuis l'intérieur, en simplifiant rigoureusement leurs façades; et quand aux bâtiments publics il professait qu'il leur fallait des façades "parlantes" qui ne rompissent pas avec le tissu urbain. D'une manière générale, parmi les amis de Loos, le parti était au refus de tout ornement, aussi bien dans la philosophie que dans l'art : prédilection pour les formes dépouillées et sévères, la sobriété, la rigueur dans le choix des moyens.

La stabilité du goût correspond aussi à la stabilité de l'investissement économique; étrangers aux phénomènes de mode et appartenant au monde intérieur, des meubles qui n'ont pas de style mais qui possède une histoire sont revalorisés :

"Chaque meuble, chaque chose, chaque objet raconte une histoire, l'histoire de la famille ; l'appartement n'était jamais terminé, il grandissait avec nous et nous grandissons avec lui. Pourtant, il n'avait aucun style, ce qui veut dire aucun style étranger, aucun style ancien. Mais un style, l'appartement en avait un, le style de celui qui l'habitait, le style de la famille.

Dans la contexte de Vienne 1900, où il s'inclinait devant le génie de Wagner qui savait *"oublier qu'il est architecte et se glisser dans la peau d'un artisan"* : *"face au génie d'Otto Wagner, je m'incline"*. Son aversion se manifeste pour son école, ses solutions graphiques et ses suggestions (*"le meilleur dessinateur peut être un mauvais architecte et le meilleur architecte peut être un mauvais dessinateur"*).

Loos commença d'écrire l'année même de la création de la Sécession : malgré certaines confusions, on trouve dans ses premiers textes des idées qui seront maintes et maintes fois reprises par les avant-gardes des années vingt. Il commence par un diagnostic :

"De nos jours chacun veut paraître plus qu'il n'est (...) et ceci non seulement par des mobiliers entièrement constitués d'imitations, mais aussi par le logement lui même, par l'immeuble où il habite."

La Vienne de son temps lui semble une ville façon "Potemkine", une ville en trompe l'oeil, qui essaie de faire croire à ceux qui l'habitent qu'ils se trouvent dans une ville aristocratique. En s'opposant violemment au maquillage des matériaux et au travestissement des anciennes pratiques décoratives. Loos, dès 1898, annonce ce qui va devenir une des préoccupations majeures des architectes de la modernité. Sa conclusion est que *"les matériaux doivent être travaillés de telle manière qu'il soit impossible de confondre le matériau revêtu avec son revêtement"*

Face à l'art et à l'architecture de son temps, sa position est très claire : totalement réfractaire aux réalisations de l'art nouveau, il considère qu'elles sont encore moins adaptées au monde moderne que celles qui imitent les styles anciens. Il accuse Olbrich et Hoffmann, d'avoir conquis et perverti, sous prétexte de style, tout l'ancien mobilier des familles, lequel ne demandait qu'à rester fidèle aux habitus traditionnels, avec leurs lentes et calmes mutations.

Il admirait tout ensemble l'esprit américain et l'esprit anglais : le premier, pour sa simplicité, le second pour sa discrétion . Son modèle était l'artisan, l'homme lié aux objets qu'il crée et qu'il produit, en qui s'incarnent vérité et discrétion, histoire et création. Sa polémique contre l'Art Nouveau n'est pas le fait d'un rationalisme fonctionnaliste mais de la raison classique. Ce thème apparaît plusieurs fois dans ses écrits . Ainsi en 1898, il affirme :

"le niveau de civilisation atteint par l'homme de l'Antiquité classique ne peut être facilement oublié; l'Antiquité classique a été et demeure la mère de toutes les périodes culturelles ultérieures"

Plus tard en 1913, se proposant de fonder une école d'architecture, il affirme :

"Notre civilisation se fonde sur la connaissance de la grandeur incomparable de l'Antiquité classique; nous lui devons le système logique de notre pensée et notre façon de sentir notre organisation sociale la conception de notre âme. Depuis que l'humanité a pris conscience de la grandeur de l'Antiquité classique, une seule pensée a réuni les grands architectes. Tous pensent: je construis comme auraient construit les anciens Romains. Cette pensée, je veux l'inculquer à mes élèves".

En 1924, quand la polémique contre l'Art Nouveau n'avait plus aucune raison d'être, il écrira :

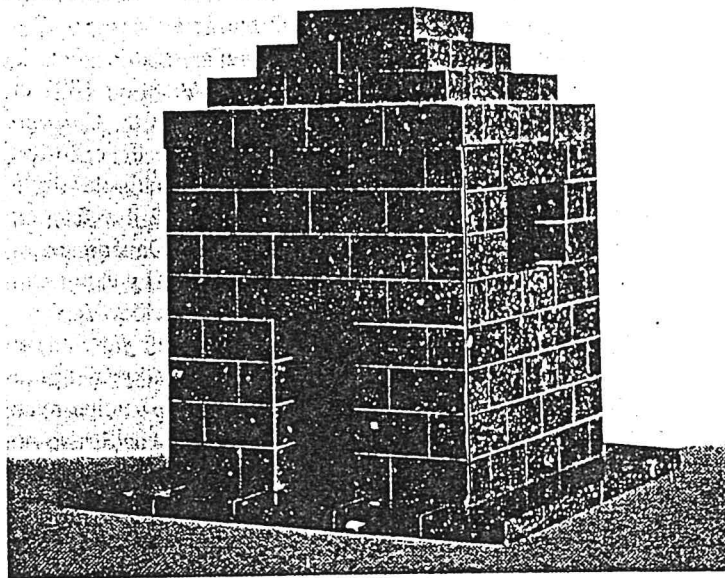
"Notre éducation repose sur la culture classique, l'architecte est un maçon qui a étudié le latin. "Dans l'enseignement du dessin, l'ornement classique joue le même rôle que la grammaire (...) Nous devons à la grammaire latine, et d'une façon générale à toute grammaire, notre discipline de pensée. L'ornement classique introduit la discipline dans les formes de nos objets usuels, crée une discipline en nous- mêmes et dans nos formes, conduit, en dépit des différences ethnographiques et linguistiques, à l'unité des formes et des principes esthétiques".

Comme nous le verrons plus loin , l'oeuvre de Loos confirme ces affirmations d'une manière explicite.

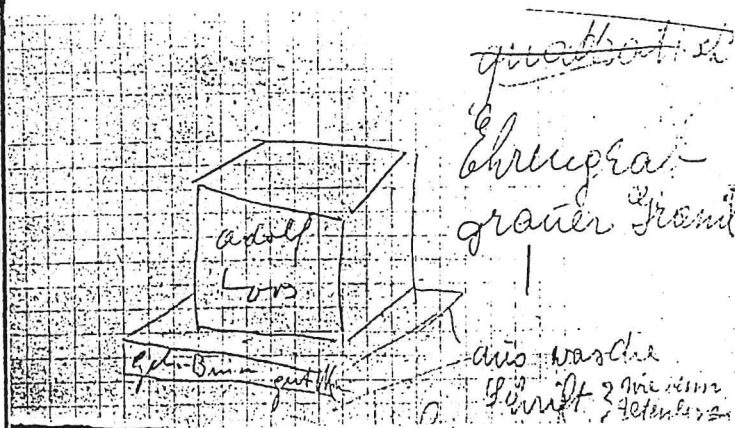
En 1930, le soixantième anniversaire de Loos fut célébré par un grand nombre d'intellectuels à travers l'Europe. Sa renommée avait dépassé le milieu restreint de sa pratique architecturale . W. Gropius, B. Taut, J. Itten, se joignirent à A. Schönberg, A. Berg pour saluer en sa personne un "prophète", un être doté d'une jeunesse éternelle. Malgré tout Loos approchait de la fin de sa vie. Diminué par la maladie, presque sourd, il travaillait de moins en moins . Il mourut le 23 août 1933 au sanatorium de Kalksburg, près de Vienne. En 1958 la ville de Vienne lui édifia un tombeau très simple construit d'après une esquisse qu'il avait lui- même dessinée en 1931 Ainsi était honoré celui qui avait si bien su rendre hommage à l'architecture des demeures éternelles.

"Si nous rencontrons dans une forêt un tertre en forme de pyramide de six pieds de long, trois pieds de large, tassé avec une pelle, nous nous arrêtons et une voix grave nous dit : "quelqu'un est enterré là. Voilà ce qu'est l'architecture"

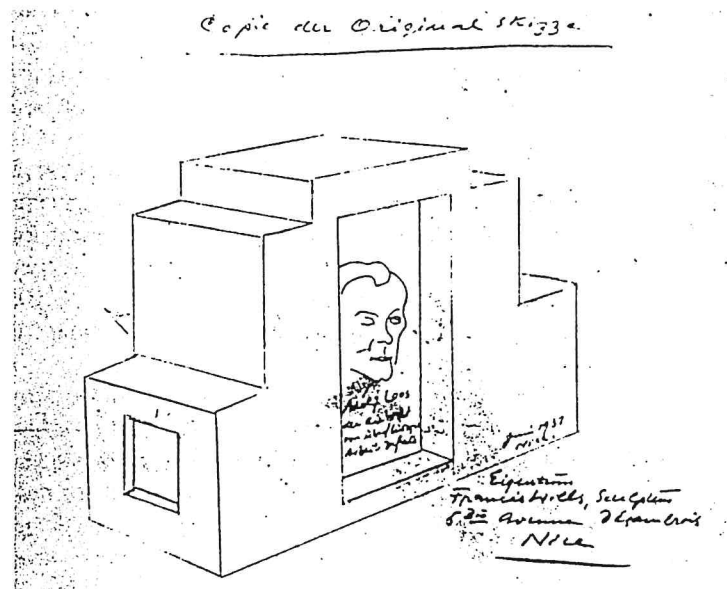
Loos faisait grand usage de l'allégorie et du symbole. Il avait toujours privilégié l'homme et le tombeau en tant que valeurs absolues de nos sociétés. S'il écrit que la tombe est l'architecture, c'est de l'idée de tombe qu'il s'agit, une idée haute, consciente et fatale, comparable à l'aphorisme de Nietzsche, qu'il avait mis en exergue de son deuxième livre Trotzdem : *"Ce qui est décisif se produit malgré tout"*. La tombe ici est une figure : "son tertre (...) en forme de pyramides" est situé dans une forêt, symbole abstrait, noyau irréductible de l'architecture.



Projet de Mausolée pour l'historien d'art Max Dvůřák. 1921.
Maquette. Granit noir de Suède.
Une fresque de Kokoschka était prévue à l'intérieur.



Esquisse de tombeau de Loos pour lui-même (ca 1931). Granit gris.
Le tombeau de Loos dans le cimetière de Vienne a été réalisé
d'après cette esquisse. Dans les notes griffonnées au crayon, l'auteur précise
que le monument devait être de forme carrée, en granit gris,
et les inscriptions en relief – « comme chez Altenberg »
(dont Loos avait dessiné le tombeau en 1919).



Esquisse de tombeau de Loos pour lui-même, avec buste par Francis Wills.
Nice. 1931. Copie de l'original par Francis Wills.

SES REALISATIONS.

Les réaménagements de locaux :

Les appartements et les magasins réaménagés par Loos constituent la majeure partie de son oeuvre réalisée. Même lorsqu'il se vit confier des projets plus importants, il ne renonça jamais à la "décoration" qui avait été sa principale activité au commencement de sa carrière. Mais il ne la considéra jamais non plus comme une activité architecturale à part entière :

"je continuerai à installer (...) des magasins, des cafés et des appartements, écrivait-il en 1903. Mais installer des logements n'a rien à voir avec l'architecture. J'ai tiré de là ma subsistance, parce que c'est une chose que je sais faire. De même qu'en Amérique, pendant un certain temps, j'ai subvenu à mes besoins en lavant de la vaisselle".

Loos croyait avant tout en la valeur de l'art comme élément déterminant par rapport à la valeur des matériaux, valeur de l'art qui réside dans une forme particulière d'humanité ; c'est pourquoi le granit, qui exige un travail de longue haleine pour son extraction, son transport, son sciage, son modèle, son polissage, inspire "un frisson de respect. Face au matériau ? non, face au travail de l'homme".

Pour Loos, le marbre possédait une valeur épique qui garantit la permanence physique et la stabilité du goût, car il apporte, à l'instar des oeuvres classiques ou de la renaissance, le mythe du prodige de la nature, de la chose unique et irremplaçable, le véritable ornement non contrefait par l'homme, par la géométrie, par les éléments de style isolés d'un classicisme académique. Le marbre est partout présent dans les façades des magasins Steiner avec la grande dalle de brèche, la frise symétrique ou les énormes plaques de labradorite, précieuses et modelées. Il en va de même au magasin Knize, où le décor et la forme sont parfaitement intégrés. Mais la valeur mythique du marbre

n'est véritablement atteinte que dans le Kärntner Bar où il est placé dans les caissons du plafond, un sciage désuet et difficile à réaliser, qui ne trouve pas d'équivalent, si ce n'est dans les temples grecs.

- ce qui est fondamental, c'est la nature compacte et fibreuse de la matière, plutôt que la brèche des veines ou le jeu des placages.

- Ces principes, cette profonde sensibilité de la matière "Pour Dieu et pour les artistes, tous les matériaux sont égaux et ont la même valeur" -nourrissent directement son architecture et même sa vision de la cité.

- Son orientation, sa cohérence interne, ses expériences difficiles et impossibles étaient celles d'un classicisme, hors du temps, repensé de l'intérieur, où l'ordre de l'architecture étant avant toute chose un ordre mental.

SES APPARTEMENTS :

Ils ont en commun un certain nombre de caractères : prédominance des surfaces unies (murs et rideaux), disposition axiale de l'espace, élimination des ornements, compensée par la présence de certains motifs décoratifs abstraits émanant surtout du travail des matériaux employés pour les revêtements. Bois, marbres veinés, miroirs, cuir, tissus, tapis se combinent pour créer une atmosphère chaleureuse, dont "l'aura" ne peut être captée par la photographie. Refusant toute innovation formelle sur les objets d'usage. Loos choisissait des meubles simples et traditionnels qu'il avait rarement dessinés lui-même. Il cherchait à aménager des appartements confortables et beaux, sans la moindre intention de séduire le public des revues illustrées d'avant garde. Il lui suffisait de répondre aux désirs de sa clientèle d'intellectuels aisés et de riches commerçants, dont le statut social et les aspirations culturelles étaient proches des siens. Reste que les intérieurs comptent parmi les contributions les plus évidentes de Loos à l'architecture du siècle.

D'une manière générale, Loos fait montre d'une totale liberté dans l'aménagement des intérieurs privés. Il n'obéit à aucun préalable stylistique. Comparons deux éléments qui, bien que distants d'une dizaine d'années, sont liés par une analogie structurale : la colonne de marbre de la villa Strasser (1918-1919) et le pilier enduit en blanc de la maison Moller (1927-1928). En passant du classique au moderne, Loos "n'évolue" pas : pas davantage qu'il ne se contredit. Il obéit à une conception libérale de la demeure : entité conservatrice, celle-ci ne doit répondre qu'à un seul critère : le bien être de ses habitants. L'architecte doit rester en retrait, ne rien imposer, ne pas laisser parler ses propres désirs :

"L'esprit moderne exige l'individualité. Cela veut dire, généralement parlant, que le roi se loge comme un roi, le bourgeois comme un bourgeois, le paysan comme un paysan, et plus particulièrement, que tout roi, tout bourgeois, tout paysan, exprime son caractère propre dans son logement."

LES MAGASINS :

L'installation par Loos de magasins de luxe traduit à la fois son aptitude à maîtriser le code urbain des façades commerciales et sa faculté de travailler dans des espaces relativement exigus. Il en a aménagé une quinzaine, dont les deux tiers étaient des magasins de confection. Sa vie durant, Loos a manifesté un intérêt particulier pour l'univers du vêtement et de la mode. Il était toujours remarquablement vêtu de costumes superbes, mais discrets, que lui fournissaient ses clients Goldman and Salatsch.

