

La "villa" dans l'œuvre de Hector Guimard (1867-1942) et de Robert Mallet-Stevens (1886-1945)

I. La villa, définition et origines du programme

La question limitative de culture générale mise au programme du bac pour l'option arts plastiques en série L nécessite de s'interroger d'abord sur le champ architectural exact couvert par le terme de villa puis de définir la problématique sous-entendue par la référence aux œuvres de Guimard et Mallet-Stevens, qui appartiennent à deux générations successives d'architectes.

11. Le programme de la villa

Dans son acception originelle, au temps de la Rome antique puis dans la France gallo-romaine, le terme de villa désigne aussi bien un complexe de bâtiments à vocation d'exploitation agricole qu'un ensemble de bâtiments destinés à la villégiature d'un citoyen aisé.

C'est ce dernier sens qui finit par supplanter le premier et définit les villas de la renaissance italienne, même si la Villa Rotonda de Palladio domine un paysage de terres cultivées. Ce thème architectural est toutefois peu présent en France où le château domine la construction des résidences en dehors des villes.

Il faut attendre le XIX^e siècle pour voir la villa devenir un programme spécifique de résidence non urbaine (premières villas balnéaires ou thermales, lotissement du Vésinet à partir de 1856, construction de Labrouste à Neuilly en 1860 par ex.). Le succès de ce programme tient à de multiples facteurs économiques et sociaux :

- Le développement d'une bourgeoisie aisée, enrichie par la croissance économique de la révolution industrielle du XIX^e siècle,
- L'essor de nouveaux moyens de transport (chemins de fer, omnibus, tramways, métropolitain, automobile) qui abolissent les distances,
- L'essor concomitant de la villégiature (banlieue, thermale, balnéaire),
- La transformation des modes de vie.

On voit ainsi se développer deux types de villas :

- Celles qui ont une vocation de résidence secondaire dans des sites de villégiature (villes d'eau, riviera, campagne, montagne, etc.),
- Celles qui ont une vocation de demeure principale dans des zones résidentielles de la périphérie urbaine.
 - ♣ Lorsque le centre des villes, jusque-là prisé par les classes aisées, connaît le surpeuplement, les conceptions négatives, habituellement associées aux périphéries urbaines, évoluent. Pour une partie des élites, établir sa résidence en banlieue, dans les limites campagnardes de la ville, devient une solution pleine de charme, loin de l'agitation citadine. On assiste ainsi à la multiplication des villas dans les quartiers d'Auteuil et les communes de l'Ouest parisien où les classes aisées établissent leur résidence, selon un tropisme vers l'Ouest assez fréquent dans la répartition sociale de l'habitat mais pas systématique (à Lyon par exemple les villas cossues de la bourgeoisie aisée s'établissent au tout du parc de la Tête d'Or, à l'est de la ville).

12. Modernité et habitat

Quel que soit son statut, la villa se caractérise généralement par sa liberté de composition. Edifiée dans un tissu suburbain de faible densité sur des parcelles souvent assez vastes, parfois en pleine nature, elle n'est pas soumise aux contraintes d'une demeure urbaine où le maître d'œuvre doit composer avec un parcellaire plus réduit, le voisinage d'autres constructions et des règlements plus ou moins contraignants. Aussi donne-t-elle lieu à des compositions d'une bien plus grande liberté, souvent fort pittoresques, voire fantasmagiques, accueillant tous les éclectismes mais aussi les solutions d'architectes novateurs, pour lesquels la villa devient un véritable terrain d'expérimentation et parfois le seul type de réalisations où ils peuvent faire valoir leurs idées. Alors que la commande publique est monopolisée par les tenants de la tradition et que les investisseurs privés hésitent le plus souvent à s'engager dans les voies aventureuses de l'innovation architecturale, c'est dans ce type de programme privé que les architectes modernes ont l'occasion de travailler pour des maîtres d'ouvrage aux idées avancées, qui se paient le luxe d'une demeure originale en laissant à l'homme de l'art carte blanche pour mettre en œuvre des conceptions esthétiques et constructives radicalement nouvelles.

La forte individuation de la villa ou maison suburbaine, liée autant à la personnalité du maître d'ouvrage qu'à celle du maître d'œuvre, a favorisé le développement, dès avant le milieu du XIX^e siècle, d'une architecture pittoresque à laquelle ont largement contribué l'impact du mouvement néogothique, à partir des années 1830, puis de l'éclectisme et du régionalisme, à partir du milieu du XIX^e siècle.

Ce que les architectes retiennent des modes de composition gothique, c'est la structure ouverte, non répétitive et non perspectiviste de certains modèles. Cet abandon de la perspective qui régissait la composition architecturale depuis Brunelleschi est à mettre en parallèle avec la révolution picturale qui s'opère en peinture à partir de Manet et des impressionnistes. Il en résulte un type de composition pittoresque, sensible surtout dans les villas et maisonnettes individuelles, qui est une des sources essentielles des expériences novatrices du "domestic revival" en Angleterre et de l'Art nouveau sur le continent.

Une maison pittoresque n'est pas pour autant forcément moderne et la référence faite à Guimard et Mallet-Stevens amène à se pencher sur ce que signifie le terme de moderne dans ce contexte. La majorité des maisons édifiées au XIX^e siècle et au XX^e siècle relèvent de l'historicisme ou de l'éclectisme, fortement teinté d'exotisme dans les lieux de villégiature ; pourtant l'habitat particulier et notamment la villa a été le lieu essentiel du combat anti-classique.

Pour définir la modernité d'une maison il faut remonter à la définition qu'en donne Viollet-le-Duc dans :

- *Entretiens sur l'architecture* (1863-1872)
- *Histoire d'une maison* (1873).

Condamnant la planéité et la symétrie des façades en raison de leur caractère mensonger, il milite pour une expression volumétrique qui traduise à l'extérieur aussi bien l'organisation interne du bâtiment que son système constructif, ornements, couleur et variété des matériaux devant participer à cette expression et souligner les principales articulations des volumes.

Hostile à la tyrannie de la symétrie et des compositions de façades qui imposent leur loi à la distribution des espaces intérieurs, il est partisan de

- plans ouverts, résultant de la prise en compte rationnelle
 - ♣ des besoins réels des habitants et
 - ♣ des usages de la vie moderne

Il préconise l'implantation de la cuisine et des services dans une aile basse en retour plutôt qu'en sous-sol (disposition préconisée, à la même époque, par les architectes du mouvement Arts and Crafts).

La composition d'ensemble doit exprimer franchement cette distribution mais avec une pondération indispensable pour éviter la dissolution complète de la forme architecturale.

S'inspirant de ces théories et des plans éclatés du "domestic revival" anglais (depuis le milieu du XIX^e siècle), les architectes rationalistes, disciples de Viollet-le-Duc réalisent des compositions dissymétriques,

pittoresques et expressives, parfois dépourvues de tout décor historiciste ou ordonnance classique mais où vie intérieure de la maison est traduite par des :

- jeux de percements
- textures
- volumes saillants ou rentrants
- inflexions discrètes

A partir des années 1880, le répertoire éclectique tend à une réinterprétation pittoresque des formes régionales où les références au vernaculaire permettent :

- de se détacher du passé
- de se centrer sur une approche rationnelle des plans et des volumes
- tout en s' inscriant plus harmonieusement dans le paysage.

