



**HAL**  
open science

# Joséphine Baker, Loos et Le Corbusier, pour dépasser l'anecdote

Nicolas Depoutot

► **To cite this version:**

Nicolas Depoutot. Joséphine Baker, Loos et Le Corbusier, pour dépasser l'anecdote. *Passion Architecture*, A paraître, 83. hal-03976535

**HAL Id: hal-03976535**

**<https://hal.science/hal-03976535>**

Submitted on 7 Feb 2023

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

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

Public Domain

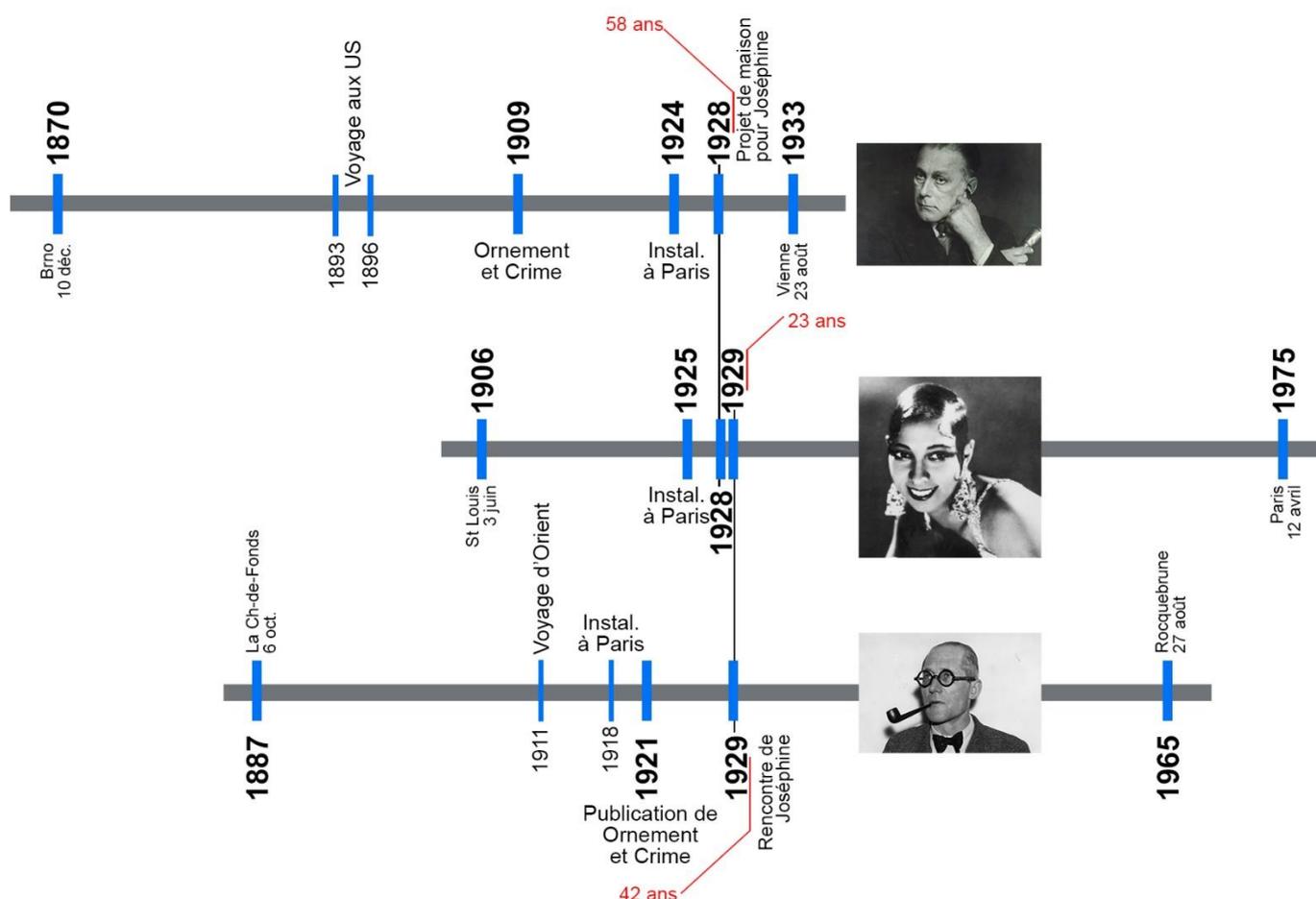
Panthéonisée en 2022, Joséphine Baker est installée dans ce qu'on appelle désormais le récit national. À l'occasion de son entrée par la grande porte comme femme qui compte parmi les grands hommes, l'édifiante histoire de Joséphine a été abondamment racontée et commentée. Le propre d'une personnalité comme la sienne, c'est que chacun trouvera une raison d'admiration : chez la grande résistante, chez la femme affranchie, chez la combattante des discriminations, chez la mère courage, ...

Dans le milieu de l'architecture, Joséphine fait aussi recette. Il se trouve que dans son parcours de vie foisonnant, elle a croisé un peu avant ses 25 ans la route de deux acteurs majeurs de l'histoire de l'architecture : rien de moins qu'Adolf Loos et Le Corbusier. Cela reste de notoriété assez réduite au milieu des architectes, bien que ces deux personnalités aient indéniablement fait bouger le cours de l'histoire à travers la formulation de théories et la réalisation de projets qui ont transformé l'art de bâtir. Ces rencontres ont conduit à quelques projets, pas seulement d'architecture, mais ont surtout alimenté des rumeurs et fait naître des légendes proches du phantasme.

Les projecteurs braqués sur Joséphine Baker sont éteints. On s'interroge désormais sur qui sera son ou sa suivante au Panthéon.

Cet article en 3 chapitres propose de revenir sur les rencontres faites par Joséphine Baker avec Adolphe Loos et Le Corbusier, de voir quelles en ont été les circonstances et ce que cela a pu produire dans le parcours ou l'œuvre de chacun.

Revenir sur les causes et conséquences des rencontres croisées entre ces 3 personnages est une occasion de rénover ce que l'on sait de chacun d'eux et en particulier d'éclairer la relation distante mais fertile qu'ont pu entretenir Adolf Loos et Le Corbusier, deux montres-sacrés de l'architecture moderne.



## CHAPITRE 1 – Comme ils rencontrent Joséphine...

### Adolf Loos, le danseur.

Adolf Loos est issu d'une lignée d'intellectuels et d'artistes de la Mitteleuropa. Son grand-père était enseignant à Vienne avec le grade de professeur impérial et royal. Son père a fréquenté une école de dessin, suivi des cours de peinture et de sculpture et travaillé d'abord à Vienne pour des sculpteurs établis. Après s'être fait remarquer avec quelques travaux personnels, Adolf Loos père se fixe à Brno en 1861. Là, soutenu financièrement au départ par un frère commerçant bien établi localement, il entame une carrière de sculpteur tailleur de pierre. Son travail est apprécié : il réalise des statues et décors pour des monuments, des édifices publics ou privés. Il gagne reconnaissance et notoriété, pratique son art à la tête d'une entreprise qui comptera plusieurs ouvriers et Adolf (le père) se marie avec la fille d'un notable local<sup>1</sup>.

Adolf (le fils) est le premier enfant du couple et sa naissance sera suivie par celle de deux sœurs. Il grandit au contact fertile de nombreux artisans.

« Sur le grand chantier qui fut le lieu de mon enfance, il y avait tous les métiers à l'exception de l'industrie du vêtement : sculpteurs, tailleurs de pierre, rémouleurs, typographes, peintres en bâtiment, vernisseurs doreurs, maçons, couleurs de ciment, forgerons travaillaient là. C'est ainsi qu'enfant déjà je me suis nourri de l'esprit de tous les métiers. »<sup>2</sup>

Enfant, Adolf Loos est particulièrement impressionné par le travail de David Roentgen, un ébéniste renommé alors dans toute l'Europe, dont il voit des œuvres dans un musée viennois. Il a 9 ans à la mort prématurée de son père et une scolarité un peu chaotique le conduit dans une école professionnelle où il se destine d'abord à la mécanique de façon spécialisée, comme technicien en électricité. Il décide ensuite de s'orienter vers l'architecture. Son parcours est assez heurté mais il côtoie un temps Joseph Hoffmann un des futurs piliers de la Sécession viennoise<sup>3</sup>. Après un diplôme acquis en 1889 à Brno, Loos complète sa formation à Dresde où il est marqué par l'enseignement et les positions adoptées par Gottfried Semper<sup>4</sup> dans les champs de la théorie et de la pratique. Il se pose ensuite à Vienne, ville qu'il arpente et observe attentivement.

