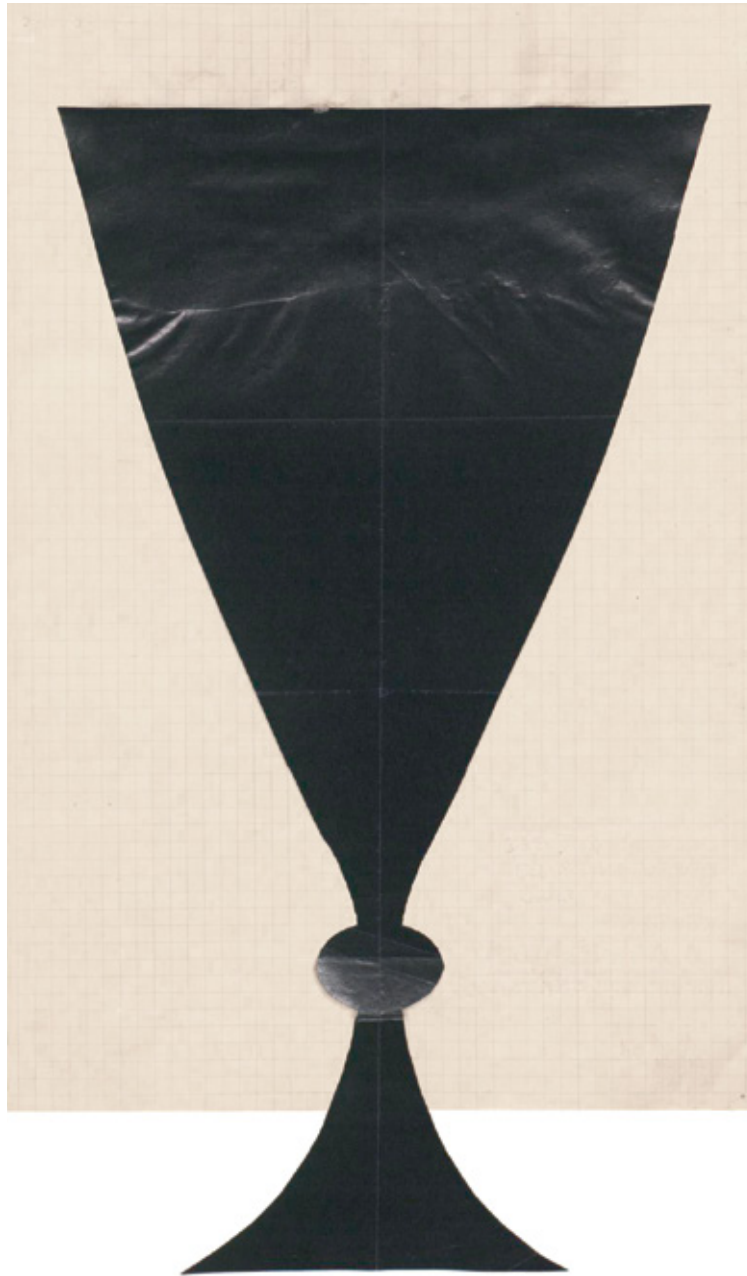




JOSEF HOFFMANN





Vase à fleurs, 1928, découpe de papier glacé sur papier, MAK



JOSEF HOFFMANN



SOUS LE CHARME DE LA BEAUTÉ



HANNIBAL

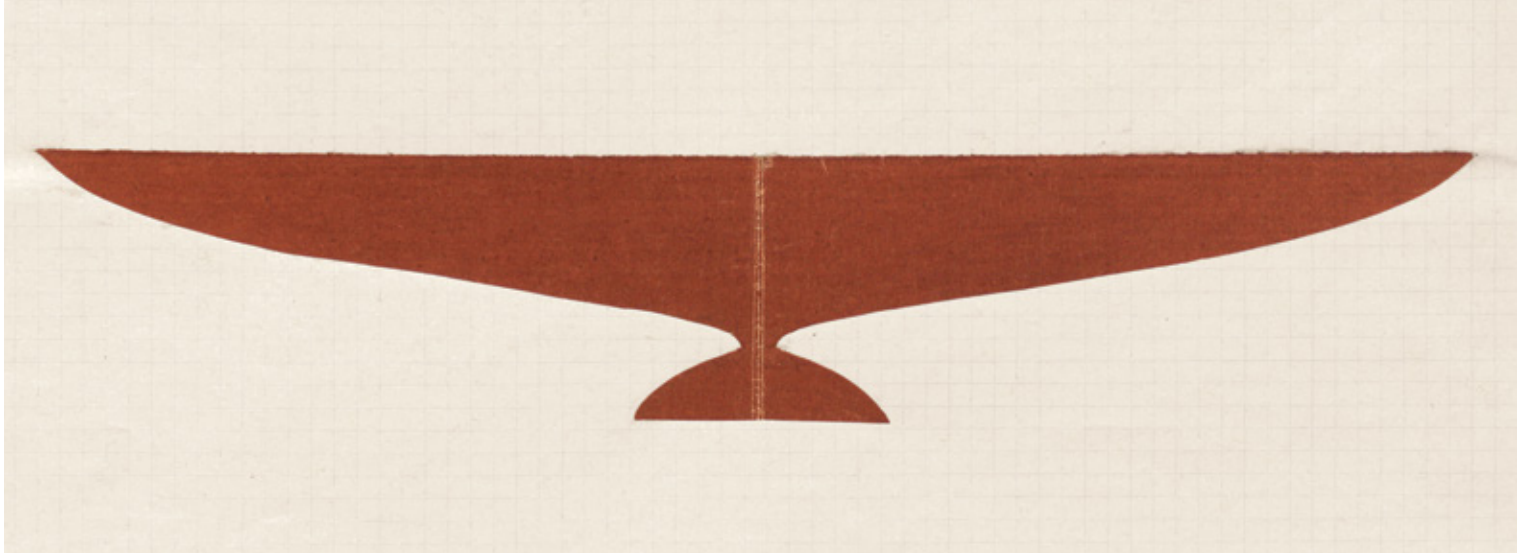


*



Ex-libris pour Mäda et Otto Primavesi, gravure sur bois, 1923-1924. Réimpression par Eric Neunteufel en 2000, Bibliothèque nationale autrichienne, E-15946.

Entre 1923 et 1925, Josef Hoffmann a esquissé différentes versions d'un ex-libris pour Mäda et Otto Primavesi – mécènes des arts et des artisans d'art, propriétaires et directeurs de la Wiener Werkstätte de 1915 à 1925 (après leur séparation, dans laquelle la WW a joué un rôle non négligeable, Mäda a dirigé seule l'entreprise jusqu'à sa faillite moins d'un an plus tard). Sur cet ex-libris, les noms du couple encadrent une maison en flammes. Cette maison en flammes est, ou plutôt était, la maison de campagne des Primavesi, édifiée et aménagée en 1913-1914 sur un versant du Hrubý Jeseník (République tchèque) dans la République tchèque, d'après un projet d'œuvre d'art totale d'inspiration folklorique conçu par Hoffmann lui-même. Outre son toit de chaume et ses fondations en pierre, l'immense maison était entièrement construite en bois – ce qui n'a pas joué en sa faveur lorsqu'en 1922 un court-circuit provoque sa destruction complète par le feu. Très loin des paraphes tracés rapidement au stylo à bille qui indiquent qu'un livre vous appartient, les ex-libris fonctionnent comme des signatures élaborées et décorées avec soin, destinées à être collées sur la première page d'un livre. Hoffmann ne s'est pas contenté d'esthétiser la tragédie (avec un effet tragi-comique), il l'a aussi réduite à un emblème miniature. Hoffmann était, avant tout, un maître de la disproportion. S'attendait-il vraiment à ce que les Primavesi recyclent leur "ex-maison de campagne" en "ex-libris" à chaque fois qu'ils ouvriraient une de leurs éditions bibliophiles ? Tout ce que l'on sait, c'est qu'à l'exception d'une gravure sur bois dont il n'existe aucun tirage d'époque, l'ex-libris avec la maison en flammes est resté à l'état d'esquisse. [Les projets d'ex-libris de Josef Hoffmann ont été remis en lumière et étudiés de manière approfondie par Alexandra Smetana et Claudia Karolyi dans leur article « Der Künstler und seine Mäzene » (L'artiste et ses mécènes), publié pour la première fois en 2000 dans la revue *Biblos: Beiträge zu Buch, Bibliothek und Schrift* (49, 2, p. 353-380).]



Coupe, 1931, découpe de papier glacé sur papier, MAK



AVANT-PROPOS Bruno Verbergt et Paul Dujardin 7



MA VIE APRÈS HOFFMANN Christian Witt-Döring 9
HOFFMANN ET LES ARCHIVES BACKHAUSEN Ursula Graf 19
SOUS LE CHARME D'HOFFMANN Adrián Prieto 41

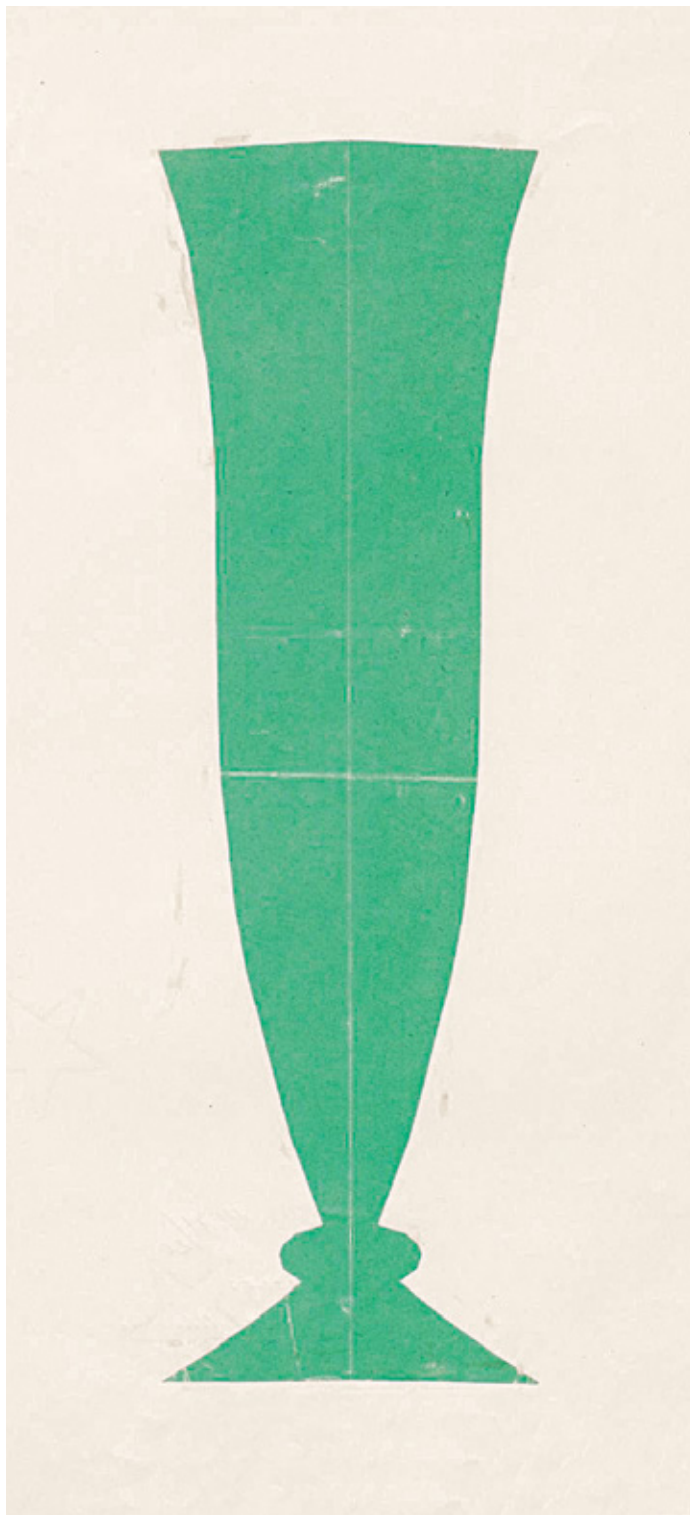


SIÈGES DU PALAIS STOCLET 65
CACHE-CACHE AU PALAIS STOCLET Entretien avec Aude Stoclet et Laurent Flagey 77



PRODUCTION 1897-1950 107





Vase à fleurs, 1928, crayon et découpe de papier glacé sur papier, MAK

AVANT-PROPOS

À l'occasion du 75^e anniversaire de la Belgique, l'architecte parisien « classique », Charles Girault, achève l'arc de triomphe au début de l'avenue de Tervueren à Bruxelles. On lui doit déjà la construction du Musée du Congo, à l'autre extrémité de ce nouveau boulevard. On ne peut pas dire que ces deux édifices royaux expriment la modernité. Quelle différence avec l'ouvrage érigé à la même époque, entre 1905 et 1911, sur la même avenue : la splendide demeure de la famille Stoclet-Stevens, de l'architecte viennois Josef Hoffmann (1870-1956).

