



# Une villa d'ingénieur à Villeurbanne en 1921

Anne-Sophie Cléménçon

## ► To cite this version:

Anne-Sophie Cléménçon. Une villa d'ingénieur à Villeurbanne en 1921. Revue de l'Art, 1980. halshs-03615766

**HAL Id: halshs-03615766**

**<https://shs.hal.science/halshs-03615766>**

Submitted on 21 Mar 2022

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

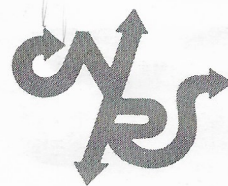
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Ministère des Universités

Centre National de la Recherche Scientifique

*Revue publiée sous l'égide du  
Comité français d'histoire de l'art,  
avec le concours du  
Ministère de la Culture et de la Communication*

# REVUE DE L'ART





# Une villa d'ingénieur à Villeurbanne en 1921

À Villeurbanne près de Lyon, un ingénieur conçoit en 1921, une villa en béton armé qui présente une singulière combinaison de tendances franchement modernes et de survivances issues de la tradition italienne et Art Nouveau. S'il ne peut être question de la comparer aux réalisations connues des précurseurs de l'habitat, son étude peut cependant se révéler fructueuse, dans la mesure où sa conception s'insère dans une période d'hésitation en matière d'architecture, et où elle concrétise un certain nombre des aspirations contradictoires qui se font jour. En outre, la présence de Tony Garnier à Lyon a focalisé la recherche sur son œuvre, annulant ainsi tout intérêt pour une architecture moins prestigieuse. La connaissance que nous avons de cette période est donc partielle et l'étude d'une telle villa, qui dévoile une part de l'activité des ingénieurs-constructeurs de l'époque, peut constituer un jalon dans cette redécouverte.

Dans le temps qui précède la première guerre mondiale, on enregistre surtout, pour ce qui concerne l'architecture des villas, des expériences isolées. A. Loos en Autriche, I. Gill aux États-Unis et R. Van'T Hoff aux Pays-Bas peuvent être mentionnés, sans parler de F. L. Wright qui poursuit dans un relatif isolement, des recherches engagées depuis longtemps. En France, A. Perret à Paris et T. Garnier à Lyon sont, parmi ceux qui cherchent à élaborer un vocabulaire nouveau, les rares qui construisent. Après la guerre, un climat plus favorable est créé par des architectes tels que Le Corbusier, Mallet-Stevens, Lurçat, Beaudoin, Lods et quelques autres, mais les premières villas ne sont réalisées qu'à partir de 1922 (villas Savoie, Ozenfant, Noailles...).

Dans ce contexte, Lyon constitue un milieu relativement privilégié. Depuis le début du siècle, l'industrie a atteint un niveau élevé qui se répercute dans le domaine de la construction. Le système Hennebique a été rapidement adopté et le béton armé est couramment employé. Il faut mentionner le rôle important de la revue « La Construction Lyonnaise », parue de 1879 à 1914, qui diffuse, pendant

toute cette période, des informations d'une grande qualité technique concernant les expériences poursuivies à l'échelle internationale.

De 1914 à 1920 se produisent, dans le domaine de l'architecture, un certain nombre d'événements, révélateurs du climat favorable qui s'est instauré. L'Exposition Internationale Urbaine, dont T. Garnier est l'architecte en chef est installée en 1914 dans les locaux des abattoirs de la Mouche, on réunit, la même année, le XLII<sup>e</sup> congrès des architectes français. La première édition de la *Cité industrielle* est réalisée en 1918, suivie en 1920 des *Grands travaux de la ville de Lyon*, présentation des différentes commandes passées par E. Herriot à T. Garnier pour le compte de la municipalité. Par ailleurs, l'entre-deux-guerres est une période intense de réalisations, ce qui n'est pas le cas dans le reste de la France. « Le chantier (du quartier des États-Unis) est sans aucun doute l'un des plus importants alors au monde, exception faite des villes nouvelles de l'Union soviétique<sup>1</sup> ».

C'est pendant cette période féconde mais difficile de l'immédiat après-guerre qu'est construite, à la lisière de Lyon et de Villeurbanne, la villa « La Ferrandière ».

Elle fut longtemps attribuée, par les gens du quartier, à T. Garnier. Nous avons pu démentir cette information grâce à la découverte des plans d'exécution déposés au Bureau d'Hygiène de Villeurbanne et du dossier complet de la construction, conservé dans les archives de M. Lelièvre. Le concepteur n'est pas un architecte mais un ingénieur en béton armé, ou plus exactement un ensemble de techniciens, réunis sous le nom de « Bureau Technique de Construction ».

Fondé par Léon Barbier (1849-1930) et Léon Lelièvre (1878-1938) à la fin de la première guerre mondiale, il est spécialisé dans la réalisation de bâtiments industriels et c'est le seul cabinet à pratiquer, à grande échelle, la construction en béton armé dès cette époque à Lyon<sup>2</sup>. Ses fondateurs le définissent eux-mêmes ainsi : « Il ne fait aucun doute que les études des usines modernes nécessitent une étroite collaboration entre l'architecte chargé des cons-

tructions et l'ingénieur chargé de la machinerie; malheureusement, et l'expérience le prouve, l'architecte et l'ingénieur sont en conflit latent (...). C'est pourquoi il nous a semblé, et les résultats le confirment pleinement, qu'une organisation qui réunirait dans un seul et même bureau, ingénieurs et architectes, permettrait d'éviter tout heurt préjudiciable à des études rapides et parfaites (...). Notre organisation est unique à Lyon et la notoriété que nous y avons acquise depuis la création de notre cabinet nous prouve que nous répondons bien aux besoins de l'heure<sup>3</sup> ». Bien que la collaboration avec l'architecte soit mise en avant, elle ne prime pas dans la pratique, puisque les constructions sont, le plus souvent, mises en forme par le dessinateur seul<sup>4</sup>.