Les magasins aménagés par Loos, dans des locaux déjà existants, se situaient au centre de la ville. Leur surface au sol, généralement limitée, imposait l'extension du commerce à l'étage. La disposition des espaces étant souvent irrégulière, voire impropre au bon fonctionnement de l'établissement, la maîtrise de ces locaux devenait un véritable exploit, qui nécessitait l'utilisation

exhaustive du volume utile, des solutions habiles, des astuces optiques pour agrandir le lieu.

Surmontant ces gageures, Loos parvient en outre à imposer un principe général de régularité formelle, Alliant l'esprit pratique et l'élégance anglaise, les textures rares et les matériaux finement travaillés, récusant tout modèle contemporain, il ne pouvait que susciter, dès ses premiers essais, une fascination irrésistible, tant chez les clients que chez les critiques. L'ordre intransigeant qui régnait dans ces magasins paraît étrangement original en ce début de siècle avide de style et d'ornement fleuris.

Quant aux façades, elles fonctionnaient comme des enseignes géantes. Vus de la rue, les locaux devaient s'imposer en tant que tels, attirer l'attention sur eux-mêmes, se "vendre". Loos utilisait des pierres exceptionnelles -marbre de Skyros et granit noir de Suède- qu'il associait à de grandes surfaces de verres encadrées de bois rare ou de cuivre. Ces façades spectaculaires s'ouvrent sur un intérieur où se combinent le bois précieux, les vitrines ingénieuses, les luminaires spécialement étudiés, les finitions métalliques et de grands pans de miroir qui créent un effet Kaléidoscopique. Ambiance attirante, sereine, raffinée, dont la réussite est prouvée par la fidélité des clients de Loos à leur architecte. La Firme Knize and Co lui confia successivement l'aménagement de ses trois établissements de Vienne (1910), Berlin (1924) et Paris (1927).

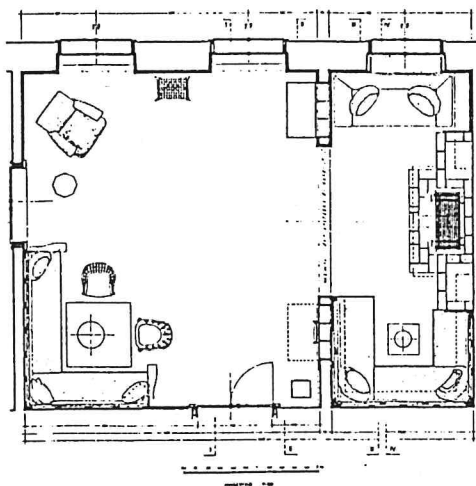
Les historiens ont toujours considéré le salon de mode masculine de Goldman and Salatsch (Vienne 1898-1903) comme une oeuvre inaugurale. Il en allait de même pour la boutique de plumes de Sigmund-Steiner (Vienne, 1906-1907). Cette façade symétrique fit sensation, comme en témoigne l'article d'un important critique de l'époque, Ludwig Hevesi. Elle était recouverte de marbre poli de Skyros à dominante rose que Loos était allé choisir sur place. Les

encadrements des grandes surfaces vitrées curviligne et le nom de la boutique, incrusté dans le marbre, était en cuivre. On objecta à Loos le caractère presque illisible de cette enseigne. Il répliqua que la question n'était pas de produire des enseignes lisibles mais de projeter une image caractéristique à travers des matériaux et des symboles.

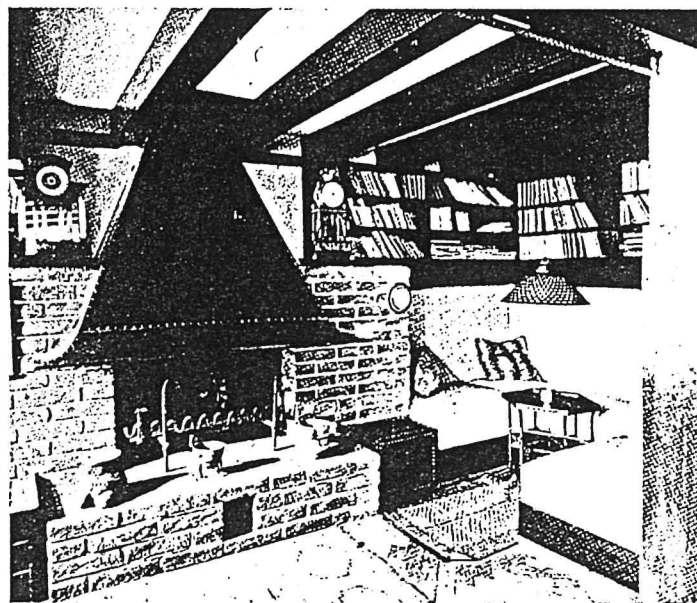
C'est dans le même esprit qu'il dessina, quelques années plus tard, la façade de la bijouterie de Hugo & Alfred Spitz (Vienne, 1918) : une composition tripartite d'ordre ionique, construite en marbre blanc veiné, encadrait la porte et les vitrines de bois foncé. Les chapiteaux et les bases des deux colonnes adossées (qui ne portaient que la façade) ainsi que les couronnements des pilastres étaient en bronze. Le caractère sévère, impressionnant de cette façade autonome, plaquée sur le mur de l'édifice existant, introduisait à la valeur éternelle des bijoux, prestigieux de la firme. Loos ne dissociait pas ses choix esthétiques du message qu'il avait à communiquer.

LES CAFES :

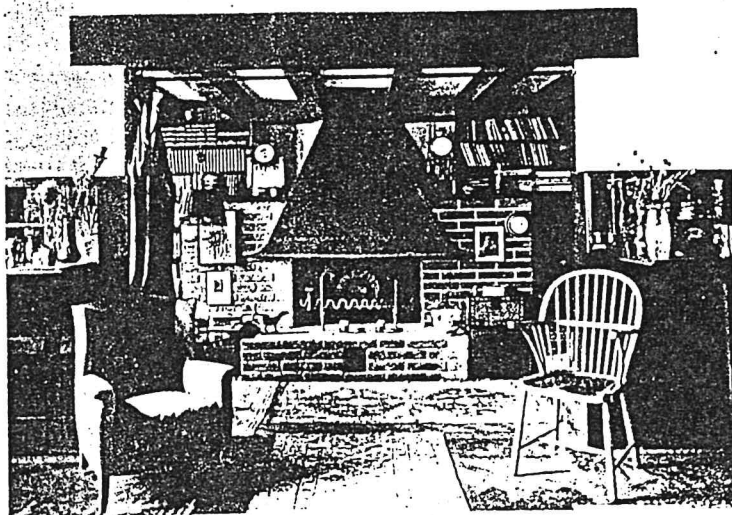
Le "Bar américain" du passage Kärtner (Vienne 1908) est généralement tenu pour un chef-d'oeuvre d'aménagement intérieur et pour l'adaptation exemplaire d'une "institution" américaine au milieu viennois... La gageure était d'exploiter au mieux un espace particulièrement exigu de 6,15 m sur 4,45 m et d'y faire un comptoir longitudinal, deux alcôves et trois petites tables octogonales. Loos parvient à créer une atmosphère d'intimité sans confinement en associant divers matériaux classiques : marbre jaune miel veiné pour les caissons du plafond, bois d'acajou foncé pour le comptoir, les tables et les boiseries murales, cuir noir pour les alcôves, et pour la partie haute, cuivre billant, onyx, grands miroirs qui multipliaient à l'infini les caissons du plafond. Formes régulières et matériaux nobles.



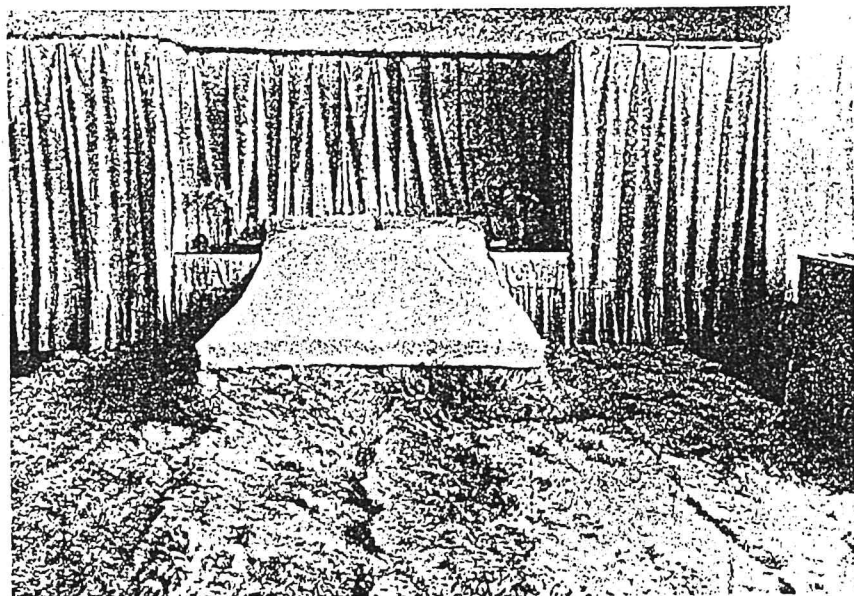
Appartement
d'Adolf Loos. Vienne,
1903. Plan du séjour.
Dessin établi en 1946.



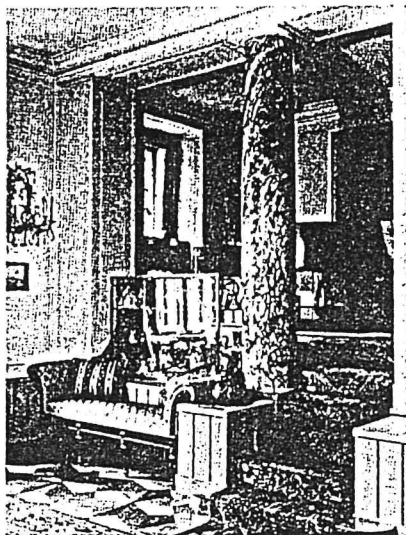
Appartement d'Adolf Loos. La niche de la cheminée. Photo ca 1909.



Appartement d'Adolf Loos.
La niche de la cheminée vue de la salle de séjour. Photo de 1909.



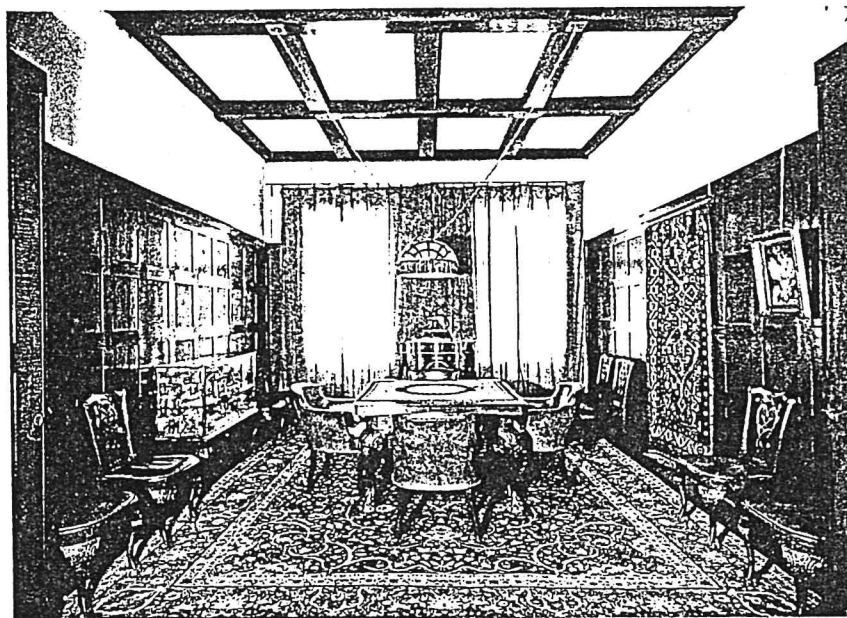
Appartement d'Adolf Loos. Vienne, 1903.
Chambre à coucher de sa femme Lina. Photo de 1903.



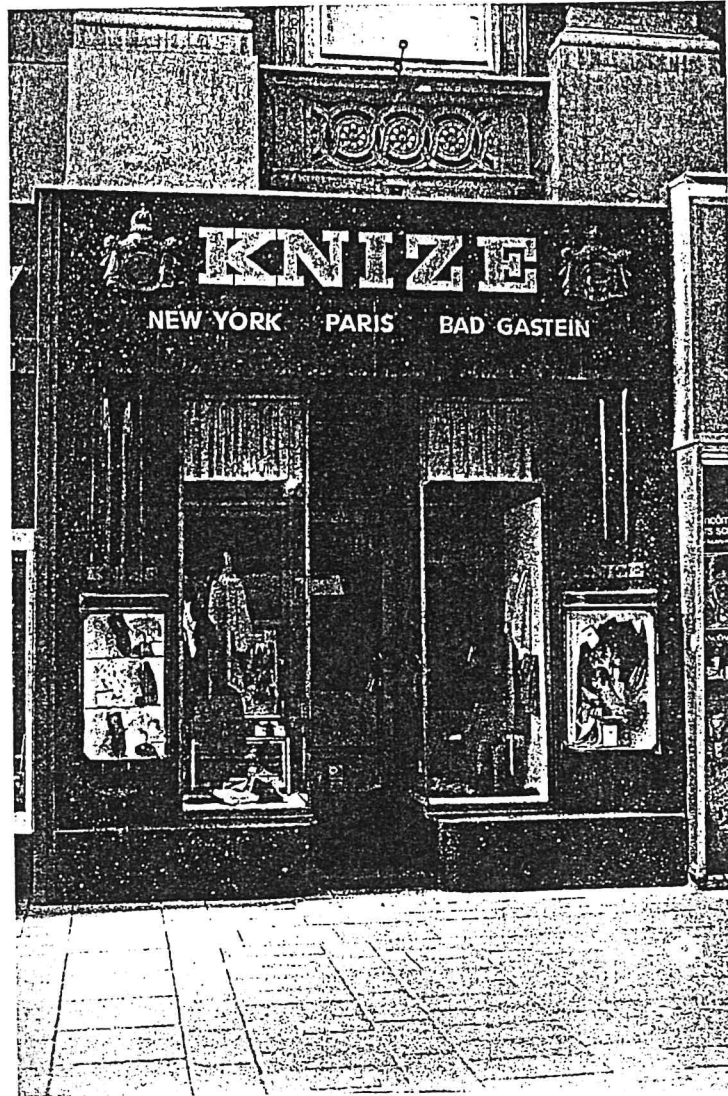
Villa Strasser. Vienne, 1918-1919.
Salle de séjour. Photo de 1930.



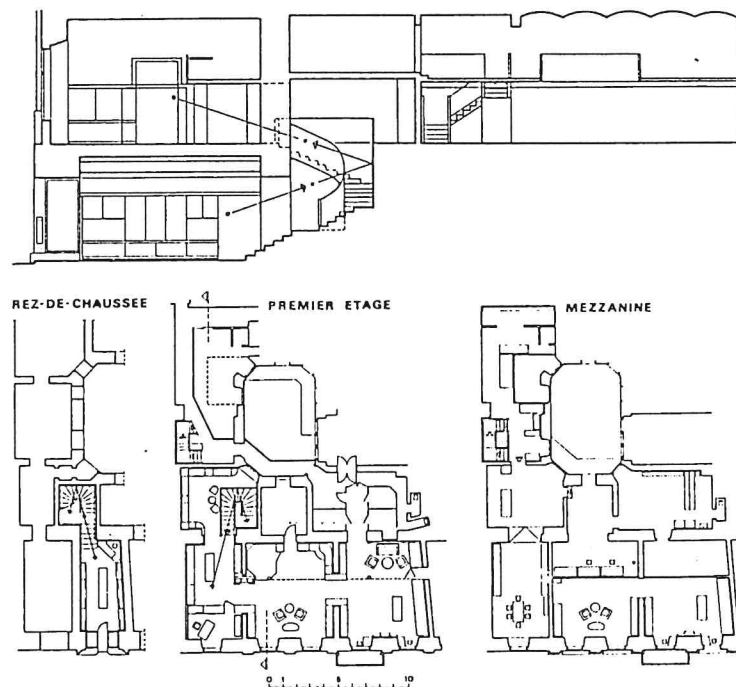
Maison Moller. Vienne, 1927-1928.
Escalier de la salle de séjour. Photo de 1930.