Ces préconisations s' inscrivent dans la logique de sa doctrine rationaliste.

Au caractère arbitraire et conventionnel des lois générales défendues par l' Académie (symétrie, perspective, régularité rythmique, système de proportions, etc.) il oppose des lois plus concrètes : utilisation appropriée des matériaux, respect des nécessités fonctionnelles, emploi de matériaux nouveaux tels que le fer en se servant de leurs caractéristiques propres et non comme substitut de matériaux traditionnels. Le concept de "vérité", fondement de la beauté, est à la base des trois grands principes sur lesquels repose sa doctrine :

- Principe de légitimité : "Toute forme dont il est impossible d'expliquer la raison d'être ne saurait être belle, et, en ce qui regarde l'architecture, toute forme qui n'est pas indiquée par la structure doit être repoussée."
- Principe de double vérité : "Il y a deux façons nécessaires d'être vrai. Il faut être vrai selon le programme, vrai selon les procédés de construction."
- Principe de lisibilité : "On doit pouvoir analyser un édifice comme on décompose un jeu de patience, afin qu'il ne soit pas possible de se méprendre sur la place et la fonction de chacune de ses parties."

De la nature du programme, des usages de la société pour laquelle il est conçu¹, doivent donc découler logiquement la distribution de l' espace, de même que les qualités et propriétés des matériaux choisis pour sa matérialisation doivent commander sa mise en forme. Tout en étant convaincu que l'architecture doit rester un art, estimant que "les conceptions les mieux raisonnées" peuvent produire "des œuvres repoussantes", il considère que la beauté ne peut pas être arbitraire, ni susceptible de "jugement d'instinct" comme en musique ou en poésie ; pour découvrir les beautés d'une architecture, "... il nous faut avoir recours à notre faculté de raisonner. Nous cherchons [alors] à analyser toutes les parties de l'œuvre qui nous charme".

Vérité, franchise, économie, opposées aux mensonges d' une architecture jugée décadente, constituent dès lors un leitmotiv du discours rationaliste correspondant, en philosophie, à l' avènement de l' esthétique utilitariste, représentée dès 1884 par M. Guyau et qui trouve son aboutissement majeur dans *La Beauté rationnelle* (1904) de Paul Souriau. La connotation morale de ces termes n' est sans doute pas innocente ; progressivement prend corps l' idée que la crise de l' architecture reflète celle d' une société en pleine mutation, où les valeurs morales traditionnelles sont corrompues par la toute-puissance de l' argent ou, pour les couches populaires soumises à des conditions de vie dégradantes, par la perte des racines terriennes. Et c' est précisément dans une époque secouée par les "affaires" et les luttes sociales que naissent, à la fin du siècle, des expressions nouvelles fondées sur un idéal de régénération morale, tandis que, face à la pression sociale, triomphent les hygiénistes, partisans d' une politique d' aménagement urbain et de logement susceptible d' améliorer l' hygiène physique et mentale du prolétariat.

Une maison moderne sera donc celle dont la distribution, les équipements, le décor et l' expression architecturale sont en conformité avec l' esprit du temps, avec l' évolution des usages et celle des procédés constructifs. Ces nécessités ne sont pas pour autant incompatibles avec l' affirmation d' une esthétique personnelle du maître d' œuvre.

C' est dans ce sens qu' il faut comprendre et analyser les villas édifiées par Guimard et Maillart et Stevens.

1. Viollet-le-Duc est un des premiers à porter une telle attention aux conditions historiques, aux facteurs économiques, sociaux, politiques même de la production architecturale et à regarder l'art comme l'un des "leviers" de la civilisation.

II. La villa dans l'œuvre de Guimard et Mallet-Stevens

Plutôt que d'étudier successivement l'œuvre de ces deux architectes, il m'a semblé préférable de privilégier quelques thématiques (commande, principes généraux, distribution, expression architecturale) qui nous permettront de confronter leurs œuvres respectives afin de mettre en lumière leur modernité ainsi que leurs différences et leurs convergences qui témoignent de l'évolution de la perception de la modernité d'une période à l'autre.

21. Les corpus de réalisations

211. Guimard

Le nombre de villas réalisées par Guimard se monte à 20, soit un peu plus d'un quart de l'ensemble de son œuvre réalisée qui est constituée essentiellement de programmes d'habitation (maisons urbaines, hôtels particuliers, immeubles de rapport) et de programmes d'architecture funéraire (tombes, monuments) en dehors de quelques édifices tels que la salle Humbert de Romans, la synagogue de la rue Pavée ou la mairie conçue pour le village français de l'exposition des arts décoratifs de 1925.

Dans sa classification de l'architecture privée César Daly distinguait les villas des hôtels particuliers urbains par leur plus grande liberté de composition et il est vrai que l'hôtel particulier de M. Roszé (1891), 34 rue Boileau, est plus conventionnel dans son plan et ses volumes que les villas ultérieures de Guimard. On peut néanmoins le prendre en compte dans le corpus des villas dans la mesure où Auteuil est alors un lieu de villégiature et où cette première réalisation d'un programme d'habitation dans l'œuvre de Guimard contient en germe certains grands principes de ses réalisations ultérieures.

Outre ce dernier le corpus comprend :

- ↪ Deux **maisons de campagne** (1890), villa Toucy à Billancourt pour Mme Vve Lécolle
- ↪ La maison **Victor Rose** à Brévannes (1892, Seine & Oise)
- ↪ L' **Hôtel LouiRoszé** (1891), 34 rue Boileau, Paris XVIe
- ↪ La Villa **Louis Jassedé** (1893-94), villa à l'angle de la rue du Point-du-Jour et de la villa de la Réunion (41 rue Chardon-Lagache) à Auteuil.
- ↪ La Maison **Charles Jassedé** (1893) à Garches, 63 av. de Clamart (auj. av. du Général de Gaulle à Issy-les-Moulineaux,).
- ↪ La Villa **La Hublotière** dite aussi Berthe (1896) 72 av. de Montesson, 78, Le Vésinet, pour M. Noguès
- ↪ Le Castel moderne ou **Villa Canivet** – 1898-99 (défiguré par des transformations dans les années 1930) 18, rue Alphonse-de-Neuville, à Garches (Hauts-de-Seine)
- ↪ Le **Castel Henriette** (1898-99), 46, rue des Binelles, à l'angle de la rue des Gérideaux, à Sèvres (Hauts-de-Seine), démoli en 1969.
- ↪ La Villa **La Bluette** (1899), 272 rue Pré-de-l' Isle, Hermanville (Calvados)
- ↪ La Villa **La Sapinière** (1899-1903), rue Pré-de-l' Isle, Hermanville (Calvados)
- ↪ **Le Castel Éclipse** (1901, détruit) rue de l'Assemblée Nationale, à Versailles (Yvelines) pour M. Mirand-Devos
- ↪ Le **Castel Val** (1903), 4 rue des Meulières, Auvers-sur-Oise (Val-d'Oise)
- ↪ La Villa **La Surprise** (vers 1903, détruite, à l'exception du garage, dénaturé) av. des Dunes ou du Carrefour (av. Aristide-Briand), à Cabourg (Calvados)
- ↪ Le **Castel d'Orgeval** (1904), 2 av. de la Mare-Tambour, Villemoisson/Orge (Essonne)
- ↪ La Villa "**Clair de lune**" (vers 1906, modifiée), 18, Av. du Muguet, à Morsang-sur-Orge (Essonne)
- ↪ La Villa "**Rose d'Avril**" (vers 1906, non localisée) avenue de la Pépinière, à Morsang-sur-Orge (Essonne)
- ↪ Le **Chalet Blanc** (ca. 1909), 2 rue du Lycée, Sceaux (Hauts-de-Seine)
- ↪ La Villa à **Eaubonne** (1907-1910), 16, rue Jean-Doyen, à Euabonne (Val-d'Oise)
- ↪ La Villa **Hemsey** (1913, modifiée) 3, rue de Crillon, à Saint-Cloud (Hauts-de-Seine)
- ↪ **La Guimardièrre** (ca. 1930, détruite), rue Le Nôtre à Vaucresson (Hauts-de-Seine)