En 1921, le bureau est ainsi constitué :

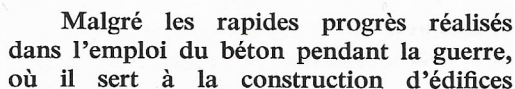
- L. Barbier, Ingénieur Polytechnicien, professeur à l'École Centrale Lyonnaise (mathématiques et mécanique), à l'Enseignement Professionnel du Rhône (stéréotomie) et à l'Institution des Chartreux (cours de Saint-Cyr). Il ralentit son activité d'enseignant au moment de la création du bureau.
- L. Lelièvre, gendre du précédent, Ingénieur formé à l'École Centrale Lyonnaise. Il est spécialisé dans la construction des bâtiments industriels.
- J. Jamme, architecte, a succédé à un premier architecte : Flahaut, et s'occupe principalement de la gestion.
- Giraud, excellent dessinateur et grand admirateur de T. Garnier.
- Un métreur et un maçon.

Le nombre des intervenants peut cependant varier, le bureau collaborant parfois avec d'autres techniciens.

L. Barbier, qui bénéficie à l'échelle régionale d'une certaine réputation, est avant tout un mathématicien, il est chargé des calculs de résistance. L. Lelièvre, à qui revient, en fait, la direction de l'entreprise, est avec le dessinateur, à l'origine des options architecturales. De culture littéraire, il est au fait des grands mouvements contemporains et s'intéresse aux travaux de A. Perret et plus tard de Le Corbusier, Mallet-Stevens et les repré-



Cette villa se trouve être le point de rencontre de plusieurs conceptions de l'habitation, qui peuvent se compléter mais parfois s'opposent. Il est possible de distinguer deux principales tendances : l'une rassemble les aspects novateurs, ce qui ne signifie pas que les références au passé soient exclues, mais elles sont dans ce cas, source de renouvellement; l'autre, au contraire, est constituée de survivances, éléments empruntés au passé mais ne comportant pas en eux-mêmes un principe dynamique. La première tendance exerce une forte influence sur certaines composantes de la villa : le mode de construction, une partie de l'architecture, l'organisation



défensifs <sup>9</sup>, il est encore fabriqué, en 1921, de façon rudimentaire. Grossièrement moulu, il est pilonné à la main entre les banches (coffrages de bois), à travers les treillis. Sa solidité dépend en grande partie de cette manœuvre. Le temps de séchage est long, il faut compter vingt jours avant de décoffrer <sup>10</sup>. Ce n'est que plus tard, entre 1920 et 1930, que seront mis au point les nouveaux ciments Portland à

[illegible]



# VILLA DE M<sup>lle</sup> LAFONT à LYON. Vue PERSPECTIVE.



3. Villa Lafont, vue perspective, 29 juin 1921 (Archives de M. M. Lelièvre, Lyon).

verture d'angle. Celle-ci est conçue sans pilier central pour consolider l'angle supérieur. La grande portée du linteau et sa forme, qui fragilise les points d'ancrage, ont rendu nécessaire un système d'armatures complexe. On sait le succès que rencontrera cette formule, principalement dans les édifices à ossature. Sa présence à cette époque et dans ce système constructif semble relativement neuve.

## Organisation intérieure.

La villa est constituée de caves, qui occupent une partie de la surface bâtie seulement, d'un sous-sol semi enterré, et d'un étage d'habitation surhaussé par rapport au niveau du sol (cf. la coupe, fig. 2). On accède à celui-ci (cf. le plan, fig. 1) par un escalier qui permet d'atteindre un vaste hall carré, ouvert à l'ouest sur un bassin, et prolongé à l'est par un espace rectangulaire (« Exedra » sur les plans) qui jouxte une loggia vitrée

prise rapide, qui vont améliorer considérablement les méthodes de construction. A cette époque, le béton est réservé aux bâtiments industriels. Lorsqu'on le rencontre dans l'habitation, il est camouflé sous un enduit ou un placage, mais il est exceptionnel de le trouver brut de décoffrage, surtout pour une villa.

Si le matériau utilisé est nouveau, en revanche, la structure qu'il détermine l'est moins. En effet, il ne s'agit pas encore de l'ossature qui permettra le développement du plan libre, mais de murs pleins, porteurs, qui font de l'ensemble un cube compact et monolithe, à l'image des maisons en pisé (fig. 1, 2). Les planchers, ainsi que de nombreux éléments, sont en béton armé. Ce dernier possède des qualités qui permettent l'emploi d'un vocabulaire spécifique auquel appartiennent le toit-terrasse, le porte-à-faux et le linteau d'angle à grande portée, principalement.

## Architecture.

La villa se présente comme un parallélépipède rectangle de 14 m sur 17 m, d'une hauteur de 8,85 m, orienté nord-sud dans le sens de la longueur. La façade est, symétrique, comporte deux bow-windows, la façade ouest, un seul, au centre. A l'angle sud-ouest, une tourelle est placée en encorbellement. L'ensemble est dominé par deux pergolas, au-dessus de l'entrée principale et sur la tour (fig. 4, 5).

Les emprunts au vocabulaire de l'architecture contemporaine sont nombreux, mais T. Garnier constitue la première source d'inspiration. Il est plus judicieux d'effectuer une comparaison avec les projets de villas publiés dans la *Cité industrielle*, qu'avec celles réalisées par la suite, car

elles sont souvent de style disparate et dénotent une nette régression par rapport aux conceptions des envois de Rome<sup>11</sup>.