La « Maison Stoclet », plus connue sous le nom de « Palais Stoclet », restera dans l'histoire comme l'un des plus beaux exemples de la beauté moderniste. La simplicité et la sobriété découlant de l'économie appliquée à l'espace et au confort créent une nouvelle perception du luxe et de l'art dont les points d'orgue sont les deux frises de Gustav Klimt, de sept mètres de long, dans la salle à manger. Le design d'Hoffmann préfigure le XX^e siècle par le choix moderne des matériaux, l'usage de la couleur et la géométrie. Une fois de plus, l'art et l'histoire convergent vers une nouvelle vision de l'humain et du monde.

Le couple Adolphe et Suzanne Stoclet-Stevens vit à Vienne, au début du XX^e siècle. C'est la Vienne de Klimt, Loos, Freud, Webern, Schönberg... et de nouvelles associations d'artistes. Les Stoclet, jeunes amateurs d'art, y font la connaissance d'Hoffmann. Comme beaucoup d'autres après eux, ils sont sensibles à ses idées et à ses créations. Lorsqu'ils envisagent de construire, c'est à lui qu'ils s'adressent. Après leur retour inattendu à Bruxelles, le jeune architecte et designer autrichien, un des fondateurs de la Wiener Secession et co-fondateur de la Wiener Werkstätte, y poursuit son projet. Avec sa « Maison Stoclet », Bruxelles se dote d'un palais urbain somptueux de niveau international, à deux pas du parc du Cinquantenaire. L'ouvrage est d'une beauté idéale et intemporelle. Il a été pensé par Hoffmann dans ses

moindres détails : le bâtiment, mais aussi le jardin, les cadres et les socles destinés aux œuvres d'art, les tapis, meubles, services et couverts... Il s'agit d'une de ses plus prestigieuses réalisations d'art total.

Cet ouvrage iconique, toujours aux mains de la famille Stoclet et privé, appartient à la première phase de la longue vie d'artiste d'Hoffmann. Il s'agit d'une de ses innombrables créations, réparties sur plusieurs disciplines artistiques. Le talent d'Hoffmann est sans limite et son aspiration à la beauté, insatiable. Son approche est novatrice tout en tenant compte de la tradition. Cette exposition se penche sur ses idéaux et leur évolution durant six décennies, marquées par deux guerres mondiales. Indépendamment de la mode, de l'évolution des idéologies qui l'entourent et des conditions sociales, il est resté fidèle à lui-même et à ses normes créatives. Après Henry van de Velde, mis à l'honneur par le Musée Art & Histoire en 2013-2014, et Victor Horta et ses contemporains bruxellois, qui jouissent d'une attention soutenue au cours de cette année de l'Art nouveau, il est temps de rendre hommage à Josef Hoffmann.

Matthias Boeckl, Rainald Franz et Christian Witt-Döring ont mené des recherches approfondies sur Josef Hoffmann et ont découvert, entre autres, de nouveaux documents ayant trait à l'attitude de l'architecte face au nazisme. Cette recherche fut à la base de l'exposition *Josef Hoffmann. Fortschritt durch Schönheit / Progress through Beauty* au Museum für angewandte Kunst (MAK), à Vienne, en 2022. Nous les remercions, ainsi que la directrice du MAK Lilli Hollein, la vice-directrice du MAK Martina Kandeler-Fritsch et l'ancien directeur du MAK Christoph Thun-Hohenstein, pour leur collaboration et pour nous avoir autorisés à présenter une partie de l'exposition de Vienne. Pour la version du parc du Cinquantenaire, nous avons pu compter sur le soutien exceptionnel de plusieurs instances officielles autrichiennes et de la Région de Bruxelles-Capitale, un tremplin qui a permis

de faire de Bruxelles la capitale européenne de l'Art nouveau. Grâce à cela, nous sommes en mesure de présenter avantageusement et pour la première fois dans l'histoire, la figure-clé que fut Josef Hoffmann pour l'architecture et le design du XX^e siècle.

Adrián Prieto, docteur en histoire de l'architecture, a assuré la direction artistique, scientifique et organisationnelle de l'exposition de Bruxelles et de la publication qui s'y rapporte. Les collaborateurs du musée, de l'asbl Horizon 50-200, de urban.brussels et visit.brussels, le scénographe Kris Kimpe, le concepteur de l'éclairage Chris Pype, le collaborateur du projet Nikolaas Verstraeten ont contribué, tout comme les généreux prêteurs, à la réussite de ce projet.

Nous tenons particulièrement à remercier la famille Stoclet, et surtout Madame Aude Stoclet et son fils Laurent Flagey, qui ont prêté leur contribution à cette publication et offrent au lecteur un aperçu exceptionnel de la jeunesse fascinante qu'ils ont vécue dans le Palais Stoclet. En tant qu'héritiers, ils sont toujours sous le charme de la beauté transmise par Josef Hoffmann. Nous aussi.

Bruno Verbergt
Directeur général a.i.,
Musées royaux d'Art et d'Histoire

Paul Dujardin
Commissaire général,
Année de l'Art Nouveau



Coupe, 1928, découpe de papier glacé sur papier, MAK

MA VIE APRÈS HOFFMANN



Porte-manteau avec miroir, provenant de l'appartement du Dr Hermann Wittgenstein (antichambre et cuisine), 1906, bois tendre, laque blanc-gris, laiton, MAK

Par CHRISTIAN WITT-DÖRRING

Ma vie après Hoffmann commença à l'âge de seize ans, lorsque ma grand-mère m'emmena visiter l'exposition *Die Wiener Werkstätte. Modernes Kunsthandwerk von 1903-1932* au Musée des Arts appliqués de Vienne. Celle-ci donnait à voir une époque révolue, avec ses propres normes sociales et exigences de qualité. Elle fut la principale motivation qui me poussa par la suite à étudier l'histoire de l'art et à me spécialiser dans les arts appliqués et décoratifs. Afin de souligner l'importance de cette rétrospective pour ma culture générale, ma grand-mère me montra un rond de serviette qui se trouvait dans sa salle à manger, qu'elle avait acquis directement auprès de la Wiener

Werkstätte à l'occasion de son mariage en 1919. Bien que l'ayant eu sous les yeux à chaque repas pendant des années, je ne lui avais jamais porté d'attention particulière jusque-là. Le rond de serviette prit vie à travers les mots et les mains de ma grand-mère, chose que je n'aurais jamais imaginée possible de la part d'un objet. Mon intérêt éveillé, je me rendis pour la première fois au Musée des Arts appliqués de Vienne.

Cette visite fut ma première rencontre avec le monde des arts décoratifs viennois du premier quart du ^{xx}e siècle. La génération de mes parents, les enfants des clients de la Wiener Werkstätte, rejetait pour la plupart cette esthétique. Dans les années



1960, l'argenterie produite par la Wiener Werkstätte était évaluée et vendue au poids, signe de ce changement de goûts et de valeurs : le goût de l'époque ne permettait pas d'évaluer le prix d'un objet à l'aune de sa qualité artistique et technique. En 1966, les enfants de Hermann (1978-1953) et Lydia (1879-1964) Wittgenstein décidèrent de se débarrasser du mobilier que contenait la maison de leurs parents, conçu par Josef Hoffmann et Koloman Moser en 1905 et réalisé par la Wiener Werkstätte à l'occasion de leur mariage. C'est lors de cette vente que le Musée des Arts appliqués de Vienne entra en possession des premières pièces de mobilier dessinées par Hoffmann et produites par la Wiener Werkstätte¹. Avec l'argenterie achetée au même moment aux Wittgenstein, elles constituent d'importants exemples des premières œuvres de Hoffmann que l'on pouvait admirer au sein de cette exposition.

À mes yeux restés impartiaux malgré ces informations nouvellement apprises, l'événement offrit les feux d'artifice créatifs d'un monde sensuel, inconnu et en perpétuel renouvellement. Les critiques presse de l'époque soulevèrent toutefois la question de la quantité d'objets, privilégiée au détriment de la qualité². Aujourd'hui, je peux affirmer que ce sont les vieux préjugés à l'encontre de Josef Hoffmann en tant qu'architecte, designer et cofondateur de la Wiener Werkstätte qui les empêchaient d'accepter ce qui était donné à voir à partir d'une compréhension pluridisciplinaire de la qualité. Le musée lui-même avait limité cette compréhension en incluant l'adjectif « moderne » dans le titre de l'exposition pour définir les objets exposés. L'adjectif « moderne » était-il utilisé en opposition à « historique » – comme c'était le cas au début du siècle –, ou plutôt dans le sens du *modernisme* international de la période d'après-guerre des années 1950 et 1960 ? Si l'on souhaite rendre hommage au génie de Hoffmann et à la création de sa Wiener Werkstätte³, son œuvre peut être appréciée

- 1 Dès 1960, le musée acquiert auprès de la veuve de Hoffmann la première pièce de mobilier signée de la main de ce dernier et réalisée par la WW : le propre bureau de l'artiste (1910).
- 2 *Die Presse*, 27 mai 1967.
- 3 Christian Witt-Döring, Matthias Boeckl and Rainald Franz, *Josef Hoffmann: Progress Through Beauty* (Basel: Birkhäuser Verlag, 2021), p. 11-12.



Fumoir, appartement du Dr Hermann Wittgenstein, Vienne III, Salesianergasse 7, 1906, MAK



HOFFMANN ET LES ARCHIVES BACKHAUSEN

Élève d'Otto Wagner, fondateur de la Wiener Werkstätte et professeur à l'Université des Arts appliqués de Vienne, Josef Hoffmann était également un designer textile très actif, ce dont témoigne l'impressionnante collection de dessins de tissus et de tapis conservée dans les archives Backhausen¹. Comme on peut le lire dans un article sur les créations textiles antérieures à la Wiener Werkstätte, « les créateurs ont besoin de fabricants réceptifs et ouverts d'esprit pour concrétiser leurs idées. À Vienne, ce rôle pionnier a été joué par la célèbre maison Johann Backhausen & Söhne² ». Si c'est avec Otto Wagner que cette dernière signe sa première collaboration avec des architectes et artisans du « modernisme viennois » et si la première création de Koloman Moser pour cette maison remonte à 1898, c'est sa collaboration de plus de quarante ans avec Hoffmann, qui débutera en 1901 et donnera lieu à plus de 250 créations, qui illustre le mieux l'évolution des textiles modernistes viennois.

Entre sa première création pour la maison Backhausen (Dess. 4312), un tapis de salon dessiné en 1901, et la fin de leur collaboration (Dess. 11648), en 1942, Josef Hoffmann a imaginé un large éventail de motifs et de styles textiles. Ses premières créations se caractérisent par une structure orthogonale, qui lui vaut le surnom de « Quadrat-Hoffmann ». Ce penchant s'estompe progressivement et, dès 1904, il intègre des éléments floraux et naturalistes (Dess. 5054). Dans les années 1930, ses créations textiles deviennent plus abstraites, par exemple avec le motif « Tabu » (Dess. 10730) en 1930. Dans sa dernière création pour Backhausen (Dess. 11648), le « Mûrier », datant de 1942, Hoffmann surprend par une interprétation libre et naturaliste de l'arbuste éponyme, qu'il dote d'une feuille à cinq lobes beaucoup plus attrayante.

Hoffmann dessine presque exclusivement sur du papier quadrillé. Ce quadrillage sert de guide pour les répétitions et

les motifs et transparait même dans ses dessins ultérieurs, parfois très organiques, par exemple un dessin de 1909 (Dess. 1030), qui abandonnent complètement le canon des formes construites à partir de carrés, de rectangles, de triangles, de losanges et de segments d'arcs. Les motifs émergent agilement d'éléments de motifs simples et combinés de manière variée sur la base du quadrillage. Hoffmann fera du principe formel des carrés imbriqués l'une des marques de fabrique de la Wiener Werkstätte, mais celui-ci ne caractérisera son ornementation textile que pendant une période relativement courte, de 1901 à 1905 environ, même si le quadrillage restera l'un de ses principes de composition, comme dans « Atho » (Dess. 10709), datant de 1930.