212. MalletStevens

Le nombre de villas réalisées par Mallet-Stevens se monte à 6 (en comptant l'hôtel Collinet), soit un peu plus d'un dixième de l'ensemble de son œuvre réalisée qui est constituée essentiellement de programmes

commerciaux (magasins), d' habitations urbaines (hôtels particuliers dont ceux de la rue Mallet-Stevens, immeubles de rapport) et de pavillons d' exposition (1925, 1936, etc.).

Il est toutefois symptomatique que sa toute première œuvre construite soit la villa Noailles. Le corpus des villas comporte :

- Villa **Noailles** à Hyères (1923-1927)
- Villa **Paul Poiret** à Mézy (1924)
- Hôtel **Collinet** (1926), 8 rue Denfert Rochereau, Boulogne-Billancourt
- Villa **Auger-Prouvost** à Ville d' Avray (1926)
- Villa **Cavrois** à Croix (1931-1932)
- Villa **Trappenard** à Sceaux (1932)

Comme pour Guimard, ces œuvres ont souffert des aléas de la commande (Noailles, Poiret) ou du désintérêt des français pour l' architecture de qualité (Noailles, Cavrois).

Dans un cas comme dans l' autre, les sources documentaires sur ces réalisations sont très lacunaires du fait du désintérêt de l' architecte ou de sa famille pour les archives (Mallet-Stevens) ou de celui de l' Etat français et de pertes accidentelles (archives Guimard).

22. La maîtrise d'ouvrage

221. Guimard

Il a bénéficié d' un noyau de clientèle fidèle (Jassedé et Grivellé) qui lui a donné de nombreuses commandes et grâce auquel il a été présenté à d' autres clients. Le profil social de ses commanditaires est celui d' une bourgeoisie aisée de souche récente où l' on rencontre des industriels, des hommes d' affaires, des professions libérales ou des rentiers (veuves). C' est le profil dominant des maîtres d' ouvrages que l' on rencontre généralement dans tous les pays comme défenseurs de l' architecture moderne.

- M. Charles-Camille Roszé, représentant de fabriques de gants de peau, est un familier des Grivellé chez qui il habite.
- Louis Jassedé qui lui commande la villa (et plus tard l' immeuble de l' av. de Versailles) est un riche commerçant qui possède une épicerie av. de Versailles.
- La Blulette est une commande d' Apollonie Grivellé pour son fils Prosper, avocat à Paris. Parente de la mère de Guimard, cette propriétaire aisée d' Auteuil avait accueilli le jeune Guimard à son arrivé à Paris en 1888, et lui avait servi de garant et procuré sa première commande, celle du café-concert du Grand Neptune.
- Le Chalet Blanc est commandé à Guimard par Prosper Grivellé pour y abriter ses amours extraconjugales.
- Le Castel Henriette est une commande de Henriette Hefty, riche veuve de plus de 60 ans.
- Le Castel d' Orgeval est commandé par Achille Laurent (mort en 1905) et son fils Léon qui sont les promoteurs de l' opération immobilière de lotissement du parc de Beauséjour qui vise une clientèle dont le niveau de vie ne dépasse pas la petite bourgeoisie.
- Les villas Rose d' Avril et Clair de Lune sont construites dans ce cadre, mais ce sont en fait plus des maisons ouvrières que des villas
- Le Castel d' Orgeval est une commande d' Achille Laurent, promoteur du parc de Beauséjour à Villemoisson/Orge
- Le Castel Val est une commande de Louis Chanu, beau-frère de Léon Nozal, un riche négociant en métaux pour lequel Guimard a construit l' hôtel Nozal et diverses constructions
- La Surprise à Cabourg est commandée par la femme de Léon Nozal (il s' agissait de faire une surprise à son mari)
- La Sapinière est commandée par Jean-Auguste Barthélémy, une relation de Léon Nozal.

222. Mallet-Stevens

Comme celle de Guimard, la clientèle de Mallet-Stevens est composée d' une élite qui témoigne de la fermeté du découpage social de la maîtrise d' ouvrage de l' habitation privée dans l' entre deux guerres, comme l' a montré Gérard Monnier²

On y trouve des industriels du textile (Cavrois, Auger-Prouvost), l' élite mondaine et culturelle (Charles et Marie-Laure de Noailles), un grand couturier (Poiret)

2. Gérard Monnier, *L' architecture en France, une histoire critique (1919/1950)*, Paris : Philippe Sers, 1990, p. 82-87 et 439-448.

Docteur en droit, Trapenard était un lointain parent de Paul Léon, Directeur des Beaux-Arts et cousin de Mallet-Stevens.

23. Principes généraux de composition

231. Guimard

L' art total

Dans ses villas comme dans ses autres réalisations, Guimard dessine tout, aussi bien les éléments d'ornementation des façades que le décor et le mobilier intérieur. Cette volonté de maîtriser l'ensemble des processus du bâti, du plan masse jusqu'au moindre détail du décor ou de l'équipement, n'est pas propre à Guimard mais est partagée par les principaux représentants de l'architecture moderne de l'époque, quel que soit le courant auquel ils se rattachent (Behrens, Berlage, Gaudi, Saarinen, Wright, etc.). En application de la notion de *gesamtkunstwerk*, cette idée d'une œuvre d'art totale qui est alors au centre des préoccupations du discours architectural, la maison doit constituer un cadre homogène et harmonieux où les dessins du jardin, des façades, des intérieurs, du mobilier doivent dialoguer en permanence, ce qui ne peut être accompli que par l'entremise d'une main unique, celle de l'architecte artiste créateur d'un monde nouveau adapté à l'homme moderne.

Les premières œuvres (Hôtel Roszé, villa Jassedé) n'atteignent pas encore cet idéal et c'est au cours des années 1898-1900 qu'il parvient à cette fusion de la structure et du décor par le biais d'un répertoire formel abstrait qui confère à ses compositions un élan unique et un lyrisme très personnel.

