



**HAL**  
open science

## Reconstruire le projet architectural du 2 rue Émile-Menier à Paris, résidence du couple Autant-Lara

Nathanaëlle Tressol

### ► To cite this version:

Nathanaëlle Tressol. Reconstruire le projet architectural du 2 rue Émile-Menier à Paris, résidence du couple Autant-Lara. Journées thématiques 2018 de l'Ecole Doctorale Humanités: " Construire et déconstruire ", Ecole doctorale Humanités (ED 612), Mar 2018, Poitiers, France. hal-01972679

**HAL Id: hal-01972679**

**<https://hal.science/hal-01972679>**

Submitted on 7 Jan 2019

**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.

## **Reconstruire le projet architectural du 2 rue Émile-Menier à Paris, résidence du couple Autant-Lara.**

Nathanaëlle Tressol

Doctorante en Histoire de l'art contemporain sous la direction de Mme Claire Barbillon,  
Laboratoire CRIHAM

ED Humanités, Université de Poitiers, France.

[nathanaelle.tressol@univ-poitiers.fr](mailto:nathanaelle.tressol@univ-poitiers.fr)

### **Résumé :**

Dans les années qui précèdent la Grande Guerre, l'architecte Édouard Autant et la comédienne Louise Lara, son épouse, entreprennent de faire édifier en plein XVI<sup>e</sup> arrondissement de Paris un hôtel particulier tout à fait original par son aspect extérieur. L'intérieur qui sert à la fois de logement et de studio artistique n'est pas en reste. Par leurs choix décoratifs assumés, comme par les artistes qu'ils sélectionnent, ces deux personnalités, complices et fortement engagées dans l'avant-garde culturelle parisienne, membres actifs du groupe *Art et Liberté*, composent alors un projet architectural singulier dont toute trace a désormais disparu.

Auguste Rodin, Charles Despiau, Marcel-Lenoir, Chana Orloff, Blanche Ory-Robin, ce sont autant de peintres, sculpteurs ou décorateurs très différents, ayant chacun un langage et un univers propre, que le couple a voulu réunir pour magnifier son lieu de vie. Plus qu'un simple habitat privé, l'hôtel apparaît comme un manifeste artistique exhibé à la vue de tous ; l'art s'y expose d'abord en façade, mais l'intérieur, espace de réception privé, participe également du même objectif. L'étude du décor de cet hôtel particulier - aujourd'hui tellement remanié que presque rien ne subsiste de cette époque - à partir de documents d'archives et de la presse ancienne permet de faire ressurgir tout un pan de l'histoire culturelle du premier quart du XX<sup>e</sup> siècle, éclaire les modalités de travail de ces différents artistes dans le cadre d'une commande privée et complète notamment la connaissance du laboratoire artistique que fut l'association Art et Liberté à ses débuts.

### **Abstract:**

During the years leading up to World War 1, architect Edouard Autant and his wife, actress Louise Lara, started to have a town house built in the heart of the 16th arrondissement of Paris. Both inside and outside appearance of this home and art studio were utterly original. Taking responsibility of their decorative choices and artists they select, these two figures, partners and strongly involved in the cultural parisian avant-garde, active members of the Art et Liberté group, settle an architectural project whose all parts have now disappeared.

Auguste Rodin, Jules Desbois, Charles Despiau, Marcel-Lenoir, Chana Orloff, Blanche Ory-Robin, are all very diverse painters, sculptors, decorators, each one having its own langage and universe, which the couple wanted to gather in order to have a magnificent place for living. More than a simple private home, the town

house shines as an artistic *manifesto* in full public view. Exhibited works of art both inside the private reception rooms and on the exterior front serve the same purpose.

Studying the design of this town house – now so much redesigned that almost nothing remains of its time – by looking through archival documents and historic press allows to bring back a whole part of 1900 to 1925 cultural history. This shed light on how these artists were working for a private commission and thus offers a better understanding of what kind of artistic laboratory was Art et Liberté group in its beginnings.