L'influence la plus directe se manifeste dans l'emploi du béton ainsi que dans le principe du toit-terrasse, pour lequel T. Garnier avait tenu à publier des plans d'exécution. La forme géométrique de la villa est moins affirmée que celle des habitations de l'architecte, qui présentent des décrochements profonds, des angles nets, un dessin caractérisé. De nombreux motifs architectoniques sont directement reproduits : les gradins de l'entrée, les claustra placés au-dessus des fenêtres et les pergolas. Celles-ci sont plantées comme des signaux au-dessus du niveau du toit, emploi bien différent de celui qu'en fait T. Garnier qui, au contraire, les intègre totalement dans le volume de l'habitation. Lorsque, par exception, elles sont situées sur le toit, leur silhouette est plus massive et mieux proportionnée par rapport au bâtiment<sup>12</sup>. Le thème de la végétation, pots de fleurs et lierre autour des pergolas, est déjà présent sur les élévations (fig. 3), et directement inspiré des dessins de la *Cité industrielle*. Il relève cependant d'une conception de la nature entièrement différente et doit être considéré comme la reprise d'un motif isolé.

Si la parenté est grande, elle se limite, en fait, à un mode de construction et l'emploi de quelques éléments stylistiques, la conception même de la maison, sa distribution intérieure et son rapport avec l'extérieur, sont fondamentalement différents.

D'autres composantes, absentes de l'œuvre de T. Garnier, mais relevant du même vocabulaire contemporain en phase d'élaboration, peuvent être observées : le porte-à-faux, rare chez T. Garnier, et l'ou-



4. Villa Lafont, état actuel, Tourelle d'angle.

(appelée depuis, volière). Ce hall constitue le centre de la maison et dessert les différentes pièces : au nord, la cuisine/salle à manger, une chambre et un cabinet de travail ; au sud, deux chambres séparées par une salle de bain. Au sous-sol (plan du 12 mai 1921), on trouve du côté nord, la buanderie et un appartement, vaste pièce pour les domestiques, au centre une chaufferie et une seconde pièce d'habitation, et au sud un garage qui occupe toute la largeur du bâtiment.

On assiste ici, à un bouleversement de la distribution habituelle. La première modification consiste dans l'éclatement



de la partie centrale de l'habitation, qui s'ouvre d'est en ouest et permet, depuis le hall, d'apercevoir trois côtés. Dans les premiers temps, la villa était parfois appelée : « la maison sans porte <sup>13</sup> », preuve de la surprise que provoquait, chez les visiteurs, cette organisation. En effet, des éléments habituellement employés à cette époque, tels que les couloirs, les fameuses alcôves lyonnaises qui complètent chaque chambre, et les nombreux dégagements, disparaissent. Le hall, cœur de la maison, devient lieu de séjour et de réception, outre son rôle traditionnel de passage (fig. 6). D'autres zones de l'habitation subissent des transformations. Le trio cuisine, salle à manger, salon, est éliminé au profit d'une vaste pièce en même temps cuisine et salle à manger. Les repas sont pris aussi dans l'Exedra, ce qui explique la présence du passe-plat <sup>14</sup>. Libérée de ses habituels compléments, chambre de bonne, office et dégagement, la cuisine est affirmée comme le lieu privilégié d'activité pour la maîtresse de maison (on verra qu'elle est conçue comme un véritable outil de travail). C'est l'une des pièces les plus grandes et les mieux éclairées de la maison. Si la présence d'un garage n'est pas nouvelle, il faut noter cependant son exceptionnelle grandeur et son utilisation comme salle de gymnastique dans la partie Est <sup>15</sup>.

Ces changements impliquent une évolution dans le mode de vie. Bien que les domestiques subsistent, la propriétaire conçoit la maison et plus particulièrement, la cuisine pour son propre usage, de façon à pouvoir l'utiliser avec une aide minimum <sup>16</sup>. Le statut des employés est modifié. Ils bénéficient, dans les appartements bien aménagés du sous-sol, d'une plus grande indépendance et le circuit parallèle qui leur est habituellement réservé (escalier de service...) est supprimé.

Certains éléments de cette distribution sont directement inspirés de l'Antiquité et dénotent une réelle connaissance de la maison et des habitudes romaines. Le hall, appelé *Atrium* sur certains plans, est une version modernisée de celui-ci, la verrière qui le surplombe rappelle le *Compluvium*, et le bassin (*Impluvium*) a été déplacé à droite pour ne pas gêner le passage. L'espace situé à l'est du hall, ou *Exedra*, est en effet une transposition de cette pièce qui servait de salon, parfois de salle à manger et était située à l'extrémité du péristyle. On peut voir aussi dans le rideau placé autrefois en haut de l'escalier, celui qui séparait l'Atrium du Tablinum (on le nommait *Auleum*) <sup>17</sup>. Cependant, la transposition n'est pas effectuée brutalement, mais s'intègre dans un processus de modernisation de la maison. T. Garnier l'emploie aussi, mais dans un esprit différent. S'il développe le système de l'Atrium central jusqu'à le transformer en jardin intérieur, en revanche il ne remet pas en question la distribution traditionnelle. L'Atrium est pour lui un lieu où l'on s'isole, mais au-delà duquel subsistent couloirs, dégagements, salon, salle à man-