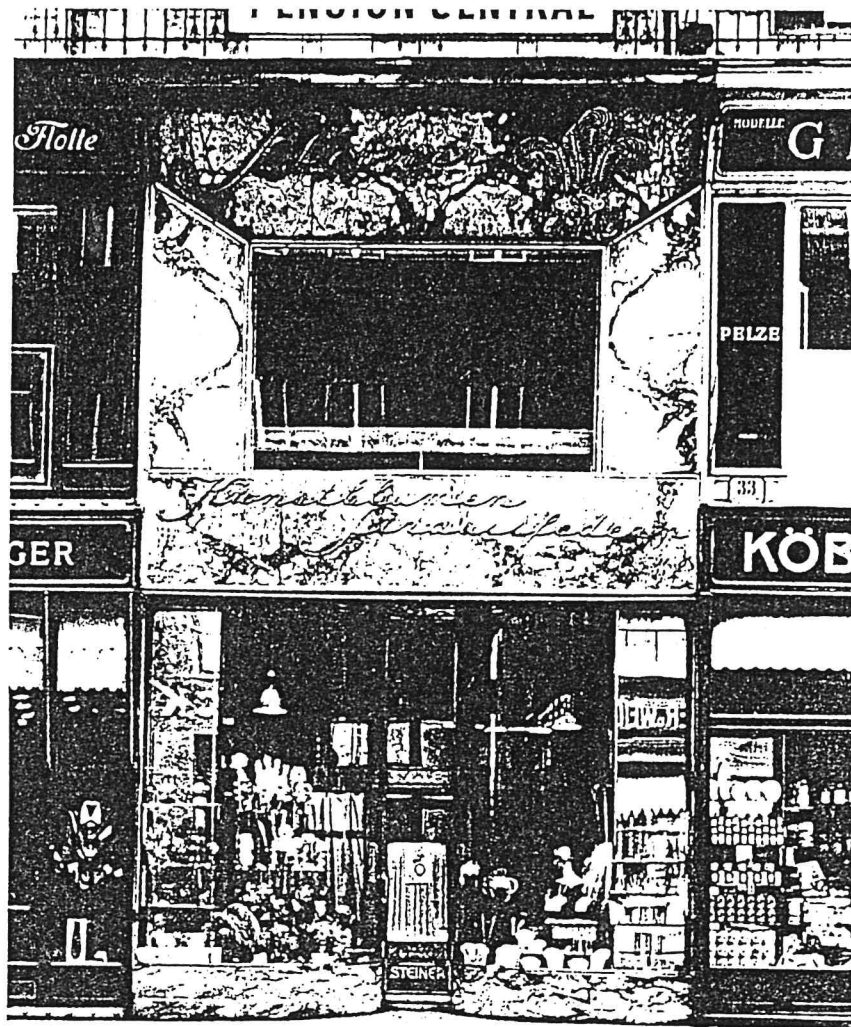
Appartement de P. Khuner. Vienne, 1907. Salle à manger. Photo de 1930.



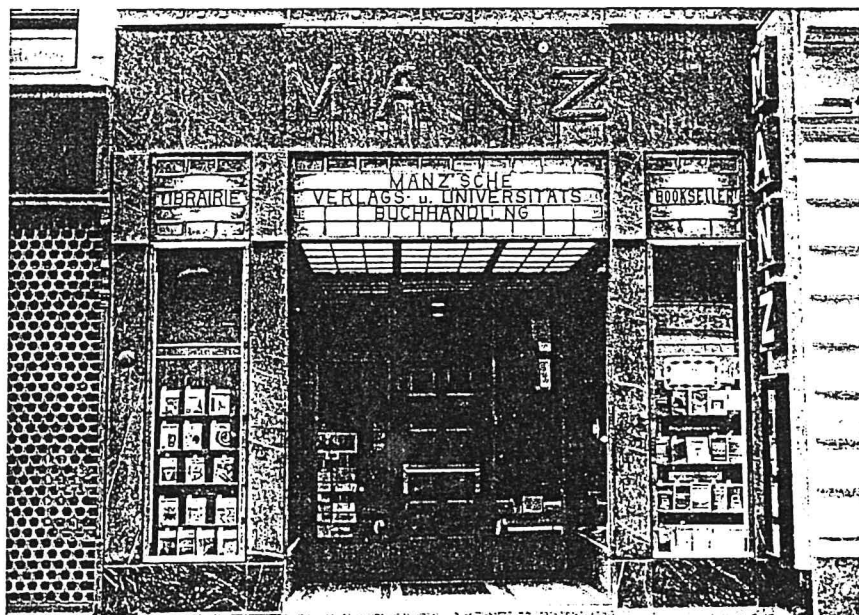
Salon de mode masculine Knize & Co.
Façade en marbre noir. Photo de 1986.



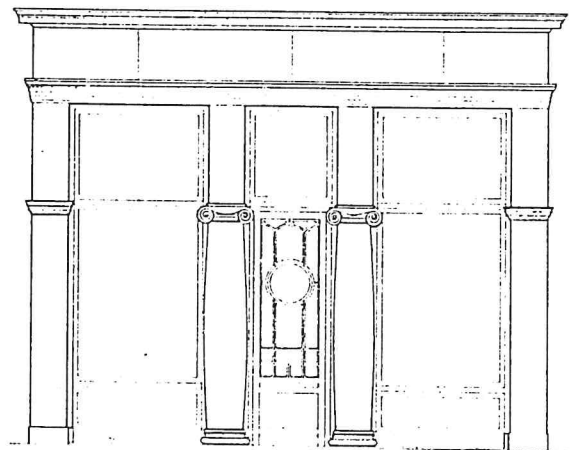
Salon de mode masculine Knize & Co. Vienne. 1910-1913. Coupe, plans.
Dessins établis d'après la restitution de D. Worbs.



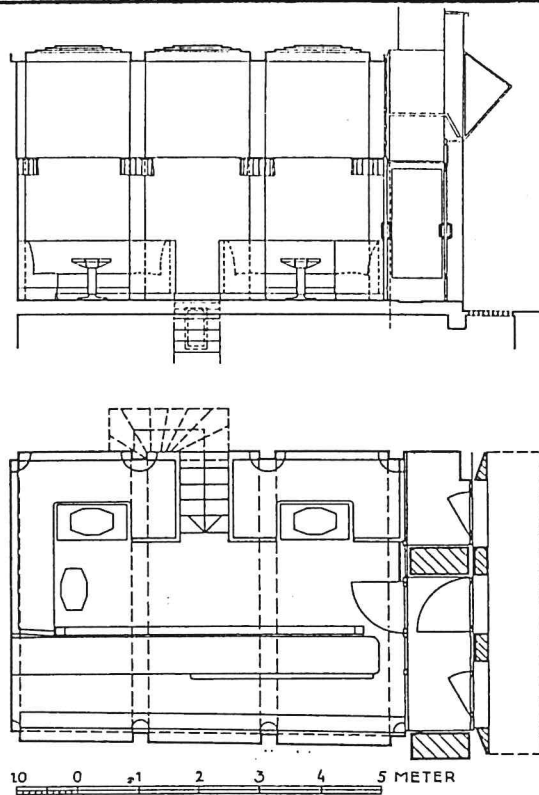
Boutique de plumes de Sigmund Steiner. Vienne, 1906-1907.
Façade en marbre poli de Skyros. Vitrines incurvées.
Photo des années vingt.



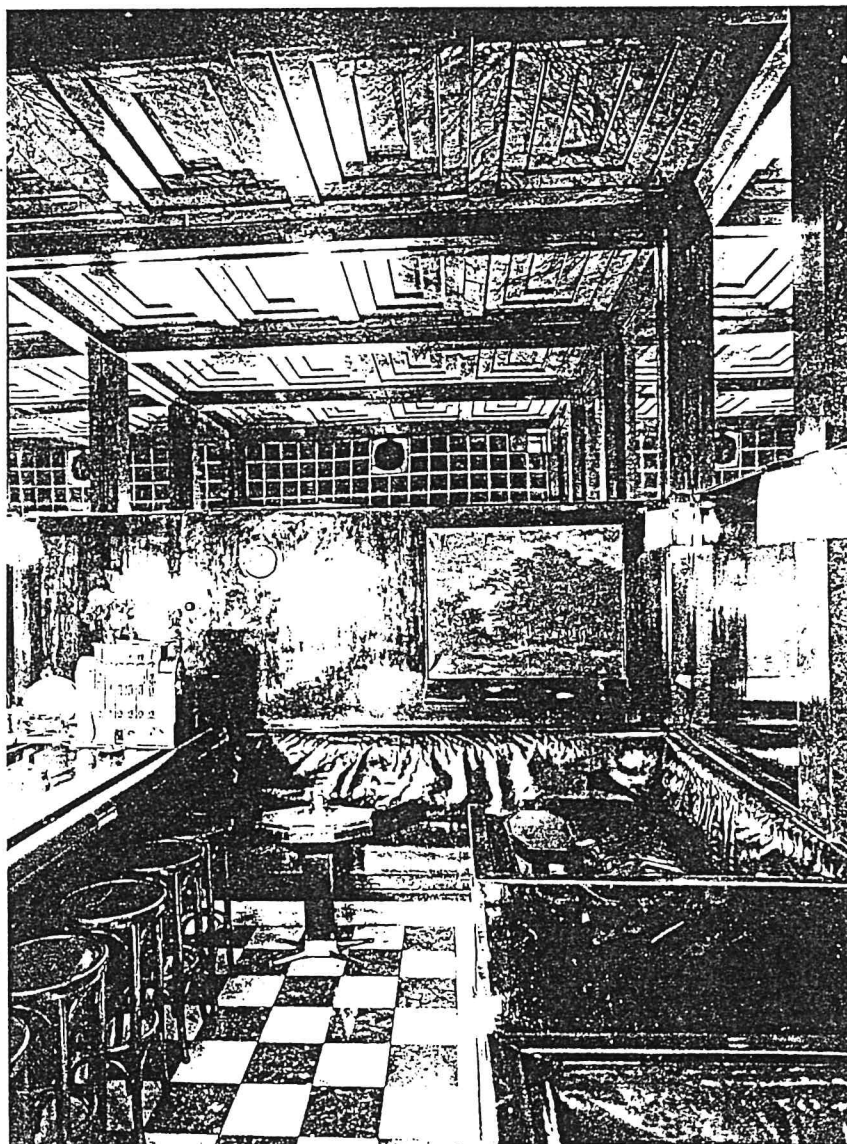
Librairie Manz. Vienne, 1912. Façade en marbre noir et acajou :
lettres en granit. Photo de 1986.



Bijouterie de Hugo & Alfred Spitz. Vienne, 1918. Façade.
Restitution B. Ruksechio et R. Schachel.



Le « Bar américain ».
Vienne, 1908.
Coupe et plan.
Dessins de
B. Rukschcio
et R. Schachel.



Le « Bar américain ». Vienne, 1908. Intérieur. Photo *ca* 1909.
Un paysage remplaça bientôt le portrait d'Altenberg,
d'après Gustav Jagerspacher, que Loos avait accroché au fond du bar
en hommage à son ami poète.

LES MAISONS INDIVIDUELLES :

Adolf Loos doit l'essentiel de sa renommée à ses maisons individuelles. Déjà de son vivant, certaines étaient considérées comme des manifestes rationalistes préfigurant le Mouvement moderne, et les mêmes -ou d'autres- comme la forme aboutie de la demeure contemporaine. Mais, malgré l'importance reconnue de cette architecture, Loos n'a pu réaliser que la moitié des projets qu'il avait menés à terme sur le papier : une douzaine de maison, le sommet de son oeuvre bâtie. Il se heurta maintes fois aux autorités, locales de Vienne, Prague ou Genève, qui lui reprochaient la configuration inhabituelle et le dépouillement extérieur de ses constructions.

La plupart des maisons de Loos, étant implantées en milieu de terrain, pouvaient se développer librement sans les servitudes de la mitoyenneté. Elles n'en étaient pas moins soumises à la réglementation commune, et Loos dut parfois ruser pour en contourner les contraintes. Dans le cas de la maison Steiner, où l'on n'était autorisé à construire qu'un seul étage côté rue, il réussit à insérer deux niveaux supplémentaires grâce à l'utilisation d'un toit en quart de cylindre qui s'achevait horizontalement côté jardin.

Les maisons de Loos sont des volumes réguliers, dont la configuration géométrique élémentaire repose sur les règles de composition de l'architecture classique. Le volume dominant est le parallépipède rectangle, d'aspect massif. L'édifice tend, dans certains cas, vers l'idéal du cube (Rufer, Moller, etc...).

L'effort de Loos portait principalement sur le contour des formes et l'articulation des pleins et des vides. Cette préoccupation est très apparente dans ses façades, mais elle est déjà implicite dans sa façon de composer les

volumes et dépend nécessairement de l'organisation des plans. Loos puisait ses principes de composition dans la tradition du classicisme allemand (celui de Carl Friedrich Schinkel), lui-même nourri de la Renaissance italienne et de l'Antiquité gréco-romaine.

La recherche géométrique des propositions harmoniques, la symétrie associative ou ternaire, la pureté classique et la simplicité du bloc jouent un rôle déterminant dans les créations de Loos. L'analyse de plusieurs plans et façades de Loos permet de constater un certain usage de ces règles usuelles de composition harmonique.

Volumes et façades obéissent aux lois de la symétrie. Celle-ci est rendue manifeste par la succession régulière de fenêtres carrées et rectangulaires. Il y a là une remarquable persistance du langage classique dans une époque où l'architecture d'avant-garde entend faire triompher la dissymétrie. Loos affirme dans ses façades son droit de ne pas être actuel. Cependant, la symétrie des formes extérieures est parfois bousculée par la disposition intérieure prédominante. Des dissymétries, des déformations partielles coexistent, en conséquence, avec les dispositions les plus rigoureuses. Les façades sont alors soumises à des règles de composition particulières qui font intervenir des axes complémentaires, des tracés géométriques ou simplement la dynamique des formes. Dans la maison Rufer, par exemple, Loos a étudié la répartition des pleins et des vides sur quatre esquisses en y faisant figurer l'espace intérieur.

A Loos critiquait, le caractère conventionnel d'une ville dissimulant la médiocrité de ses habitants derrière l'apparence trompeuse de façades d'emprunt (la "ville façon Potemkine"). A l'extérieur, ses maisons, présentaient des surfaces sévères, "sans qualités" qui n'offraient au regard que leur pureté

d'ordre éthique et leur clarté d'ordre esthétique. En revanche, l'intérieur de ces enveloppes contenait tout un monde de qualités sensibles propres à favoriser la personnalité des habitants :

"Nous devrions construire comme nos pères dans un style qui isole les édifices du monde extérieur, écrivait-il. Il faut qu'une maison se montre réservée face à l'extérieur et qu'elle manifeste sa richesse à l'intérieur."

IMMEUBLES DE RAPPORT :

C'est en 1904 que Loos commença à s'intéresser aux immeubles urbains : il eut à concevoir l'aménagement d'une succursale de banque située au rez-de-chaussée d'un édifice datant de 1869.