**Mots clés :**

Architecture, Art et Liberté, Rodin, sculpture, fresque

## Introduction

En 1902, l'architecte Édouard Autant (1872-1964) et son épouse la comédienne Louise Lara (1876-1952) faisaient l'acquisition d'un terrain<sup>1</sup> dans le XVI<sup>e</sup> arrondissement de Paris rue Émile-Menier pour y élever un hôtel particulier (Archives de Paris.) Ils y vécurent et y travaillèrent pendant quelques années avant de s'installer au début des années vingt au 66 rue Lepic où ils fondèrent une nouvelle habitation assortie d'un véritable théâtre de chambre, haut lieu de la recherche théâtrale d'entre-deux guerres. Leur maison de la rue Émile-Menier, aujourd'hui identifiée comme un monument patrimonial remarquable<sup>2</sup> par la Mairie de Paris (Paris, Règlement du P.L.U.) est pour l'instant bien moins médiatisée que ce second lieu rue Lepic. Plus qu'un hôtel particulier, elle s'apparente à une villa au sens où l'on entend les "villa d'artistes"...

Or, cette première habitation [fig.1], qu'ils ne pensaient vraisemblablement pas devoir quitter, avait reçu toute l'attention que deux personnalités très en vue du monde artistique des années dix, cultivées, engagées politiquement et très impliquées dans la défense des beaux-arts et des arts décoratifs pouvaient y placer. Les rares témoignages qui nous sont parvenus, concourent à indiquer que les deux artistes y avaient insufflé la quintessence de leurs valeurs personnelles à travers le choix d'un ensemble d'artistes pour le moins éclectique. La bâtisse sans être détruite à proprement parler a désormais subi des transformations irrémédiables qui ne permettent plus de lire ni à l'extérieur, ni à l'intérieur, ce qui fut manifestement un projet artistique et familial.

C'est cet aspect qui concentre notre attention ici et nous proposons d'éclaircir les enjeux de la construction d'un ensemble architectural et décoratif original, révélateur de l'ambiance et de l'activité créatrice des années 1910-1920. En dépit de la rareté des sources, nous tentons une reconstruction hypothétique du lieu à travers la présentation des commanditaires, l'étude des artistes choisis au regard du contexte culturel de l'époque, et de leur ouvrage lorsqu'il en subsiste des traces afin d'apprécier au mieux la valeur culturelle cette entreprise.

---

<sup>1</sup> *Sommier des biens immeubles 16e arr. quartier Porte Dauphine*, article n°60, Archives de Paris. *Répertoire des Architectes de Paris*, Archives de Paris. "Autant Edouard N. diplômé de l'école des Beaux-Arts en 1900".

<sup>2</sup> Protections patrimoniales – 16e arrondissement, document extrait du Règlement du PLU – Tome 2 – Annexe VI – Page 370/432, BP/ 20 rue Émile Ménier, 7 villa Victor Hugo, p.8/31. "*Hôtel particulier construit par l'architecte Edouard Autant pour lui-même et son épouse Mlle Lara de la Comédie française (les parents du cinéaste Claude Autant-Lara) cette maison-atelier est incontestablement une oeuvre importante de l'Art Nouveau parisien....*" NB : Cette affirmation est très discutable, l'identité "art nouveau" n'est de notre point de vue pas adéquate concernant cette façade élaborée entre les années dix et vingt, en particulier d'un point de vue stylistique.

## De maigres sources

La recherche des sources s'est tout d'abord avérée très décevante : les photographies sont quasi inexistantes, le bâtiment est aujourd'hui méconnaissable de prime abord et les quelques textes qui s'y rapportent paraissent contradictoires. Rien ne présageait donc que l'entreprise d'étudier cet édifice et son aménagement intérieur aboutisse positivement. Ce n'est donc qu'en croisant les différentes approches que commença à se dégager un semblant de cohérence.