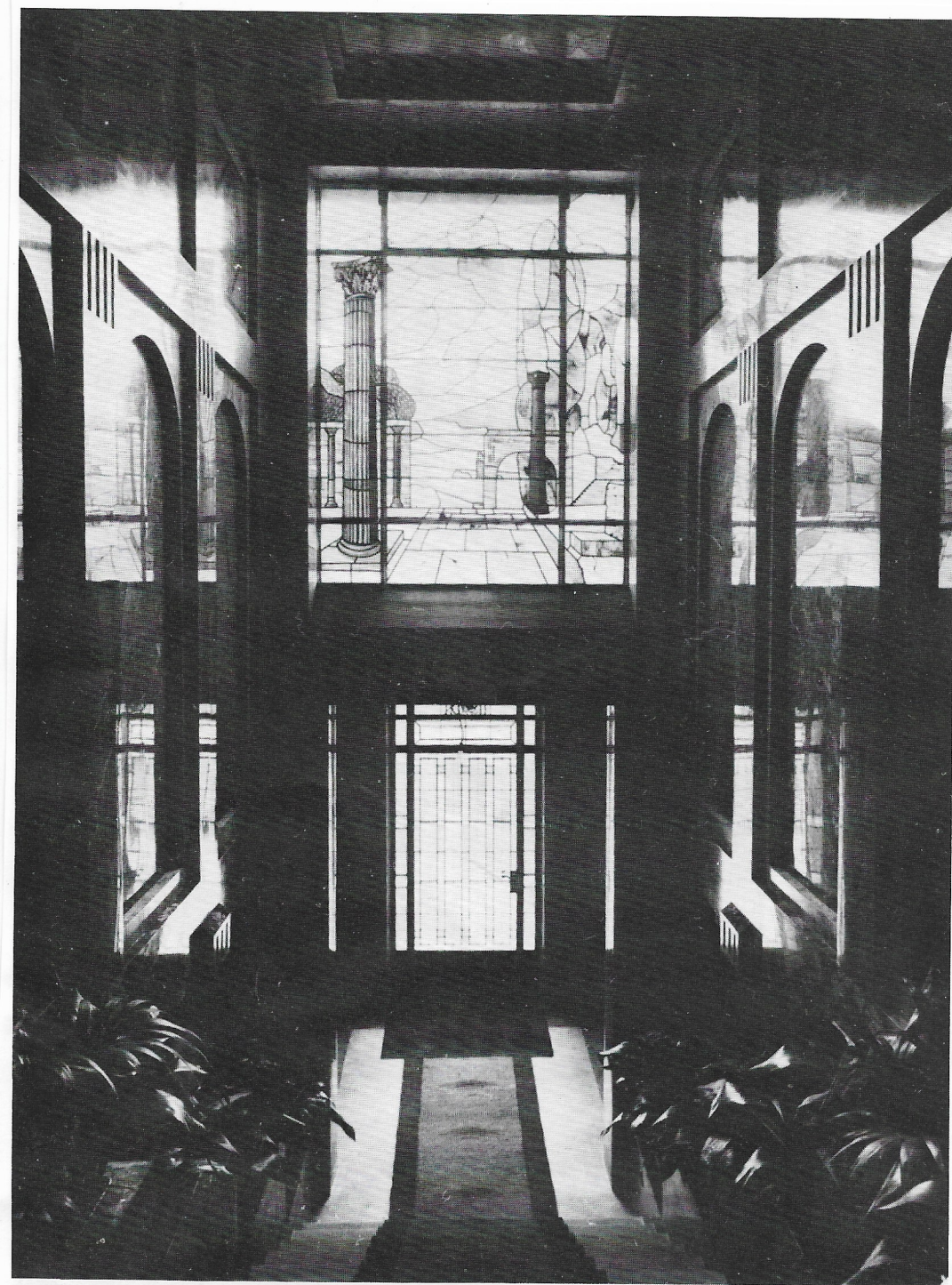


5. La Villa Lafont après sa construction (Archives de M. M. Lelièvre, Lyon).



6. Villa Lafont, état actuel, vue d'ensemble du hall.





7. Villa Lafont, après sa construction, porte d'entrée surmontée du vitrail représentant Pompéi et le Vésuve (Archives de M. M. Lelièvre, Lyon).

ger... etc.<sup>18</sup>. Outre l'Antiquité, cette distribution ouverte suggère une filiation avec certaines villas de la Renaissance italienne, celles de A. Palladio particulièrement.

#### *Confort et innovations techniques.*

Dans cette habitation sont rassemblés, de façon fonctionnelle, les éléments de confort les plus modernes à cette date. La cuisine bénéficie d'un aménagement particulièrement soigné : un monte-charge (les marchandises arrivent par la porte de service située à l'ouest), un vide-ordures, un garde-manger et une gaine de ventilation. Une aération générale est intégrée

dans les murs de la villa et la verrière de l'Atrium est surmontée d'un double toit vitré, complété d'un système d'écoulement des eaux de condensation, de façon à réaliser une étanchéité et un isolement thermique maximum. Dans l'appartement des domestiques, un lit escamotable et une penderie avec porte-manteau rétractile sont intégrés dans un meuble conçu pour la pièce. La salle de bain et le chauffage central, courants depuis le début du siècle, ont naturellement leur place. Le jardin est arrosé par un système anglais, composé de tuyaux noyés dans la terre et percés de petits orifices<sup>19</sup>. On le retrouve sur le toit-terrasse, où il permet d'entretenir la végétation prévue à cet endroit.



8. Villa Lafont, après sa construction, détail de l'exédra (Archives de M. M. Lelièvre, Lyon).

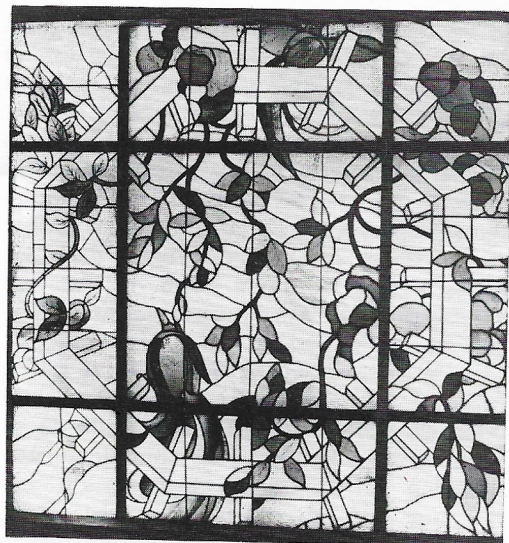
#### *Intégration des arts.*

« Le but final de tous les arts visuels, c'est le bâtiment complet » dit Gropius<sup>20</sup>. Ici, l'architecture et l'aménagement intérieur sont conçus comme un ensemble, dès le début du projet.