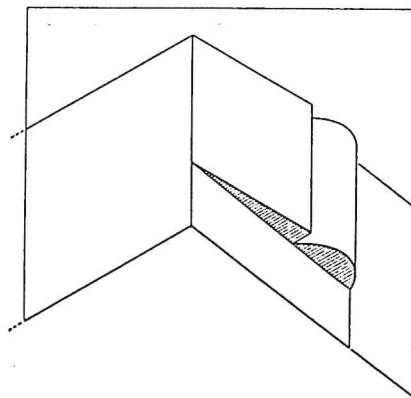
La Looshaus ("la maison Loos") sur la Michaelerplatz de Vienne (1909-1911) est un projet d'une tout autre importance. Destiné à l'habitation et au commerce, elle fut réalisée pour le compte de la firme Goldman and Salatsch.

"Il s'agissait de construire dans le voisinage du château impérial un immeuble nouveau, moderne, à usage commercial. Il s'agissait d'établir une transition entre le palais impérial, le palais d'un grand seigneur, et la plus chic de nos rues commerçantes, le Kohlmarkt".

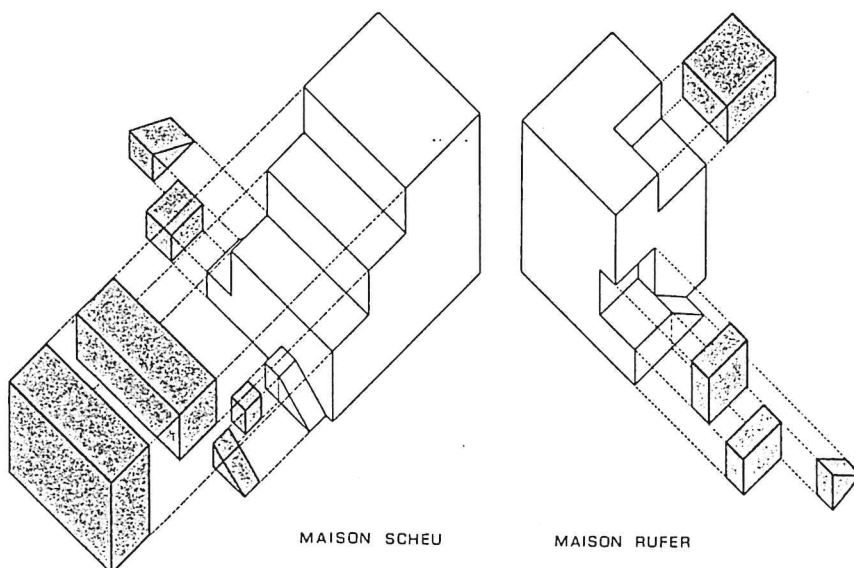
L'immeuble doit son caractère exceptionnel à la position stratégique qu'il occupe dans le contexte historique de Vienne. Il symbolise la rencontre de la vieille ville et de la ville nouvelle, de la mémoire et de la création. De fait, Loos entendait bien inscrire sa construction dans le tissu urbain.

Cette maison, qui selon Loos, était à la fois traditionnelle et novatrice -par son souci de clarté fonctionnelle- suscita l'opposition d'une large partie du public jusqu'à provoquer l'interruption temporaire des travaux en 1910. La contestation se concentrait sur l'extrême simplicité de la partie supérieure, réservée aux logements- avec ses murs crépis, lisses et blancs, percés de

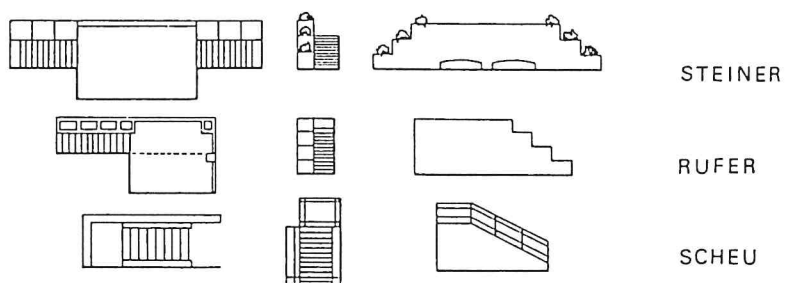
fenêtres à trois battants. A l'opposé, de cette nudité expressive, la partie inférieure consacrée au commerce devait être somptueuse, précieuse- et elle fut : Loos revêtit de marbre Cipolin d'Eubée les murs, les colonnes du portail central et de la Mezzanine. Par quoi, il instaurait une distinction claire entre Commerce et Habitat, exprimant la différence des fonctions à travers le matériau et le dessin de la façade. Il récusait l'unité classique de l'édifice en superposant deux parties autonomes.



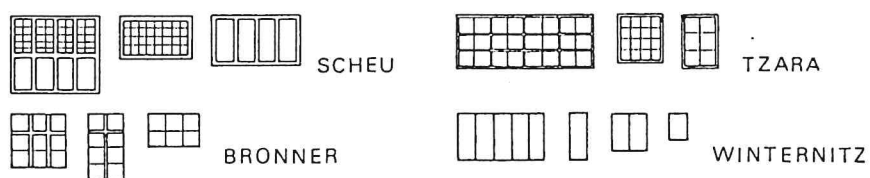
Projet de la maison Baker. Paris, 1927.
L'angle droit et le cylindre correctif, aux étages, l'angle plus étroit
du tracé urbain (voir fig. 82-83).



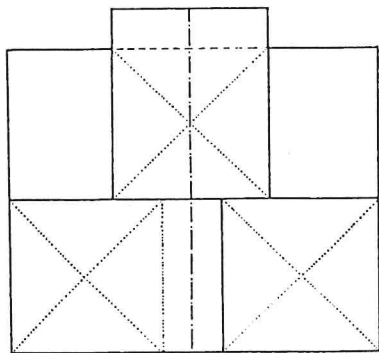
Recomposition analytique des volumes des maisons Scheu et Rufer.
L'architecte projette en manipulant des solides géométriques réguliers. Il
enlève ou il ajoute des volumes, sans annuler la compacité du bloc initial



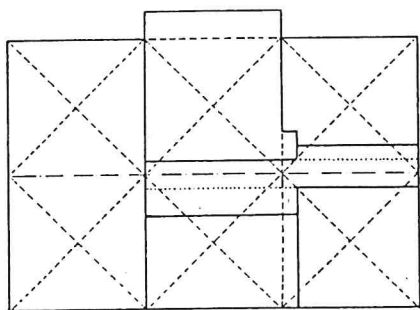
Typologie d'escaliers côté jardin.



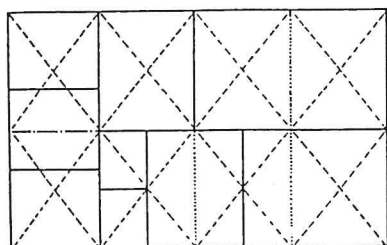
Typologie de fenêtres.



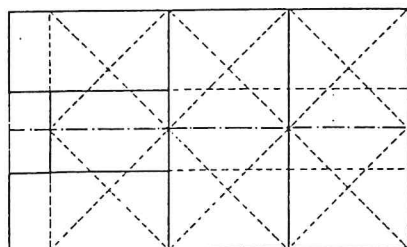
MOLLER



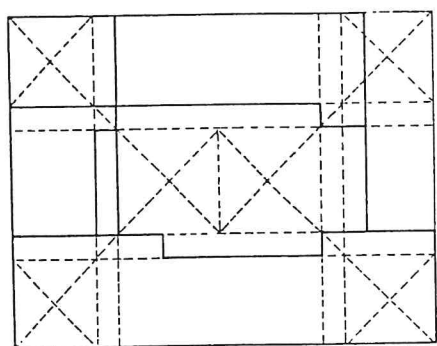
MULLER



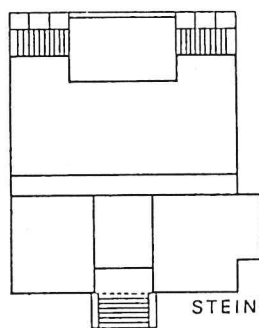
SCHEU



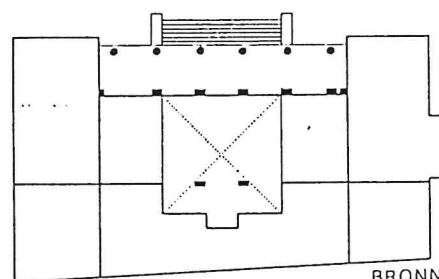
TZARA



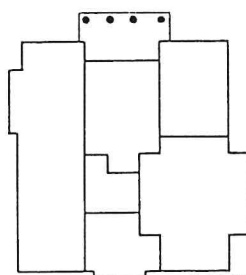
KHUNER



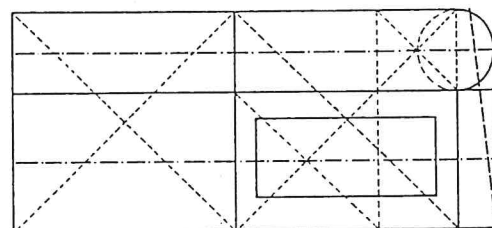
STEINER



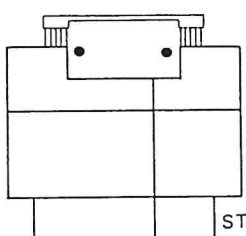
BRONNER



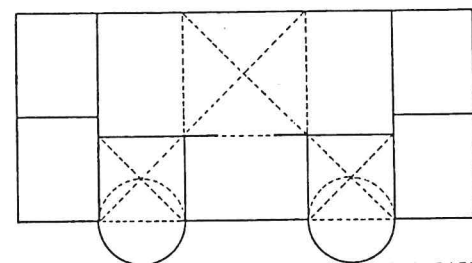
KONSTANDT



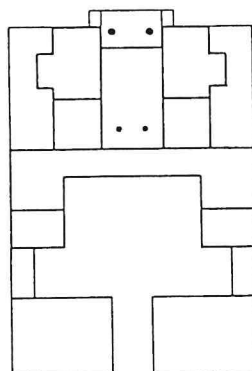
BAKER



STROSS



VERDIER

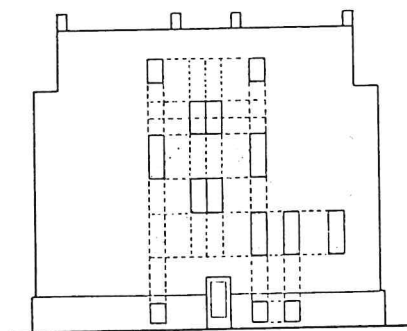
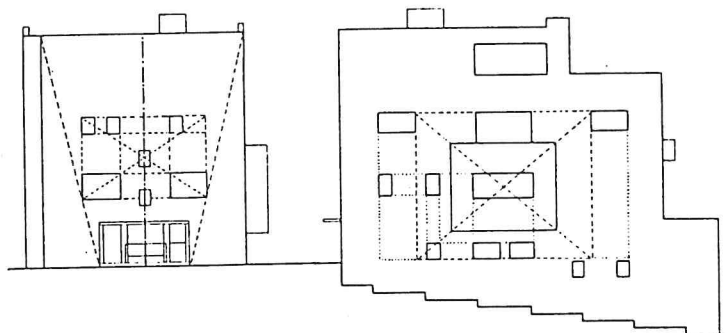


VON SIMON

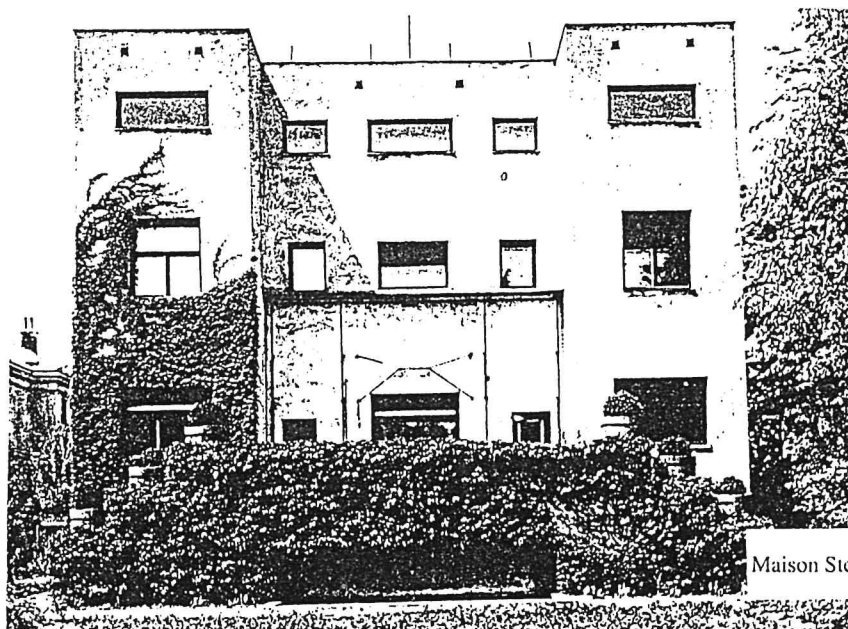
Composition schématique des plans de douze maisons de Loos. Les références classiques et l'organisation géométrique de ces plans permettent de supposer que Loos utilisait des dispositifs régulateurs dans la mise en forme de l'espace.



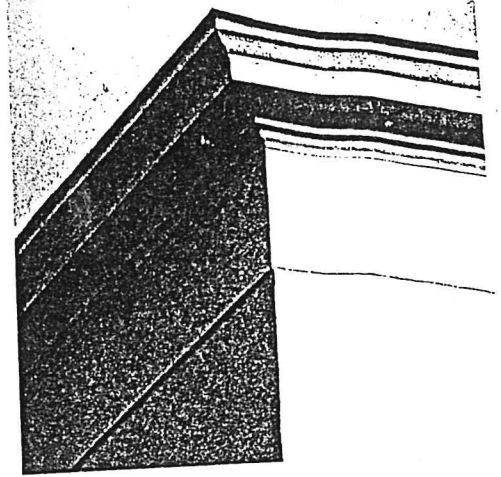
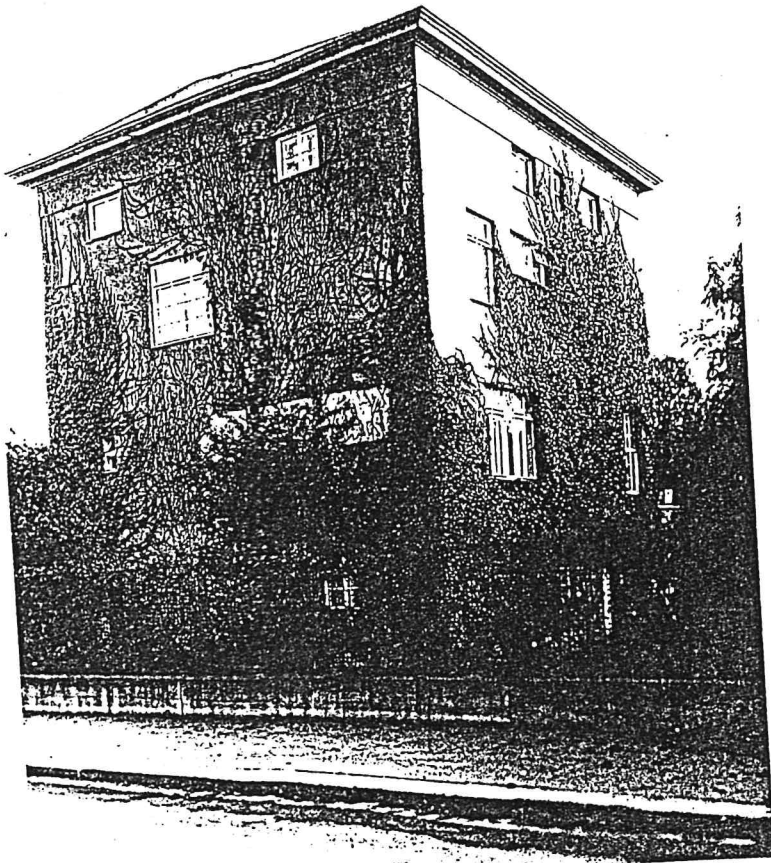
Maison Rufer. Vienne, 1922. Disposition des fenêtres sur des façades « transparentes » (dessin établi d'après une esquisse d'Adolf Loos).