Loos y entretient une vie sociale intense et festive. Il profite des nombreuses distractions et plaisirs qui se présentent à lui, mais contracte une maladie vénérienne qui le conduit à rentrer auprès de sa mère pour se faire soigner. Cet épisode cuisant l'éloigne pour un temps de la capitale autrichienne, mais aussi le condamne pour toujours à la stérilité entre autres séquelles. Il reprend ses études à Dresde en 1892.

Profitant de la présence d'un oncle paternel établi à Philadelphie, Loos saisit l'occasion de l'Exposition universelle de Chicago qui célébrait en 1893 le quatre centième anniversaire de la découverte de l'Amérique pour s'engager dans un long voyage initiatique le menant d'Amérique du Nord en Angleterre.

L'extrême importance que ce voyage revêtit pour les connaissances et pour l'auto libération de Loos par rapport à l'enseignement académique quel qu'il fût, est encore soulignée par ce qu'il reste de ses récits à ce sujet. Toute sa vie, Loos aime raconter « des histoires merveilleuses, ce qui m'arriva en Amérique, ceci pour l'édification pratique et morale de quelques-uns ». Elles témoignent de la grande ouverture d'esprit du jeune homme et de son aptitude à faire fi de tout préjugé ainsi que de ses dons pour l'observation quasi scientifique de l'homme et de son comportement.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Le grand-père maternel d'Adolf Loos (le fils) a été conseiller municipal de la ville d'Iglau à 90 km de Brno.

<sup>2</sup> Rukschcio, Burkhardt et Schachel, Roland. *La vie et l'œuvre de Adolf Loos*. Pierre Mardaga éditeur, 1982, p13.

<sup>3</sup> La Sécession Viennoise est un courant de renouveau artistique du tout début du XX<sup>e</sup> siècle, relié par les historiens aux mouvements *Art Nouveau*.

<sup>4</sup> Gottfried Semper était un architecte, théoricien et enseignant allemand, contemporain de Viollet-le-Duc et ami de Richard Wagner. Il a théorisé les interrelations entre l'esthétique et le matériau à travers ses caractéristiques physiques et ses mises en œuvre.

<sup>5</sup> Rukschcio, Burkhardt et Schachel, Roland. *Op. cit.*, p21.

En 1896, Adolf Loos s'établit à Vienne. Il travaille d'abord pour d'autres architectes avant d'entamer sa carrière personnelle. Dans le bouillonnement culturel viennois, il prend sa place comme architecte bâtisseur, mais se pose aussi comme théoricien. Il publie dans la presse des écrits souvent polémiques où il affirme des positions tranchées sur de nombreux sujets qui peuvent déborder largement du domaine de l'architecture.

Adolf Loos construit, crée une école d'architecture et fonde une revue. Ainsi ses idées se diffusent largement et il bénéficie d'une audience qui va devenir internationale.

En 1920 déjà, un client dont l'identité n'est pas formellement établie lui avait confié un projet de maison à Paris où il s'est alors rendu accompagné de la danseuse Elsie Altmann, épousée peu avant. Cette même année, il est invité au *Salon d'Automne*, ce qu'il vit comme une consécration et ce qui lui permet d'affirmer sa notoriété<sup>6</sup>.

Elsie Altmann est engagée au *Théâtre de l'Œuvre* où elle côtoie des artistes dadaïstes, parmi lesquels Tristan Tzara.

En 1921, Loos accède au poste d'architecte en chef de *l'Office pour l'habitat de la Ville de Vienne*. Il cherche à y concrétiser ses idées sur la ville et sur l'architecture, mais il estime ne pas y être entendu ou suivi comme il pense devoir l'être.

En 1924, à la fois déçu par Vienne et attiré par d'autres horizons où il pense pouvoir bénéficier de sa notoriété, Loos décide de s'expatrier. Il s'installe pleinement à Paris au début de l'été. Elsie, engagée par ailleurs, ne le rejoint pas. Loos mène des activités professionnelles alimentaires le jour<sup>7</sup>, et la nuit il fréquente le milieu des cabarets, toujours friand de cette ambiance et des spectacles de danse de toutes natures.

Loos peine à trouver suffisamment de commandes pour mener une vie pleinement établie. Il doit se résoudre à vendre une partie de sa collection de tableaux et en particulier ceux de son ami Oskar Kokoschka.

En 1925, la commande par Tristan Tzara d'une maison à Montmartre comble ses attentes. Il écrit à sa femme

« Tristan Tzara m'envoie un télégramme de Stockholm qu'il achète le terrain. Mardi il sera à Paris pour signer le contrat. (...) J'ai donc enfin quelque chose à construire, à aménager et j'ai une année devant moi puisque Tzara part faire un tour du monde. »<sup>8</sup>

La maison d'habitation avec atelier de Tzara est également destinée à l'exposition de sa collection faite de mobilier, de peintures et d'art africain. Elle contient aussi un appartement locatif.

La même année, Joséphine Baker arrive à Paris avec une troupe importée des Etats-Unis. Elle devient la vedette du spectacle de music-hall titré *la Revue Nègre*. « Dans la ville depuis la guerre, rien n'a frappé Paris comme Baker. Ses spectacles scéniques provocateurs ont transpercé l'avant-garde »<sup>9</sup>.

Adolf Loos a tout pour être fasciné par cette jeune danseuse afro-américaine de 19 ans tout juste débarquée en Europe et qui se fait remarquer du tout-Paris par la liberté de ses expressions corporelles.

Puis vint Joséphine (...). Elle dansa, vibrante, tendue comme un ressort et cette fois, le public tomba instantanément sous le charme de cette possédée passionnée, de ce rythme fouettant. L'érotisme changé en style. L'expression naïve du désir, son appel, sa braise sauvage portée au pathétique. Joséphine riait et pleurait, de ce long corps adroit comme celui d'un singe sortait un chant, d'abord cristallin et soudain rauque qui noua la gorge de tous.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Pour des raisons liées à la guerre, Loos n'avait pu honorer l'invitation qui lui avait été faite au Salon de 1914.

<sup>7</sup> Loos représentera notamment la société de mobilier U. P. Werke A. G., société que Le Corbusier a sollicité pour équiper en partie le *Pavillon de l'Esprit Nouveau* à l'*Exposition des Arts Décoratifs* de 1925.

<sup>8</sup> Rukschcio, Burkhardt et Schachel, Roland. *Op. cit.*, p 309.

<sup>9</sup> Catherine Slessor *Loos and Baker : a house for Josephine* in *Architectural Review* N°1449, mars 2018.

<sup>10</sup> Rukschcio, Burkhardt et Schachel, Roland. *Op. cit.*, p309 note 965.

D'une part la danse est une discipline qui intéresse Loos et qu'il suit assidument, d'autre part il est très attiré par les jeunes femmes, ainsi qu'en témoignent de nombreux épisodes de sa vie sentimentale. Sa première épouse était une étudiante en art dramatique âgée d'à peine 20 ans au moment de leur mariage. Elsie Altmann était encore adolescente quand il commence à la fréquenter. Leur écart d'âge est de 30 ans quand ils se marient en 1919. Et il aura 60 ans quand il se marie avec sa troisième femme alors âgée de 24 ans.<sup>11</sup>

Fin 1926, Joséphine Baker ouvre et tient le cabaret *Chez Joséphine*. Il prend rapidement sa place dans les nuits parisiennes et concurrence le célèbre *Bœuf sur le toit*. Loos est un client assidu. Il y montre ses dispositions pour la danse et se fait remarquer par la jeune patronne qui finira par savoir qu'il est aussi – et surtout – architecte. C'est ainsi qu'elle lui confie avoir un projet de réaménagement pour sa maison. Loos s'empare de l'information et surpasse ce qui n'a jamais été vraiment une commande : il projette un édifice d'angle désormais mythique sur un terrain qui agrège deux parcelles en plein Paris.

### Le Corbusier, le voyageur

Le Corbusier est né Charles-Edouard Jeanneret-Gris à La-Chaux-de-Fonds en 1887, un environnement particulièrement austère. Bien qu'alors considérée comme la capitale mondiale de l'horlogerie et ainsi mise en lien avec le monde entier, ce coin reculé du Jura suisse était corseté par la tradition calviniste d'une part et un rude climat d'autre part.