La première approche, menée à distance, fut topographique et numérique (Géoportail), elle consista en recherche d'images permettant la contextualisation géographique du lieu : l'apport des outils de cartographie et d'exploration virtuelle est ici primordial. Il ressortit immédiatement de ces premières explorations que le bâti actuel gardait assez peu de traces de l'époque qui nous intéresse. L'emplacement de l'édifice, non loin de l'Avenue Victor-Hugo, dans une voie qui ne fut ouverte sur la rue des Belles Feuilles qu'en 1905 est localisée dans un angle, enserrée entre deux hauts bâtiments plus anciens qui n'ont subi que peu de modifications. Cette position, qui lui conférait une situation confortable et une visibilité intéressante en entrée de voie est aujourd'hui devenue plus complexe du fait de la privatisation partielle de la rue située dans son prolongement (rue de Pomereu) détenue par un syndic de copropriétaires. Le promeneur d'aujourd'hui ne s'approchera plus de cette bâtisse avec autant de liberté que par le passé puisque sur un côté, la route lui est barrée par des grilles, il faudra donc qu'il veuille s'y rendre expressément. Face à lui, une façade fraîchement rénovée et repeinte ne présente plus que certains des éléments structurels fondamentaux et quelques reliefs dont seule une partie est d'origine. L'autre côté du terrain aboutit au 7 villa Victor Hugo et offre un grand mur qui clôt une impasse. Brise-vue efficace, ce mur est assez haut, une seule porte y est ménagée. Nichée dans un quartier tranquille où se tiennent des ambassades, la maison ne se laisse pas facilement étudier.

La façade rue Émile-Menier a évolué tant dans ses formes que dans son décor vers un lissage et une épuration visant à en gommer à la fois les éléments trop personnels, ainsi la fresque figurative sur ciment, mais aussi les éléments esthétiquement datés telles les moulures situées au niveau de la voûte du grand balcon. La sculpture de Rodin *Le Désespoir* qui trônait au-devant de ce théâtral balcon, a également disparu<sup>3</sup>, de même que les principaux objets d'art, mobilier et œuvres qui constituaient ensemble la décoration intérieure de la maison (Autant-Lara, 1984.)

---

<sup>3</sup> Claude Autant-Lara assure que la statue est partie aux USA, nous avons pu retrouver la trace indirecte de cette transaction qui semble confirmer cette affirmation.

La plus ancienne source écrite, datée de 1914, consiste en un article de presse paru dans le quotidien culturel parisien *Comoedia*. Le journaliste Pierre le Vassor y racontait son entrevue avec la propriétaire, comédienne à succès, Louise Lara. Leur conversation avait donné lieu à une véritable visite commentée de cette demeure alors en plein travaux (Le Vassor, 1914.) Tout l'intérêt scientifique de cet article, outre les deux précieuses photographies sur lesquelles nous reviendrons, réside justement dans le caractère ambivalent d'une source qui relate à la fois un projet et un état temporaire de celui-ci. Le projet architectural des Autant-Lara fut largement développé par le journaliste d'après des explications délivrées in-situ par Mme Lara, soucieuse d'en révéler alors les grandes intentions. Ce texte, croisé à des vues extérieures et intérieures qui lui sont contemporaines permet déjà de mesurer l'ampleur et l'originalité de leur démarche.

L'autre source écrite essentielle est bien plus tardive, il s'agit de l'autobiographie du cinéaste Claude Autant-Lara, fils des propriétaires, dans laquelle l'auteur mentionne l'étrange destinée de cette résidence au travers de plusieurs souvenirs d'enfance et en lien à la personnalité de ses parents. Sujette à l'évident risque de la subjectivité et non exempte d'une tonalité romanesque, car elle a été publiée dans les années 1980 au terme d'une carrière cinématographique bien remplie, elle offre tout de même des pistes intéressantes qu'il convient d'aborder d'un œil critique.

Enfin une référence plus récente émane de l'activité scientifique en histoire de l'art de Mme Namy (2013) alors doctorante toulousaine. Sa recherche sur le peintre décorateur montalbanais Jules Oury dit Marcel-Lenoir (1872-1931), un des acteurs essentiels de la décoration appliquée à la résidence, éclaire en partie les modalités de la réalisation du décor. L'auteure mentionne l'œuvre peinte qui nous intéresse et donne un aperçu concret des relations étroites nouées entre le couple de commanditaires et ce peintre fresquistes. Elle révèle, en outre, une archive indispensable à la compréhension de l'ouvrage : une photographie ancienne [fig.2] assortie de l'autographe de l'architecte Édouard Autant, datée et dédicacée au peintre Marcel-Lenoir (Archives Musée Marcel-Lenoir).