Maisons Müller (Prague, 1928-1930) et Winternitz (en bas ; Prague, 1931-1932). Organisation géométrique des façades.

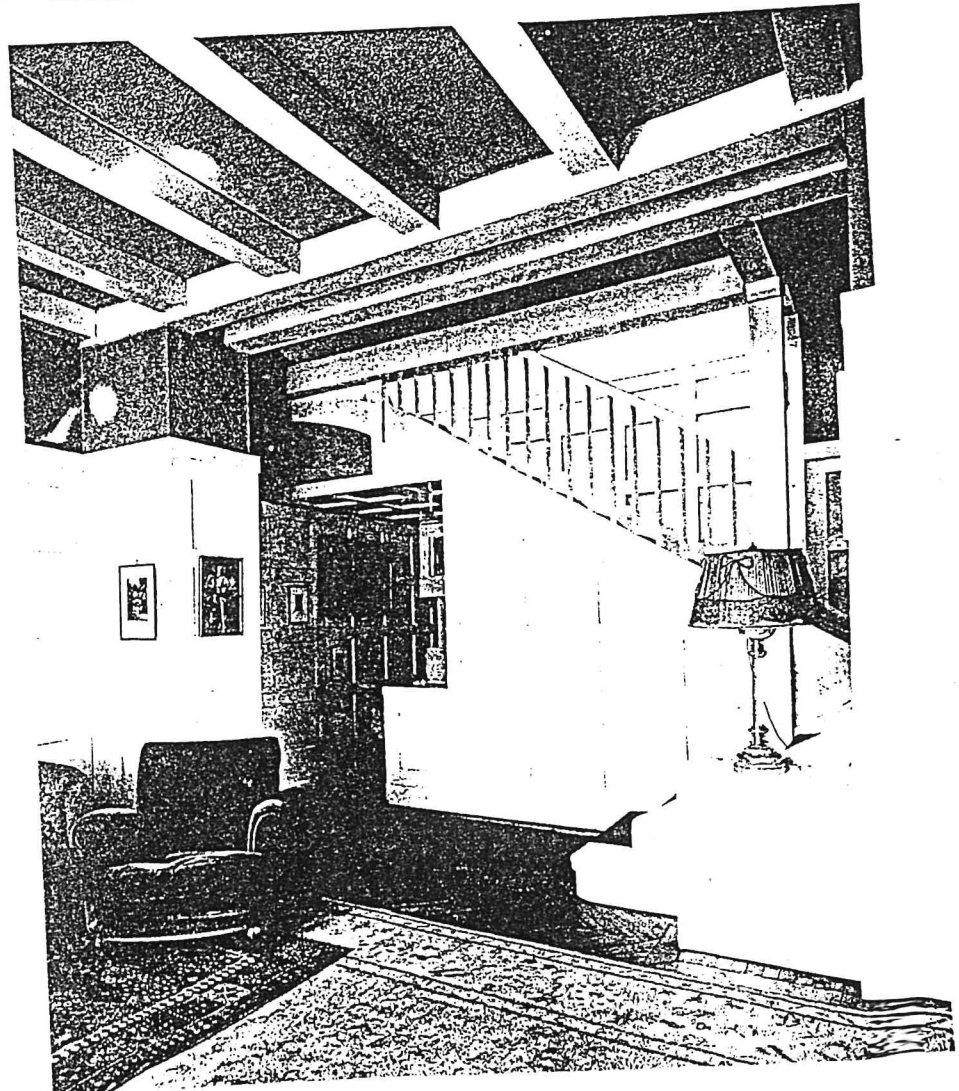


Maison Steiner. Façade côté jardin. Photo ca 193

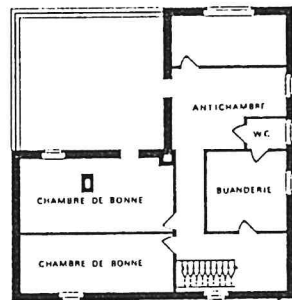


Maison Rufer.
Détail de la façade côté
rue. Photo de 1986.

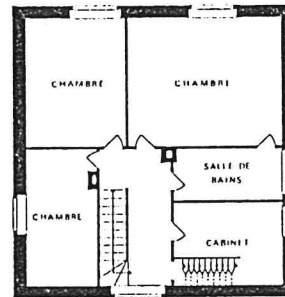
Maison Rufer. Vienne, 1922. Façade côté rue, avec copie d'
du Parthénon. Photo de 1930.



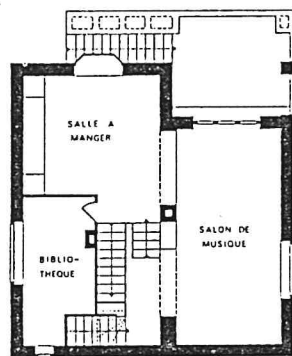
Maison Rufer. Vue du salon de musique/salle de séjour.
Au fond, l'aboutissement de l'escalier d'entrée ; à droite, quelques marches mènent à
la salle à manger ; on monte au 2^e étage par l'escalier en retour. Photo de 1930.



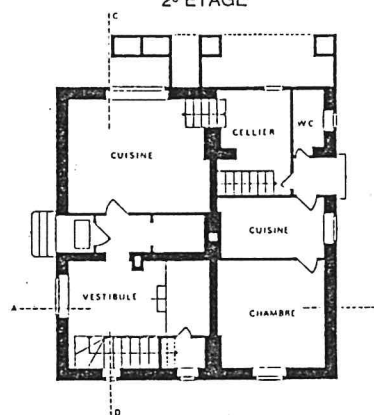
3^e ÉTAGE



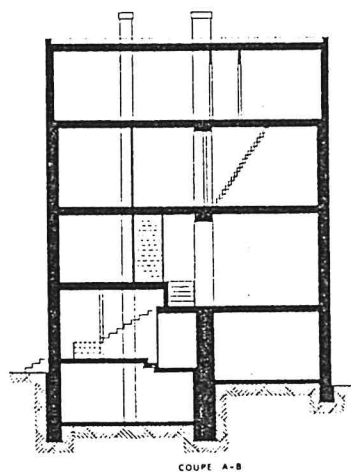
2^e ÉTAGE



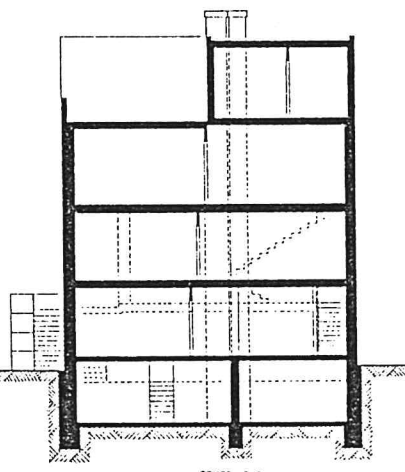
1^{er} ÉTAGE



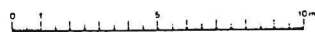
REZ-DE-CHAUSSEE



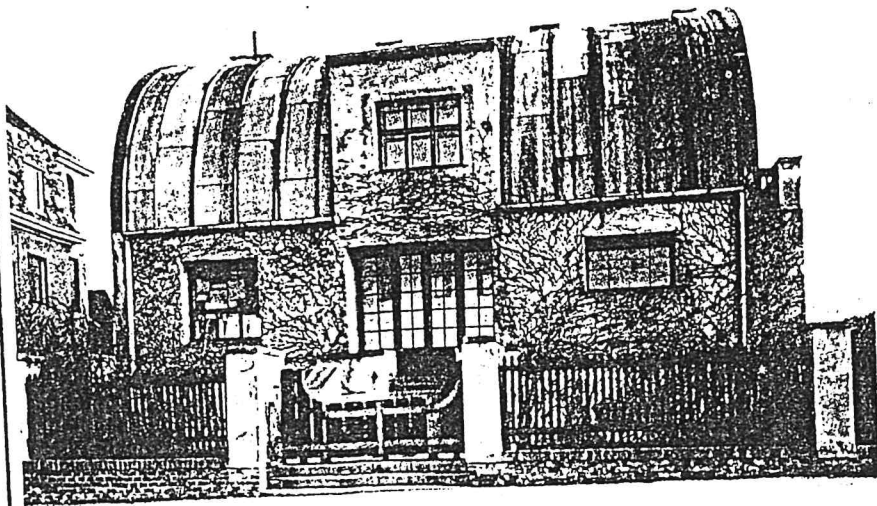
COUPE A-B



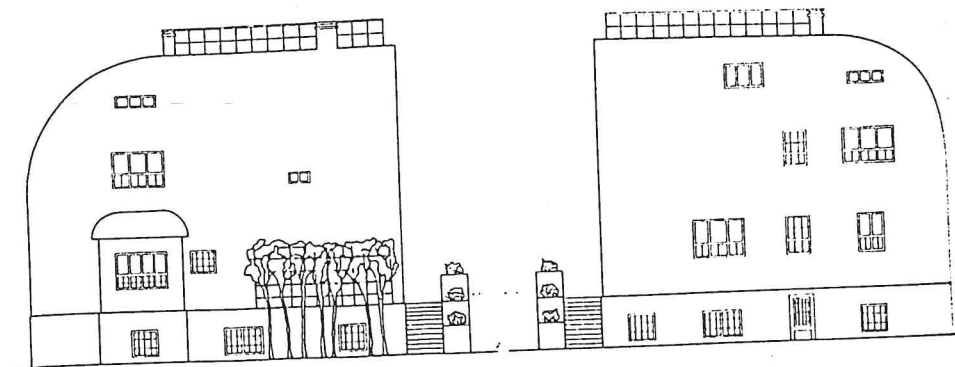
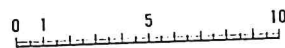
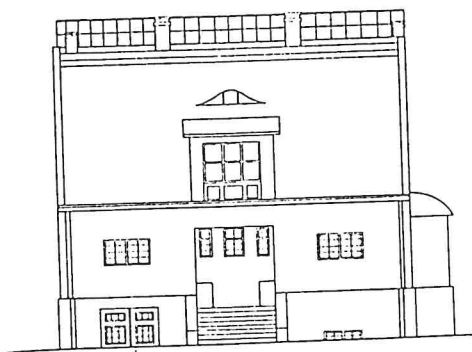
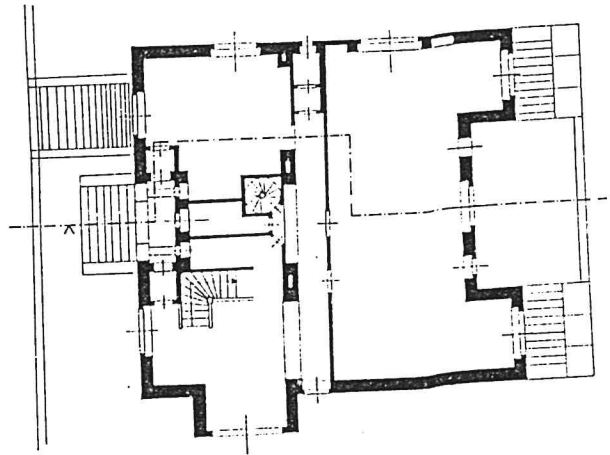
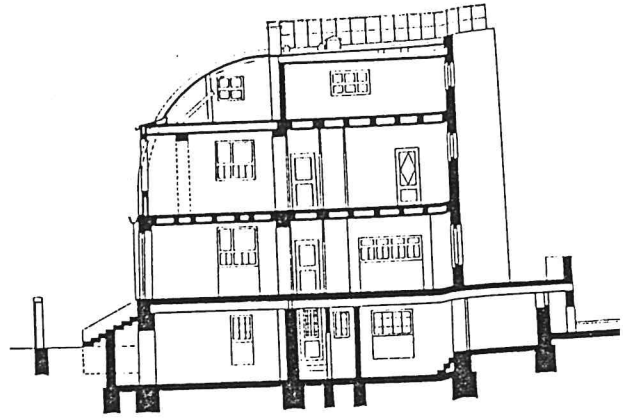
COUPE C-D



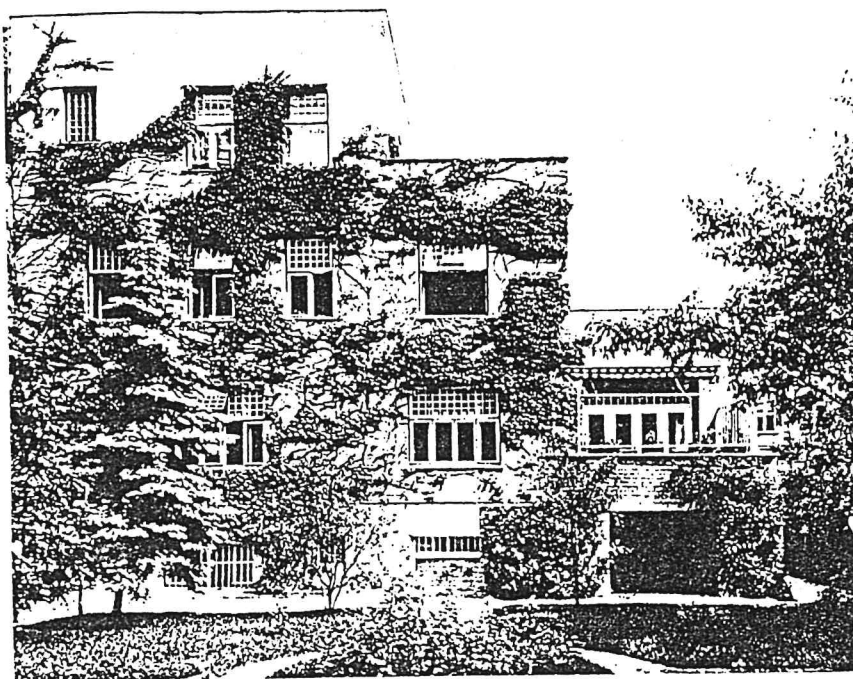
Maison Rufer. Plans, coupes.



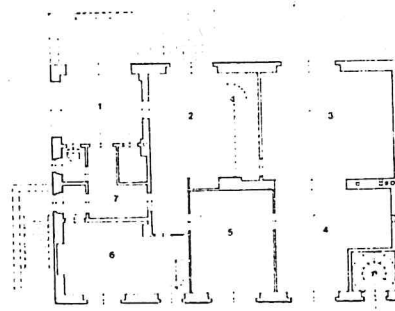
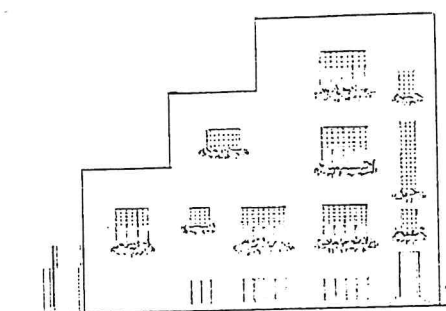
Maison Steiner. Façade côté rue. Photo ca 1930.



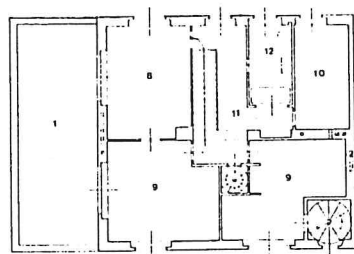
Maison Steiner. Vienne, 1910. Façades, coupes, plan.