Charles-Edouard, deuxième enfant de la fratrie Jeanneret était promis à une carrière dans l'industrie horlogère locale. Il a ainsi intégré l'École d'Arts de La-Chaux-de-Fonds à l'âge de 13 ans pour y apprendre à graver des boîtiers de montres. C'est dans cette école qu'il croise de façon déterminante la route de Charles L'Eplattenier, un peintre local au parcours rocambolesque, formé aux Beaux-Arts de Paris. Suivant de hautes ambitions, cet enseignant met en place une formation spécifique pour ses meilleurs élèves, en préfiguration à ce qu'il rêvait pour le futur de son école. Il destine Charles-Edouard à l'architecture.

Pour L'Eplattenier, le voyage mené de façon éclairée doit prendre une part importante de la formation. Charles-Edouard se lance ainsi en 1907 dans un premier périple qui le mène en Italie puis à Budapest et Vienne pour quelques mois, avant de se terminer à Paris en 1908. Dans la capitale française, Charles-Edouard se fait embaucher à l'agence des frères Perret. Auguste Perret prend à sa charge de compléter la formation du jeune Suisse, en particulier en lui faisant étudier le travail et les théories de Viollet-le-Duc et en l'incitant à fréquenter musées et bibliothèques.

Après avoir repris ses études à La Chaux-de-Fonds, Charles-Edouard entreprend en 1911 un deuxième voyage. Pour cette nouvelle expérience, L'Eplattenier le recommande auprès de William Ritter, un intellectuel neuchâtelais critique musical et littéraire alors installé à Munich. Ce qui est communément appelé *Le Voyage d'Orient* a mené Charles-Edouard Jeanneret jusqu'à Constantinople, en passant par l'Allemagne et les Balkans à l'aller et par la Grèce puis l'Italie au retour.

Au cours de ce véritable voyage initiatique, les parents de Charles-Edouard lui commandent une maison. À son retour, il entreprend concrètement ce projet qui le motive particulièrement. C'est sa première commande complète et le site est très stimulant : il se trouve en balcon sur l'ensemble de la ville, dominant les villas de Charles L'Eplattenier d'une part et du directeur de l'École d'Arts d'autre part.

---

<sup>11</sup> Au seuil de son existence, Adolf Loos sera même condamné pour pédopornographie, bien qu'il ait vivement plaidé pour une méprise et un amalgame avec les inclinations avérées d'un de ses clients, le docteur Beer.

Charles-Edouard avait déjà dessiné plusieurs maisons à La Chaux-de-Fonds, mais il n'en avait pas suivi l'exécution<sup>12</sup>. Il surpasse largement la commande de *petite maison*<sup>13</sup> passée par ses parents et s'ingénie à mettre dans son travail beaucoup de ce qu'il a pu voir et comprendre au cours de ses voyages, en lien avec William Ritter. Il conçoit et dirige la réalisation d'une villa qui se révélera à la fois surdimensionnée et ostentatoire, définitivement mal calibrée pour ses commanditaires. Il acquiert une certaine renommée locale à travers une présence remarquée dans les débats théoriques menés autour de la figure de L'Eplattenier, mais aussi grâce à quelques réalisations pour des notables ou pour la collectivité<sup>14</sup>. Parallèlement à cette activité prometteuse à La Chaux-de-Fonds, Charles-Edouard cultive ses contacts au-delà de sa haute vallée jurassienne et en particulier du côté de Paris, où il a quelques clients. Se sentant à l'étroit à La Chaux-de-Fonds et pas suffisamment reconnu pour un talent dont lui-même ne doute aucunement, Charles-Edouard Jeanneret part comme en exil à Paris en 1918, où il s'installe et réactive son réseau.

Par l'entremise d'Auguste Perret avec qui il avait entretenu le lien, Charles-Edouard Jeanneret se lie d'une féconde amitié avec le peintre Amédée Ozenfant, âgé d'une année de plus que lui. Ozenfant relate ainsi sa rencontre avec Jeanneret dans ses mémoires :

Perret me répétait depuis longtemps qu'il voulait me faire connaître un jeune architecte suisse, un de ses anciens dessinateurs :  
C'est un drôle d'oiseau, mais il vous intéressera.  
En mai 1917, j'avais enfin rencontré Charles-Edouard Jeanneret.  
Une nouvelle vie allait commencer pour lui et pour moi.<sup>15</sup>

Ozenfant est déjà très introduit dans le milieu des avant-gardes. Il s'attelle à élaboration d'une théorie baptisée *le Purisme*, mise à la fois à la suite et en opposition au Cubisme, mouvement qu'il juge trop subjectif dans son approche de la toile. Il convainc Jeanneret de se mettre pleinement à la peinture et ils donnent corps ensemble à une première série d'œuvres puristes. L'exposition qu'ils en font va bénéficier d'une large audience. Elle est portée par un catalogue-manifeste à visée polémique titré *Après le Cubisme*.

Le manifeste *Après le cubisme* témoigne d'une vision stratégique de l'art et de la création inspirée par des critères scientifiques et industriels, où la connaissance est revendiquée comme une dimension essentielle de la démarche artistique. (...) Les qualités esthétiques sollicitées par la théorie du purisme renvoient à un art "statique, clair, lucide, organique, général, grave, contrôlé, concentré, clairement conçu et clairement exécuté."<sup>16</sup>

Forts de leur succès, ils fondent la revue titrée *L'Esprit Nouveau*. Ils bonifient ainsi une première expérience de même nature faite par Ozenfant au début de la première guerre mondiale, avec la publication de la revue *L'Elan*<sup>17</sup>. *L'Esprit Nouveau* fait une grande place à des textes théoriques que les deux amis fondateurs écrivent pour la plupart. Pour cela, ils se donnent des pseudonymes et c'est ainsi que *Le Corbusier* est inventé sous l'impulsion d'Ozenfant, comme avatar de Charles-Edouard Jeanneret. Ce pseudonyme lié au patronyme d'un ancêtre maternel est destiné à l'écriture de théories sur l'architecture et en particulier à l'adaptation du purisme à l'art de bâtir.

---

<sup>12</sup> Encore à l'école, Charles-Edouard Jeanneret a participé en 1906 avec d'autres élèves choisis par L'Eplattenier à la conception et à la construction de la *Villa Fallet*. Au cours de son premier voyage en 1907, alors qu'il habitait à Vienne, il a dessiné les plans des *Villas Jacquemet et Strozer* dont le suivi de la construction sera assuré par l'architecte René Chapallaz, un proche de L'Eplattenier.

<sup>13</sup> Dans une lettre adressée à ses parents, datée du 1 janvier 1911, Charles-Edouard parle d'un rêve de "petite maison sur le terrain derrière chez Aubert". Dans des courriers des 6 juin et 22 oct. 1911, il sera fait état en famille de ce projet d'une "petite maison". Tous les courriers entre Le Corbusier et sa famille ont été transcrits dans Baudouï, Rémi et Dercelles, Arnaud. *Le Corbusier, correspondances (tomes I, II, III)*. InFolio, 2011, 2013, 2016.

<sup>14</sup> À La Chaux-de-Fonds, en plus de la maison de ses parents (1912), Charles-Edouard Jeanneret a réalisé *la Villa Favre Jacquot* (Le Locle – 1912), le cinéma *La Scala* (1916) et *la Villa Schwob* (1916).

<sup>15</sup> Ozenfant, Amédée. *Mémoires*. Seghers, 1968, p 101.

<sup>16</sup> Ducros, Françoise. *Amédée Ozenfant*. Éditions Cercle d'art, 2002, p61.

<sup>17</sup> Avec l'ambition de soutenir moralement les artistes partis au front, les numéros de *L'Elan* sortiront entre avril 1915 et décembre 1916. Dans ses 10 numéros, la revue publie des œuvres et des contributions d'artistes parmi lesquels Apollinaire, Derain, Lhote, Matisse, Metzinger, Moreau et Picasso.

Paris présentait les opportunités pour faire tomber les inhibitions d'un jeune Suisse élevé dans un milieu empreint de rigueur calviniste. Charles-Edouard retrouvait des ambiances et des plaisirs éprouvés lors de ses voyages initiatiques et Amédée lui sert d'aiguillon sur ce plan aussi. Ozenfant avait des attaches dans le milieu de la mode à travers sa femme d'alors avec qui il gérait une boutique de couture et qui était apparentée à Paul Poiret, célèbre couturier de cette époque<sup>18</sup>.