L'intérêt prononcé d'Hoffmann pour les textiles semble avoir profondément marqué sa compréhension des formes. Dès l'enfance, il joue avec de vieux modèles en bois provenant de l'atelier de sérigraphie et de calicot de son père dans sa ville natale de Brtnice³. Alors qu'Adolf Loos, d'abord compagnon d'Hoffmann puis critique sévère de la Sécession et de la Wiener Werkstätte, considérait l'invention de motifs comme une activité basse et indigne d'un artiste, produisant des « ornements sans passé et sans avenir⁴ », Hoffmann n'avait pas de telles réserves. Au contraire, les textiles richement ornés étaient une composante fixe de l'ambiance absolue de la *Gesamtkunstwerk*. Passé maître dans la transmission des formes ornementales, Hoffmann revisite sans cesse les ornements historiques pour créer quelque chose de nouveau. Il considère les ornements et les motifs comme un « exercice de pensée créative » qu'il pratique « de manière presque compulsive⁵ ».

Peter Gorsen atteste de la « conception du dessin artisanal » propre à Hoffmann et voit dans son « aversion pour toute gratification forcée par un système de conception moniste le moteur progressiste de sa modernité⁶ ». Au fil de toutes ses phases créatives, Hoffmann a conservé une mémoire

historique du pluralisme des langages formels encore étudiés à l'époque de la Ringstrasse. Il a réussi à utiliser « de manière peu orthodoxe⁷ » tant les types formels familiers que ceux déjà menacés d'oubli, réintroduisant leur vocabulaire stylistique éculé dans un contexte inhabituel et contribuant ainsi à préserver la mémoire du passé⁸.

1 L'histoire de la maison de tissage Backhausen remonte à 1815, même si elle n'adoptera officiellement le nom de « Johann Backhausen & Söhne » qu'en 1849. Le fondateur, Johann Backhausen (1818-1886, Vienne), ouvre en 1864 un bureau de vente dans le Heinrichhof, récemment achevé sur l'Opernring à Vienne. À cette époque, la maison Backhausen possède bien sûr la technologie du tissage, mais elle a également la capacité, la compréhension et l'esprit d'entreprise nécessaires pour effectuer un véritable travail de pionnier et introduire des motifs textiles entièrement nouveaux, créés d'abord par les Sécessionnistes puis par la Wiener Werkstätte. Le déclenchement de la Première Guerre mondiale entraîne une forte baisse de la production, mais, dans les années 1920 et 1930, la maison continue de collaborer avec des artistes et des architectes d'avant-garde, principalement Josef Hoffmann mais aussi Dagobert Peche, Otto Prutscher, Josef Frank ou encore My Ullmann. Juste avant la fin de la Seconde Guerre mondiale, le siège de l'entreprise à Heinrichhof est complètement détruit. Seules les archives restent intactes. La maison se rétablit toutefois rapidement après la guerre et devient même, dans les années 1980, une référence en matière de design textile, dans le style du modernisme viennois, grâce à la réédition de motifs.

Les archives Backhausen reflètent l'histoire mouvementée de la maison. Au début des années 2010, celle-ci connaît des difficultés économiques croissantes. En 2014, elle est acquise par une nouvelle propriétaire, Louise Kiesling, qui lui permet de rester une entreprise familiale et lui ouvre de nouvelles perspectives pour faire perdurer son héritage textile, empreint d'originalité et d'un savoir-faire artisanal de grande qualité. Sous sa direction prudente, les archives sont indexées et numérisées. Son décès prématuré en 2022 signe la fin de la société. En juin 2023, l'usine de tissage de Hoheneich est finalement fermée. Les archives classées de Backhausen et la marque Backhausen sont encore aujourd'hui détenues par la famille. Voir Ursula Graf, « Johann Backhausen & Söhne », dans Wagner, Hoffmann, Loos und das Möbeldesign der Wiener Moderne. Künstler, Auftraggeber, Produzenten, édité par Eva Ottillinger (Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar, 2018), p. 135-138.

2 Angela Völker, *Textiles of the Wiener Werkstätte 1910-1932* (Thames & Hudson, 1994), p. 22.

3 Eduard F. Sekler, *Josef Hoffmann. Das architektonische Werk* (Salzburg, 1982), p. 10.

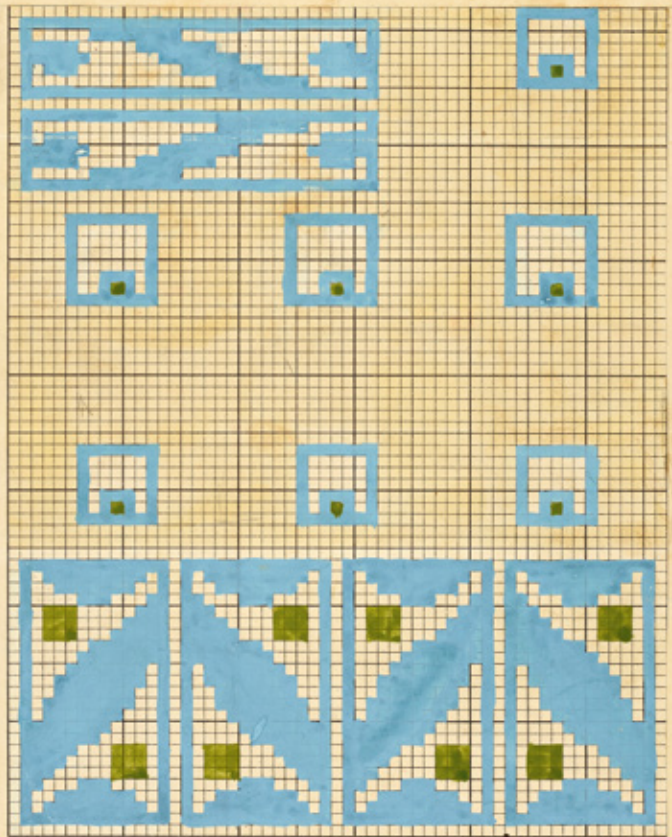
4 Burkhardt Rukschcio, « Ornament und Mythos », dans *Ornament and Asceticism*, édité par Alfred Pfabigan (Vienne, 1985), p. 66.

5 Angelika Völker, « Josef Hoffmann's Gesamtkunstwerk. Ornament und Muster », dans : *Josef Hoffmann : Ornament zwischen Hoffnung und Verbrechen*, édité par Peter Noever et Oswald Oberhuber (Salzburg 1987), p. 15.

6,7 Peter Gorsen, *Ornament und Askese* (Christian Brandstätter Verlag & Edition, Wien, 1985), 69-92.

8 Christian Witt-Döring y voit la qualité « ambiguë » du modernisme viennois.

Des. 4312



Größe: $46\frac{1}{2}$ cm - $7\frac{2}{5}$ cm
Qualität: A N. $\frac{1}{2}$ m 4. 399.
Des. 4312 Knüpf. A
Prof. J. Hoffmann
J. W. Müller 25/2. 1901

Motif de tissu, 1901, aquarelle, gouache, papier pour patron, Archives Backhausen



Par ADRIÁN PRIETO

Sur une photographie de 1955, on peut voir Josef Hoffmann savourer un verre de riesling dans le wagon-restaurant d'un train.



Le designer chouchou (ou le chouchou des designers) de Vienne est en route vers Bruxelles pour célébrer le cinquantième anniversaire de son projet le plus remarquable,

le Palais Stoclet. Bâti entre 1905 et 1911 pour Adolphe et Suzanne Stoclet, en étroite collaboration avec les artistes et artisans de la Wiener Werkstätte, le Palais Stoclet constitue l'un des rares édifices construits par Hoffmann hors d'Autriche (à l'exception de pavillons d'exposition à Cologne, Paris, Rome ou Venise) ainsi qu'un excellent exemple de son interprétation idiosyncratique de la mission connue sous le nom de « modernisme ». Ce fragment d'univers viennois sur l'avenue de Tervueren a été ré-actualisé à une époque où Bruxelles était encore agitée des derniers soubresauts, d'une part, de l'architecture historiciste et d'autre part,



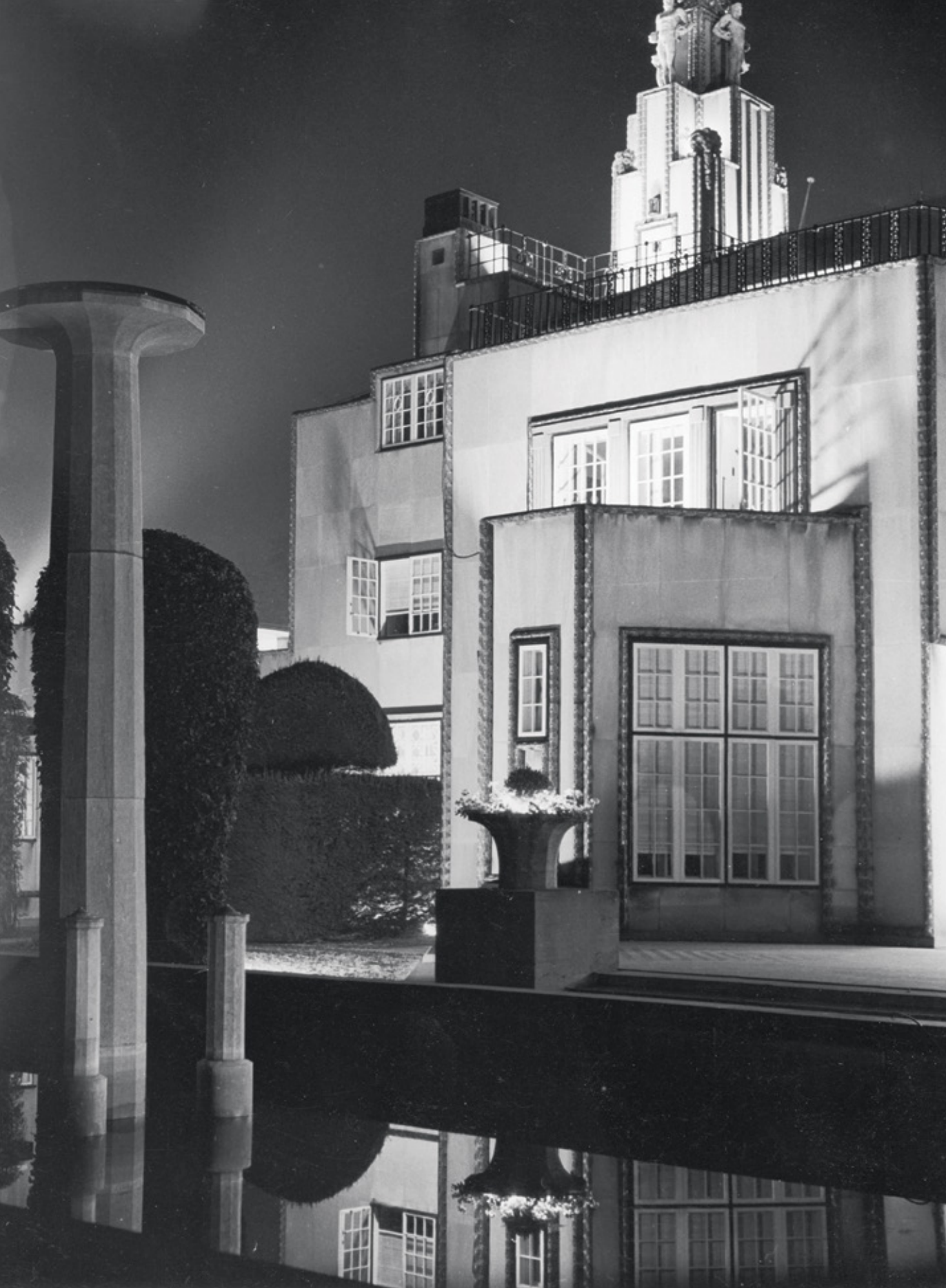
de l'esthétique faussement décadente de l'Art nouveau.