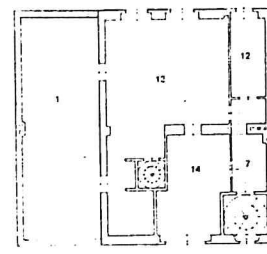
Maison Scheu. Vienne, 1912-1913. Façade côté jardin. Photo de 1930.



REZ-DE-CHAUSSEE



1^{er} NIVEAU



2^e NIVEAU

Maison Scheu. Façade côté rue et plans.

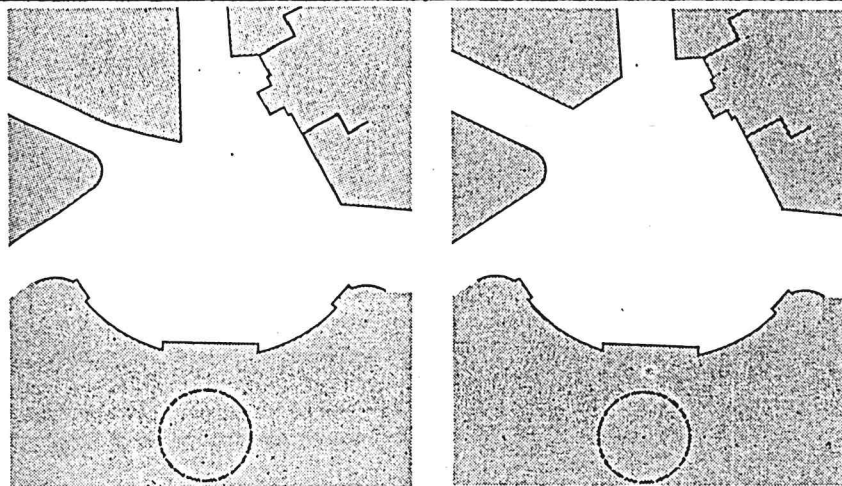
1. terrasse ; 2. salle de séjour ; 3. salle de musique – bureau ; 4. bibliothèque ;
5. salle à manger ; 6. cuisine ; 7. entrée ; 8. chambre d'enfant ; 9. chambre ;
10 chambre de bonne ; 11. couloir ; 12. salle de bain ; 13 jardin d'hiver ;
14. chambre d'hôte.



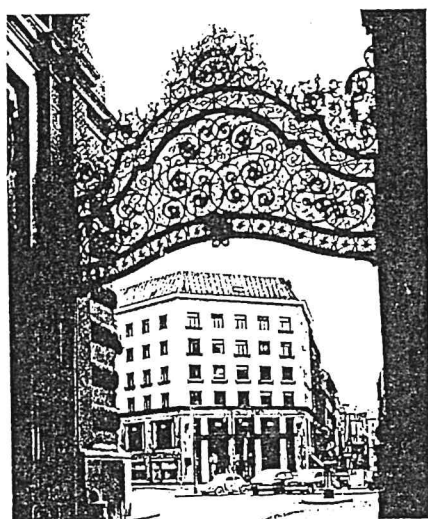
La Michaelerplatz avant et après la construction de la *Looshaus*.



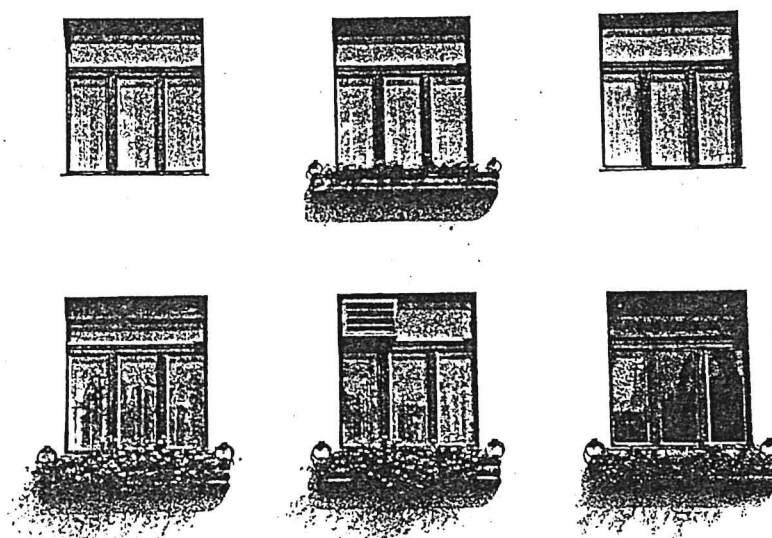
Looshaus, Vienne 1909-1911. Façade. Photo de 1930.



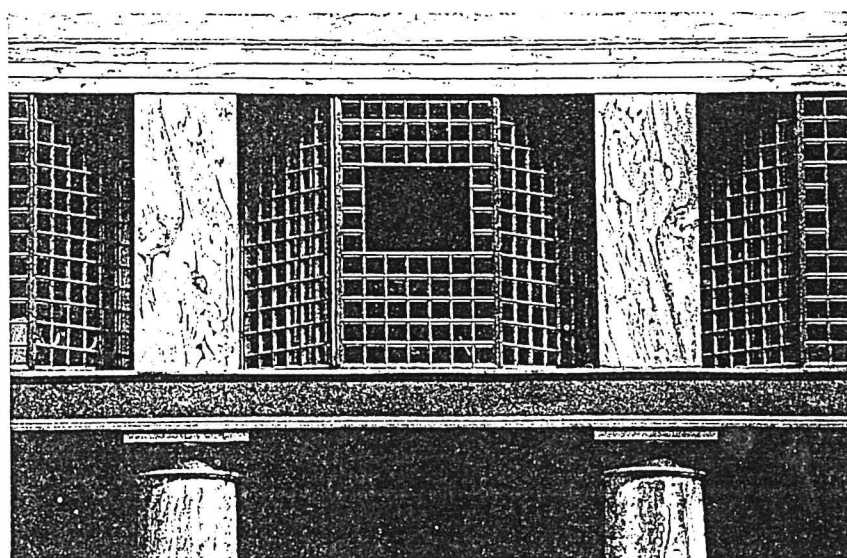
La Michaelerplatz de 1898 à 1909. Dessins de H. Czech et W. Mistelbauer.
L'intervention de Loos accentue la circularité de la place.



Vue de la *Looshaus*
depuis le portail de la cour
d'honneur du palais impérial.



107. *Looshaus*. Détail de la façade. Photo de 1986.



Looshaus. Détail de la façade. Photo de 1986.

UN EDIFICE A CARACTERE MONUMENTAL.

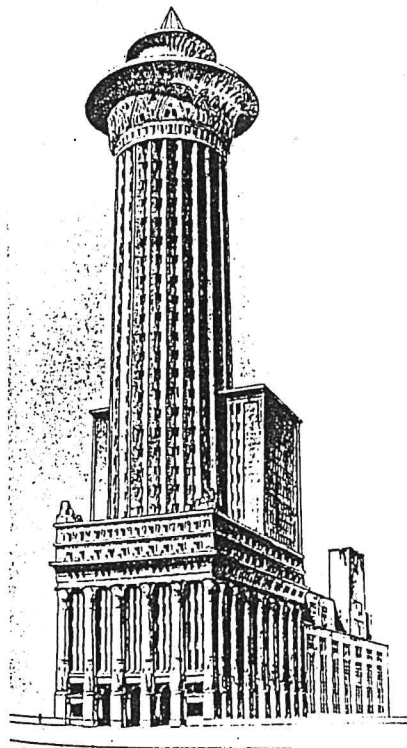
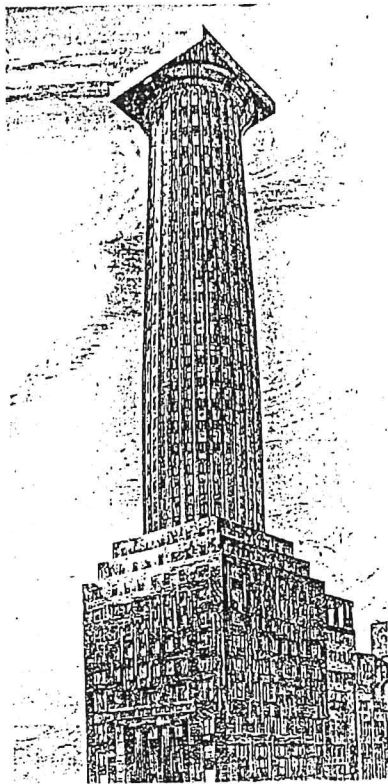
Reste à décrire le projet el plus célèbre de Loos dans l'ordre monumental -célèbre tant pour l'oeuvre elle-même que pour l'accueil très contrasté qu'il a reçu jusqu'à nos jours. En 1922 Le Chicago Tribune, un des plus grands journaux américains, lançait, à l'occasion de son soixante-quinzième anniversaire, un concours pour l'édification d'un nouveau siège administratif. Il s'agissait "d'ériger, le plus bel immeuble de bureaux du monde et le plus distingué".

Loos présenta son immeuble-colonne : "Le modèle de la colonne libérée de sa fonction, de la colonne gigantesque, nous est donné par la tradition, la colonne Trajane était le modèle de la colonne de Napoléon sur la place Vendôme".

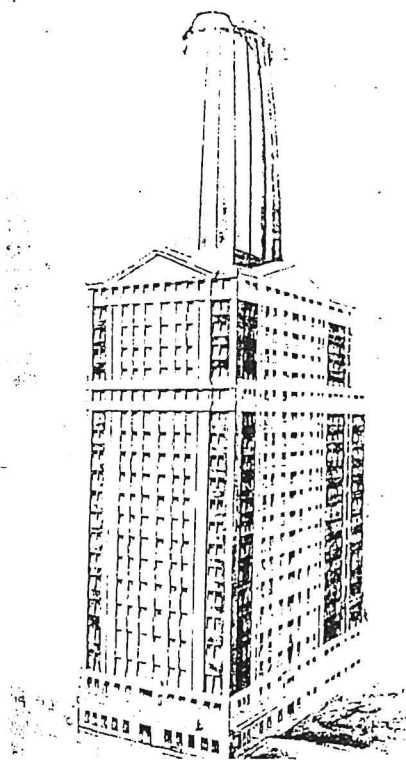
La colonne triomphale de l'empereur romain symbolisant la domination et l'épanouissement de l'imperium romanum, la signification de la colonne du journal devenait du même coup explicite.

De style dorique, la colonne de Loos était en granit noir poli. Elle reposait sur un socle de onze étages en brique et terre cuite, à l'exception des corniches et des colonnes en granit noir du portique signalant l'entrée. De cette manière, la couleur terre du socle assurait la continuité urbaine, tandis que la colonne se détachait sur la "scène" de Chicago : "Les surfaces lisses et polies des murs et des cannelures de la colonne dorique doivent conquérir le spectateur, affirmait Loos, qui raisonnait souvent en termes de spectacles, elles vont étonner et faire sensation dans cette époque moderne si blasée".

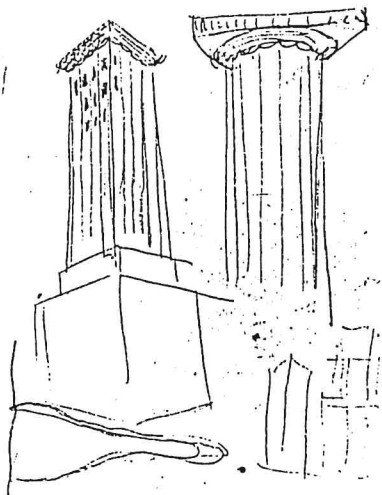
Traditionnellement, les colonnes triomphales étaient couronnées par une personne assise (Modèle romain du temple de Jupiter à Agrigente). Celle de Loos s'achevait par une abaque stylisé. Son édifice -colonne n'était pas prévu pour porter la charge d'une statue glorieuse figurant un dieu ou une allégorie : il était la métaphore du journal lui-même, devenu "colonne" de l'humanité. Un concept fort, une valeur symbolique, une dimension monumentale- telle était l'essence de l'architecture urbaine de Loos.



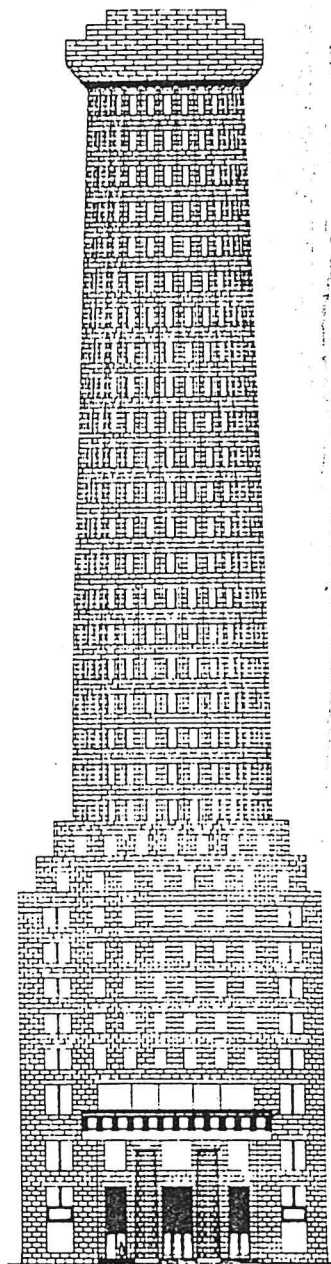
Concours pour le siège du *Chicago Tribune*.
 À gauche : projet d'Adolf Loos ; à droite : projet de Paul Gerhard.



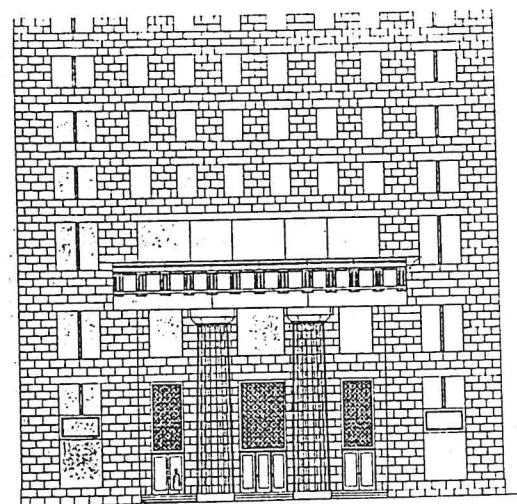
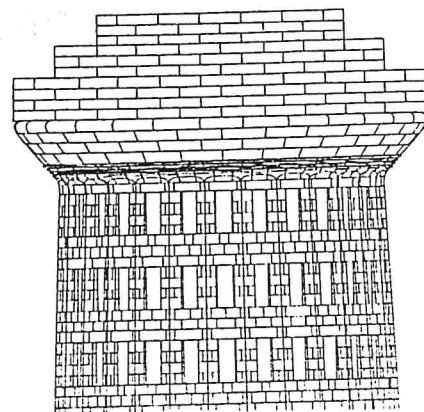
Concours pour le siège du *Chicago Tribune*.
 À gauche : projet de M. Freeman ; à droite : projet d'Erich Patelsku.



Esquisses pour le
projet du *Chicago Tribune*. 1922.



Projet pour le siège administratif
du *Chicago Tribune*. Façade.



Détails de la façade.

HANS HOLLEIN

HAAS HAUS Vienne 1990.

- Au coeur de Vienne, les places Stephanplatz et Stock im Eisenplatz constituent, avec l'artère du Graben, une succession d'espaces aujourd'hui ouverts les uns sur les autres sans véritable structuration urbaine.