La renommée de Le Corbusier est propulsée d'un côté par des écrits théoriques tranchants et d'un autre côté par des projets d'architecture souvent manifestes<sup>19</sup>. Il est sollicité à travers le monde pour donner des conférences qui participent de sa renommée, adossées à des projets de développements urbains pas toujours directement sollicités. C'est ainsi qu'il entreprend de longs voyages. L'un d'entre eux le mènera en Amérique du Sud<sup>20</sup> et c'est en novembre 1929 à Buenos Aires qu'il rencontre Joséphine Baker pour la première fois. Celle qui est alors devenue une vedette internationale de music-hall est accompagnée de Pepito Abatino, son pygmalion.

Joséphine, Pepito et Charles-Edouard se retrouveront quelques jours après sur le bateau qui les mène de Buenos Aires à Sao Paulo. Et ils feront ensuite sur le même transatlantique le voyage de retour vers la France. Dans ces longues traversées, le temps passé en cercle restreint est suspendu. Les amitiés se nouent et les corps, parfois, s'éprouvent.

Adolf Loos, Joséphine Baker et Le Corbusier - montage photographique (nicolas depoutot)



<sup>18</sup> Il est à noter ici que Le Corbusier avait travaillé à une esquisse de Villa au bord de la mer pour Paul Poiret en 1916, donc sous son nom de naissance et avant la rencontre de Ozenfant.

<sup>19</sup> Jusqu'en 1940, Le Corbusier travaillera en duo avec son cousin Pierre Jeanneret avec qui il fonde un atelier en 1922.

<sup>20</sup> Ce voyage est consacré par l'ouvrage de Le Corbusier *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Les éditions G. Crès et Cie, collection de « L'esprit nouveau », Paris, 1930 (réédité par les éditions Altamira, Paris 1994).

## CHAPITRE 2 - Ce que leur rencontre produit...

### ... du côté d'Adolf Loos.

En 1928, la figure d'Adolf Loos est assez largement établie dans les milieux intellectuels, mais son activité parisienne d'architecte reste ténue. Il saisit le projet de maison pour Joséphine Baker comme une occasion de mettre en application ses théories. Il vise aussi la large audience que pourra lui donner la renommée de celle pour qui la maison est destinée, pensant que beaucoup croiront qu'elle est sa cliente.

Les espaces et l'expression de la maison Baker sont illustratifs des deux thématiques théoriques communément associées au nom de Loos : l'ornement et le *Raumplan*.

Parmi d'autres réminiscences citées plus bas, l'agencement et l'expression des volumes, mais aussi le dessin des façades ont évoqué l'architecture africaine à certains commentateurs. En ce qui concerne son plan et son agencement intérieur, la maison contient une véritable attraction : une piscine intérieure destinée autant au plaisir de la baignade qu'aux spectateurs qui pouvaient rester au sec pour observer les baigneurs. Cette pièce majeure et centrale qui concentre beaucoup de commentaires critiques est accessible du deuxième étage de l'édifice, mais son espace subaquatique est visible depuis des fenêtres intérieures disposées au premier.

En plus de loger et de mettre en scène sa propriétaire, la maison-piscine était prévue pour être un établissement de nuit. Ainsi elle compte un salon réservé aux soirées mondaines et un café, accessibles de la rue après la montée d'un escalier surdimensionné.

Le terme de *Raumplan* a été introduit par Heinrich Kulka, élève puis très proche collaborateur de Loos. Dans son livre titré *Adolf Loos. Das Werk des Architekten* et publié à Vienne en 1931, il a donné la première description détaillée de la méthode de composition développée par son maître.

« À travers Loos une conception plus neuve et plus élaborée de l'espace s'est imposée au monde : le jeu libre de la pensée dans l'espace, la planification d'espaces disposés à différents niveaux et qui ne sont pas rattachés à un étage couvrant toute la surface du bâtiment, la composition des différentes pièces en relation entre elles en un tout harmonieux et indissociable qui est en même temps une structure fondée sur l'économie d'espace. Les pièces ont, selon leur destination et leur signification, non seulement des dimensions mais aussi des hauteurs différentes. »<sup>1</sup>

Le *Raumplan* a été appliqué pour la première fois par Loos en 1922 à Vienne dans la maison conçue pour Joseph et Maria Rufer. L'espace n'est pas traité en termes de *surfaces* mais de *volumes* imbriqués dont les dimensions et la disposition sont déterminées par leur usage. Vers la fin de sa vie, Loos considérait que « la solution au problème de la répartition des pièces d'habitation dans l'espace et non en surface (...) étage par étage » qu'il avait lui-même apportée était « la grande révolution architecturale de l'époque moderne »<sup>2</sup>.

En ce qui concerne la maison Baker, selon P Tournikiotis possiblement atteint ici d'un syndrome de surinterprétation libidineuse :

il faut démonter (ce projet) pour en comprendre la séduction. Le *Raumplan* s'enrichit de quelque chose de ludique : ces espaces qui s'interpénètrent lui confèrent un caractère érotique et sensuel.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Tournikiotis, Panayotis. *LOOS*. Éditions Macula, 1991, p 204.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p 80.

<sup>3</sup> P Tournikiotis y voit même des réminiscences des fêtes bourgeoises et décadentes décrites par Arthur Schnitzler dans sa *Traumnovelle* parue en 1925, inspiration de *Eyes Wide Shut* le film de Stanley Kubrick. – *Ibid.*, p 114.

Cette approche architectural-érotique est partagée en particulier avec Beatriz Colomina Pour cette éminente chercheuse<sup>4</sup>, dans cette maison, la nageuse dans la piscine pourrait voir :

le reflet, encadré par la fenêtre, de son propre corps fuyant surimposé sur les yeux désincarnés de la figure évanescence, spectrale du spectateur, dont le bas du corps est évacué par le cadre. Ainsi elle se voit regardée par un autre ; un regard narcissique superposé sur un regard voyeuriste. Cet entrelacs érotique de regards dans lequel elle se trouve suspendue est inscrit dans chacune des quatre fenêtres donnant sur la piscine. Chacune d'elle, même si personne ne regarde à travers, constitue un regard, des deux côtés.<sup>5</sup>

Avec le vrai-faux slogan *L'ornement est un crime !*, une autre thématique est associée au nom d'Adolf Loos, en particulier dans les écoles d'architecture où beaucoup d'élèves sont à la recherche de principes élémentaires à mettre en application.

Ce slogan a toujours autant d'écho que le *Less is more* de Mies Van der Rohe ou *La forme suit la fonction* de Sullivan. Pourtant, en plus d'être une faute de sens causée par homophonie, la pensée de Loos est beaucoup plus complexe que ne le dit ce faux aphorisme attaché à Loos comme un sparadrap collé aux doigts du capitaine Haddock.

Adolf Loos n'est pas l'auteur d'une telle déclaration, pas plus que d'une théorie qui condamne l'ornement. En 1908, il a rédigé en allemand un texte-pamphlet intitulé *Ornament und Verbrechen*, ce qui se traduit par *Ornement et crime*. Il y use de son sens de la formule, mais l'interprétation communément faite de son écrit ne l'a jamais satisfait. Il est vrai que la distinction à faire entre ce qui est pour Loos de l'ordre du décor ou de l'ornement n'a rien d'évident, notamment au vu de beaucoup de ses projets.

L'homonymie en français entre le verbe *être* conjugué à la troisième personne du singulier et la conjonction de coordination *et* a beaucoup fait pour brouiller le propos. Le titre du texte est plus clair en allemand puisque *und* et *ist* n'ont rien à voir phonétiquement et sémantiquement. Et on peut rappeler ici cette affirmation faite par Loos lui-même : « je n'ai jamais pensé comme les puristes qui poussent le raisonnement à l'absurde, disant que l'ornement devait être systématiquement aboli. <sup>6</sup> ».

Selon Loos, il faut distinguer d'une part l'ajout qui reste vide de sens car fait sans discernement et sans plaisir, donc de façon mensongère, et d'autre part le travail authentique issu d'un véritable élan créatif. L'un est à proscrire, l'autre est louable. C'est très subtil et entre les deux la frontière est à la fois ténue et éminemment subjective.