Dans son autobiographie (il s'agit plutôt d'un essai bref qui s'apparente à des mémoires, publié en tant qu'« autobiographie » à des fins lucratives), Hoffmann mentionne à plusieurs reprises l'édifice. Il y évoque les souvenirs de sa première visite à Bruxelles, destinée à inspecter « le chantier (relativement imposant) » et à faire « une étude des possibilités¹ ». Il y raconte l'empressement avec lequel les Stoclet « [lui] ont fait découvrir tout l'art que la Belgique avait à offrir² (...) » et mentionne également la véritable impulsion qu'il a eue, probablement suite à une visite ultérieure (selon l'un des livres d'or conçus par l'architecte³, celle-ci aurait eu lieu en décembre 1913), d'améliorer certains détails du projet original « au fur et à mesure du temps et des progrès considérables réalisés dans le domaine des arts modernes⁴ ». Ce sursaut de perfectionnisme de l'architecte n'a cependant pas trouvé d'écho chez la famille Stoclet, qui souhaite « conserver cette première tentative dans sa forme originale⁵ » – alors même qu'il s'agit d'un projet aux allures folles et absolues, le fait que cette forme originale n'ait pas trouvé grâce aux yeux de son concepteur est très révélateur de son éthos artistique. Même la *Gesamtkunstwerk* [littéralement, « œuvre d'art totale »], pouvait faire l'objet de modifications. Même la *Gesamtkunstwerk* devait pouvoir, à un moment ou à un autre, être réactualisée.



Le 4 octobre 1955, pour la réception officielle célébrant l'anniversaire du Palais Stoclet, la maison est en pleine effervescence. Au programme, un concert du *Quatuor en ré mineur dédié à Haydn* et du

- 1 Peter Noever et Marek Pokorný (éd.), *Josef Hoffmann. Selbstbiographie / Autobiography*, Hatje Cantz, 2009, p. 97.
- 2 *Ibid.*
- 3 Le premier livre d'or, conçu par Josef Hoffmann et réalisé par la Wiener Werkstätte pour Adolphe et Suzanne Stoclet, a été utilisé entre 1911 et 1949. La génération suivante a poursuivi cette tradition avec plusieurs livres d'or créés par la Maison Wolfers. La Wiener Werkstätte a conçu toutes sortes de contenus graphiques pour la famille Stoclet, dont des carnets de croquis et des cartes de menu.
- 4 Noever et Pokorný, *Josef Hoffmann*, p. 98.
- 5 *Ibid.*



Le Palais Stoclet vu du jardin lors de la soirée du 4 octobre 1955, collection privée

Quintette pour clarinette de Mozart, dans la salle de musique, suivi d'un dîner de gala auquel prennent part des centaines de personnes. De nombreux projecteurs éclairent la façade. Toutes les pièces sont illuminées et enchantent autant les invités que les spectateurs, créant un effet d'ensemble parfaitement fonctionnel.

Ce soir-là, les projecteurs sont braqués à la fois sur la maison et sur l'architecte lui-même – pour peu que l'architecture du bâtiment, qui attire toute l'attention, laisse les regards se concentrer sur autre chose que sur ses innombrables détails.



Dans le petit discours qu'il prononce pour l'occasion, Hoffmann exprime sa profonde gratitude à l'égard de feu Adolphe Stoclet, décédé en 1949 un mois seulement avant son épouse Suzanne (née Stevens), le remerciant d'avoir eu « l'audace de confier la construction de son palais à un groupe de jeunes artistes, encore inconscients de l'importance de leur mission⁶ ».



Ce clin d'œil aux débuts de la Wiener Werkstätte – fondée en 1903 par Hoffmann, Koloman Moser et Fritz Waerndorfer, rejoints en 1905 par Carl Otto Czeschka – semble faire référence à l'ambition qu'avait le groupe de redéfinir les limites de l'identité artistique individuelle au moyen de la *Gesamtkunstwerke*, concept autant que méthode, qui avait déjà été mise en œuvre

6 Discours de Josef Hoffmann au Palais Stoclet, 4 octobre 1955. Sammlung Kunst Architektur Design / Universitätsarchiv, Ref. 4437/4/Aut.

à Vienne dans les villas de la Hohe Warte en 1900 ou lors de la 14^e exposition de la Sécession viennoise de 1904 en l'honneur de Beethoven. C'est peut-être par un coup du destin que les Stoclets, de riches mécènes comme il en exista beaucoup d'autres, ont adopté sans réserve la cause de l'unité moderne entre art et fonction pour leur maison familiale, avec – presque⁷ – « aucune contrainte financière ni autre obstacle⁸ ». La haute estime en laquelle Hoffmann tenait les Stoclet était réciproque. Dans le discours qu'il prononce lors du dîner d'anniversaire, Jacques Stoclet (fils et héritier d'Adolphe et Suzanne) mentionne le « testament moral », dicté par son père à sa mère en 1945, dans lequel il détaille ses dernières volontés, notamment en ce qui concerne leur « patrimoine familial ». Ce document est important si l'on veut comprendre à quel point l'exercice conscient de la beauté a gouverné la vie d'Adolphe Stoclet jusqu'à ses derniers instants. Cela s'exprime de la manière la plus curieuse dans une section prescrivant les rituels à accomplir à la mort d'Adolphe :

« Aussitôt après ma mort, l'on me revêtira d'un de mes pyjamas en soie blanche et l'on placera dans ma pochette un mouchoir noir et blanc d'Hoffmann (ce génie méconnu auquel on doit la rénovation de l'architecture et de tout l'Art décoratif modernes), que je désire emporter avec moi comme dernier souvenir de ce centre d'Art et de culture incomparables qu'était la WW, dont on ne parviendra probablement plus jamais à reconstituer l'équivalent⁹. »



Ces rituels funéraires domestiques raffinés, qui pourraient presque faire penser à une recreation d'anciennes cérémonies funéraires, indiquent un rapprochement

7 Christian Witt-Döring (éd.), *Wiener Werkstätte 1903-1932*, Prestel, 2017, p. 368-409.

8 Discours de Josef Hoffmann au Palais Stoclet, 4 octobre 1955.

9 Adolphe Stoclet, « Mes dernières volontés, mes derniers désirs, mes dernières recommandations », dossier Palais Stoclet UNESCO, p. 7.

significatif entre théorie et pratique. Ici, le client (Adolphe) partage clairement l'esprit et la vision créatrice d'Hoffmann. Hoffmann a mis son immense talent créatif au service de son désir d'*embellir* la vie de ses clients, en suscitant une beauté sûre d'elle-même comme moyen – avec un peu de chance ! – de retrouver l'espoir. Hoffmann était, à cet égard, un des rares architectes modernes capable d'intégrer (en suivant un haut degré de matérialisme bourgeois) l'art, le design et l'architecture dans la vie de tous les jours. Tout en maintenant une approche toujours ambivalente et foisonnante, il a su répondre aux multiples exigences de ses clients fortunés (ce qui n'est pas la même chose que de simplement suivre ces exigences à la lettre). La réception organisée en son honneur s'est avérée être sa dernière visite au Palais Stoclet : quelques mois plus tard, le 7 mai 1956, Hoffmann décède à Vienne d'une crise cardiaque.

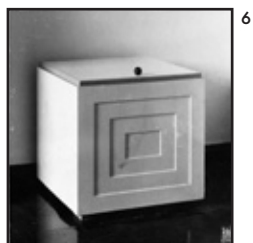
La rétrospective *Josef Hoffmann: Falling for Beauty* (« Josef Hoffmann : Sous le charme de la beauté ») au Musée Art & Histoire signe le retour d'Hoffmann à Bruxelles. Cette exposition a pour objectif de mettre en évidence son imagination artistique débordante tout en révélant des aspects de sa carrière encore peu connus. Le titre réaffirme le *hit factor* du terme « beauté » lorsqu'il est employé au sujet d'Hoffmann et de la Wiener Werkstätte. D'autres expositions et publications scientifiques ont ainsi pris pour titre *Yearning for Beauty* (en allemand, *Der Preis der Schönheit*, littéralement « Le prix de la beauté » ; en néerlandais, *Het Verlangen naar Schoonheid*, que l'on pourrait traduire par « Désirer la beauté »), *The Luxury of Beauty* et, plus récemment, *Progress Through Beauty*.

La redondance quelque peu *camp* de ce mot peut aujourd'hui être interprétée autrement que comme un manque d'inspiration ou un simple épuisement du sens. Si l'on peut faire valoir que ce terme, répété à l'infini, ne signifie rien, on peut tout aussi bien soutenir le contraire. Sa duplicité,

10 La beauté a sous-tendu le mouvement Arts and Crafts anglais (dont William Morris et John Ruskin ont été les pionniers au cours de la dernière décennie du XIX^e siècle), qui est devenu à son tour la base d'un renouveau similaire de l'art et de l'artisanat en Autriche, avec la fondation de la Sécession en 1897. Commentant une version préliminaire de ce texte, Christian Witt-Döring a soulevé une question intéressante : dans quelle mesure ces mouvements artistiques et artisanaux considéraient-ils la beauté et l'expression artistique comme des qualités interchangeables ?

le fait qu'il puisse signifier tout et rien à la fois, peut nous servir de clé pour accéder à Hoffmann¹⁰. Insister sur la « beauté » permet de souligner à quel point celle-ci était véritablement le point de départ et d'arrivée de chacun des projets d'Hoffmann ; il s'agit aussi d'une provocation faite à la réticence historique, tout spécialement dans le domaine théorique de « l'architecture », à discuter de la beauté. À discuter de la beauté en tant que telle.

Ce retour d'Hoffmann à Bruxelles marque également un nouveau rendez-vous avec le Palais Stoclet. En tant que commissaire de cette exposition, je considère qu'une grande partie de ma responsabilité consiste à aller plus loin que le Palais, à ne pas simplement l'utiliser comme un appât facile. Toutefois, sa proximité (il est à moins de trente minutes à pied du musée situé dans le parc du Cinquantenaire) implique que le dialogue est toujours en cours. D'une certaine manière, il réclamera toujours une place au premier rang de toute présentation d'Hoffmann en Belgique, qu'il s'agisse d'expositions ou de projets éditoriaux. Notre tâche consiste à aborder la pertinence du Palais sans nous en tenir aux mythes dominants – ces idées toutes faites qui découlent du prestige et de l'omniprésence des photographies en noir et blanc liées à la *Gesamtkunstwerk*, complètement dissociées de l'histoire de l'architecture. Je ne vois pas de meilleur antidote à ces récits grandiloquents que l'amour porté par Hoffmann aux limites, aux cadres et aux innombrables détails, un amour qui est devenu sa marque de fabrique.

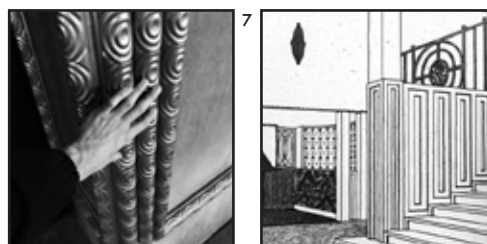


6

Les efforts qui visent à imposer un ordre logique à sa production s'avèrent particulièrement délicats¹¹. Hoffmann a fait un

11 Il ne fait aucun doute que les générations précédentes n'ont eu d'autre choix que de discerner des périodes dans le vaste corpus d'œuvres laissé par Hoffmann. Ce scénario est en quelque sorte amplifié par son approche non programmatique (par rapport, par exemple, à son digne concurrent Adolf Loos). La première étude exhaustive sur Hoffmann, *Josef Hoffmann: The Architectural Work*, que son auteur, Eduard F. Sekler, historien de l'architecture et professeur viennois, mit vingt-cinq ans à écrire, a été publiée en allemand chez Residenz Verlag en 1982 avant d'être traduite en anglais, par l'auteur lui-même, en 1985, publiée par Princeton University Press. L'ouvrage est publié en français chez Mardaga, avec pour titre *L'œuvre architecturale de Josef Hoffmann*, dans une traduction de Marianne Brausch – bien qu'il semble déraisonnable de présenter Hoffmann comme un architecte, à la lumière de la

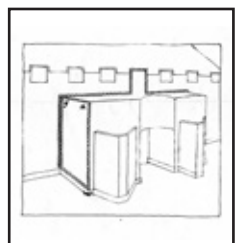
usage immodéré des cadres dans pratiquement toutes ses créations. Soit ces cadres détournent l'attention par leur façon inattendue et excessive de serpenter et de se chevaucher,



7

8

soit ils deviennent des surfaces formant le principe structurant qui englobe et maintient ensemble les différents matériaux.



9

En tant qu'exercice biographique (inévitavelmente) incomplet, nous ne devrions pas ignorer les impulsions contraires d'Hoffmann. Il n'y a pas de mal à s'y perdre. Faire entrer les excès d'Hoffmann dans le format d'une rétrospective, c'est accepter le merveilleux chaos de sa production, qui passe constamment d'un extrême à l'autre : à titre d'exemples, la façade dépouillée du Sanatorium Purkersdorf (1904) d'un côté et les jeux de superpositions de la Villa Ast, à Vienne (1909), de l'autre.