Signalons enfin, une dernière source iconographique de provenance plus anecdotique mais néanmoins très prometteuse, qui figure dans un catalogue composé à l'occasion d'une exposition sur le cinéaste Claude Autant-Lara organisée à Lyon par l'Institut Louis Lumière (Institut Lumière, 1983.) Deux photographies, manifestement issues du fonds "Art et Action" de la BnF y trouvent place en manière d'avant-propos, comme attester sans équivoque de la personnalité des parents du cinéaste et de là, d'une possible hérédité familiale qui le porte vers un engagement artistique avant-gardiste et l'inscrit dans un environnement culturel déterminant. Une de ces photographies [fig.3] se retrouve également dans le premier volume de l'ouvrage autobiographique du cinéaste plus récente. Accompagnée de nombreuses autres

illustrations, celle-ci donne à voir la façade de l'hôtel rue Émile-Menier dans un état probablement postérieur à celui montré sur la photographie dédicacée de 1921, sans que la date exacte du cliché puisse être affirmée (peut-être vers 1923 ?) On y découvre un état que l'on peut qualifier de définitif avec sculptures et éléments architecturaux en place au niveau des étages, y-compris le jardin sur le toit-terrasse.

De manière générale, la plupart des sources ultérieures reprennent tout ou partie de celles que nous venons d'énoncer, avec plus ou moins d'exactitude et de distance critique et, il faut le signaler, la personnalité complexe et polémique du cinéaste académicien Claude Autant-Lara, dont les films ont marqué le XX<sup>e</sup> siècle, brouille en partie la lecture et la recherche concernant l'œuvre de ses parents Édouard Autant et Louise Lara.

### **Les Autant-Lara, artistes et défenseurs des arts**

Le couple phare constitué de l'architecte discret mais ardent défenseur du théâtre expérimental, Édouard Nicolas Autant, et de son épouse légitime la comédienne née Louise Victorine de Larapiedie Delisle (pseudonyme : Louise Lara) révélée à la Comédie Française puis engagée dans sa propre recherche dissidente se trouve au cœur d'un vaste réseau culturel du Paris d'entre-deux-guerres. Le moment où ils font édifier leur hôtel particulier, entre les années 1909 et 1918, est une période clé de leur existence, alors que, sans qu'ils en aient encore conscience, un grand bouleversement va bientôt les atteindre et remettre en cause tous leurs projets initiaux. Une brève présentation de ces deux personnalités complémentaires s'impose et déjà, les premières explorations de la presse d'époque font apparaître un déséquilibre : le rayonnement de la comédienne dans ces années-là est tel, qu'il occulte en partie la présence de son époux architecte moins médiatisé [fig.4]. De nos jours, ce dont se souvient le discours officiel de la Comédie Française est bien insuffisant, il y a beaucoup plus à apprendre de l'autobiographie du fils Claude, qui ne tarit pas d'admiration pour sa mère. La presse ancienne compte aussi de nombreuses mentions qui permettraient de retracer la carrière de l'artiste dans ses dates majeures, les débuts prometteurs dans les années 1900, la consécration au cours des années 1910 puis la période sensible du désaveu à partir de 1914 allant jusqu'à l'expulsion - plus ou moins consentie - en 1919 de la célèbre "Maison." C'est ensuite une véritable deuxième carrière que la comédienne entreprend en accord total avec son mari, lequel se dégage alors également de son métier premier d'architecte pour se tourner vers la création de structures, de décors intérieurs et d'éléments scéniques. Louise Lara donne alors l'image d'une femme active, déterminée et novatrice tout à fait en adéquation avec le rôle d'animatrice et de mécène qu'elle

développe au travers de ce projet architectural<sup>4</sup>.