Avec la nouvelle Hass Haus, Hans Hollein entreprend la recomposition de ces places historiques par un édifice qui restitue une coupure visuelle entre Stock im Eisenplatz et Stephanplatz et dont l'architecture contemporaine s'ajoute à celles des époques précédentes.

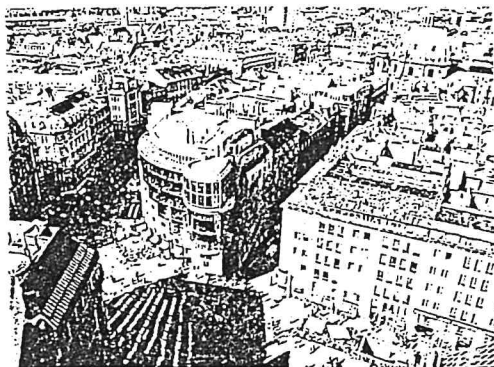
- Les activités programmées dans la Hass Haus indiquent sa vocation à amorcer un processus de revitalisation du centre ville. Le bâtiment abrite en effet des activités dignes de la métropole internationale qu'est Vienne : commerces de luxe, espaces de restauration et bureaux, répartis sur treize niveaux, dont quatre de sous-sol et deux de combles. Les commerces sont disposés autour d'un atrium circulaire, dégagé sur cinq niveaux.

- Une façade courbe côté Graven reprend l'ancien alignement de 1995 et rappelle l'angle arrondi sud-ouest du château romain qui se situait là autrefois. Elle produit un léger effet de resserrement. Le calepinage de la pierre et les percements qui animent la première partie de cette façade accentuent l'effet de placage situé en avant de la structure. Une ligne en escalier la sépare du plan vitré qui constitue la deuxième partie de la façade, l'ensemble bute, à

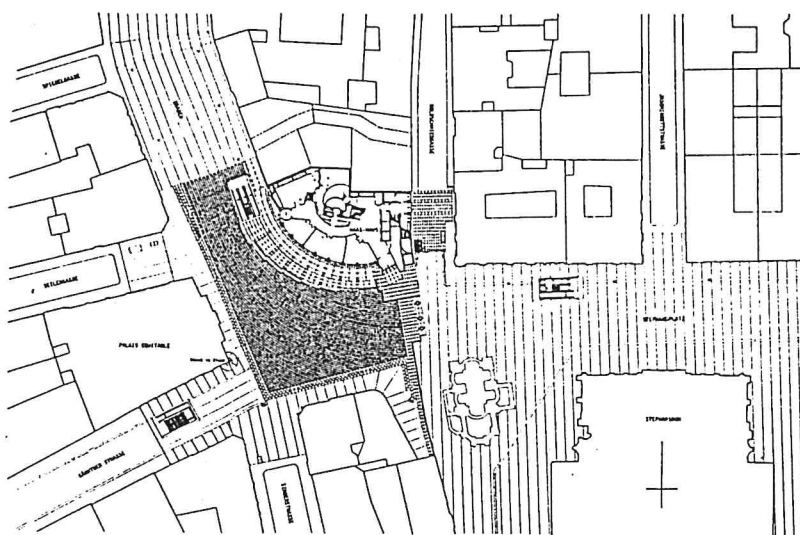
l'angle, sur un élément cylindrique en porte-à-faux, également vitré. Celui-ci affirme la coupure visuelle entre les deux places, les referme, souligne l'angle de la Stéphanplatz, tout en conservant la fluidité du passage au niveau de la chaussée. Le respect de l'alignement sur la Goldschmiedgasse et son pincement au débouché des deux places visent, par l'étroitesse du point de vue créé, à renforcer l'effet monumental de la cathédrale toute proche. La façade répond dans son écriture et ses propositions à celles qui lui font face.

Le jeu des couvertures articulés de la Haas Haus prolonge l'environnement de toitures extrêmement découpées. La peau extérieure et les matériaux utilisés -granit et quartz vert, aluminium et acier anodisés, verre- affirment le bâtiment dans son époque.

L'architecture de la Haas Haus cherche à refléter le sens de ce lieu et à symboliser son renouveau. Adéquation au contexte et complexité plastique confèrent à ce bâtiment force et pérennité.



La Haas Haus est organisée autour d'un atrium circulaire dégagé sur 5 niveaux. Le traitement de celui-ci est extrêmement riche et raffiné, tout à fait dans l'esprit viennois. L'éclairage artificiel apporté par la coupole simule la lumière du jour.



Façade courbe côté Graben : le calepinage de la pierre et sa ligne de démarcation en escalier avec le pan vitré accentuent l'effet de placage.

Axonométrie aérienne.

Plan de situation.



Lieu : Stephansplatz 12, Vienne.

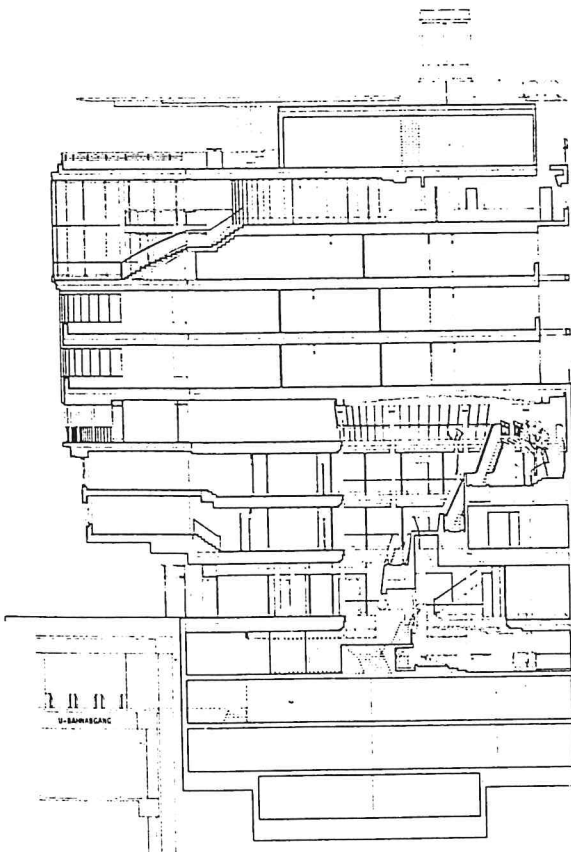
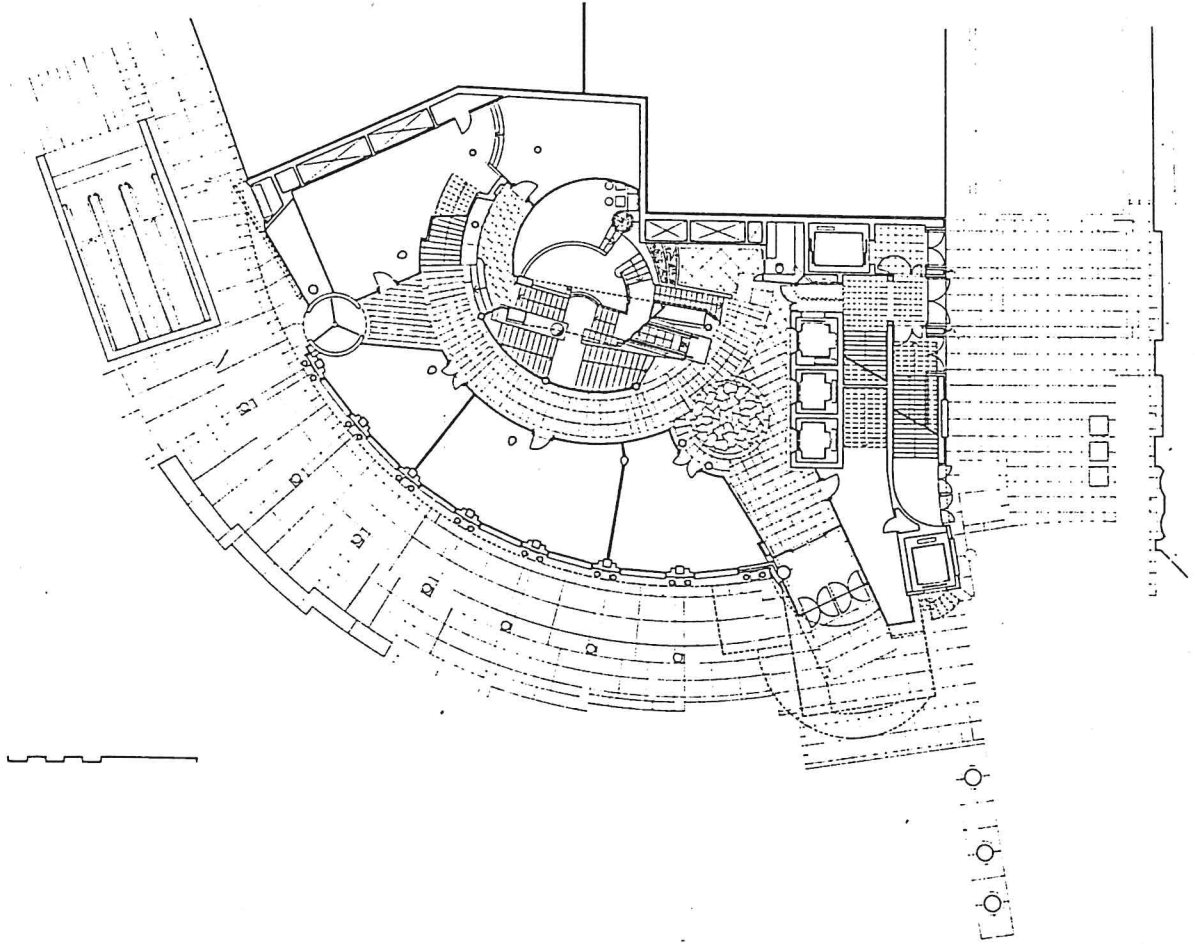
Architectes : Hans Hollein ; avec D.Blaich, Marchart Moebius und Partner (réalisation).

Date de réalisation : 1990.

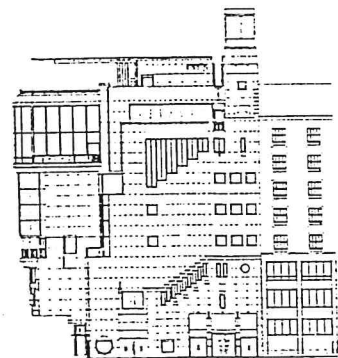
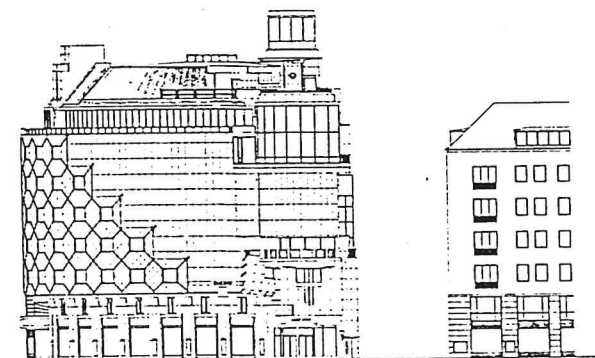
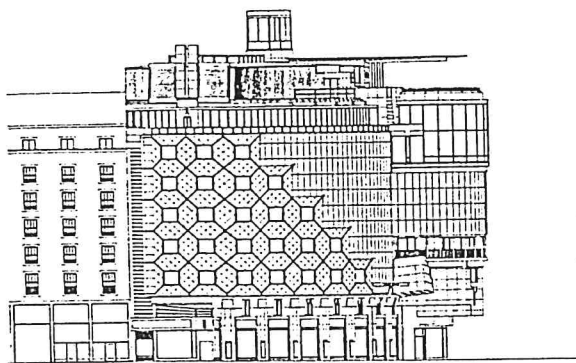
Programme : centre commercial de luxe, espaces de restauration, bureaux.

Surfaces : 4 214 m² (totale), 1 488 m² (commerciale).

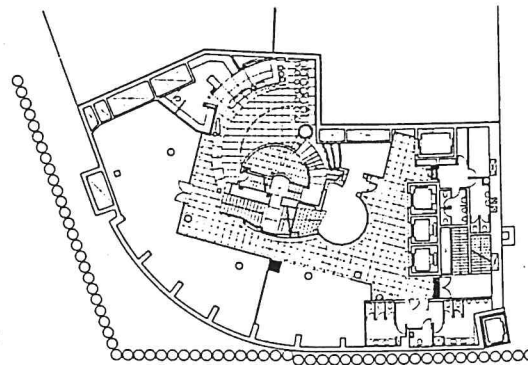
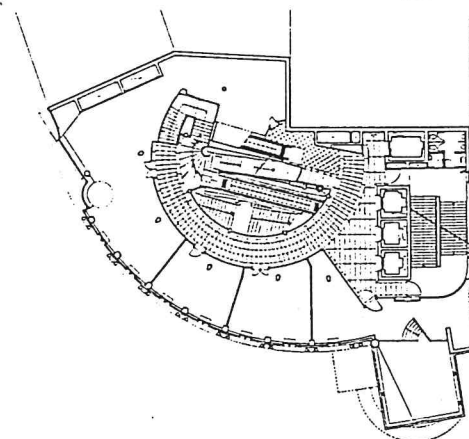
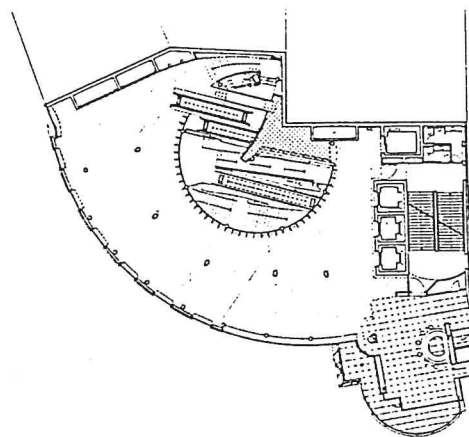
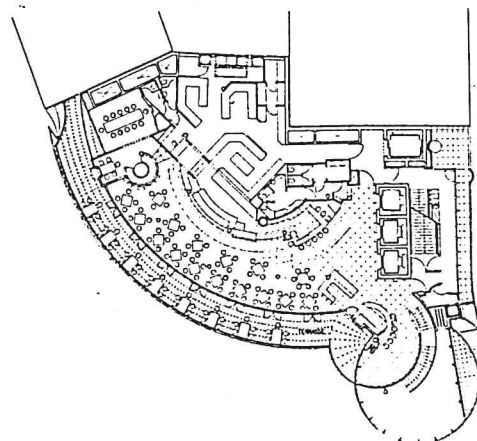
*Ci-dessous, plan du
rez-de-chaussée : les accès
convergent vers l'atrium.*