10

11

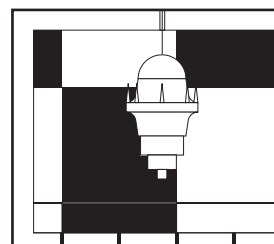
La raison de ces divergences d'approches pourrait s'expliquer par la confiance inébranlable qu'accorde Hoffmann à son intuition¹². En conséquence, l'ambition de

distinction qui est faite aujourd'hui entre « architecte d'intérieur » et « architecte », Hoffmann préférant s'identifier comme tel. Sekler a tenté de diviser la production architecturale et la vie d'Hoffmann en différentes périodes, en distinguant « des débuts historicistes, une brève période Art nouveau, une période de purisme géométrisant ou élémentariste, un mélange de classicisme et de régionalisme, une pause expressionniste et, enfin, l'adoption des caractéristiques stylistiques de l'Architecture Moderne... ». Sekler, *Josef Hoffmann*, p. 228.

12 Cette façon très intuitive de travailler explique en partie pourquoi la réception de l'œuvre d'Hoffmann a connu tant de frictions dans le passé. En particulier par les principaux narrateurs du canon de l'architecture moderne, comme Sigfried Giedion, Nikolaus Pevsner, Philip Johnson et Henry-Russell Hitchcock.

cette exposition n'est plus de définir la nouvelle norme scientifique adaptée à sa pratique – je suis pour cela redevable aux efforts titanesques qui ont abouti à l'exposition *Progress Through Beauty* au MAK de Vienne en 2021-2022 et au catalogue qui l'accompagne¹³ –, mais bien de définir et de militer en faveur d'une sensibilité contemporaine pour la présentation des arts appliqués. Grâce aux recherches et aux efforts menés par le MAK, l'occasion nous est donnée d'explorer d'autres questions, aidés en cela par le changement d'attitude des jeunes générations.

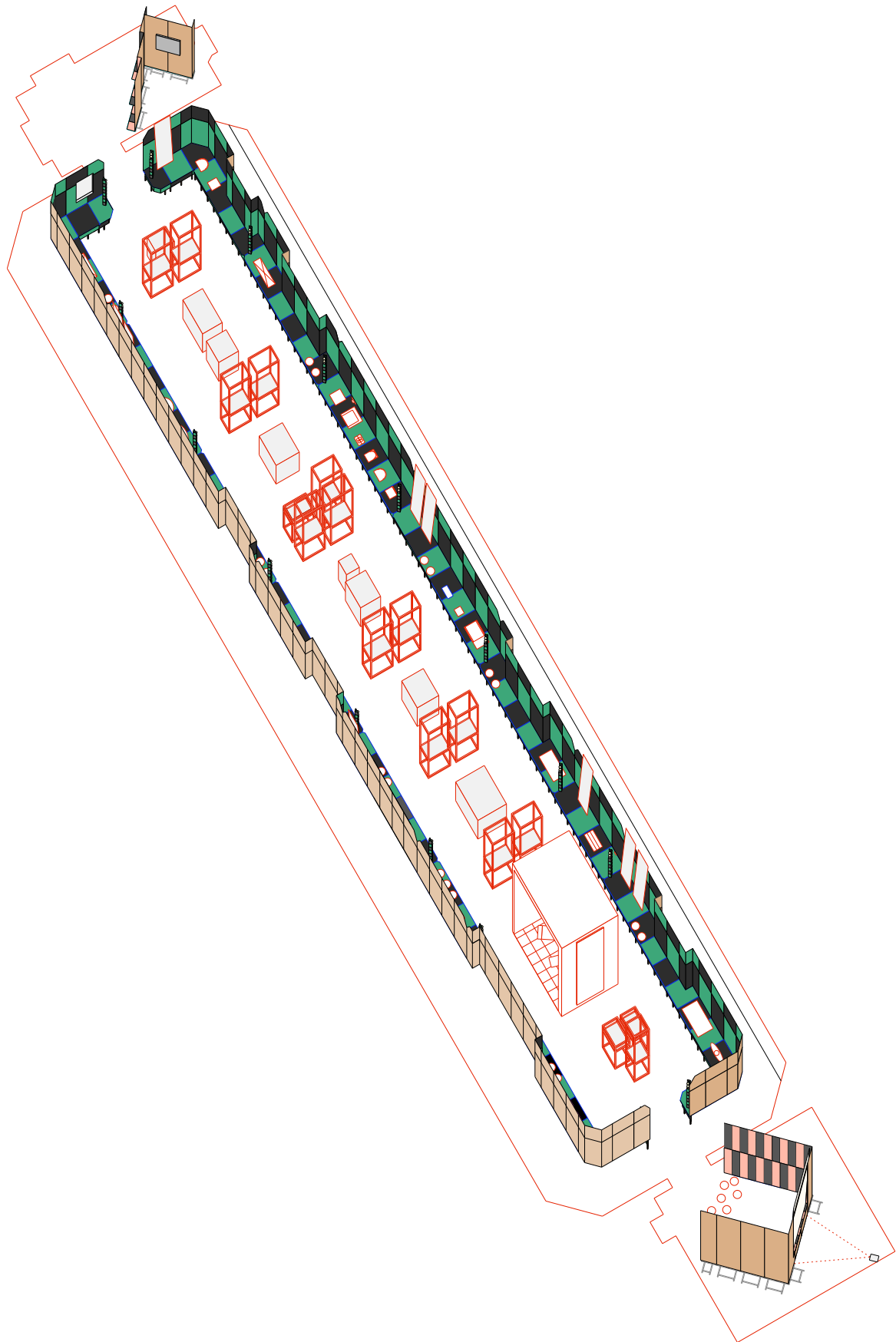
La scénographie de l'exposition, conçue par Kris Kimpe, offre un espace, restreint tout en étant ouvert, au mobilier, aux objets, aux dessins – et aux visiteurs. Cet espace fonctionne comme une pièce à vivre aménagée à l'intérieur d'une salle de musée, avec deux socles/bancs longitudinaux en MDF sur lesquels sont installés des lampadaires qui rythment les chapitres chronologiques de l'exposition.



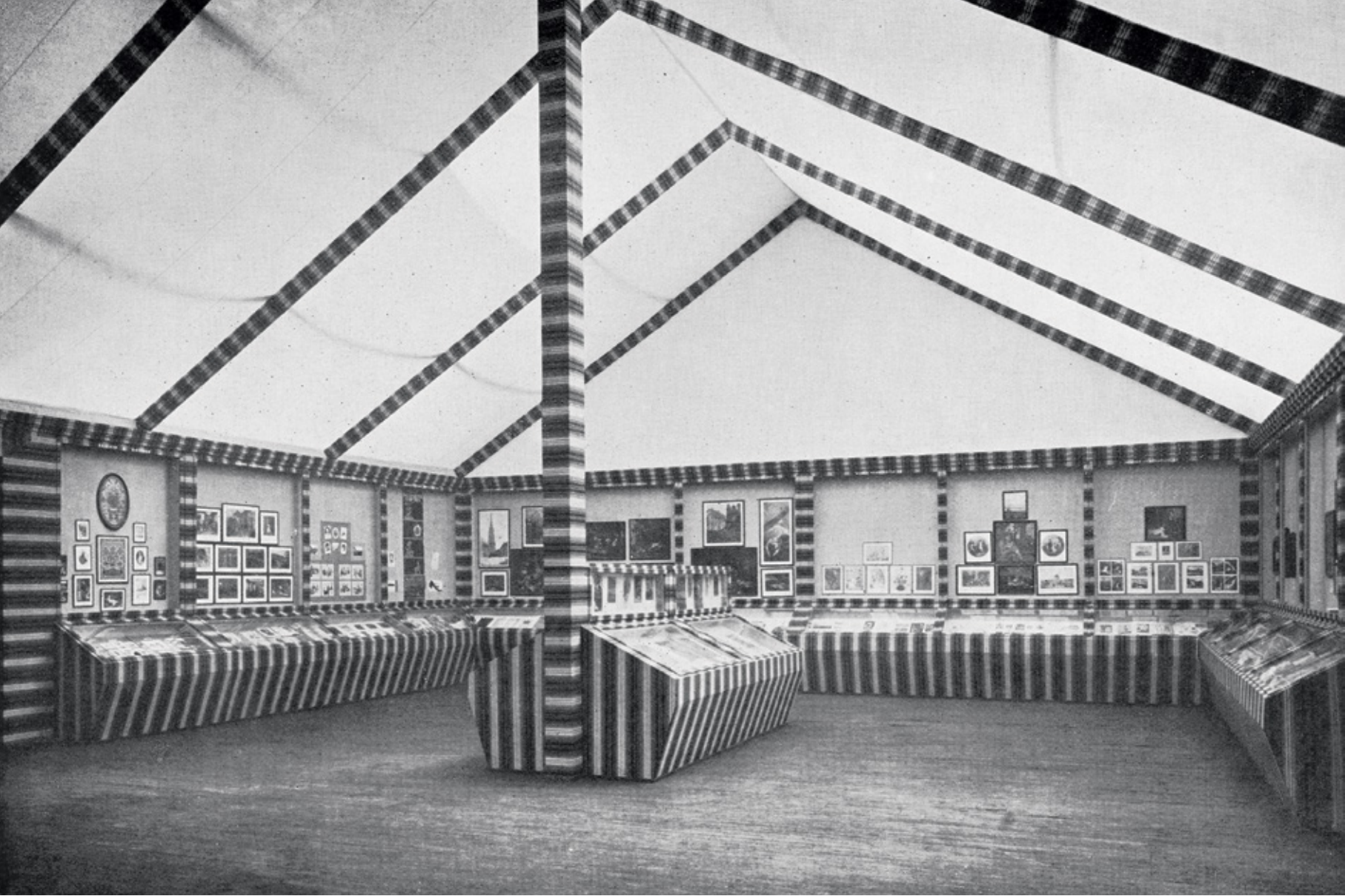
12

Encourageant à s'asseoir pour regarder, la scénographie évoque avec subtilité les cafés de Vienne (qui ont perfectionné par le biais d'éléments architecturaux, selon les mots de Kimpe, « l'art de la socialisation discrète »). On pourrait aussi y déceler une référence de niche à la manière dont des artistes contemporains viennois tels que Franz West et Heimo Zobernig ont par le passé interagi avec les arts décoratifs¹⁴. Cette manière d'envisager une rétrospective liée aux arts décoratifs, à la fois clairement définie et pleine d'imagination d'un point de vue conceptuel, constitue autant une alternative qu'un acte de foi vis-à-vis de la traditionnelle neutralité de robot qui