Loos a pu faire mettre en place de fausses poutres. Il a conçu des colonnes qui ne portent aucune autre charge que la leur... Mais ces poutres étaient bien en bois et les colonnes en marbre : tant que les matériaux ne sont pas factices et tant que les dispositifs ont une utilité qui peut ne pas être structurelle, il ne s'agit pas pour lui d'ornement et il n'y a donc pas de crime. « Loos était convaincu qu'un matériau noble allié à un travail bien fait était supérieur à une absence d'ornement. <sup>7</sup> »

Les intérieurs de Loos sont souvent chargés d'éléments décoratifs, plates-bandes, frises moulurées, panneaux de marbre et autres. À la question qu'il se pose à lui-même : « Était-ce aller contre ses propres idées sur la nécessité de faire disparaître l'ornement dans les objets d'usage ? », P Tournikiotis répond :

« si l'architecte s'opposait à l'imitation factice d'ornements du passé et à l'invention d'ornements superflus, en revanche il respectait profondément la grammaire de l'ornement classique - considéré comme partie intégrante du langage classique de l'architecture - et faisait une distinction significative entre *décoration* et *ornementation*. Pour Loos la décoration - en tant que combinaison

<sup>4</sup> Pour une présentation de cette éminente chercheuse en architecture, voir cet article en ligne : <https://journals.openedition.org/critiquedart/53786>

<sup>5</sup> Colomina, Beatriz. *La publicité du privé de Loos à Le Corbusier*. Éditions HYX, 1998, p 201.

<sup>6</sup> Extrait de *Ornement et éducation*, texte de Loos daté de 1924, cité par Rukschcio, Burkhardt et Schachel, Roland. *La vie et l'œuvre de Adolf Loos*. Pierre Mardaga éditeur, 1982, p299.

<sup>7</sup> Tournikiotis, Panayotis, op. cit., p 65.

savante de formes simples et spacieuses, et distribution rationnelle de matériaux traités techniquement selon leur nature propre - était indispensable s'il voulait maîtriser les vastes surfaces dépouillées de ses constructions.<sup>8</sup> »

Le dépouillement des façades de plusieurs projets de Loos, en particulier pour de nombreuses maisons, a pu être interprété comme « l'expression indiscutable de sa modernité », donc alimenter une sorte de grand malentendu. Cette retenue était loin d'être généralisée et de nombreuses maisons de Loos présentent des éléments architecturaux à caractère décoratif : corniches, frises, pierres appareillées qui « témoignent de la légitimité et du caractère presque *naturel* de l'ornement classique<sup>9</sup> ».

C'est bien le cas de la Maison Baker, avec son corps de façade strié, loin de l'idée d'ascèse qui entoure la figure de Loos.

Cette façade optiquement éblouissante regorge d'allusions, du drapeau américain, des zèbres, des tatouages, des maillots de bain et des uniformes de prison, aux cathédrales italiennes monochromes et aux bains maures, tous calculés pour évoquer un sentiment *d'altérité*.

À cette synchronicité métaphorique se superposent des allusions apparemment plus personnelles à Baker elle-même – sa peau, ses costumes rayés, sa pénétration de la société blanche. Loos avait déjà déployé des motifs géométriques en noir et blanc, notamment dans la Villa Karma et l'American Bar, et son abstraction d'éléments historiques combinée à des références au primitivisme stylisé et à la précision de l'âge de la machine suggère le progrès ainsi que la nostalgie, incarnant la dualité du modernisme et ses intimités transgressives entre organique et plastique, atavisme et raffinement.<sup>10</sup>

Avec ses multiples interprétations, ces bandes décoratives illustrent cette *zone grise* toute loossienne qui entoure les concepts de *signe* et *d'ornement* en architecture.

Le jeu de l'interprétation est vertigineux : et si les *strips* de la façade (*a strip* = une bande) renvoyaient au verbe *to strip* (se dépouiller) qui a donné le mot international *striptease*, facile à associer à Joséphine Baker ? À moins que, pour peu que Loos ait eu une connaissance complète de la langue française, ce décor fait de bandes soit une allusion crue et directe à ce qui manifeste la virilité masculine et l'effet que peut produire sur ses admirateurs une Joséphine Baker plongée dans sa piscine...

### ... du côté de Le Corbusier.

La rencontre entre Le Corbusier et Joséphine Baker n'a pas produit d'architecture, mais elle a au moins autant de dimension érotique à grande valeur fantasmatique que celle évoquée précédemment.

Nicholas Fox-Weber, biographe inspiré de Le Corbusier<sup>11</sup> est allé assez explicitement jusqu'à l'évocation d'une relation charnelle. Il est vrai que Le Corbusier lui-même a laissé planer le doute, à travers sa façon de restituer différentes moments de sa rencontre avec Joséphine Baker, mais aussi avec des dessins de la chanteuse de revue qu'il laissera à la postérité, en particulier celui d'une belle endormie, saisie radieuse et en plein rêve, tête posée sur son oreiller.

Le Corbusier a partagé sa vie avec Yvonne Gallis, une Monégasque "montée" à Paris. Elle était mannequin à ses heures, notamment dans le milieu de la mode et le réseau d'Amédée Ozenfant. Yvonne est issue d'un milieu modeste. Elle n'a jamais exprimé un grand intérêt pour le travail et les préoccupations de celui qui deviendra son mari, après de nombreuses années de vie commune en attente chacun de leur naturalisation française.

---

<sup>8</sup> Tournikiotis, Panayotis, op. cit., p 63.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p 79.

<sup>10</sup> Extrait traduit de Slessor, Catherine. *Loos and Baker : a house for Josephine*. Architectural Review N°1449, mars 2018.

<sup>11</sup> Fox Weber, Nicholas. *C'était Le Corbusier*. Éditions Fayard, 2009.

Dans sa correspondance avec ses proches, Le Corbusier manifeste égards et considération pour Yvonne. Il exprime même de l'admiration pour sa nature franche et entière et déclare : « Yvonne, sans laquelle je ne serais pas ce qui je suis.<sup>12</sup> ». Pourtant, dans ce qu'il reste de leur correspondance, on lit quelqu'un qui traite sa femme plutôt comme un animal de compagnie : avec respect, mais de façon fruste et condescendante. Matériellement Le Corbusier a maintenu Yvonne dans une relation de dépendance manifeste. Au moins autant que beaucoup d'hommes de son époque, il pouvait faire preuve d'une misogynie avérée. Le Corbusier se présentait comme agnostique<sup>13</sup>, mais a grandi et évolué dans un milieu empreint de culture calviniste. Il revendiquait surtout un sale caractère<sup>14</sup>.

Comme tout sujet masculin, les relations que Le Corbusier entretenait avec les femmes peuvent être éclairées par celle originelle entretenue avec sa mère.

Marie Charlotte Amélie Jeanneret-Gris, née Perret apparaît dans les correspondances familiales comme *une Jurassienne revêche*, selon une formule de Nicholas Fox-Weber. Elle affichait ostensiblement sa préférence pour Albert, le grand frère d'un an de Le Corbusier, musicien comme elle. Et celui qu'elle appelait son *Sonntags Kind*<sup>15</sup> était revenu vivre auprès d'elle dès 1940, dans une grande intimité imposée par la « Villa Le Lac », maison aux dimensions modestes, bâtie en 1923 par Le Corbusier à Corseaux, au bord du Lac Léman. Marie Charlotte n'a pas montré un grand intérêt à la notoriété et aux succès professionnels de son cadet, le remettant régulièrement face aux malfaçons de la « Villa Le Lac » destinée initialement aux seuls parents Jeanneret.

Dans la famille Jeanneret, la culture musicale était développée et partagée. La musique n'était pas réservée aux dimanches pour le chant des cantiques, comme dans les familles protestantes les plus pieuses, mais cela restait une chose très sérieuse. Le Corbusier, en quête de la musique de son temps, était exigeant et curieux pour cette discipline. La révolution de l'amplification l'a saisi et il n'était pas insensible aux rythmes et sonorités nouvelles qui ont renouvelé la chanson populaire dans les Années folles. Mais c'est du côté de la musique bruitiste qu'il trouvera pleinement son intérêt<sup>16</sup>. Et pourtant il sera singulièrement touché par la personne de Joséphine Baker, au point que lui soit réservé un court chapitre dans l'ouvrage hagiographique et posthume de Jean Petit titré *Le Corbusier parle*<sup>17</sup>.

Les photos de Le Corbusier avec Joséphine Baker prises sur les transatlantiques où ils se sont trouvés ensemble sont un témoignage visible et manifeste de leur rencontre. Mais celle-ci s'est faite un peu avant les longs voyages en bateau si chers à Le Corbusier qui trouvait dans les transatlantiques une ambiance et un cadre très stimulants. Le Corbusier et Joséphine Baker se sont rencontrés la première fois à Buenos Aires en novembre 1929 où l'artiste de music-hall se produisait alors. L'architecte y entamait une longue tournée de conférences. De cette toute première rencontre, Le Corbusier relatera le contact établi avec Giuseppe Abatino, alors autant compagnon qu'impresario de Joséphine. Ils auraient parlé affaires et Le Corbusier évoque dans un courrier à sa mère « (son désir) que je lui bâtisse une maison à Passy<sup>18</sup> ». Ailleurs, Le Corbusier évoquera un village pour enfants que Joséphine aurait voulu lui faire concevoir : « le village Joséphine Baker – Le Corbusier, aux environs de Paris »<sup>19</sup>. Mais

---

<sup>12</sup> Petit, Jean. *Le Corbusier Parle*. Éditions des forces vives (1967), (p 19).