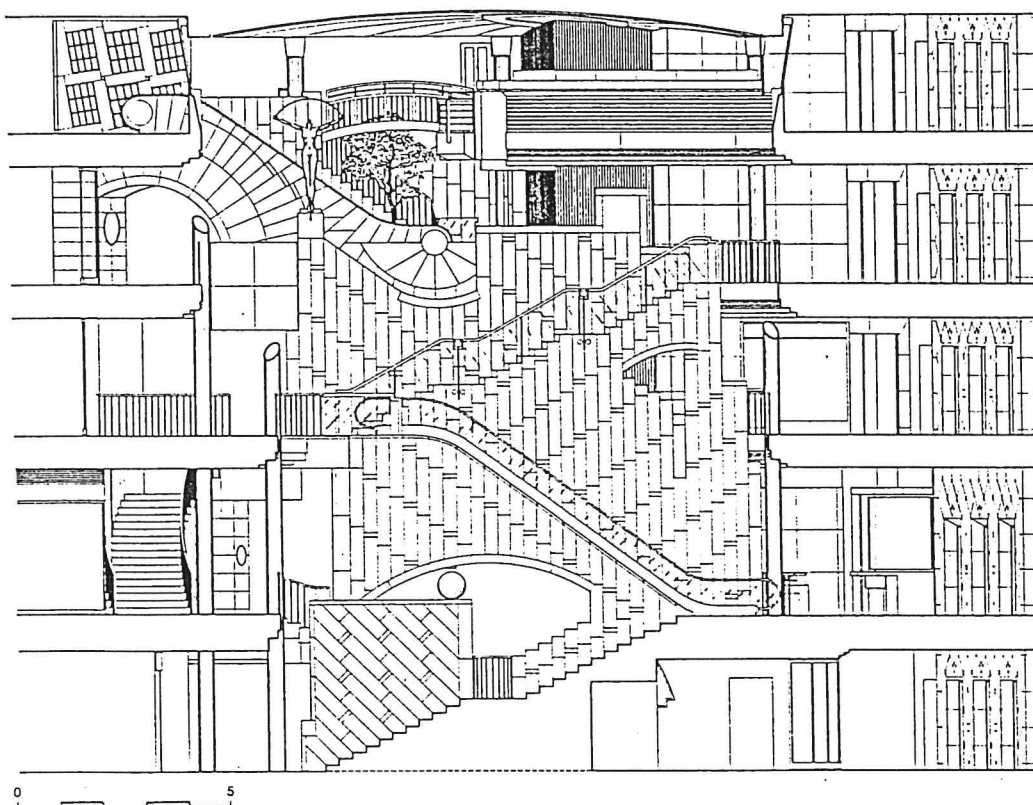
*Coupe transversale : l'élément
cylindrique en porte-à-faux permet
de conserver la fluidité du passage
à rez-de-chaussée, tout en
assurant, en partie supérieure, la
coupure visuelle entre les places.*



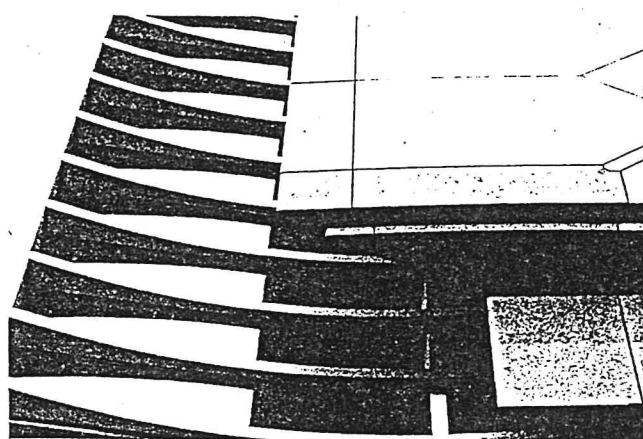
*De haut en bas, façades
sur le Graben, Stock im Eisenplatz
et la Goldschmiedgasse.*



*Ci-contre, de bas en haut : plans
du premier sous-sol et des premier,
troisième et dernier niveau.*



Coupe sur l'atrium : les désaxements successifs des escaliers et escaliers mécaniques, ainsi que le décentrement de la coupole dynamisent l'espace.



Détail de la façade sur la Goldschmiedgasse.

SHULLIN II Vienne 1982.

Réalisée par Hans Hollein en 1972, Shullin I avait été remarquablement conçue dans les détails et était très connue pour l'originalité de sa façade en forme de faille. De même que Shullin I dont les travaux avaient duré plus d'un an, Shullin II est le fruit d'un travail exceptionnel (1981-1982). Elle ressemble à un écrin luxueux sorti d'un conte des Mille et Une nuits : un univers curieux où se côtoient la reine de Saba et Josef Hoffman. Hollein reprend à sa manière les thèmes de la tradition viennoise en exagérant la théâtralité, le faste et la sensualité.

La recherche de matériaux est extrêmement sophistiquée, au point que l'on confond le bois de racine exotique rouge des meubles avec le marbre de Vérone de la même nuance. Ici, tout n'a pas été réalisé sous le signe de l'opulence : Hollein a mélangé habilement les matériaux "riches" et "pauvres", sans qu'on en perçoive à première vue l'illusion, comme la tôle industrielle plaquée or sur le haut des piliers ou bien ce contreplaqué qui imite le marbre.

Devenue une référence dans la capitale autrichienne, la bijouterie Shullin II reste aujourd'hui, dans le genre baroque, un modèle de perfection.

Maître d'ouvrage : Herbert Shullin, Vienne.

Produits : bijoux.

Lieu : Kholmark, Vienne.

Architecte : Hans Hollein.

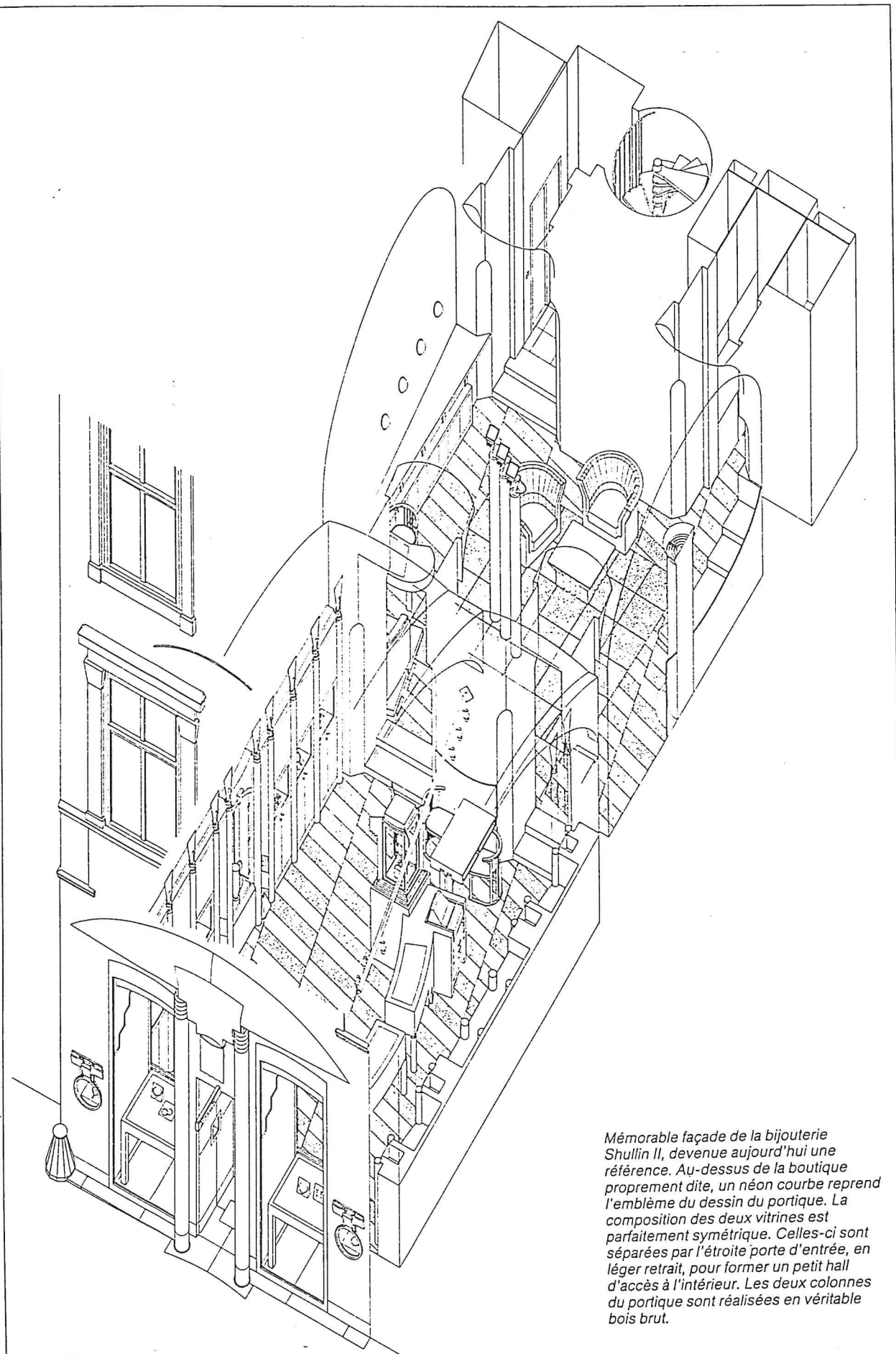
Collaborateurs : Wolfgang Schoell, Manfred Bukowski, Erich Pedevilla.

Sculpteur : Gero Schwanberg (poignées de porte).

Date de réalisation : 1981-1982.

Matériaux spécifiques : bois de racine « wawona » rouge pour le mobilier, marbre de Vérone au sol, colonnes en « stuccolustro » surmontées de torchères industrielles, tôle industrielle plaquée or.

Surface : 80 m² environ.



Mémorable façade de la bijouterie Shullin II, devenue aujourd'hui une référence. Au-dessus de la boutique proprement dite, un néon courbe reprend l'emblème du dessin du portique. La composition des deux vitrines est parfaitement symétrique. Celles-ci sont séparées par l'étroite porte d'entrée, en léger retrait, pour former un petit hall d'accès à l'intérieur. Les deux colonnes du portique sont réalisées en véritable bois brut.

Das Verzeichnis enthält in alphabetischer Reihenfolge alle bekannten Wagner-Bauten, soweit sie noch bestehen; von der Stadtbahn sind naturgemäß, abgesehen von zwei besonders markanten Brückenanlagen, nur die Haltestellen und Bahnhöfe erfasst. Die Einzelobjekte der in der Biographie genannten Häusergruppen sind getrennt angeführt. Mithäuser, Stadtbahnbauten und Villen sind jeweils unter dem betreffenden Stichwort zusammengefasst. Römische Zahlen im Verzeichnis geben den Stadtbezirk an; die Seitenangaben in Klammer verweisen auf die Abbildungen. Die Namentbezeichnung hält sich bei abgebildeten Bauten stets genau an die in der Bilddokumentation. Die kursiv gesetzten Zahlen am rechten Rand der Spalte sind die Nummern der Bauwerke im Plan. Die Nummer 1 hat der nördlichste Kreis, die folgenden Nummern sind fortlaufend so angeordnet, daß die von ihnen bezeichneten Kreise annähernd auf einer stark nach Westen ausgedehnten, spiralförmigen Kurve liegen, die mit dem Kreis Nr. 47 in unmittelbarer Nähe des Parlaments und des Rathauses endet.

ANKERHAUS, I., Graben, Spiegelg. 2 (S. 121—123), Erdgesch. umgeb.	41	POSTPARKSSENAMT, I., Georg-Cod-Platz 1 (S. 31—33, 155—178, 255), restaur., innen teilw. umgeb.	28
GRABENHOF, I., Graben 14, 15, Habsburgerg. 1, Erdgesch. umgeb.	42	STADTBahn — BAHNHOF:	
GRABMAL WAGNER, XIII., Hietzinger Friedhof	16	HEILIGENSTADT, teilw. abgetr., umgeb.	2
HARMONIETHEATER, IX., Wasagasse 33, Saalbau abgetr., Gassenstrakt innen teilw. umgeb.	45	HOTTELDORF	12
JOHANNES-KAPELLE, IX., Gürtel, bei der Hst. Währinger Straße (S. 213), außen restaur.	33	PENZING, umgeb.	34
KIRCHE AM STEINHOF (St. Leopold), XIV., im Gelände d. Psychiatr. Krankenhauses, Baumgartner Höhe 1 (S. 218—241), innen restaur.	43	STADTBahn — GROSSE BROCKEN-ANLAGEN:	14
LÄNDERBANK, I., Hohenstaufeng. 3 (S. 152 f.)	9	OBER DIE RICHTHAUSEN-STRASSE	5
LUPUSHEILSTADT, XVI., dzt. Pavillon 24 des Wilhelmenspirals, Mondensstraße 37 (S. 143—147), innen umgeb.	8	OBER DIE ZEILE (S. 72—74)	28
MITHÄUSER:		STADTBahn — HALTESTELLEN:	
AUENBRUGGERGASSE 2, III., verentf.	26	ALSER STRASSE (S. 26, 82 f.), restaur.	35
BELLARIASTRASSE 4, I., Fassade verentf.	39	BURGASSE	37
DOBLERGASSE 4, VII. (S. 155)	38	FRIEDENSBRÖCKE (S. 68), teilw. umgeb.	31
HARMONIEGASSE 1—3, 9, 2—19, IX., bei 10 Fassade verentf.	45	GUMPFENDORFER STRASSE (S. 77 f.), restaur.	4
KOSTLERGASSE 3, VI. (S. 127), restaur.	24	HERNALS (S. 251)	19
LINKE WIENZEILE 38 = Köstlergasse 1, VI. (S. 126—131, 133, 252), restaur.	24	JOSEFSTADTER STRASSE (S. 79 bis 81), restaur.	6
LINKE WIENZEILE 40, VI. (S. 126—128, 132)	24	KARLSPLATZ (S. 63—66, 254 f.), restaur., teilw. umgeb.	36
LOBKOWITZPLATZ 1, I., innen teilw. umgeb.	40	KETTENRÖCKENGASSE	25
NEUSTIFTGASSE 40, VII. (S. 134)	38	MARGARETENGÜRTEL	20
RATHAUSSTRASSE 3 = Stationsgasse 10, I.	47	NUSSDORFER STRASSE, restaur.	3
RENNWEG 1, III., Fassade verändert	26	OBST-VEIT (S. 57)	13
SCHOTTENRING 23, I., restaur.	44	OTTAKRING	7
STADIONGASSE 6—8, I., restaur.	47	PILGRAMGASSE	21
UNIVERSITÄTSSTRASSE 12 = Garnisonsgasse 1, IX. (S. 119)	46	ROSSAUER LÄNDE (S. 69—71), restaur., teilw. umgeb.	30
WASAGASSE 33, IX., Gassenstrakt d. abgetr. Harmonietheaters, s. dort	22	SCHONBRUNN	17
WIEDNER HAUPTSTRASSE 61 = Schönburgstraße 2, IV., Erdgesch. umgeb.	26	STADTPARK, restaur.	27
PALAIS WAGNER, III., Rennweg 3 (auch Palais Hoyos; S. 120 f.)	1	WÄHRINGER STRASSE (S. 84, 252), restaur.	32
		STADTBahn — HOPFVILLON bei Schloß Schönbrunn (S. 59—63), restaur.	15
		STAUSTUFE KAISERBAD des Donaukanals (S. 103—110), Wehr demontiert, Schlüterhaus restaur. und innen umgeb.	29
		VILLEN:	
		ERSTE VILLA WAGNER, XIV., Hüttelbergstr. 26 (auch Villa Ben Tiber; S. 111—113), Farben veränd.	21
		ZWEITE VILLA WAGNER, XIV., Hüttelbergstr. 23 (S. 136—142)	10
		WEHR- UND SCHLEUSENANLAGE NUSSDORF am Donaukanalengang (S. 86—99, 251), teilw. umgeb., restaur.	1

Verstärkt mit Genehmigung der Bundesämter für Eich- und Vermessungswesen (Landaufnahme) in Wien, Zl. L 41 545/84.

BIBLIOGRAPHIE

- VIENNE FIN DE SIECLE *Politique et culture* Carl E. SCHORSKE
- OTTO WAGNER 1841 - 1918
- VIENNE ARCHITECTURE 1900 F. BORSI et E. GODOLI
- VIENNE 1880 - 1938 *L'apocalypse joyeuse* Jean CLAIR
- HANS HOLLEIN *BOUTIQUES* B.FITOUSSI Ed. du Moniteur
CENTRES COMMERCIAUX P. MAUGER Ed. du Moniteur
- A. LOOS par P. TOURNIKIOTIS
- JOZE PLECNIK Cahier du CCI Beaubourg
- Michel RAGON *Histoire de l'urbanisme et de l'architecture moderne* Ed. du SEUIL
- PLECNIK Beaux - Arts Magazines n.36