Liberté de composition

L'hôtel Roszé se réfère à la villa à l'italienne avec ses volumes cubiques et ses toits en tuile à faible pente mais affirme aussi des orientations personnelles, qui traduisent son imprégnation par les théories de Viollet-le-Duc (-1879) dont il a lu assidûment les *Entretiens sur l'architecture* (1863-1872) : traduction à l'extérieur des fonctions des espaces internes (disposition oblique des baies pour l'escalier) par l'animation des façades en variant les matériaux, les volumes (décrochements) ainsi que la forme et la dimension des ouvertures.

C'est encore plus net dans la villa Jassedé avec un rejet de symétrie plus violent et une rupture des volumes plus complexe, notamment au niveau des toitures ; les dispositions et les formes variées de baies distinguent chaque pièce de la maison et contribuent au pittoresque de la maison, de même que les toits aux pentes et pénétrations complexes.

On retrouve la même articulation claire des volumes dans la villa Berthe où se manifeste encore un néo-gothique assez prononcé, en dépit de la symétrie de la façade principale, et un goût pour des travées élancées se terminant en pignon.

Cette plastique architecturale devient plus complexe dans les villas édifiées à partir de 1898 où chaque façade est individualisée avec de multiples articulations qui mettent en mouvement l'ensemble de la composition. Les formes des ouvertures, des saillies et des décrochements se multiplient mais tous ces composants s'imbriquent les uns dans les autres sans solution de continuité pour aboutir à cette fusion des volumes qui est une des grandes caractéristiques du "style Guimard".

Ce jeu entre composants individualisés et rythme général est sensible dans les réalisations telles que la villa Canivet, la Blulette (savante imbrication des volumes et des lignes, avec un grand pan de bois courbe).

Cette dynamique culmine dans le Castel Henriette animé par un véritable mouvement giratoire, malgré l'opposition marquée entre la fermeture des façades côté rue et leur ouverture sur le jardin : entrée à l'angle d'une structure orthogonale, spirales ascendantes jusqu'au belvédère (qui s'effondre quelques années après la construction).

Un goût nouveau pour les porte-à-faux s'y manifeste, notamment dans la façade sur jardin.

Le caractère onirique de cette réalisation devient moins présent dans les réalisations ultérieures et suit en cela l' assagissement général de l' expression architecturale de Guimard, à partir de 1903. La forme devient plus synthétique, la polychromie est moins présente et le jeu des matériaux plus mesuré. Mais chaque villa a sa propre personnalité car Guimard a le souci de répondre le mieux possible aux désirs du maître d' ouvrage, de satisfaire son mode de vie, de respecter ses moyens financiers et de s' adapter au site.

Le Castel d' Orgevaest encore très mouvementé avec ses nombreuses terrasses et tours surmontées de toits ou d' auvents mais la fluidité des formes est parfois interrompue par de brusques ressauts et des découpes incisives qui doivent à Viollet-le-Duc, mais aussi à des influences japonisantes, sensibles dans la forme des toits en casque de samouraï.

Le Castel Val ne comporte quasiment pas de saillies ni de décrochements et est animé par un mouvement giratoire unique fermé sur lui-même.

La Surprise est moins ancrée dans le sol que ces dernières avec ses toits débordants ou ses balcons en saillie portés par des étais de bois ou de maçonnerie qui ceinturent les façades au 1^{er} ou 2^e niveau et qui évoquent plus le Castel Henriette, la Bluette ou le castel Craon. Il en est de même à La Sapinière avec l' immense terrasse soutenue par des arcs en bois.

Par ailleurs la variété des matériaux tend à se restreindre, allant à se limiter dans le Chalet Blanc à la seule opposition de la meulière, de la brique et du bois peint en blanc et dont les découpes témoignent d' une composante japonisante dans le répertoire de Guimard.

Cette atténuation des effets plastiques est encore plus nette dans la villa Hemsy, construite à la veille de la guerre, avec l' accentuation de la travée centrale et une plus grande régularité dans les percements, notamment dans la façade postérieure où ils sont symétriques.

Avec ses décrochements et son utilisation de la meulière, La Guimardière reste un peu dans la veine des villas d' avant-guerre mais témoigne des recherches de Guimard dans le champ de la préfabrication et de la construction économique avec ses pans de brique et de tubes de ciment Ethernit qui articulent les espaces, portent les planchers et les toits et jouent le rôle de colonnes au niveau de la terrasse.

Toutefois cette dernière réalisation est quasiment contemporaine de la villa Cavois de Mallet-Stevens et la comparaison avec cette dernière illustre le fossé qui s' est creusé entre deux générations successives, Guimard s' élevant contre le nudisme architectural des modernes sans réaliser combien les œuvres de ces derniers sont un des aboutissements de la voie qu' il a ouverte.

232. Mallet-Stevens

Alors que les architectures du recueil *Une cité moderne* (1922) restaient encore marquées par l' esthétique de Joseph Hoffmann, un des plus illustres représentants de l' Ecole de Vienne, la villa Noailles³ rompt avec les rondeurs et les ornements stylisés des façades de son recueil au profit d' un assemblage de volumes simples, qui annonce ses villas ultérieures et les hôtels de la rue Mallet-Stevens. Dès 1923, Mallet-Stevens s' inscrit ainsi dans le courant de l' avant-garde internationale qui milite pour une architecture dépouillée de toute ornementation et dont l' expression plastique se veut la conséquence directe des fonctions qu' elle accueille.

Pour Mallet-Stevens, comme les autres tenants du Mouvement moderne, la maison doit être un lieu ouvert à la lumière et à l' espace, fonctionnel, parfaitement équipé, adapté aux évolutions de la vie moderne. Sa volumétrie poursuit le mouvement initié par le XIX^e siècle mais dans le sens d' une plus grande rigueur spatiale et plastique en s' écartant des épannelages conventionnels ; le toit terrasse écarte ainsi l' emphase des combles. Les élévations ne sont plus les éléments d' une hiérarchie et les baies ne dessinent plus de travées tandis que leur dessin se simplifie (hublots, baies oblongues, baies en bandeau, grande baies verticales exprimant la cage d' escalier, etc.)

Les critères de luxe se déplacent : ce sont moins les matériaux coûteux qui constituent la richesse d' une demeure que la qualité de ses espaces, leur valeur d' usage, la rationalité du plan, les éléments de confort, la générosité des éclairagements.

Il s' agit enfin de rompre définitivement avec toute référence historique, de faire table rase du passé pour élaborer un nouveau langage abstrait, comme ont su le faire les plasticiens.

3. Elle est édifée sur un terrain, où s' élèvent déjà des bâtiments anciens, reçu en cadeau de mariage. Le chantier est confié à l' architecte hyérois Léon David. La maison est habitée en novembre 1925.

Caractéristique déjà est l'opposition entre le luxe, le raffinement, la sophistication du décor intérieur et la nudité des façades où toute ornementation est écartée et où la modénature est réduite à sa plus simple expression. En 1924, il déclare :

"Ce ne sont plus quelques moulures qui accrochent la lumière, c'est la façade entière. L'architecte sculpte un bloc énorme, la maison."