Une partie du mobilier, dessiné par le concepteur, est construit en béton en même temps que le gros œuvre. Ainsi sont réalisés, dans le style de la maison, les banquettes (Exedra, fig. 8, cuisine; prévues dans les deux chambres, elles n'ont pas été réalisées), une tête de lit (chambre sud-ouest), les placards (cuisine), et les corbeilles à fleurs (escalier, fig. 7, rebord des fenêtres). Chaque élément reçoit ensuite un placage, approprié à sa destination. Les meubles apportés par les propriétaires sont eux aussi pris en compte. Lits, tables, armoires, figurent sur les plans, certains sont exécutés sur mesure, en fonction d'emplacements particuliers (la table qui prendra place devant la banquette de l'Exedra est asymétrique). Les luminaires, poignées de porte, éléments de ferronnerie font aussi partie intégrante de l'ensemble. Les parties techniques sont dissimulées et intégrées au mieux, tels les radiateurs placés sous les banquettes. Des emplacements sont laissés libres pour l'intervention des autres artistes prévus dans le programme : verriers, bronziers et peintres, qui pour certains, réaliseront leurs œuvres bien après la construction.

La notion d'intégration des arts n'est pas nouvelle dans l'histoire de l'architecture, principalement chez les architectes de l'Art Nouveau qui conçoivent intégralement le décor intérieur. Ici, elle est traduite dans un langage moderne, intègre une technique avancée et comprend l'intervention d'artistes de disciplines différentes, tel que le préconiseront, plus tard, certains architectes.





9. Villa Lafont, état actuel, verrière du hall.



10. Villa Lafont, état actuel, appartement nord, sous-sol, Vitrail signé J. Gruber, Nancy.

Parallèlement au processus de modernisation de la maison, des emprunts au passé, nombreux et renvoyant à des styles multiples, sont effectués sans effort de réactualisation. Deux périodes apparaissent comme source d'inspiration favorite, le XIX<sup>e</sup> siècle tout proche, et l'Antiquité romaine.

#### *Survivances du XIX<sup>e</sup> siècle.*

« La conception de la maison en tant que cube fermé sur lui-même (est) défini-

tivement dépassée » démontre Van Doesburg<sup>21</sup>, c'est pourtant la description parfaite de La Ferrandière.

Pour F. L. Wright, la maison est un abri refermé sur lui-même et lové dans les replis du terrain, la nature n'y pénètre que sous la forme de matériaux bruts, le plan ouvert, rayonnant, est visible de dehors. Au contraire, chez Le Corbusier, elle devient signe et pénètre en force dans le paysage. Elle est cependant transparente, ouverte par de grandes baies et de nombreuses portes. Le parti de T. Garnier est

autre, si sa maison reste un point fort, elle est conçue entourée de plantes qui bien souvent, envahissent le patio. Sous forme de végétation, la nature pénètre dans la maison qui, malgré le compartimentage des espaces intérieurs, s'ouvre largement au-dehors.

La Ferrandière se trouve partagée entre ces trois conceptions, différentes entre elles, mais nouvelles, et celle périmée du XIX<sup>e</sup> siècle.

C'est, comme on l'a vu, une architecture qui se veut affirmée, surajoutant au vocabulaire emprunté au courant moderne, des éléments signaux tels que les pergolas et la tourelle. La végétation qui doit la recouvrir n'est pas comprise comme un moyen d'intégration à la nature. Sur les vues perspectives (ill. n° 5), la villa figure, isolée, au milieu de plates-bandes à la végétation rase<sup>22</sup>. A cela s'oppose le fait qu'elle est refermée sur elle-même, concentrée autour de son noyau, le hall. En effet, la communication avec l'extérieur est réduite, du fait que l'étage d'habitation est desservi par une porte unique, celle de l'entrée, et qu'il se trouve surhaussé par rapport au niveau du sol. Les ouvertures sont nombreuses, mais toutes munies de vitraux ou de vitres gravées qui forment écran avec l'extérieur. C'est en fait, la conception même de la maison du XIX<sup>e</sup> siècle dans son rapport avec la nature, qui est développée ici<sup>23</sup>. Au lieu de faire pénétrer celle-ci dans la villa, comme le font T. Garnier ou Le Corbusier, on en propose une image transposée. Ce peut être une création totalement artificielle, ainsi, le vitrail situé au-dessus de l'entrée, où figure le Vésuve en éruption derrière les ruines de Pompéi (fig. 7), et le plafond vitré du hall où des oiseaux se posent sur une pergola fleurie (fig. 9), conçus comme des trompe-l'œil<sup>24</sup>. Ce peut être aussi une mise en

11. Villa Lafont, état actuel, chambre sud-ouest, Vitre gravée.





cène de la nature. Les vitres gravées libèrent en leur centre, une partie transparente dans laquelle s'inscrit le paysage comme dans un cadre (fig. 11).

Si la présence des vitraux dénote la persistance d'une tradition, ceux-ci ne relèvent pas nécessairement d'une esthétique révolue. On distingue quatre grands types :

Les plus nouveaux, de style géométrique, présentent une harmonie chromatique simple, aux verres oranges et translucides. On les trouve à l'Ouest de la piscine, de part et d'autre de la loggia où l'un des panneaux porte la signature à demi effacée de J. Mayosson, et dans la cuisine où ils sont particulièrement élaborés.

Les vitres gravées, d'une grande qualité d'exécution, forment un ensemble stylisé composé de feuillages, d'oiseaux et de cerfs, accompagnés d'éléments géométriques<sup>25</sup>. Elles sont placées dans les chambres et le cabinet de travail.

Les vitraux représentant le Vésuve et la pergola, sont de style franchement figuratif. Ils ne sont pas signés (fig. 7 et 9).