Édouard Autant, de son côté, est un personnage moins disert de prime abord. Architecte de formation et lui-même fils d'architecte bien installé, sa vie est brièvement évoquée par son fils Claude. Après des études à l'École des Beaux-Arts en section d'architecture - il partageait alors un atelier avec le peintre Louis Mathey - il fit rapidement la rencontre de Louise Lara par un concours de circonstances. Édouard Autant aurait débuté au sein d'une entreprise travaillant pour la famille de l'économiste et industriel Émile-Menier (le même qui posséda le lot de terrains où se dresse cet hôtel particulier dans la rue éponyme.) Il a dû travailler avec son père Alexandre Autant jusqu'aux années où il a pu s'installer et hériter de la responsabilité d'un patrimoine immobilier important transmis par ce dernier (Autant-Lara, 1984). Comme architecte, on lui doit notamment un immeuble art nouveau à Paris au 14 rue d'Abbeville, orné de céramiques de Bigot (1862-1927) d'une facture bien différente de l'hôtel qui nous occupe. Par ailleurs, la notoriété individuelle d'Édouard Autant est essentiellement liée à son implication dans l'affaire Dreyfus pour laquelle il a joué un rôle clé dans la défense du Capitaine Dreyfus en révélant une preuve de la culpabilité du faussaire Esterhazy (Autant-Lara, 1984).

Dans les années vingt, lorsqu'il lance conjointement avec sa femme le théâtre de chambre d'Art et Action rue Lepic, Édouard renoue avec la pratique des arts plastiques en s'engageant concrètement dans la création de décors qu'il peint ou réalise lui-même. Le fonds "Art et Action" légué en partie par les Autant-Lara regorge de témoignages de cette activité et corrobore largement les mentions contenues dans la presse des années vingt-trente.

Or, ce contexte artistique n'est pas sans importance puisque dans leur maison de la rue Émile-Menier, les Autant-Lara tenaient déjà salon, ils recevaient régulièrement des amis et des artistes et le jeune Claude se souvint bien plus tard d'y avoir croisé quelques personnes de choix. Guillaume Apollinaire (Apollinaire, 1918) attesta de l'étroitesse des lieux alors qu'il assistait à l'une de ces soirées artistiques. Cependant, ce tableau contextuel ne serait pas complet si l'on omettait deux autres habitants temporaires : d'une part un certain "oncle Charles" présenté comme violoniste et chef d'orchestre<sup>5</sup> qui résida chez les Autant-Lara quelques années (Constant, 1900), et d'autre part Marie Françoise Autant (Sanchez et

---

<sup>4</sup> Aux dires de Claude Autant-Lara, les origines familiales de sa mère expliqueraient en grande partie son goût pour l'art. Sa famille du côté maternel (les Larapiedie Delisle) n'étant résolument pas hostile aux activités artistiques; nous avons pu confirmer cette information grâce à diverses sources. Louise Lara débuta donc dans une troupe de théâtre pour enfants, placée là par sa mère, et y obtint un premier succès qui lui ouvrit les portes du Conservatoire. Ensuite, forte d'un prix d'interprétation, elle fut admise à la Comédie Française (débutant en 1896, elle y devint sociétaire en 1904) et y fit un beau parcours d'une quinzaine d'années.

<sup>5</sup> Ce musicien est répertorié par Pierre Constant en 1900, p.736. Son ouvrage confirme les dires de Claude Autant-Lara au sujet d'une zone d'ombre de sa biographie concernant un départ en Amérique puis un retour en France. Oncle maternel de Louise Lara, il compte effectivement parmi les musiciens de l'Opéra en 1875.



Beauvalot, 2010) sœur d'Édouard, elle-même peintre miniaturiste, qui disparut ou cessa d'exercer son art assez jeune<sup>6</sup>. Cet hôtel était donc le siège d'une importante activité artistique et tenait bien de la villa d'artiste. La presse des années dix nous renseigne sur le début des collaborations et des engagements personnels du couple : Édouard et Louise Lara rejoignirent un petit cénacle local, groupe hérité du Club artistique de Passy fondé au départ en 1912 par Guillaume Apollinaire, Sébastien Voirol (beau-frère d'Auguste Perret), Henri-Martin de Barzun et Louis de Royaumont (Laurent, 1998.) Par la suite, le groupe se structura en association sous le nom d'Art et Liberté, qui comptait également Fernand Divoire, Carlos Larronde, entre autres auteurs... Cette association créée "pour l'affirmation et la défense d'œuvres modernes" publia son manifeste en 1916<sup>7</sup>. Ce n'est qu'en 1919 que le groupe se modifia sous l'impulsion du couple Autant-Lara qui y prenait de plus en plus de responsabilités et donna naissance, après une scission interne, à Art et Action, un groupe qui portait au théâtre de recherche toute son attention et dont l'épanouissement allait se poursuivre au 66 rue Lepic. Ce ne sont pas là les seuls engagements artistiques du couple mais ce sont les plus marquants.