Et plus loin :

"Rationnel, le logis de demain sera commode, habitable, sain, clair, parce que là sont ses véritables devoirs. S'il y satisfait, il réalisera un ordre de beauté qui n'est pas en soi inférieur aux autres... On construira simple et net, les édifices conviendront à leur destination, n'étant plus astreints au pastiche. L'architecture nouvelle rétablira le règne de la raison: elle n'a pas d'autre mobile."

En dépit de la dissymétrie des compositions, des jeux de ressauts et de vide, l'articulation des volumes aboutit à une composition balancée, à l'opposé des torsions dynamiques de Guimard. De même l'uniformité du béton ou du revêtement s'oppose à la variété des matériaux mis en œuvre par ce dernier.

Le noyau initial, dont le belvédère est raccourci en cours de chantier, est la partie la plus structurée, au moins dans la conception de ses volumes. La mise en œuvre reste de nature traditionnelle (réalisée en majeure partie en maçonnerie traditionnelle sur une trame de 4,20 m) tout en simulant l'apparence d'une construction en béton armé.

Dans son aspect définitif cette villa n'est toutefois pas vraiment représentative de l'esthétique personnelle de Mallet-Stevens, dans la mesure où elle a été construite par étapes, sans programme bien défini, et où de nombreuses annexes sont venues se greffer sur le noyau initial⁵. Parmi celles-ci, la piscine porte la marque de Mallet-Stevens, même si l'architecte est inconnu, par l'attention portée aux équipements et qui annonce la villa Cavrois.

En bordure du noyau initial de la villa, accessible par l'escalier droit intérieur qui dessert principalement des chambres d'invités, elle s'ouvre par 4 grandes baies jumelées au sud sur une terrasse qui couvre une aile de chambres. Les vitrages, sur châssis métallique, coulissent dans des rails au moyen de manivelles pour disparaître dans le sol, solution que l'on retrouve dans la villa Tugendhat à Brno la même année. La couverture en terrasse est portée par un réseau de poutres en béton armé dont le dessin est proche des recherches plastiques de Théo van Doesburg qui a donné par ailleurs un projet de peintures murales pour une pièce de la villa. La dalle de béton est ajourée de pavés de verre.

Mais les autres ajouts se sont faits sans prendre l'avis de Mallet-Stevens et confèrent un aspect un peu chaotique à l'ensemble qui s'étage sur les restanques.

Les qualités plastiques du noyau initial se retrouvent dans la villa Paul Poiret que Mallet-Stevens ne pourra pas achever. Commencé en 1924, le chantier de la villa Paul Poiret, aussi qualifiée de "château de Mézy", s'arrête l'année suivante, suite à la faillite de sa maison de couture en 1925. Paul Poiret amoureux de sa villa séjourne dans le pavillon de gardien, le seul achevé. La maison se présente alors comme un vaste sarcophage de béton, sans fenêtres, sans eau ni électricité et sans aucune finition intérieure ! " *Je suis propriétaire des seules ruines modernes* ", déclare le propriétaire non sans humour. En 1930 il vend la construction inachevée à l'actrice dramatique d'origine roumaine Elvire Popesco. Elle est rendue habitable en 1938 par l'architecte Paul Boyer qui la transforme en lui donnant un air de paquebot, renforcé par des fenêtres rondes comme des hublots. Mais l'esprit initial est conservé avec la grande composition en U aux deux branches inégales reliées par le grand hall et l'accent vertical donné par la tour de l'escalier.

Parfois dénommé villa, l'Hôtel Collinet relève plus du programme de l'hôtel particulier urbain du fait de sa mitoyenneté avec d'autres constructions. C'est la première des trois maisons modernes de la rue Denfert-Rochereau à Boulogne, jouxtant la maison Cook par Le Corbusier et celle de Suzanne Dubin par Raymond Fischer. Les architectes ayant pris soin d'aligner les toitures, les trois hôtels, chacun de

4. Robert Mallet-Stevens, in *Bulletin de la vie artistique*, n° 23, décembre 1924.

5. Ses 800 m² ne suffisant pas, on aménage en hall et salon d'anciennes caves voûtées sous le parvis. L'architecte de la piscine couverte, édifiée en 1926-27, reste inconnu, comme celui du gymnase en 1928, du squash en 1932 et des ailes de chambres. C'est Léon David qui construit communs et garages. En 1933, la villa atteint 2400 m².

deux étages, forment un ensemble homogène. Un auvent, au porte-à-faux accusé, abrite la terrasse de la maison Collinet. Celle-ci est passablement abîmée aujourd'hui : le balcon a été ajouté postérieurement

La villa Auger-Prouvost⁶ précède de quelques mois les immeubles de la rue Mallet-Stevens qu'elle annonce par sa distribution verticale et ses jeux de découpe ménageant de larges balcons, des terrasses ou des loggias tandis que les plans qui se projettent en avant témoignent de l'influence de l'esthétique du groupe De Stijl.

Avec son étage unique dominée par un solarium, la villa Trapenard (1931) est plus modeste et donne à lire sans retenue l'organisation des espaces, notamment avec la saillie de l'escalier menant du salon à la terrasse. On y retrouve les éléments habituels du répertoire de l'architecte (auvent balisant l'entrée, fenêtres en bande, hublots). Passé le portail, une allée se glisse sous le volume du salon reposant partiellement sur des pilotis.

Mais c'est la villa Cavrois qui constitue véritablement le chef-d'œuvre des villas édifiées par Mallet Stevens, grâce à des conditions favorables : si Paul Cavrois donne carte blanche à l'architecte, il ne lui en a pas moins fourni un programme précis et a suivi avec une grande attention toutes les étapes du chantier, imposant parfois ses vues au maître d'œuvre sur le choix de certains matériaux (brique de revêtement) ou de certains dispositifs. Comme dans la villa Poiret on retrouve l'accent vertical de la tour de l'escalier mais le jeu des décrochements et des asymétries formelles est compensé par une relative symétrie dans les percements et une répartition équilibrée des masses qui confère à l'ensemble une calme harmonie qui n'est pas sans évoquer la composition du Palais édifié pour son oncle Stoclet par Hoffmann à Bruxelles, mais avec un goût pour les jeux de plans horizontaux et verticaux qui est à rapprocher de De Stijl et plus sûrement de Dudok dont il a visité l'hôtel de ville de Hilversum en compagnie de Cavrois, au moment de l'élaboration du projet. Inspiré de Dudok, le revêtement de briques dont l'homogénéité est renforcée par l'appareillage en panaches permet de donner une couleur locale à cette demeure nordique.

24. Plans et distributions

241. Guimard

Dans ses distributions Guimard applique également les préceptes de Viollet-le-Duc tels qu'ils apparaissent dans *Histoire d'une maison*: enchaînement logique des pièces, salle à manger proche de la cuisine, ouverture du salon sur la salle à manger, séparation des espaces privés et publics, etc.

Il pousse très loin l'art de la distribution et ses demeures se caractérisent par un habile agencement de pièces communiquant entre elles sans jamais se commander et par une dissociation systématique entre pièces de réception et d'habitation privée.

L'Hôtel Roszé montre dès ses débuts l'application des préceptes de Viollet-le-Duc avec la cuisine au rez-de-chaussée, à proximité de la salle à manger, et l'implantation des chambres à l'étage, logiquement disposées avec cabinet de toilette et salle de bains ; à noter la différenciation de l'escalier vers le 2^e étage.