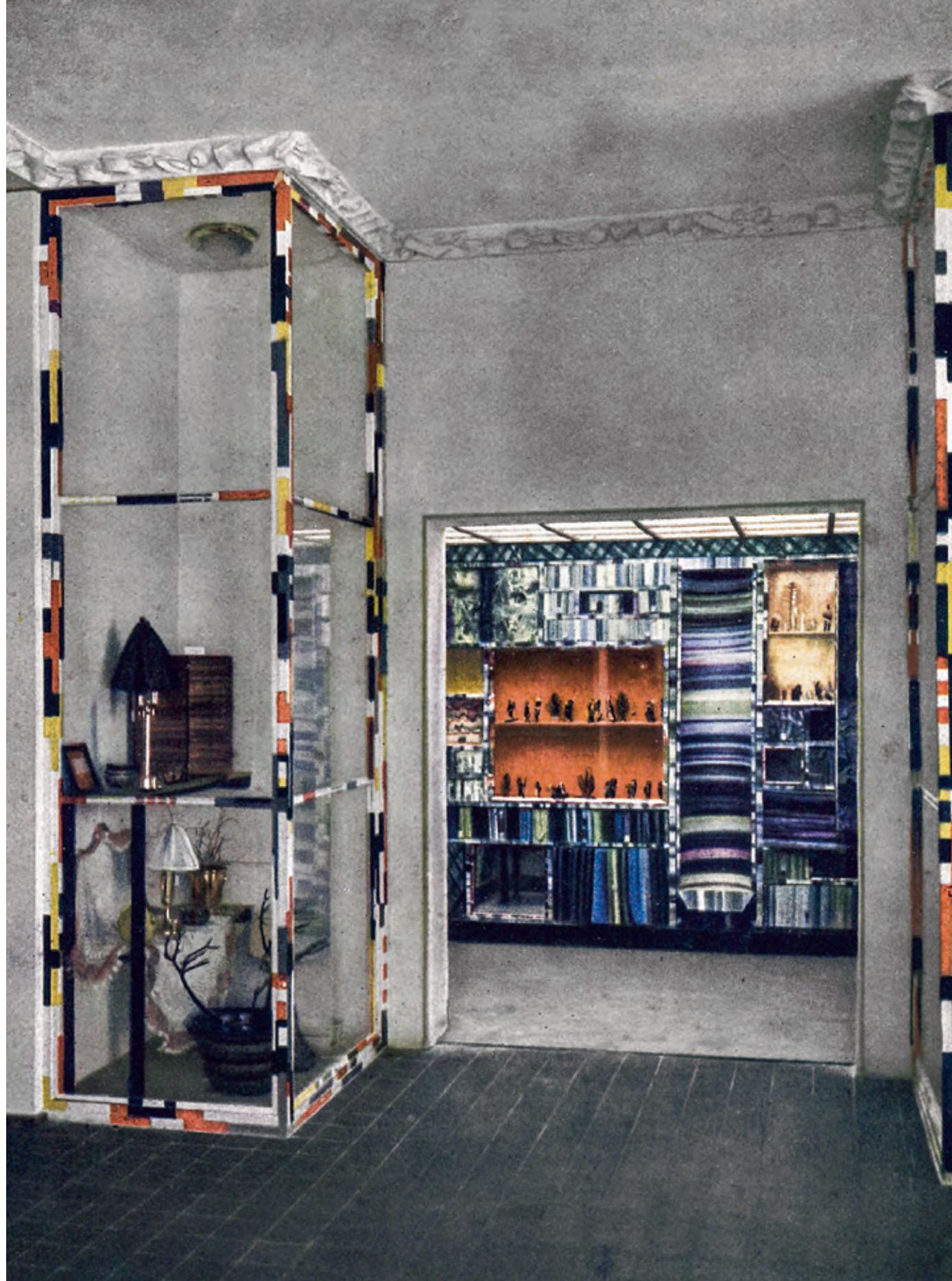
13 L'exposition organisée à Bruxelles reprend le même concept que la rétrospective *Josef Hoffmann : Progress Through Beauty* qui s'est tenue au Musée des Arts appliqués (MAK) de Vienne du 15 décembre 2021 au 19 juin 2022. Organisée à l'occasion du 150^e anniversaire de l'architecte, il s'agissait de la plus grande exposition consacrée à son œuvre (avec plus de mille objets exposés). L'exposition du MAK a véritablement mis en lumière la façon dont la productivité d'Hoffmann s'est développée à la fois en raison et indépendamment des cinq régimes politiques différents qu'il a connus. Elle a soulevé des questions importantes, par exemple au sujet de ses positions politiques obscures et de son « indifférence intérieure » (*Progress Through Beauty*, p. 390) à l'égard de l'austro-fascisme et du national-socialisme.



Isométrie de la scénographie de Kris Kimpe pour l'exposition *Josef Hoffmann: Falling for Beauty*, Musée Art & Histoire, Bruxelles, 2023



Salle d'exposition des éditeurs et imprimeurs autrichiens à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Grand Palais, Paris, 1925, *Art et Décoration* (68) 1925, planche 129, MAK



Dépôt clôturant l'exposition du pavillon autrichien lors de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes à Paris, 1925, MBF (24), 1925, planche 62, MAK

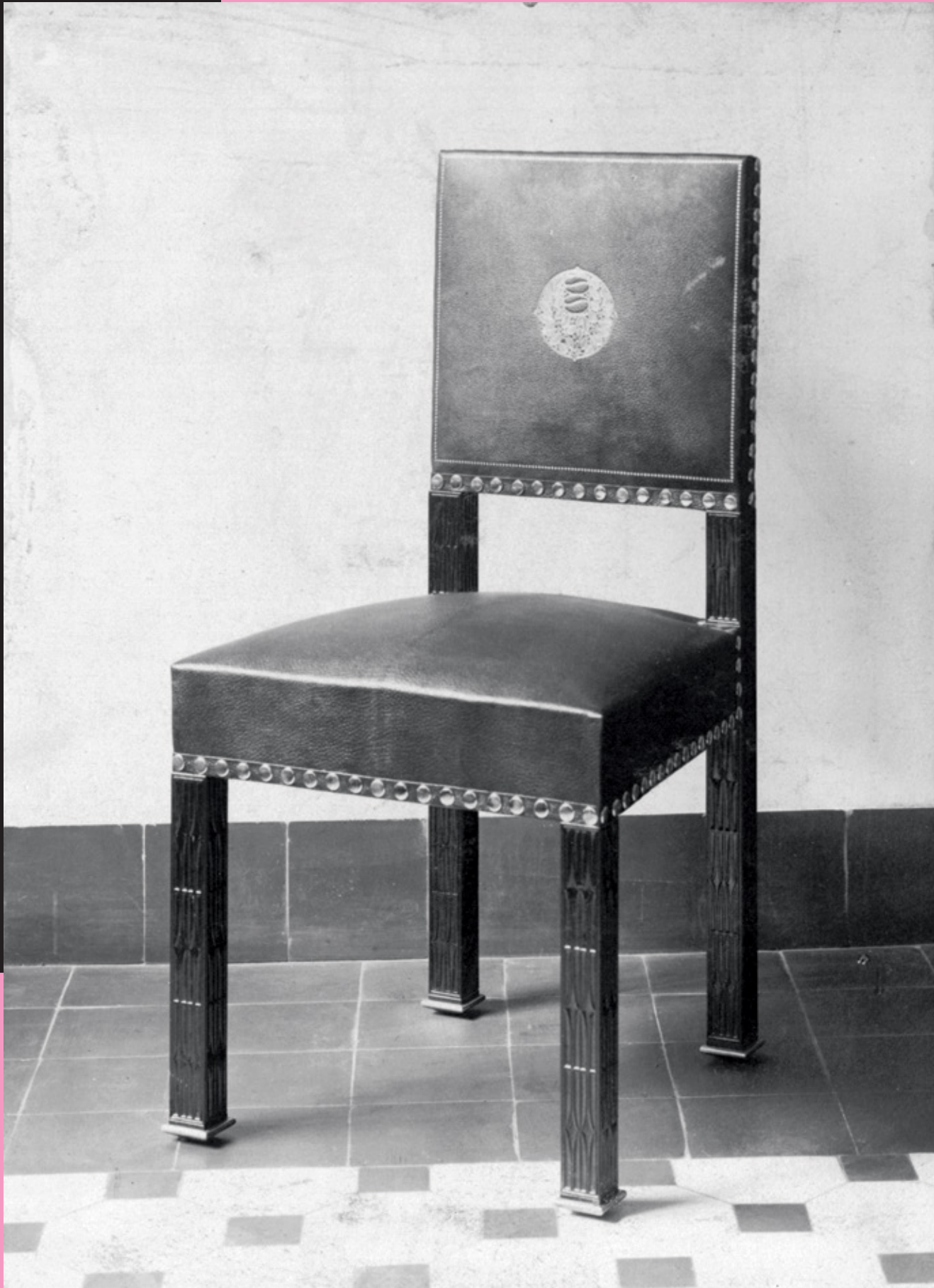


Josef Hoffmann sur les escaliers du Palais Stoclet, 1955, collection privée



Entrée principale du Palais Stoclet, 1905-1911, MBF (13) 1914, planche 10

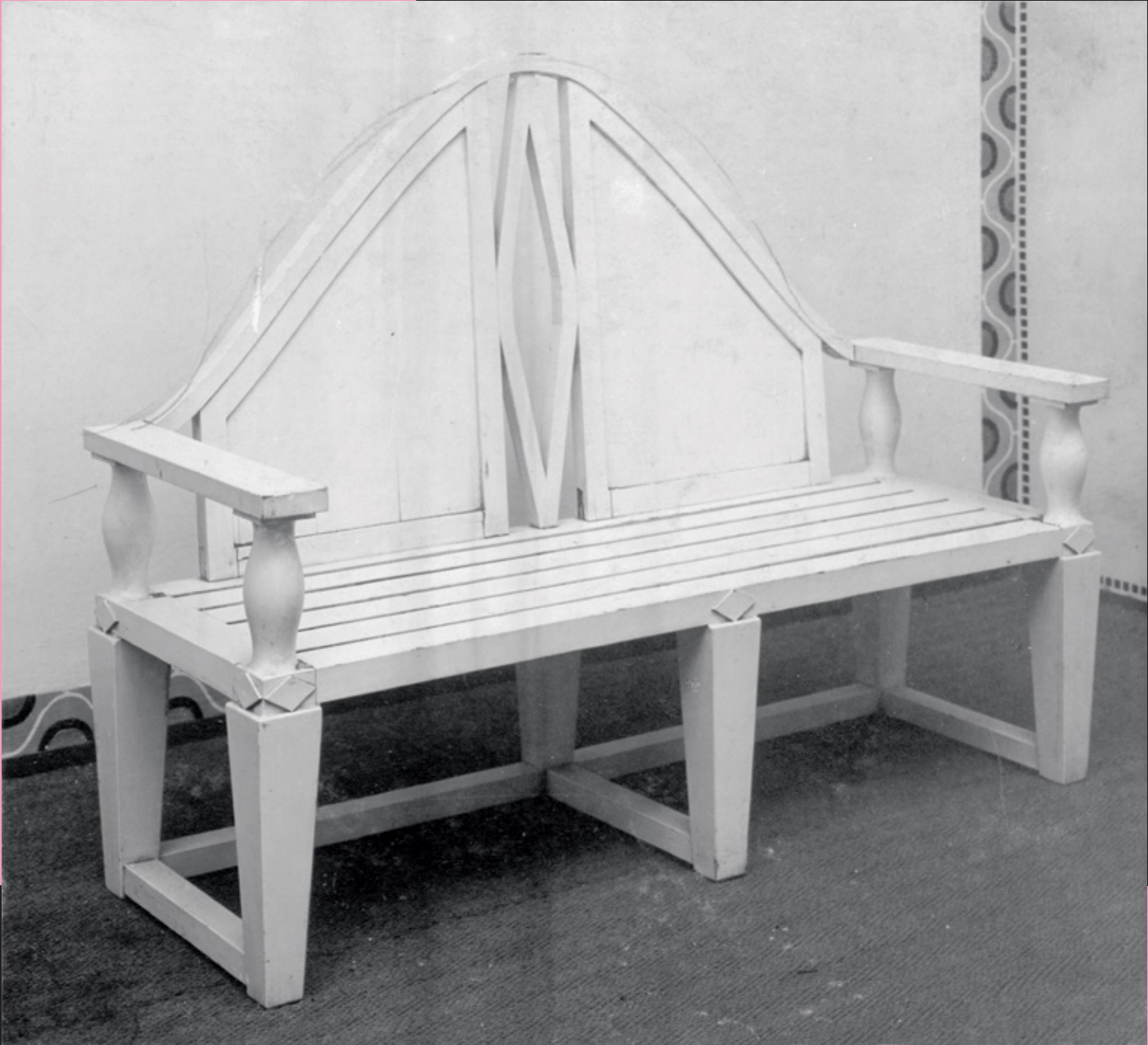












Entretien avec AUDE STOCLET et LAURENT FLAGEY

Le 8 avril 1905, Adolphe et Suzanne Stoclet acquièrent un terrain sur l'avenue de Terwueren, à Bruxelles. En six ans, un site exceptionnel verra le jour : le Palais Stoclet. Cet ensemble, composé d'une habitation et d'un jardin, deviendra la carte de visite de Josef Hoffmann, alors âgé de trente-cinq ans, qui jouit d'une totale liberté artistique pour la conception du lieu, jusqu'à la moindre petite cuillère. Le « palais » porte le label de qualité des Ateliers viennois (Wiener Werkstätte) : avec un budget quasi illimité mis à la disposition de jeunes créateurs motivés, il reflète en effet tous les idéaux de la Wiener Werkstätte et représente une prouesse inédite à l'ère postindustrielle, tant

sur le plan artistique que sur celui de l'artisanat¹. Initialement, Hoffmann et ses collègues devaient créer une maison pour les Stoclet à Vienne (où le couple résidait pour des raisons professionnelles en 1903-1904), mais les plans changèrent lorsque ces derniers durent revenir dans leur pays d'origine, la Belgique, pour raisons familiales. Bien que les dimensions imposantes du rez-de-chaussée permettent d'organiser de grandes fêtes et d'accueillir une collection d'œuvres d'art digne d'un musée (née Stevens, Suzanne est la fille d'Arthur Stevens, collectionneur et expert en art d'avant-garde, et la nièce des peintres Joseph et Alfred Stevens), la résidence Stoclet est aussi une maison familiale.