<sup>13</sup> « Moi je ne suis pas pratiquant, mais la seule chose que je sais, c'est que tout homme a le sentiment religieux de faire partie du capital humain. (...) Dans le sac de sa peau, faire ses affaires à soi et dire merci au Créateur. » Petit, Jean, *Le Corbusier parle*, Éditions Forces Vives 1967 (p 31).

<sup>14</sup> Le Corbusier écrit sur lui-même : « je n'ai jamais pu admettre l'enseignement des écoles pour la simple raison que j'ai mauvais caractère. » Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches, voyage au pays des timides*, Librairie Plon (1937).

<sup>15</sup> Cette expression se traduit par *enfant prodige*.

<sup>16</sup> Jean Petit fait état de l'évolution de l'intérêt de Le Corbusier pour la musique dans le chapitre titré UNE NOUVELLE MUSIQUE Ibid. (p87 à 90).

<sup>17</sup> Petit, Jean, *Le Corbusier PARLE* ; Éditions Forces Vives 1967, p 33.

<sup>18</sup> Lettre de Buenos Aires, du 2 novembre 1929 de Charles Edouard Jeanneret à sa mère.

<sup>19</sup> Petit, Jean. *Op. cit.*, page 33.

aucune trace concrète d'un tel projet ne semble exister, il n'y a en particulier rien dans les Œuvres Complètes<sup>20</sup>.

Ce qui continue d'alimenter les commentaires et extrapolations se passera quelques jours plus tard. Les trois protagonistes se retrouvent alors à bord du *Giulio Cesare* qui fait le voyage entre Buenos Aires et Sao Paulo. Le Corbusier écrit à sa mère : « (elle) est la plus authentique petit enfant nègre simple, comme une ingénue, simple extraordinairement simple. Une toute brave artiste, travailleuse, jusqu'à la dernière minute.<sup>21</sup> ». La fascination commence.

Dans son texte intitulé *Prologue américain*, introductif à la compilation des conférences faites en Amérique du Sud en 1929, Le Corbusier revient sur sa rencontre avec Joséphine Baker.

Dans sa cabine de paquebot, elle saisit une petite guitare - jouet d'enfant - qu'on lui a donnée, et elle chante tous les chants nègres: "Je suis un petit oiseau noir qui cherche un petit oiseau blanc ; je veux un petit nid pour que nous nous mettions tous les deux dedans..." ou : "Vous êtes les ailes de l'ange qui est venu, vous êtes les voiles de mon bateau, je ne puis me passer de vous ; vous êtes, etc. etc.; vous êtes les mailles du tissu et je mets tout ce que vous êtes dans le tissu, et je le roule et je l'emporte; je ne peux me passer de vous..."

Elle vit à travers le monde. Elle émeut des foules immenses. Il y a donc un cœur vrai au fond des foules ? La musique en trouve le chemin. L'homme est une bête magnifique. Mais il faut le sublimer, il faut l'arracher aux abominables mensonges qui font de sa vie un enfer, - sans qu'il en mesure la raison et qu'il en dénonce la cause.<sup>22</sup>

Dans un courrier à sa mère Le Corbusier se dévoile sur l'effet que Joséphine a sur lui et qu'il justifie à travers la figure de sa femme.

D'un bout à l'autre cette femme n'est que candeur simplicité ; elle nous a conduits au fond de la cale des troisièmes classes voir une chatte qui avait 5 petits et elle ne pouvait plus s'en séparer.

Après les femmes « intelligentes », de société, de Buenos Aires, je retrouve là de la vérité et Joséphine me rappelle Yvonne. Elles ont une même conception de la vie.<sup>23</sup>

À Charlotte Perriand, alors proche collaboratrice de Le Corbusier, il aurait dit de Joséphine : « elle glisse dans les rugosités de la vie. Elle a un bon petit cœur. »<sup>24</sup> Ce que Le Corbusier dit autrement dans un autre courrier à sa mère : « je sens que c'est une artiste d'une pure et intense sincérité. Un vrai enfant d'ailleurs. Elle disait dans le salon de Andrade : "je ne devrais pas être ici, je devrais être à l'hôtel à reprendre les chaussettes de Pépino (sic). Le pauvre il n'a pas de chaussettes pour demain, pauvre chéri ! " »<sup>25</sup>.

D'autres dessins de Le Corbusier que celui de la tête sur l'oreiller évoqué précédemment, représentent Joséphine en pied, parfois peu vêtue et en situation scabreuse. A-t-elle posé ? Sont-ce des portraits imaginaires ? Chacun pourra fantasmer... Selon Nicholas Fox-Weber, le carnet de croquis de Le Corbusier contiendrait des esquisses pour un argument de ballet dont Joséphine aurait été un personnage central<sup>26</sup>. Là encore, était-ce le fruit de discussions menées ensemble ou d'élucubrations fantasmagoriques du seul Le Corbusier ?

Les photos qui font apparaître Joséphine Baker et Le Corbusier déguisés à une soirée festive à bord du bateau qui traverse l'Atlantique vers Bordeaux ont aussi beaucoup alimenté les rumeurs, parfois salaces, sur la relation entre les deux protagonistes. Elles démontrent a minima une indéniable connivence tant leurs déguisements et maquillages sont apparentés :

---

<sup>20</sup> L'œuvre complète est la compilation en 8 volumes de projets conçus et/ou réalisés par Le Corbusier entre 1910 et 1970. Cette publication des Éditions Gisberger s'est faite sous le contrôle direct de Le Corbusier jusqu'à sa mort en 1965.

<sup>21</sup> Lettre du 14 novembre 1929 de Charles Edouard Jeanneret à sa mère.

<sup>22</sup> Le Corbusier. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Les éditions G. Crès et Cie, collection de « L'esprit nouveau », Paris 1930 (réédité par les éditions Atamira, Paris 1994), p13.

<sup>23</sup> Lettre du 14 novembre 1929 de Charles Edouard Jeanneret à sa mère.

<sup>24</sup> Perriand, Charlotte. *Une vie de Création*. Éditions Odile Jacob, 1998, p38.

<sup>25</sup> Lettre du 22 novembre 1929 de Charles Edouard Jeanneret à sa mère.

<sup>26</sup> Fox Weber, Nicholas. *C'était Le Corbusier*. Éditions Fayard, 2009, p371.

ils sont tous deux caricaturalement grimés en personnages exotiques, sans retenue sur les réminiscences racistes sur lesquelles Joséphine se permettait de jouer abondamment dans ses spectacles.

Dans ses commentaires et explications, Nicholas Fox-Weber établit aussi un parallèle assez abrupt entre l'écriture architecturale de Le Corbusier et l'art scénique de Joséphine Baker, se laissant entraîner à écrire que la perfection et la précision des chorégraphies de l'une renverraient à celles des machines qui plaisaient tant à l'autre. Car il semblerait bien qu'on puisse dire de Joséphine Baker qu'elle était une authentique *machine à danser*.

Mais c'est bien la personnalité de Joséphine, au moins autant que sa plastique et ses aptitudes scéniques qui ont capté l'intérêt de Le Corbusier qui fait écrire ce témoignage à Jean Petit :

Joséphine Baker était comme une petite enfant simple et limpide. (...) Joséphine, merveilleuse artiste. Comme ses chants nègres d'alors étaient beaux... Quelle dramatique sensibilité dans sa manière de chanter, dans sa façon de danser. Jamais elle n'a été utilisée comme elle le méritait.<sup>27</sup>

Adolf Loos, Joséphine Baker et Le Corbusier - montage photographique (nicolas depoutot)



<sup>27</sup> Petit, Jean. *Le Corbusier PARLE*. Éditions Forces Vives, 1967, p 33.

## CHAPITRE 3 – Des attractions contrariées

### ... entre Loos et Le Corbusier

La trajectoire de ces deux architectes-théoriciens qui ont marqué leur temps et l'histoire de l'architecture s'est croisée plusieurs fois. Si leur rencontre avec Joséphine Baker à quelques mois d'intervalle est un point de contact par transitivité, ils ont eu des liens beaucoup plus directs, mais ont entretenu une certaine distance.