La villa Jassedé témoigne de son habileté dans la distribution, même dans des situations parcellaires difficiles. Ici la parcelle est triangulaire et il choisit d'accoler la villa au mitoyen, mais grâce à un changement d'axe il dispose les pièces de service (cuisine, salle de bains, etc.) perpendiculairement au mitoyen et peut placer les pièces principales perpendiculairement à la rue du Point-du-Jour, le couloir, l'office, les placards utilisant les espaces résiduels. A noter également ici la stricte séparation entre réception et espaces privés.

6. Les façades et la toiture sont inscrites à l'Inventaire des monuments historiques

De même que la composition, les plans deviennent plus complexes à partir de 1898. Le Castel Henriette est exemplaire à cet égard de l' effervescence qui met en mouvement les compositions : à partir d' un axe décentré constitué par la tour et la cage d' escalier les espaces se dilatent avec une logique et une autonomie comparables à celle d' un réseau cristallin. De l' entrée à la grande salle en passant par le porche et le vestibule, le visiteur est entraîné dans un mouvement serpentin qui se poursuit en allant à l' étage. Mais en dépit de ces sinuosités du parcours, les pièces ont des formes régulières et sont distribuées avec une grande logique tout en ménageant des points de vue sans cesse changeants.

Le seul plan disponible du castel d' Orgeval est un plan masse qui ne permet pas de commenter la distribution intérieure mais montre combien Guimard attache la même importance au traitement des abords et du jardin qu' a celui de la distribution ou de la composition formelle de la villa ; le jardin participe ainsi de cette œuvre d' art totale qu' est la maison moderne selon Guimard.

La distribution de la villa Hemsy témoigne de la simplification du plan fondé sur deux axes formant un angle obtus (salon et escalier + dégagement), autour dequels se répartissent les espaces de réception au rez-de-chaussée et les chambres à l' étage. Toutefois, contrairement aux préceptes de Viollet-le-Duc, la cuisine est ici implantée au sous-sol.

242. Mallet-Stevens

"Les plans des maisons, eux-mêmes, se transforment: les murs n' ont plus besoin d' être les un sur les autres (la stabilité ne l' exige plus), le chauffage central autorise de vastes baies vitrées, le béton armé permet des poteaux de dimensions très réduites, des auvents peuvent avancer pour protéger l' extérieur, des terrasses s' étagent formant des pièces en plein air. La construction entière est modifiée. Les besoins sont nouveaux, la technique est nouvelle. L' esthétique est neuve⁷."

Même dans les compositions les plus oniriques de Guimard, comme le castel Henriette, les mêmes formes de pièce se retrouvent d' un étage à l' autre du fait de sa fidélité à un système constructif traditionnel à murs porteurs. Privilégiant les ossatures métalliques ou en béton armé, les architectes modernes de l' entre-deux-guerres se libèrent de cette contrainte, poussant encore plus loin la destruction de la boîte amorcée par leurs prédécesseurs. Soucieux de l' hygiène du logement reposant sur l' espace et la lumière ils conçoivent des plans ouverts et libres qui stimulent les parcours et la mobilité. Ils veulent offrir à l' habitant l' expérience esthétique d' un espace nouveau où se multiplient transparences et effets de lumière en relation avec les nouveaux systèmes de représentation (art abstrait, cinéma) et les nouvelles pratiques sociales telles que le développement du sport et du naturisme.

La villa Noailles annonce cette nouvelle manière d' habiter voulue par Charles de Noailles qui impose un certain nombre de contraintes à l' architecte : orientation des pièces vers le paysage et la mer au Sud, prise en compte des restanques existantes, simplicité du plan et des volumes ; il fera ainsi supprimer la casquette couronnant le belvédère au-dessus de l' escalier, la jugeant trop m' -ts-vu.

Apparaît déjà ici l' axe vertical de l' escalier ancrant la composition et que l' on retrouve ensuite dans les villas Poiret et Cavois. Situé à l' arrière il distribue tous les espaces qui s' alignent sur un axe Est-Ouest : une salle de séjour et un salon au rez-de-chaussée séparé de deux chambres par un vestibule ouvrant largement sur le jardin clos (jardin suspendu au-dessus de salles voûtées existantes réservées aux services et dont deux sont aménagées en hall et en salon provençal) ; au 1^{er}, les chambres de Mme et Mr. sont séparées par les deux salles de bains et donnent chacune sur une vaste terrasse, celle de la chambre de Mr. comportant une chambre de plein air dont la conception a été confiée à Pierre Chareau. A partir du 1^{er} étage un escalier à vis mène à une chambre au 2^e étage. A partir de ce noyau d' autres espaces se rajoutent à la demande de Charles de Noailles : le salon rose, une aile de chambre puis la piscine, le gymnase, le squash, etc. qui rendent la distribution parfois un peu chaotique.

7. Robert Mallet-Stevens, in *Le Bulletin de la vie artistique*, n° 23, 1^{er} décembre 1924, pp.532-534

Dans la Villa Poiret (800 m² de surface habitable et 600 m² de terrasses accessibles), le vaste hall de sept mètres de hauteur sous plafond constitue une véritable rotule spatiale au centre de la maison. C' est un passage obligé pour aller de l'aile Est à l'aile Sud. Il est encadré par deux grandes baies vitrées qui montent presque tout en haut et offrent un panorama imprenable sur les méandres de la Seine et, par beau temps, la tour Eiffel, le mont Valérien.

De ce hall, on se glisse dans une pièce minuscule, dont la hauteur de plafond contraste avec la précédente (il s'agissait sans doute d'un fumoir) puis à deux vastes pièces de 40 et 50 m² devenues l' antichambre et la chambre de Mme Popesco. La tour des escaliers dessert d'autres chambres à l'étage et des terrasses, puis un belvédère. L'aile Sud est composée, au rez-de-chaussée, du hall, de la salle à manger et des cuisines et de chambres à l'étage. L'aile Ouest était, elle, réservée aux domestiques.

Dans la Villa Trapenard les quatre pièces et leurs annexes se distribuent selon deux axes entre lesquels est organisé une promenade architecturale par un jeu d' escaliers intérieurs et extérieurs qui structurent le parcours vers le salon (où un parquet associe un quadrillage d' acajou à de petites lattes de bois clair) et la terrasse.

Mais c' est dans la villa Cavrois que MalleStevens donne la pleine mesure de son talent dans la réponse qu' il apporte au programme :

"Demeure pour une famille nombreuse. Demeure pour une famille vivant en 1934 : air, lumière, travail, sports, hygiène, confort, économie."