Enfin, une série complète de vitraux de style Art Nouveau, qui n'ont pas été conçus pour la villa, mais proviennent de l'appartement qu'occupait auparavant la famille Lafont aux Brotteaux<sup>26</sup>, sont réemployés dans le sous-sol et les escaliers. Ce fait explique la présence, dans l'appartement nord des domestiques, de cinq panneaux signés J. Gruber, Nancy (fig. 10). Dessinés pour un autre intérieur, ils durent être recoupés pour s'inscrire dans les nouvelles ouvertures. Quatre étroits panneaux formant pendants, du même style, éclairent l'escalier du sous-sol et celui de l'entrée. Des verrières plus modestes sont placées dans le garage et le deuxième appartement.

L'empreinte du XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas seulement visible dans la relation de l'habitation avec l'extérieur, mais aussi dans l'insertion d'éléments architectoniques isolés tels le bow-window, la tourelle d'angle, les ouvertures verticales, la verrière zénitale et, dans le jardin, le treillage décoratif.

Le bow-window subsiste dans les habitations de la *Cité industrielle*, mais il est encasté à angle droit dans le corps du bâtiment de façon à dessiner des masses franchement découpées. Ici, les liaisons arrondies du bow-window ouest, ainsi que les pans coupés (les angles, sauf sud-ouest) compliquent la forme simple du cube et lui enlève une partie de sa force d'expression. T. Garnier applique le pan coupé (hôpital Grange Blanche...), mais le conçoit plus étroit, de façon à animer l'angle et non le tronquer. Devant le dessin de cette villa, on a l'impression d'une hésitation à employer des formes géométriques trop contemporaines.

La tourelle d'angle<sup>27</sup>, qui crée une rupture dans la symétrie des façades Ouest et Sud, renvoie aux modèles des villas de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, véhiculés par les nombreux recueils de planches de l'époque<sup>28</sup>. Le treillage situé sur le mur

intérieur de clôture (visible sur la figure 5), et dont une partie a disparu lors de la destruction de l'usine, pourrait avoir sa source d'inspiration dans celui du square Rapp, à Paris, proche de l'atelier de Lavirotte, que L. Lelièvre fréquentait.

Il est intéressant de constater que dans les premiers projets de la villa, cette tendance était prépondérante (fig. 12). On y décèle un assemblage éclectique d'influences troubadour (tour fortifiée, fenêtres à meneaux) et Art Nouveau (portes et baies en arc de cercle). L'ensemble a été « modernisé », modification des ouvertures, suppression des éléments médiévaux, ajout des pergolas, mais la démarche prouve bien l'incertitude stylistique dans laquelle se trouvait le concepteur.

### Italianismes.

Parmi les éléments empruntés à l'Italie, un grand nombre ne tiennent aucun rôle dans le fonctionnement de la maison, mais ont simplement valeur de symbole, ils forment le décor. Beaucoup d'entre eux sont directement inspirés de l'Antiquité romaine, mais certains révèlent une influence italienne au sens plus large.

Le décor de la Ferrandière est en grande partie, organisé autour de l'iconographie pompéienne, soit par l'insertion d'éléments directement copiés sur les maisons romaines, soit par la transposition de ce thème, illustré selon des techniques contemporaines.

Le vestibule de la maison antique est en général orné d'un pavement de mosaïque sur lequel figurent des souhaits de bienvenue (*salve, lucrum, salve...*). Le « *salve* » est ici repris tel quel mais déplacé au-dessus de la porte du hall, bien visible lorsqu'on monte l'escalier. Un autre détail de mosaïque, représentant un profil d'homme se trouve dans la loggia.

Le triclinium (salle à manger) de la maison des Vettii à Pompéi, construite par deux riches négociants, est décoré d'amorini (petits amours) occupés à toutes les professions, vendangeurs, orfèvres, fabricants d'huile... etc. La frise qui décore le hall (visible sur l'illustration n° 8) est la reprise exacte de ce motif, avec toutefois, un écart plus important entre chaque groupe. Elle est signée R. Burretta, 1927.

Des éléments d'architecture comme les quatre colonnes doriques, ainsi que le décor de marbres polychromes du hall et de l'entrée réalisé par Ernesto Giavina, sont eux aussi d'inspiration romaine. Une question subsiste quant à la méthode de fabrication employée. Les colonnes sont creuses, réalisées en béton armé et recouvertes de poudre de marbre, de façon à imiter le marbre réel<sup>29</sup>. Pour le reste, il est difficile de savoir, sans un examen plus poussé, s'il s'agit de simili marbre ou d'un placage.

Le thème de l'Antiquité se retrouve, transposé, dans le vitrail de l'entrée où figurent Pompéi en ruines et le Vésuve, ainsi que sur un luminaire qui représente la louve romaine (loggia).

Une iconographie plus largement italienne, voire méditerranéenne, inspire les deux bas-reliefs en bronze de Cavina, datés de 1927 (au-dessus des portes du hall), et les marines de Philipsen encadrées dans les murs du sous-sol. Dans le jardin, le centre du treillage est décoré d'une mosaïque de J. Mayosson, illustrant un bord de mer entouré de cyprès et de cactus. Des ruines (disparues), reste d'un ancien édifice, étaient utilisées comme élément décoratif intégré dans l'organisation du jardin. Cette coutume avait connu une grande vogue dans les parcs anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle et provenait elle-même de la redécouverte des antiquités italiennes à l'époque de la Renaissance<sup>30</sup>.

Cet ensemble a suscité le mythe d'une équipe d'artistes venus spécialement d'Italie pour décorer la villa. Il est difficile de se prononcer en l'absence de tout document relatif à la décoration<sup>31</sup>, mais s'il est vrai que trois des artisans possèdent un nom d'origine italienne, les témoignages<sup>32</sup> semblent indiquer l'implantation ancienne dans la région lyonnaise d'au moins deux d'entre eux, Cavina et E. Giavina. L'ensemble réalisé n'en reste pas moins d'un style caractéristique.