Celui qui deviendra Le Corbusier écrit depuis La Chaux-de-Fonds le 27 novembre 1913 à Auguste Perret :

« Les articles de Loos sont si bien, me plaisent tant, que j'ai voulu les conserver.  
(...) Ce bonhomme Loos se trouve être l'interprète de bien des professionnels de l'architecture. Son verbe, dénué de tout voile sonne parfois âpre et tranchant. »

Charles-Edouard Jeanneret fait ici référence à deux articles parus dans la revue *Les Cahiers d'aujourd'hui*<sup>1</sup>.

En novembre 1921, le numéro 2 de *l'Esprit Nouveau* contient une traduction de *Ornement et Crime*, un de ces 2 articles. Dans sa courte introduction Le Corbusier annonce Adolf Loos comme « un des précurseurs de l'esprit nouveau. ». Le court extrait suivant montre tout l'intérêt et l'admiration que vouait alors Le Corbusier à son aîné :

En 1900, déjà, au moment où l'enthousiasme pour le modern style battait son plein, en cette période de décor à outrance, d'intrusion intempestive de l'Art dans tout, M. Loos, esprit clair et original, commençait ses protestations contre la futilité de telles tendances.

L'un des premiers à avoir pressenti la grandeur de l'industrie et ses apports dans l'esthétique, il avait commencé à proclamer certaines vérités qui paraissent encore aujourd'hui révolutionnaires ou paradoxales.

Dans ses œuvres, malheureusement très peu connues, il était l'annonciateur d'un style qui s'élabore seulement aujourd'hui.

Nous publions de lui, aujourd'hui, « Ornement et Crime » qui sera suivi de « l'Architecture moderne », deux articles imprimés déjà en France dans les « Cahiers d'aujourd'hui » en 1913 ; ceci, sur la demande expresse de M. Loos qui estime avoir fixé dans ces deux articles le plus clair de ses intentions : nous continuerons alors par la publication d'inédits de M. Loos.<sup>2</sup>

À travers la republication de ce texte dans *l'Esprit Nouveau*, revue à la renommée naissante mais internationale, Loos bénéficie d'une belle exposition. Mais cette parution et ses conditions ne l'auraient pas pleinement satisfait et il en résulte une certaine incompréhension, « sans doute une des raisons de l'attitude assez distanciée de Loos envers Le Corbusier.<sup>3</sup>»

La suite des publications de textes de Loos annoncée dans l'introduction d'*Ornement et Crime* ne viendra jamais. Comme son texte n'a pas été compris selon sa pensée, Loos rédige en 1924 un article intitulé *Ornement et Éducation*, interprétable comme « une mise au point et une modération de *Ornement et Crime* ». Au grand dam de Loos, cet article n'aura pas beaucoup d'écho.

Cette incompréhension n'est pas la seule raison de la distance maintenue entre les deux personnages.

La théorie du Purisme, développée par Le Corbusier et Amédée Ozenfant, à partir des premières recherches et expérimentations de celui-ci, s'attaque précisément au mouvement

<sup>1</sup> Dumont, Marie-Jeanne. *Le Corbusier, lettres à Auguste Perret*. Éditions du Linteau, 2003, p87.

<sup>2</sup> *l'Esprit Nouveau* N°2, 1920, p 159.

<sup>3</sup> Rukschcio, Burkhardt et Schachel, Roland. *La vie et l'œuvre de Adolf Loos*. Pierre Mardaga éditeur, 1982, p 250.

Dada, peut-être plus qu'au Cubisme (même si le manifeste du Purisme ciblait directement le Cubisme). Le Purisme s'adosse explicitement à la volonté d'aborder la création artistique de façon raisonnée et contrôlée, aux antipodes de l'approche débridée des dadaïstes. D'une certaine façon, à travers la réalisation de la maison-atelier-galerie de Tzara sur la butte Montmartre en 1920, la figure de Loos s'agrége au mouvement dont son commanditaire est le chantre, le héros et le récipiendaire. « Or la maison Tzara n'a rien d'un manifeste dada : tant par la symétrie de sa façade que par la disposition intérieure, elle témoigne du lien qui unit Loos à la tradition classique. »<sup>4</sup>

« Je n'ai jamais pensé comme les puristes qui poussent le raisonnement à l'absurde disant que l'ornement devait être systématiquement aboli.<sup>5</sup> ». Même si Loos ne vise pas forcément ici expressément Le Corbusier, on peut constater que la radicalité de l'un qui s'était mis à la recherche théorique et pratique d'une architecture « à l'os » n'était pas du goût de l'autre.

Enfin, le malentendu se poursuit avec l'ouvrage *L'Art décoratif d'aujourd'hui*<sup>6</sup>. Le Corbusier y reprend encore et largement les idées exprimées par Loos depuis longtemps et il leur donne une large audience. Il les développe et d'une certaine façon les adapte en y injectant son point de vue sur les conséquences de la mécanisation qui transforme l'architecture et le mobilier. Les théories de Loos gagnent en audience mais s'hybrident. Et Loos y aurait vu pour ses idées plus de dévoiement et d'accaparement que de reconnaissance<sup>7</sup>.

Alfred Roth, architecte et théoricien suisse a été jusqu'à donner cet avis assez péremptoire : « Les rares choses qui sont bonnes chez Le Corbusier, il les a volées à Loos.<sup>8</sup> ». Celui qui est présenté sur Internet comme étant « le représentant le plus significatif du mouvement Neues Bauen et le porte-parole du modernisme » a travaillé à l'agence de Le Corbusier ces années-là.

De façon concrète, c'est bien Loos qu'il faut créditer pour la mise en place en Europe de la première toiture plate faisant office de terrasse. C'était en 1913 à Vienne pour la maison Scheu, bien avant la formulation des 5 points de l'architecture moderne<sup>9</sup>.

Et quand les noms de Loos et Le Corbusier se croisent dans l'aventure du Weissenhof de Stuttgart, c'est parce que l'un est retenu pour y participer et l'autre est refusé. Encore un épisode qui n'a pu qu'alimenter chez Loos une forme de rancœur envers ce jeune confrère qui s'appuyait tant sur son travail<sup>10</sup>.

Plusieurs auteurs ont souligné de grandes différences dans l'approche architecturale des 2 figures de l'architecture moderne.

Si *le Plan Libre* et *le Raumplan*, les deux dispositifs canoniques que l'on doit aux 2 architectes ici mis en avant ne s'opposent pas, ils témoignent d'une pensée singulièrement différente<sup>11</sup>.

Beatriz Colomina relève dans les écrits de Le Corbusier ce passage qu'elle estime peu connu : « Loos m'affirmait un jour : "un homme cultivé ne regarde pas par la fenêtre ; sa fenêtre est en verre dépoli elle n'est là que pour donner de la lumière non pour laisser passer le regard." <sup>12</sup> » Elle vérifie cette idée en constatant dans l'œuvre de Loos :

non seulement les fenêtres sont opaques ou couvertes de fins rideaux, mais l'organisation des espaces et la disposition de l'ameublement encastré semble empêcher qu'on y accède » alors que les fenêtres de Le Corbusier sont conçues comme « cadres pour vues. »<sup>13</sup>

<sup>4</sup> Tournikiotis, Panayotis. *LOOS*. Éditions Macula, 1991, p95.

<sup>5</sup> Ruschcio, Burkhardt et Schachel, Roland. *Op. cit.*, p299

<sup>6</sup> Le Corbusier. *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris, 1925.

<sup>7</sup> Cette hypothèse est défendue par Stanislas von Moos (Ruschcio, Burkhardt et Schachel, Roland. *Op. cit.*, p 308).

<sup>8</sup> Ruschcio, Burkhardt et Schachel, Roland. *Op. cit.*, p 331.

<sup>9</sup> La construction de cette maison iconoclaste a été suspendue, les autorités municipales ayant été saisies par des personnes heurtées par son aspect trop inhabituel selon Tournikiotis, Panayotis, *Op. cit.*, p 91.

<sup>10</sup> Ruschcio, Burkhardt et Schachel, Roland. *Op. cit.*, p 318.

<sup>11</sup> Un ouvrage complet, issu d'une recherche de la TU de Delft dirigée par Max Risselada, traite de cela : *Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos and Le Corbusier, 1919-1930*. Ed Rizzoli, 1988.

<sup>12</sup> Colomina, Beatriz. *La publicité du privé de Loos à Le Corbusier*. Éditions HYX, 1998, p 183.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p 184.