Toutes les pièces principales sont orientées vers le jardin et branchées en série sur un long dégagement au Nord, de part et d' autre du grand volume du grandhall et de l' escalier principal qui le joute à l' Est. Un grand axe monumental Nord-Sud est marqué par l' enfilade de l' entrée, du vestibule, du hall de 7 m. de hauteur sous plafond, de la terrasse et du degré qui descend vers le parc de 7 ha. Le sous-sol est réservé aux caves et services. Au rez-de-chaussée, l' aile orientale est affectée au fumoir et au bureau de P. Cavrois ainsi qu' à deux chambres d' enfant (avec leurs salles de bain) tandis que l' aile occidentale est réservée aux deux salles à manger (adultes et enfants) puis aux services (office, cuisine, chambres de domestiques). Au 1^{er} étage les chambres se répartissent de part et d' autre du vide du hall, dont celle du couple Cavrois qui bénéficie d' une vaste salle de bains qui témoigne des nouvelles pratiques corporelles du XX^e siècle. Occupant un volume moindre, les trois chambres de l' aile Ouest ouvrent toutes sur une terrasse couverte. Le 3^e étage dont on ne possède pas le plan est affecté à une petite salle d' étude au nord et à la salle de jeux des enfants, au-dessus du grand hall. L' escalier principal débouche sur un belvédère tandis qu' un escalier de service sur la façade Nord dessert tous les niveaux, du sous-sol au 2^e. La partie Nord est entièrement occupée par des espaces servants (salles de bains, débarras, circulations, lingerie, office, cuisine, etc.)

25. Le décor et les équipements

261. Guimard

Dès l' hôtel Roszé on constate une utilisation très personnelle des matériaux : brique ocre et rouge rehaussée de quelques touches de bleu, des pierres marquant les points forts de la construction, du bois, du fer peint, des faïences émaillées et la meulière qui sera un de ses matériaux favoris.

Ces juxtapositions pittoresques de matières (pierre, brique, céramique, meulière, métal et crépis) caractérisent également la villa Jassedé mais le choix du matériau n' est jamais gratuit : il définit un volume ou souligne un axe (bossage rustique du soubassement, surfaces alternées de briques et de meulières), de même que la couleur attire l' attention sur certains points essentiels du bâtiment (touches turquoise de briques émaillées, panneaux de grès ou terre cuite émaillée).

Ce répertoire fondé sur la diversité des matières est particulièrement maîtrisé à partir de 1898. A la Bluette, l' usage de galets et de coquillage donne à la construction son caractère de bord de mer et la polychromie, avec les bois des colombages peints en bleu, se situe dans la lignée du Castel Béranger.

Un autre principe se manifeste dès la villa Jassedé ; c' est la volonté de concevoir un mobilier en accord avec l' architecture (quelques dessins de sièges parvenus le montrent). Ce principe se précise dans l' immeuble urbain du Castel Béranger puis dans les villas ultérieures : mobilier et décor sont étroitement liés à la spécificité de l' architecture, du plan et des volumes et des pièces ainsi qu' au contexte géographique.

Au Castel Henriette, pour épouser le mouvement continu engendré par parois convexes et concaves, il crée un mobilier et un décor spécifique : sol en mosaïque, revêtement en pierre de verre de la salle de bains, plaque en lave émaillée portant le nom de la maison, mobilier.

Le décor est fondé sur des fluctuations rythmiques de lignes sinueuses qui s' inspirent de la vitalité des formes naturelles sans jamais les copier. C' est un répertoire de formes abstraites dissymétriques, de membrures et de nervurations dynamiques, de motifs abstraits concentrés à leurs intersections qui établissent des correspondances entre les volumes extérieurs et intérieurs, entre les matériaux et qui lui permet d' unifier l' espace en fusionnant les composants.

262. Mallet-Stevens

Le décor intérieur de la Villa Noailles est d' une grande sobriété mais les aménagements sont dus aux meilleurs créateurs de l' Union des Artistes Modernes. Ces aménagements doivent autant à la culture esthétique du maître d' ouvrage qu' à l' architecte. En 1927 Charles de Noailles demande à Mallet-Stevens d' ajouter l' atelier ou salon rose, à l' arrière, éclairé uniquement par le plafond en vitrail de Louis Barillet, qui est un chef-d' oeuvre de volumétrie ornementale cubiste. La pièce était à l' origine garnie de meubles métalliques laqués, de lampes de bureau, de sièges en tube de Marcel Breuer et de fauteuils recouverts de moleskine grise et rose. Le Jardin cubiste est aménagé en 1925 par l' architecte paysagiste Gabriel Guévrékian (chef d' atelier chez Mallet-Stevens), et orné d' une oeuvre de Jacques Lipchitz

Mais c' est à la Villa Cavrois que Mallet-Stevens parvient véritablement à concilier ses pratiques de décorateur et celles d' architecte au moment où le mouvement moderne espère enfin se mesurer, en France, à des commandes importantes. Cette réalisation doit être replacée dans le cadre de la constitution de l' Union des artistes modernes dont les objectifs sont de définir de nouveaux rapports entre l' architecture, l' industrie et la décoration.

Alors que le mouvement moderne affirme sa doctrine dans le rejet de tout artifice décoratif, Mallet-Stevens établit un rapport original entre décoration et architecture en exploitant avec raffinement les ressources décoratives. Le système d'entrée du vestibule et ses "boîtes à lumière" accompagnent le mouvement vers le hall central, déjà perceptible dans l' inflexion du mur de brique de la porte d' entrée principale. De même, les deux miroirs d' angle placés de part et d' autre du vestibule d' entrée illustrent bien comment un artifice - le reflet et l' absence de matière qu' il simule est utilisé autant pour reproduire différentes baies d' angle de l' extérieur, que pour développer l' idée de matérialisation.

Cette forme de mise en scène de la vie domestique, organisée par le dessin du décor et le choix du mobilier, est accentuée par des effets illusionnistes de polychromie.

A la relative sobriété du mobilier domestique s' oppose la sophistication de celui des maîtres de maison. Cette hiérarchisation se retrouve évidemment sur le plan esthétique. De plus, le projet propose de

8. Il s' apparente au jardin d' eau et de lumière de Guévrékian pour l' exposition de 1925 et n' est pas sans rappeler le jardin réalisé en 1924 par Paul et André Véra dans l' hôtel parisien des Noailles. Il a été reconstitué en 1986. C' est un jardin régulier de plan triangulaire aménagé au niveau de l' étage de soubassement, face au grand salon de la villa. Clos de murs, il est essentiellement constitué d' un damier de carrés maçonnés disposés en escalier et culmine autour d' un bassin rectangulaire à la pointe où se trouve le piédestal cylindrique sur lequel pivotait l' oeuvre en bronze de Lipchitz. Les zones de passage et les carrés maçonnés sont recouverts de mosaïque noire, rouge, jaune ou bleue. Des plantations de tulipes occupaient les autres carrés et des jardinières triangulaires étagées le long des murs. Dans chacun des 2 carrés symétriques qui occupent le centre du parvis du salon s' élevait un oranger.

nombreuses variations entre la production luxueuse des arts décoratifs et des références plus avant-gardistes appartenant au mouvement De Stijl parmi les meubles liés à la stabilité familiale (la salle à manger des parents), au dynamisme économique (le bureau), à la frivolité mondaine (le boudoir, le fumoir, à l'hygiène et aux sports (la salle de bains). Cette forme de mise en scène de la vie domestique, comparable au rôle que Mallet-Stevens assigne aux décors de cinéma, est accentuée par la polychromie intérieure. Présente par le biais des textures et des matériaux, mais aussi utilisée en à-plat sur les murs, la couleur transforme, dans certaines pièces, la réalité construite. Un volume homogène, clos par des murs continus, devient l'intersection d'une série de plans colorés. Cette pratique illusionniste de la couleur est maîtrisée dans une gamme très étendue et semble ne se soumettre à aucun des dogmes de l'époque qui énoncent d'une manière très stricte les relations entre structure, architecture et couleur. A ces doctrines Mallet-Stevens substitue un emploi original de la polychromie fait de nuances et de légères variations qui trouve sa logique dans la mise en valeur de l'usage et du niveau de représentation des espaces. La connaissance détaillée de l'édifice permet d'ouvrir le volet des relations complexes entre le groupe de Stijl et les architectes français.