Comment cette villa peut être le point de convergence de tendances aussi novatrices et archaïques, c'est ce que nous allons tenter d'expliquer.

Elle est le fruit d'une collaboration entre deux compétences : Mme Lafont d'une part, qui dicte ses besoins et renouvelle ainsi certaines fonctions de l'habitation, le Bureau Technique de Construction d'autre part, qui du fait de sa spécialité, est informé des dernières nouveautés techniques et va être à même de concrétiser ces exigences à l'aide de procédés modernes. Le fait que le constructeur soit ingénieur, spécialisé dans l'édification de bâtiments industriels, n'est pas indifférent. On constate en effet, lors de la révolution architecturale du début du siècle en Europe, une nette avance de ce type de construction par rapport à l'habitat. Laquelle s'explique facilement par le fait que la naissance d'organismes aux fonctions nouvelles détermine l'emploi de formes et de matériaux nouveaux. Évolution que ne suscite pas l'habitation, dont les fonctions ne changent guère. Il est donc logique qu'un constructeur d'usine, amené exceptionnellement à édifier une maison, fasse pour une part, œuvre de novateur.

Cependant, l'emploi du vocabulaire fonctionnaliste est en contradiction avec la luxuriance du décor intérieur et de quelques motifs architectoniques, ainsi qu'avec certains aspects de la conception de l'habitat développée ici. Cet amalgame révèle une démarche qui n'est pas sous-tendue une vision globale de l'architecture. On peut alors retourner le premier argument et alléguer le fait qu'un bâtisseur d'usines n'est pas concerné par les problèmes de l'habitat et ne peut donc avoir une doctrine en la matière. On peut aussi alimenter le débat, qui à cette époque et pour quelques



décennies encroque, oppose architecte et ingénieur, et avancer que ce dernier, de par sa formation, n'est pas à même de développer une théorie plastique rigoureuse. Affirmation démentie par les grandes réalisations des ingénieurs du XIX<sup>e</sup> siècle mais qui, dans bien des cas, se révèle exacte.

Cet éclectisme, et particulièrement l'insertion des éléments italianisants, peut trouver, dans une analyse d'ordre socio-économique, un type d'explication complémentaire. Les références à l'Italie et plus particulièrement à l'Antiquité romaine font, depuis la Renaissance, partie intégrante de la culture des classes aisées occidentales. Cette tendance est particulièrement marquée au XIX<sup>e</sup> siècle, où « le mot villa apparaît en France pour désigner non plus exclusivement une maison d'Italie, mais également une maison à l'italienne »<sup>33</sup>.

C'est par excellence la maison de l'artiste, familier de l'Italie. Dans leur étude sur la villa<sup>34</sup>, R. Bentmann et M. Muller expliquent ainsi cet historicisme. A certaines époques, « la force nécessaire à créer son propre symbolisme de domination manque. Dans ce cas, on a recours aux formes et aux styles d'époques révolues, saines, aux relations de domination apparemment intactes ». Ces formes sont « en même temps des symboles de puissance : c'est en (elles) que s'exprime concrètement la force d'une classe qui se sent aussi dominatrice que la classe dirigeante de l'Antiquité, ou du moins se veut telle ». En effet, le rapport qu'entretient la villa la Ferrandière avec l'usine de vêtements qui s'y rattache est, d'un point de vue économique, comparable à celui qui relie les grandes villas romaines au domaine agri-

cole qu'elles réglementent. Seul le contexte de production change.

Si le principe de l'italianisme peut être ainsi expliqué, il est surprenant de constater sa présence à une période aussi récente, et surtout sa confrontation avec un langage plastique résolument moderne. Les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle correspondent à la période d'élaboration de l'esthétique contemporaine. On peut alors supposer que celle-ci n'étant pas suffisamment affirmée pour constituer à elle seule le système de représentation de la classe dirigeante, l'appui d'une autre esthétique, ayant pour sa part, fait ses preuves, est nécessaire. La villa La Ferrandière se trouve donc être le point de rencontre de deux conceptions plastiques radicalement différentes, mais renvoyant, pour un temps, au même symbolisme social.

1. Cf. M. RAGON, *Histoire Mondiale de l'Architecture et de l'Urbanisme Modernes*, Casterman, 1972, p. 111.

2. Les informations concernant le Bureau Technique de Construction ont été recueillies au cours d'entretiens avec M. M. Lelièvre, architecte D.P.L.G., fils de L. Lelièvre, et grâce à la documentation qu'il a bien voulu mettre à notre disposition.

3. Extrait d'un prospectus publicitaire, archives de M.M. Lelièvre.

4. Comme l'atteste l'étude des archives du Bureau.

5. Mme Barbier, épouse en seconde nocces J. Lavirotte.

6. A la demande des propriétaires, nous ne reproduisons pas le plan de la situation.

7. Le dossier de la conception (archives de M. M. Lelièvre) et trois photos publiées dans un recueil d'illustrations conçu par le Bureau à des fins publicitaires : L. LELIÈVRE et J. JAMME, *Quelques œuvres réalisées, 1924. 1934*, La Publicité par l'Image, Nancy.

8. Et non pas d'en « reproduire les plans exacts » comme on le trouve écrit dans un article du journal *Le Progrès* daté du 31 juillet 1979 et qui contient de nombreuses autres erreurs.

9. Cf. E. COUÏBES, « L'industrie du bâtiment », in *Lyon 1906. 1926, 50<sup>e</sup> congrès de l'association française pour l'avancement des sciences*, Lyon, Rey, 1926.

10. Cf. J. CLÉRET de LANGAVANT, *Ciments et bétons*, Paris, A. Colin, 1953; et G. BOLL, « L'emploi rationnel des ossatures métalliques et du béton armé dans les constructions modernes », in *La Technique Moderne*, 15 décembre 1925.