1 L'achèvement du Palais Stoclet et la réalité de son incommensurable budget n'enlèvent rien au fait qu'un projet d'une telle envergure artistique était très épineux sur le plan financier, voir à cet égard l'article et l'échange de lettres entre Fritz Waerndorfer, fondateur de la Wiener Werkstätte, et Adolphe Stoclet, dans Christian Witt-Dörning et Janis Staggs, *Wiener Werkstätte 1903-1932: The Luxury of Beauty* (Prestel: Munich, London, New York), p. 368-409.

Aude Stoclet découvre pour la première fois la maison et ses œuvres d'art de diverses époques lorsqu'elle rend visite à ses grands-parents, Adolphe et Suzanne (surnommés « bon-papa » et « bonne-maman »). Ces derniers décèdent tous deux en 1949, à quelques jours d'intervalle, et Aude, ses trois sœurs et ses parents, Annie et Jacques Stoclet, s'installent dans la maison en 1952. Son fils, Laurent Flagey, fera à son tour connaissance avec le Palais Stoclet lors de ses visites hebdomadaires à sa grand-mère. Chaque génération de Stoclet se verra confier la mission de préserver à tout prix cet ensemble architectural et les idéaux qu'il représente. Dans la tradition de l'architecture moderne vue par des enfants, cette conversation avec Aude Stoclet et Laurent Flagey révèle comment la rencontre ludique avec la maison et son histoire s'est transformée en un amour de toute une vie.

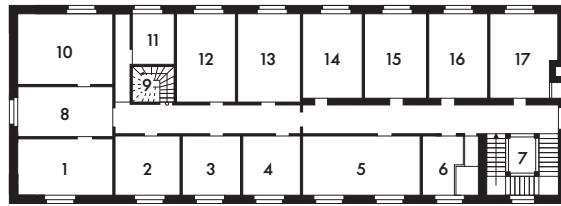
Adrián Prieto AP ● Aude, où commence exactement votre histoire avec le Palais Stoclet ? J'ai cru comprendre que vous aviez passé vos premières années dans une maison à l'architecture elle aussi particulière. Je n'ai pas vu l'intérieur de la Maison Wolfers conçue par Henry van de Velde mais je connais ses remarquables portes d'argent.

Aude Stoclet AS ● Oh oui, c'était très beau. Les portes étaient magiques, avec tous ces petits carrés découpés dans le revêtement de feuilles d'argent. Ces portes étaient toujours ouvertes, sauf aux alentours de la Saint-Nicolas [NdE : le 6 décembre], en prévision de la visite nocturne du grand saint et de sa livraison des cadeaux. Ouvrir les portes le lendemain, c'était quelque chose. De l'extérieur, la maison n'était pas belle. Il s'agit plutôt d'un exemple d'architecture moderne mais ce n'est pas une belle maison. Mes trois sœurs et moi sommes toutes nées là. Nous y avons vécu jusqu'à la fin de l'année 1952. Je me souviens que c'était une maison très agréable à vivre. Nous aimions notre école, Amélie Hamaïde, qui se trouvait avenue

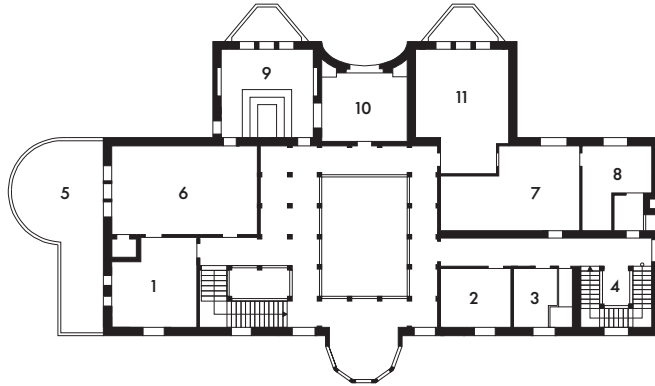


●
Maison Wolfers

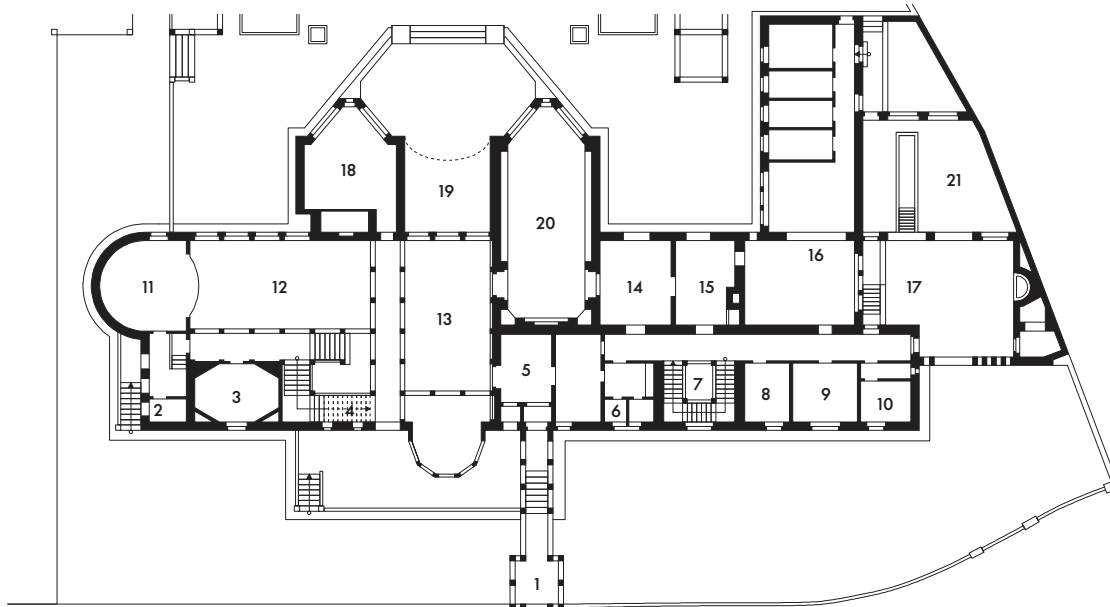
+2



+1



0



0

- 1 Entrée principale
- 2 Entrée des artistes
- 3 Salon africain
- 4 Coin salon
- 5 Vestibule
- 6 Toilettés
- 7 Escalier central
- 8 Salle de service
- 9 Salle à manger de service
- 10 Salle de service
- 11 Scène de théâtre
- 12 Salle de musique
- 13 Grand salon

+1

- 14 Salle de petit déjeuner
- 15 Garde-manger
- 16 Cuisine
- 17 Entrée de service
- 18 Bureau
- 19 Terrasse
- 20 Grande salle à manger
- 21 Garage

1

- 1 Boudoir
- 2 Petit salle de musique
- 3 Salle de bains
- 4 Escalier central
- 5 Terrasse
- 6 Chambre principale
- 7 Chambre d'enfant
- 8 Chambre de la nounou (Chambre Rose)
- 9 Grande salle de bains
- 10 Cabinet des estampes
- 11 Chambre à coucher

+2

- 1 Chambre à coucher de service
- 2 Chambre à coucher de service
- 3 Dépôt
- 4 Chambre d'amis
- 5 Salle d'étude
- 6 Salle de bains
- 7 Escalier de la tour
- 8 Salle de nettoyage
- 9 Escalier du grenier

- 10 Buanderie
- 11 Salle de bains
- 12 Chambre à coucher de service
- 13 Garde-robe
- 14 Chambre d'enfant (ou d'amis)
- 15 Chambre d'enfant (ou d'amis)
- 16 Chambre d'enfant (ou d'amis)
- 17 L'office



Gustav Klimt, Josef Hoffmann, Adolphe et Suzanne Stoclet, Fritz Waerndorfer et Carl Otto Czeschka sur le chantier du Palais Stoclet, 1906, MAK

Brugmann. Nous demandions à Dédé, notre nounou, de partir le plus vite possible pour être les premières à arriver à l'école.

●
AP Le Palais Stoclet était la maison de vos grands-parents, Adolphe et Suzanne Stoclet, et vous y avez emménagé avec vos parents, Annie et Jacques Stoclet, à l'âge de dix ans, en 1952, quelques années après le décès de vos grands-parents. Comment s'est déroulé le passage d'une exception architecturale à une autre ?

AS Quand on naît et qu'on vit dans la beauté, on ne s'en rend pas tellement compte, cela vient plus tard. Le besoin de comparaison vient des adultes, qui voient la maison dessinée par Van de Velde, puis la maison dessinée par Hoffmann. Quand on est enfant, on ne porte de jugement ni sur l'une ni sur l'autre. ¶ Si vous voulez mon avis, je pense qu'il n'y avait rien de comparable entre la Maison Wolfers et la Maison Stoclet. Le déménagement à l'avenue de Tervueren ne s'est toutefois pas fait sans difficultés. Changer de quartier voulait dire changer d'école. Tous mes amis allaient à l'Athénée d'Uccle ou à Decroly, et je crois que je n'avais qu'un seul ami qui m'accompagnait au Lycée Jacquain. ¶ Toutes ces années d'adolescence n'ont pas été les plus heureuses de ma vie, mais j'aime la maison et je la défendrai de toutes mes forces, comme Laurent. C'est une maison magnifique, en effet, mais, quand on a dix ans, on est imprégné de beauté sans s'en rendre compte. Cependant, ce n'était pas une période heureuse. On pourrait dire que la maison était un peu une cage dorée.

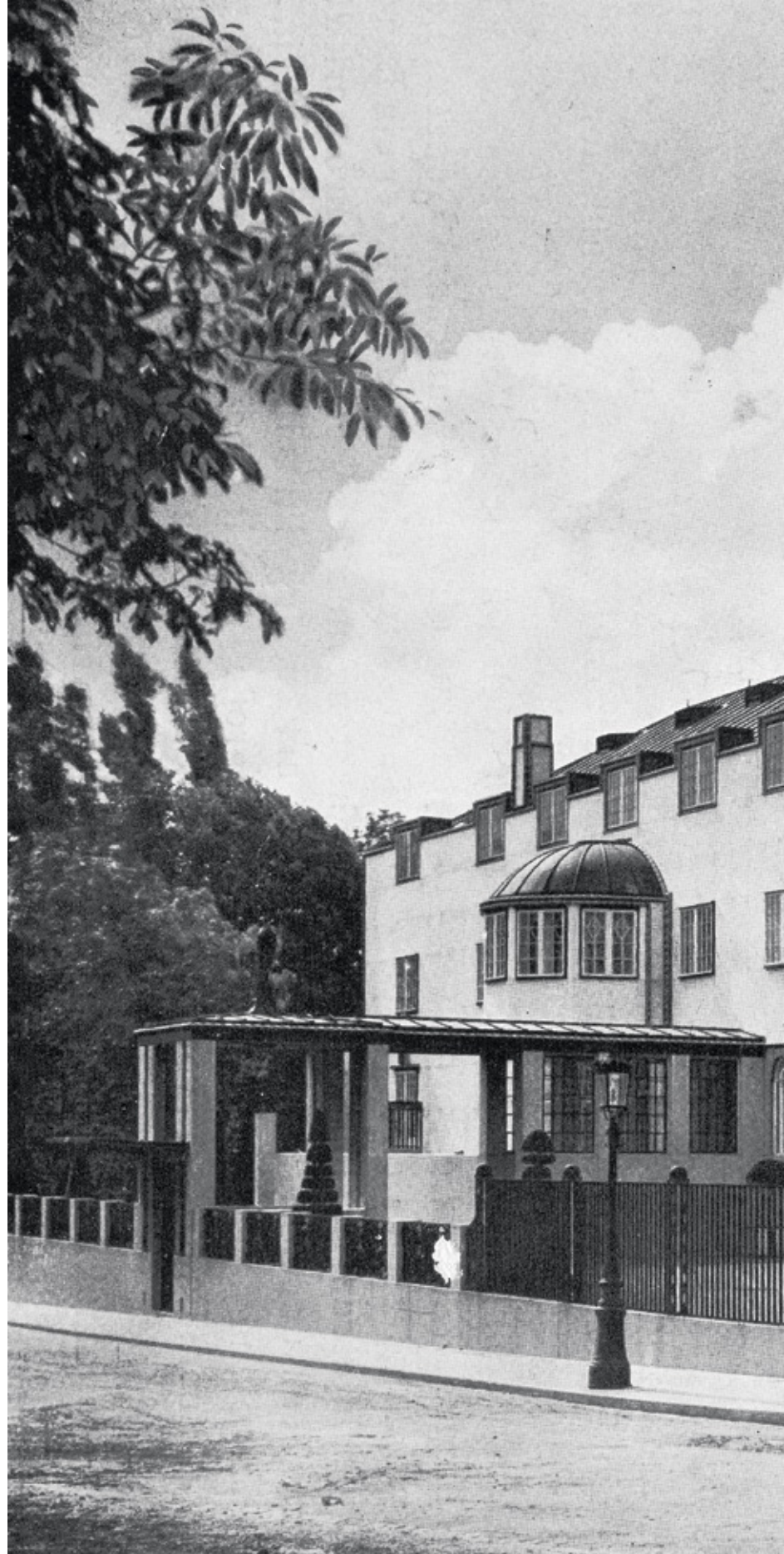
AP Pouvez-vous nous expliquer pourquoi ?