Vues intérieures :

Chambre des parents

Chambre d'enfants

Chambre de jeune homme

Coin feu du hall

Salle à manger des enfants

Chambre à 2 lits

Salle de jeux des enfants

La modernité de cette villa tient aussi à la sophistication de ses équipements, au point qu'une place particulière est réservée à l'installation électrique dans le dossier consacré à la villa Cavrois dans *Architecture d' Aujourd' hier* 1932.

"L'installation électrique conçue par Mallet-Stevens dans la propriété de M. C. à Croix, constitue, tant par son ampleur que par la multiplicité des dispositifs adoptés, une des applications les plus complètes de la technique électrique à la décoration et aux usages domestiques."

André Salomon y décrit les principes de l'installation électrique, ceux de l'éclairage, le téléphone, la T.S.F., les pendules et les applications diverses de l'électricité. Deux photographies spécifiques, le plan de la distribution ainsi qu'une typologie des dispositifs d'éclairage illustrent ce passage. Le dossier s'achève par la photographie de l'impressionnante chaufferie et la liste de quelques-unes des entreprises ayant participé au chantier.

Un soin extrême a été apporté aux dispositifs d'éclairage, souvent indirects.

La cuisine de la villa C correspond à un effacement de l'architecture devant l'équipement ménager que Mallet-Stevens préconisait dès 1931 :

"Si un style moderne a été naturellement créé pour servir de cadre à la vie contemporaine, la cuisine n'a pas été oubliée. C'est elle, en effet, qui profite le plus des progrès de la science en matière d'habitation. [...] La cuisine moderne est un Salon des Arts Ménagers en miniature. Il paraît normal que de telles transformations apportées à une seule pièce de la maison aient fait naître une esthétique nouvelle."⁹

Notons enfin la présence d'un ascenseur dont la cabine et les grilles de porte palière ont été conçues par Jean Prouvé qui avait déjà travaillé pour Mallet-Stevens pour les villas de la rue Mallet-Stevens.

Epitaphe

9. Robert Mallet-Stevens, "L'esthétique de la cuisine" in *L'art ménager* n°50, mai 1931

BIBLIOGRAPHIE

Hector Guimard :

- Collectif, *Guimard, Colloque international*, Paris : RMN, 1994
- Culpepper (Ralph), *Bibliographie d'Hector Guimard*, Paris : Société des Amis de la Bibliothèque Forney, 1971 (rééd. 1975)
- Frontisi (Claude), *Guimard Hector, Architectures*, Paris : Les Amis d'Hector Guimard, 1978
- *Guimard*, catalogue de l'exposition du Musée d'Orsay (13 avril - 16 juillet 1992), Paris : M. O/RMN, 1992, 451 p.
- Lyonnet (Jean-pierre), Dupont (Bruno), Sully Jaulmes (Laurent), *Guimard perdu. Histoire d'une méprise* (Préface de Roger-Henri Guerrand), Collection : Architecture, Paris : Alternatives, 2003, 128 p.
- Naylor (Gillian), *Hector Guimard*, Londres : Academy Editions, 1978
- Rheims (Maurice), Ferré (Felipe), *Hector Guimard, Architecte d'art*, Paris : La bibliothèque des Arts, 1985
- Thiébaud (Philippe), *Guimard, l'Art Nouveau*, coll. Découvertes n°136, Paris : Gallimard, 1992
- Vigne (Georges), Ferré (Felipe), *Hector Guimard*, Paris : Charles Moreau, 2003

Rob. Mallet-Stevens :

Ecrits de l'architecte

- *Une cité moderne*, préface de F. Jourdain, Paris, 1922.
- *Le décor moderne au cinéma*, Paris : Charles Massin, 1928.
- *Mallet-Stevens, dix années de réalisations en architecture et décoration*, Paris : Massin, 1930.
- "Architecture Moderne", in *l'Architecture d' Aujourd' hui* n°VIII, novembre 1932.
- "Défense de l'architecture et de la décoration modernes" (conférence par T.S.F. diffusée le mardi 28 juin 1932), in *l'Architecture d' Aujourd' hui* n°VIII, novembre 1932.
- Vitraux Modernes, in *Exposition Internationale de 1937*, Paris : Moreau, 1938.

Sur l'œuvre de Rob. Mallet-Stevens :

- Bonnefoi (Claude), *Mallet-Stevens, positions et contradictions de l'architecture internationale* thèse de troisième cycle, sous la direction de J. Laude, Université de Paris 1, 1974.
- Briolle (Cécile), Fuzibet (Anne), Monnier (Gérard), *Mallet-Stevens, la villa de Noailles*, Marseille : éd. Parenthèse, 1990.
- Carassan F. (dir.), *La villa Noailles, une aventure moderne*, Coll. Plume, Paris : Flammarion, 2001.
- CRDP de l'Académie de Créteil : <http://www.crdp.ac-creteil.fr/artecole/de-visu/villa/welcome.htm> [site sur La villa dans l'œuvre de Robert Mallet-Stevens]
- Deshoulières (Dominique), Jeanneau (Hubert), Culot (Maurice) et alii., *Rob. Mallet-Stevens architecte*, Bruxelles : A.A.M., 1980.
- Moussinac (Léon), *Mallet-Stevens*, collection "Les nouveaux artistes", Paris : éditions G. Grès et Cie, 1931.
- *Rob. Mallet-Stevens : Architecture, Mobilier, Décoration*, catalogue de l'exposition "Rob. Mallet-Stevens : Architecture, Mobilier, Décoration", mairie du 16^{ème} arrondissement de Paris, Paris : D.A.A.V.P./ Philippe Sers, 1986.

Sur la villa Cavrois :

- Deshoulières (D.), Jeanneau (H.), "Villa de M. Cavrois à Croix", in *L'Architecture d' Aujourd' hui* n°200, décembre 1978, pp.16-19.
- Joly (P.), "Mallet-Stevens à Croix : un chef-d' œuvre de modernité", in *L' Oeil* n°375, octobre 1986, pp.54-59.
- Klein (Richard), *Histoire d' une demeure moderne, la villa C, Robert Mallet-Stevens architecte*, thèse de l' Université de Paris I, juin 2003.
- *Une demeure 1934*, Boulogne : éditions de l' Architecture d' Aujourd' hui, 1934 (rééd. Jean-Michel Pace, 2000).
- Vago (Pierre), "La Maison de M. C. à Croix (Roubaix)", et Salomon (A.), "L' installation électrique", in *L'Architecture d' Aujourd' hui* n°VIII, novembre 1932, pp.3-23.