Les oppositions entre Le Corbusier et Adolf Loos, sur le plan de leur pratique et de leurs idées, sont avérées bien au-delà de ce qui a été cité ici. Il est à la fois vain et inutile de chercher à les énumérer dans cet article. Mais quelques traits biographiques peuvent toutefois être cités.

Au sujet de la prise de responsabilités collectives publiques, Loos a voulu en endosser, devenant pour un temps architecte en chef du Service de l'habitat de la ville de Vienne. De son côté, dans son action collective, Le Corbusier a plutôt agi en cherchant à fédérer des professionnels autour d'actions et d'idées, à travers des collectifs qui se situent entre le bureau d'études et le groupe de pression<sup>14</sup>.

Sur le plan de l'enseignement, Le Corbusier a considéré son agence d'architecture et son travail d'écrivain-théoricien comme sa contribution à la formation des jeunes générations. De façon plus conventionnelle, Loos a fondé à Vienne une véritable école où se dispensait un enseignement de l'architecture.

Mais peut-être est-ce leur façon d'exposer leurs idées et leurs travaux qui établit une autre des grandes différences entre les deux hommes. D'un côté Le Corbusier met en place un système très opérant d'auto-publication de son œuvre en cours, notamment à travers les tomes de son Œuvre Complète. De l'autre, Loos écrit beaucoup mais laisse peu publier son travail d'architecte. Il a pu livrer ce témoignage en 1910 dans son texte intitulé *Architektur* :

« pour ma part je suis fier de constater que mes intérieurs ne produisent aucun effet en photographie il faut que je renonce à être publié dans les différentes revues d'architecture. C'est ainsi que mon travail reste peut-être sans effet. On ne connaît rien de moi. Mais c'est là que se montre la force de mes idées et la justesse de mon enseignement. Moi que l'on ne publie pas dont on ignore les travaux, je suis aussi parmi des milliers d'architectes à posséder une véritable influence. »<sup>15</sup>

### ... entre Joséphine et l'architecture

Joséphine Baker a eu une vie intense, pleine de rebondissements, de péripéties, de hauts et de bas, faite de banal et d'exceptionnel, d'actes généreux ou héroïques, mais aussi pleine de rencontres dans des milieux très variés. Ses rencontres avec Adolf Loos et de Le Corbusier ont compté peut-être plus pour eux que pour elle, en tous cas : elles occupent plus de place dans leurs biographies.

Si les projets qu'ils ont imaginés pour Joséphine avaient été concrétisés, elle aurait son nom dans l'histoire de l'architecture au-delà des allusions grivoises qui l'y accompagnent aujourd'hui. Peut-être n'a-t-elle pas saisi le potentiel des 2 hommes, peut-être n'était-elle pas sensible à l'architecture de son temps, elle qui a pourtant révolutionné son art et bousculé dans la société l'image de la femme en général et de la femme noire en particulier.

La demeure qui est principalement attachée à Joséphine Baker dans de le long récit de son existence est le château des Milandes, domaine en Dordogne habité de 1947 à 1968 avec Jo Bouillon son mari d'alors et de nombreux enfants adoptés, originaires de pays variés et exotiques pour la plupart. Dans son allure, Les Milandes est une sorte de château de contes de fées, pièce principale d'un domaine que Joséphine et Jo ouvrent largement au public et destinent aux loisirs et à la fête.

La construction du château des Milandes remonte aux dernières décennies du XV<sup>e</sup> siècle. Il est aujourd'hui classé Monument Historique et a acquis ce qui le fait correspondre très directement à l'image phantasmatique et romantique de la Belle au Bois Dormant, à travers

---

<sup>14</sup> Cela est écrit à l'exception de la funeste recherche par Le Corbusier d'une fonction officielle auprès du gouvernement de Vichy en 1942.

<sup>15</sup> Extrait cité par Colomina, Beatriz. *Op. cit.*, p52.

l'intervention conséquente, entre 1900 et 1914, de l'architecte Henri Laffillée, commandité par Charles Claverie, alors propriétaire des lieux.

La notice de Henri Laffillée rédigée par le syndicat professionnel des ACMH donne quelques informations sur cet architecte.

En 1890, il entre dans le Service des Monuments Historiques puis il est nommé sur titre Architecte en Chef des Monuments Historiques (1898 -1921). Il est alors chargé de la Lozère, de la Sarthe, de l'arrondissement de Sceaux, du Rhône, de la Loire, de l'Ain et de la Sainte-Chapelle. En 1921, il démissionne.

Il est l'auteur de nombreux relevés de peintures murales pour la Commission.<sup>16</sup>

Éclairé, Charles Claverie fera aussi appel au jardinier en chef de l'exposition universelle de 1900, également architecte paysagiste en chef de la Ville de Paris pour dessiner aux Milandes un jardin à la française.

Après sa faillite et la vente aux enchères du domaine des Milandes en 1968, Joséphine Baker et ses enfants trouvent refuge auprès de généreux hôtes et donateurs, alertés notamment par Brigitte Bardot.

C'est ainsi que la *Villa Maryvonne* à Roquebrune, est mise à la disposition de Joséphine et de ses 12 enfants par la princesse Grace de Monaco au début des années 70. Ce sera la maison de ses derniers jours. Accrochée à la pente caractéristique de ce morceau de Côte d'Azur, La Villa Maryvonne a alors les caractéristiques d'une villa moderniste, aujourd'hui perdues après une rénovation lourde et douteuse sur le plan du style architectural.

Cette villa qui possède une vue imprenable sur la mer, du Cap Martin à Monaco est étonnamment située à quelques encablures du Cabanon de Le Corbusier et de la crique où il a trouvé la mort en 1965.

Adolf Loos, Le Corbusier et Joséphine - montage photographique (nicolas depoutot)



<sup>16</sup> Source : <https://www.compagnie-acmh.fr/laffillée/>

## En conclusion

Dans le domaine des proximités géographiques confondantes, on peut citer ici celle entre la villa Karma de Loos avec la Villa « Le Lac » de Le Corbusier.

La première, édifiée à Clarens près de Montreux entre 1903 et 1906 est souvent citée comme la première des réalisations majeures de Loos. Commanditée par le docteur Theodor Beer, la villa est située sur une rive du Lac Léman à quelques centaines de mètres de Corseaux où Le Corbusier a bâti en 1923 la petite maison destinée à ses parents. Il est difficile de penser que Le Corbusier ignorait cette proximité, bien qu'il n'en parle jamais.

L'ambition de cet article était de dépasser l'anecdote. C'est bien ce que réclame la valeur historique des trois protagonistes principaux de ces lignes.

Toutefois, petite et grande histoire sont intrinsèquement mêlées et bien souvent, ignorer la première ne permet pas de saisir pleinement la seconde. D'autre part, la valeur fédérative et sociétale des ragots a été récemment démontrée. Les écouter fait sécréter de l'ocytocine. Cette hormone du plaisir et de l'attachement est libérée massivement au moment de l'accouchement et elle inonde aussi le cerveau des amoureux au moment du coup de foudre. Ainsi les ragots, ferment ancestral de lien social, donneraient consistance et substance à notre condition humaine.<sup>17</sup>

Ainsi, voici en guise de clôture, si ce n'est de conclusion, une autre de ces données qui lient Adolf Loos et Le Corbusier. Elle est apparemment sans valeur, à moins au contraire que ce soit finalement ce recoupement qui fasse l'intérêt de cet article : Le Corbusier et Loos portaient un amour profond à leur chien, tous deux rescapés d'une maladie qui aurait dû les emporter jeune : Pinceau, le schnauzer du premier avait résisté à une congestion pulmonaire<sup>18</sup> et Whisby, le pincher du second était un rescapé de la maladie de Carré<sup>19</sup>.

C'est à travers cette information et un éclairage par la sagesse populaire qui lie l'amour des animaux à une grandeur d'âme, que l'on peut conclure sur celle de ces deux architectes qui comptent tant dans l'histoire.

En ce qui concerne la grandeur d'âme de Joséphine Baker, c'est l'ensemble de sa vie qui en témoigne.

---

<sup>17</sup> Les expériences et références des publications de Robin IM Dunbar, chercheur à l'université de Liverpool et de Natascia Brondino de l'université de Pavie sont relatées dans l'article de Chokron, Sylvie. *Les délices du comérage*. Cerveau & Psycho N°134, juillet-août 2021.

<sup>18</sup> Fox Weber, Nicholas. *C'était Le Corbusier*. Éditions Fayard, 2009, p 549.

<sup>19</sup> Rukschcio, Burkhardt et Schachel, Roland. *Op. cit.*, p 316.