AS À l'époque, ma mère ne nous laissait pas sortir. J'ai l'impression qu'aujourd'hui les enfants sont assez libres. Quelle qu'en soit la raison, elle fermait la porte. Lorsque nous habitions encore rue Alphonse Renard, nous passions nos deux mois de vacances au bord de la mer, dans une maison louée sur la digue. Lorsque nous avons emménagé



Henry van de Velde, Maison Wolfers, 1929, KBR

●
Changement
de quartier général





Façade sur l'avenue de Tervueren, Palais Stoclet, 1905-1911, MBF (13) 1914, p. 3, MAK



Chambre d'enfant du Palais Stoclet, 1905-1911, collection privée



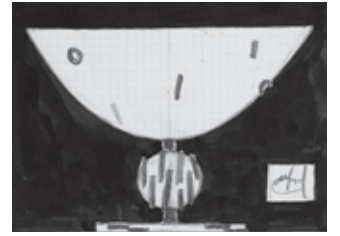
188



189



190



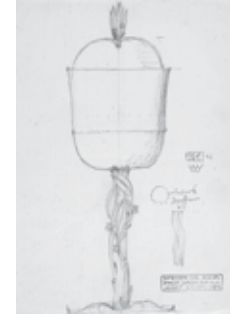
191



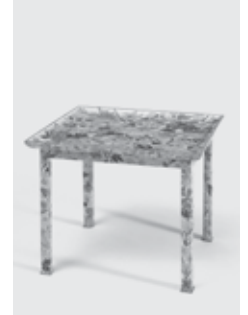
192



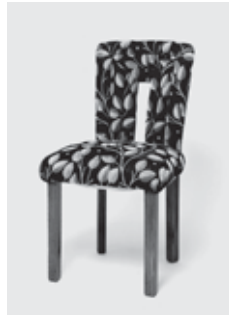
193



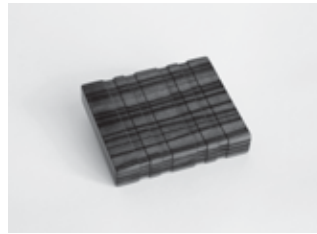
194



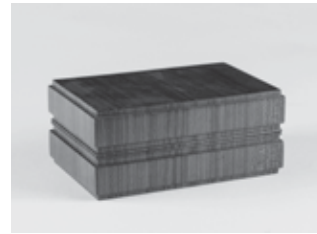
195



196



197



198



199



200

COLOPHON

Essais

Ursula Graf
Adrián Prieto
Christian Witt-Döring

Entretien

Laurent Flagey
Aude Stoclet

Direction éditoriale

Adrián Prieto
Nikolaas Verstraeten

Coordination

Stephanie Van den bosch

Traduction de l'anglais

Boris Atrux-Tallau
Charlotte Duplicy
Isabelle Therasse

Rédaction

Anne Deckers
Françoise Osteaux

Relecture

Anne Deckers
Charlotte Duplicy
Boris Atrux-Tallau

Mise en page

Joris Kritis

Impression

die Keure, Bruges, Belgique

Reliure

Abbringh, Groningen, Pays-Bas

Éditeur

Gautier Platteau

Cet ouvrage a été publié à l'occasion de l'exposition *Josef Hoffmann : Sous le charme de la beauté* au Musée Art & Histoire de Bruxelles, du 6 octobre 2023 au 14 avril 2024. La présentation s'appuie largement sur l'exposition *Josef Hoffmann : Progress Through Beauty* organisée par le MAK – Musée des Arts appliqués, Vienne, en 2021, sous le commissariat de Matthias Boeckl, Rainald Franz, Christian Witt-Döring.



ROYAL MUSEUMS OF ART AND HISTORY
KONINKLIJKE MUSEA VOOR KUNST EN GESCHIEDENIS
MUSÉES ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE

Federal Ministry
Republic of Austria
Arts, Culture,
Civil Service and Sport

Federal Ministry
Republic of Austria
European and International
Affairs

österreichisches kulturforum ^{br} MAK ^{vi}



Nous remercions cordialement les auteurs, nos collègues du Musée Art & Histoire et l'équipe du MAK pour leur contribution.

Pour leur soutien, nous tenons à remercier les personnes, institutions et entreprises suivantes :

Architekturzentrum Wien, Paul Asenbaum, Stefan Asenbaum, Boris Atrux-Tallau, Backhausen Archive, bel etage Kunsthandel, Astrid Böhacker, Daria Bocharnikova, Judith Burger, Antonia Croy, Lukas De Ryck, Ambassador Ghislain et Catherine D'Hoop, Karoline Eberhardt, Antoine Flagey, Axelle Flagey, Quentin Flagey, Rainald Franz, Nathan Gatignol, Silvia Herkt, Lilli Hollein, Martina Kandeler-Fritsch, Wolfgang Karolinsky, Kathrin Kneissel, Ambassador Elisabeth Kornfeind, Emil Kowalczyk, Kunsthandel Widder Vienna, Leopold Museum, J. & L. Lobmeyr Crystal, Galerie Yves Macaux, mumok, Thomas Matyk, Lucy McKenzie, Ambassador Jürgen Meindl, Éléonore Moncheur de Rieudotte, Margareta Primavesi, Otto Konstantin Primavesi, Sophie Pils & family, Ernst Ploil, Peter Prokop, Leonid Rath, Patricia Sekler, Maria Scheibelhofer, Susanne Schneeweiss, Carole Schuermans, Secession Vienne, Waltraud Strommer, Simon Thielen, Christoph Thun-Hohenstein, Universität für angewandte Kunst Vienne, Richard Venlet, Bob Verhelst, Ambassador Caroline Vermeulen, Alena Volk, Roland Widder, Elisabeth Williams, Karin Zimmer.

HANNIBAL

ISBN 978 94 6466 668 7
D/2023/11922/51
NUR 642/648

© Hannibal Books, 2023
www.hannibalbooks.be

Tous droits réservés. Aucun élément de cette publication ne peut être reproduit, introduit dans une banque de données ni publié sous quelque forme que ce soit, soit électronique, soit mécanique ou de toute autre manière, sans l'accord écrit et préalable de l'éditeur.

Tous les efforts ont été faits pour rechercher les sources et/ou ayants droit de tous les textes, photos et reproductions figurant dans ce livre. Les ayants droit qui constateraient que des illustrations ont été reproduites à leur insu sont priés de prendre contact avec l'éditeur.

Sauf mention contraire, toutes les œuvres illustrées dans ce livre sont de Josef Hoffmann.

Numéros d'inventaire des illustrations

Université des Arts appliqués, Collection et archives, Vienne
19.019/13/FW (p. 46)

Archives Backhausen, Vienne

BA03868 (p. 21); BA03710 (p. 22); BA06200 (p. 33); BA05642 (p. 24); BA03724 (p. 25); BA03693 (p. 26); BA03873 (p. 28); BA03352 (p. 29); BA05640 (p. 30); BA03802 (p. 31); BA05641 (p. 33); BA03702 (p. 34); BA03679 (p. 35); BA03973 (p. 36); BA03942 (p. 37); BA03859 (p. 38); BA03963 (p. 40); BA03805 (p. 139); BA03833 (p. 56, n° 26)

Musée des Arts appliqués (MAK), Vienne

KI 11971-1 (p. 2); KI 11995-5 (p. 4); KI 11971-20 (p. 6); KI 12039-5 (p. 8); H 2087 (p. 10); WWF 101-43-1 (p. 12); H 2090-2 (p. 13); WWF 96-223-5 (p. 18); WWF 102-79-4 (p. 42); BI-11912-1925-129 (p. 48); BI-17860-1925 (p. 49); BI-97107-1914-10 (p. 50); KI 12056-22 et ME 846 (p. 52); KI 12056-22, n° 17 et ME 846, n° 18 et GO 2005, n° 19 et KI 12053-24-2, n° 20 et KI 8803-1, n° 21 (p. 53); WWF 97-11-7, n° 25 et KI 8951-30, n° 28 et WWF 105-263-2, n° 29 (p. 56); WWF 105-263-2 (p. 58); KI 8951-30 (p. 59); H 2870 (p. 62); KI 8951-5 (p. 63); KI 13740-5 (p. 64); WWF 104-183-3 (p. 67); WWF 104-183-2 (p. 68); 103-175-3 (p. 69); WWF 103-175-1 (p. 70); WWF 103-182-4 (p. 71); WWF 105-241-2 (p. 72); WWF 105-241-3 (p. 73); WWF 101-57-3 (p. 74); WWF 105-270-4 (p. 75); WWF 105-256-4 (p. 76); WWF 137-4-2 (p. 81); BI-97107-1914-3 (p. 82-83); BI 97107-1914-4-2 (p. 86-87); BI 97107-1914-15 (p. 88-89); BI 97107-1914-12 (p. 89); MAL 226-6 (p. 90); BI 97107-1914-20 (p. 92); BI 97107-1914-30 (p. 94); BI 97107-1914-28 (p. 94-95); WWF 95-145-1 (p. 96); WVE 14-1 (p. 96-97); BI-97107-1914-22 (p. 98); WWF 98-62-1 (p. 101); KI 7401-4 (p. 108); H 2062 (p. 109); H 2802 (p. 110); H 2304 (p. 111); KI 12086-9 (p. 112); WWF 93-48-5 (p. 113); WWF 93-1-4 (p. 115); GO 2005 (p. 117); KI 13746-23 (p. 118); WWF 97-26-5 (p. 119); WWF 93-28-3 (p. 120); KI 12172-4 (p. 121); WWF-102-88-1 (p. 122-123); WWF 102-100-2 (p. 124); WWF 97-8-8 (p. 125); WWF 99-9-5 (p. 126); WWF 99-6-2 (p. 127); WWF 102-106-1 (p. 129); WWF 104-215-1 (p. 130); WWF 105-264-1 (p. 133); H 2990 (p. 135); WWF 104-212-1 (p. 136); WWF 104-207-1 (p. 138); WWF 102-113-2 (p. 140-141); KI 12053-24-2 (p. 142); KI 12163-9 (p. 146); WVE 14-1 (p. 147); WI 1123 (p. 148); WWF 98-77-3 (p. 149); WWF 115-3-7 (p. 151); WWF 187-134 (p. 152); WWF 96-190-2 (p. 153); ME 867 (p. 154); WWF 96-193-9 (p. 156); KE-7347 (p. 157); KI 11995-3 (p. 158); GL 3784 (p. 160); KI 12041-10 (p. 163); KI 10147-150 (p. 169); KI 10147-154 (p. 170-171); LI 10889 (p. 173); KI 8803-1 (p. 177); H3815 H2058-61 (p. 182-183); KI 9197-2-1 (p. 186); H 1701 (p. 187); H 1701 (p. 188); H 3564 (p. 189); H 3564 (p. 190); H 2722 (p. 196); H 2010 (p. 198); KI 14831 (p. 199).

Crédits photos

© Gerald Zugmann/MAK: p. 16-17
© MAK/Georg Mayer:
p. 10, 13, 62, 90, 109, 111, 114, 135, 167, 182-183, 196
© MAK/Nathan Murrell:
p. 187, 188, 189, 190, 198
© Michael Huey: p. 11, 197
© Luk Vander Plaetse: p. 131
© Julius Scherb: p. 186
© Fritz Simak/MAK: p. 110
© MAK/Katrin Wisskirchen: p. 117, 148, 154, 157
© Yoichi R. Okamoto: n° 36 (p. 64)
© MAK/Tamara Pichler: p. 52
© MAK/Kristina Wissik: p. 160

Image de couverture

Coupe, vers 1928, découpe de papier glacé sur papier, © MAK, KI 11971-19

Image quatrième de couverture

Fenêtre en verre pour une porte dans le vestibule du pavillon de chasse Hochreith près de Hohenberg, Basse-Autriche, pour Karl Wittgenstein, 1906, © MAK, WWF 103-135-4