11. Les premiers sondages effectués par l'équipe chargée par le C.O.R.D.A. de l'inventaire des archives de T. Garnier semblent indiquer qu'elles n'ont pas toutes été conçues par lui-même. La publication de ces recherches éclairera sans doute ce domaine de l'activité de T. Garnier qui reste flou.

12. A titre d'exemple, cf. la planche CXII, in T. GARNIER, *Une cité industrielle*, vol. II, Paris, Massin et Cie, 2<sup>e</sup> éd.

13. Entretien avec M. Guillaume, notaire.

14. Entretien avec Mlle Lafont, fille des commanditaires.

15. La présence des crochets au plafond l'atteste.

16. Une bonne et un chauffeur-jardinier vivent à demeure. D'autres employés, femme de ménage, jardiniers... etc., viennent de l'extérieur.

17. Les informations concernant Pompéi proviennent de deux ouvrages : E. BRETON, *Pompéi décrite et dessinée*, Paris, Gide et Baudry, 1855; et M. BRION, *Pompéi et Herculaneum*, Paris, Albin Michel, 1960.

18. A titre d'exemple, cf. les planches CXXVII, CXXVIII, *Habitation 7 chambres, un bureau*, in T. GARNIER, *op. cit.*

19. Il existe à Pompéi, un système d'irrigation comparable, composé de conduits en plomb. Cf. E. BRETON, *op. cit.*

20. In D. SCHARP, *Histoire Universelle de l'Architecture du XX<sup>e</sup> siècle*, P. Mardaga, 1970.

21. In S. GIEDION, *Espace, temps, architecture*, Bruxelles, La Connaissance, 1968, p. 161.

22. Les arbres qui l'entourent maintenant ont été plantés par les propriétaires actuels.

23. Elle peut être rapprochée aussi des maisons romaines totalement ouvertes à l'intérieur, mais fermées sur la rue comme une coquille pour être isolées du bruit et des voisins. Cf. M. BRION, *op. cit.*

24. On peut voir dans la pergola fictive la transposition de celle placée au-dessus de la tour.

25. D'après M. Dellamonica, ils auraient été effectués par M. Dumas de Lyon, l'un des rares graveurs sur verre à employer le jet de sable dès cette époque. Nous n'avons pu obtenir de confirmation pour le moment.

26. Entretien avec Mlle Lafont.

27. Hennebique construit en 1850, une tourelle comparable (béton armé et porte-à-faux) à Bourg-La-Reine. In S. GIEDION, *op. cit.*, p. 213.

28. Au sujet de l'évolution de la villa rustique au XIX<sup>e</sup> siècle et du rôle des recueils, cf. J.-M. PÉROUSE de MONCLOS, de la villa rustique d'Italie au pavillon de banlieue, in *Revue de l'Art*, n° 32, 1976, pp. 23 à 36.

29. L'emploi de la poudre de marbre nous a été révélé par Mlle Lafont.

30. Sur l'histoire des ruines dans l'art, cf. N. COLLIN, *Quelques Antiques dans l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Cahier du festivalier, juin 1979, l'introduction.

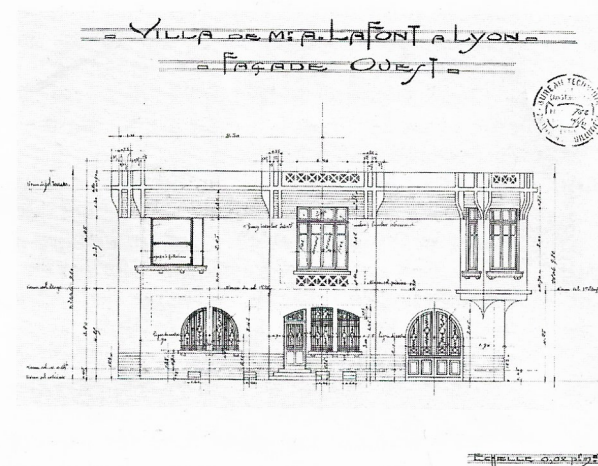
31. M. M. LELIÈVRE ne détient que les documents relatifs à l'architecture, ceux concernant le décor n'ont pu être retrouvés. C'est pourquoi, étant donné la proximité dans le temps de la période envisagée, nous avons utilisé une méthode d'investiga-

tion proche de celle pratiquée en Ethnologie et faisant appel à la mémoire orale. Elle implique cependant, une certaine marge d'incertitude.

32. Entretien avec Mlle Lafont et l'actuel propriétaire de la villa.

33. In J.-M. PÉROUSE de MONCLOS, *op. cit.*, p. 27.

34. R. BENTMANN et M. MULLER, *La villa, architecture de domination*, Bruxelles, P. Mardaga, 1975.



12. Villa Lafont, premier projet d'élévation de la façade ouest, 24 janvier 1921 (Archives de M. M. Lelièvre, Lyon).

#### VILLA LA FERRANDIÈRE LISTE DES INTERVENANTS (Projet : 1921. Inauguration : 1925)

**Concepteurs** : Bureau Technique de Construction, L. Barbier, L. Lelièvre, J. Jamme

**Entrepreneurs** : Olivon (maçonnerie, béton armé)  
Pétavitt (eau, gaz, plomberie sanitaire, installation électrique)  
Gelas et Gaillard (chauffage, cuisine, ventilation)

**Décorateurs** : J. Gruber, Nancy (vitraux appartement Nord, sous-sol)  
J. Mayosson (vitraux entre loggia et exedra)  
? (vitrines gravées et autres vitraux)  
Cavina, 1927 (deux bas reliefs en bronze, hall, dessus de porte)  
R. Burretta, 1923 (peinture pompéienne, frise, hall)  
V. Flipsen dit Philipsen (tableaux encastres couloirs, sous-sol)  
J. Mayosson (mosaïque, mur de clôture extérieure)