### **Reconstituer l'hôtel particulier du 2 rue Émile-Menier vers 1920 : un ensemble polymorphe et éclectique**

Comme l'explique ironiquement Claude Autant-Lara, son père "excita ses voisins par une initiative assez singulière - pour l'arrondissement - en priant certains artistes modernes de participer à la construction, en ornant toute la façade de cette maison" (Autant-Lara, 1984.) L'extérieur est bien l'élément clé du projet des Autant-Lara, il faut le considérer comme une affirmation du goût d'une frange d'intellectuels de leur époque: les ouvrages de Rodin, Despiau, Marcel-Lenoir et Orloff furent effectivement exposés aux yeux du public parisien et en premier lieu à ceux du voisinage; une anecdote croustillante au sujet de la nudité du *Désespoir*, racontée avec délectation par Autant-Lara, est encore reprise dans le discours de réception de Francis Girod (2003), et reste irrémédiablement associée à cet ouvrage [fig.5] taxé, paraît-il, d'offense aux bonnes mœurs. La position centrale de cette statue, posée sur un promontoire au-devant d'un balcon de dimension théâtrale est déjà en soi un témoignage rendu au génie créateur de la plastique moderne : Rodin, le maître incontesté qui, à la fin de sa vie,

---

<sup>6</sup> Répertoire dans le *Dictionnaire de l'Union des femmes peintres et sculpteurs : répertoire des artistes et liste de leurs œuvres, 1882-1965* p.112-113. Elle expose entre 1901 et 1912, des portraits, des dessins et des miniatures, souvent des reproductions.

<sup>7</sup> Mentionné dans *L'Opinion* du 25/11/1916, ce texte est paru initialement dans *Le Petit Messager des Arts et des Artistes* en 1916.

domine de son aura toute la sphère artistique et qui a déjà donné ses pièces les plus marquantes avec *Balzac*, les *Bourgeois de Calais*, et bien sûr la *Porte de l'Enfer*. L'œuvre en question, le *Désespoir*<sup>8</sup> est une figure féminine en ronde-bosse qui fit l'objet de nombreuses recherches (Elsen et Jamison, 2003) et versions dans des matériaux variés (terre glaise, plâtre, marbre, bronze.) La première occurrence connue remonte au début des années 1880, il s'agit d'une terre cuite sur un socle d'une vingtaine de centimètres, préparatoire à un marbre de même taille réalisé vers 1885-1890. Dans l'œuvre monumentale projetée par Rodin, la *Porte de l'Enfer*, inspirée au départ par les écrits de Dante, cette figure prend place dans la partie supérieure du vantaïl gauche, formant haut-relief, en appui sur le dos d'un autre personnage et le pied avancé en direction du spectateur. Répertoire comme l'une des "Figures de la déploration et de l'accablement", même séparée de son contexte, elle conserve toute son intensité signifiante et une fois agrandie à échelle humaine, isolée et mise en évidence au-dessus d'une voûte, elle introduit une dimension tragique à l'ensemble décoratif de la façade des Autant-Lara. Dans les années vingt, cette œuvre est bien évidemment familière du public amateur d'art, tout comme l'œuvre originelle à laquelle elle fait référence, même inachevée. Plusieurs reproductions ont d'ailleurs été publiées dans la presse dès les années 1900.

Ce *Désespoir* fut sculpté en pierre pour les commanditaires par Jules Desbois (1851-1935), praticien de Rodin, sur l'injonction de ce dernier (BnF, Fonds Art et Action). Se "payer" un Rodin pour l'exposer dans ces conditions n'était pas, alors, chose courante et ne manqua pas de marquer les esprits (Le Masque de Verre, 1913). Mais cette statue, outre son évident intérêt esthétique, affirme les valeurs de l'art d'une certaine époque, que représente magistralement Rodin. Elle n'est pas un produit de l'innovation plastique du début du XX<sup>e</sup> siècle et célèbre au contraire un accomplissement artistique et l'apogée du symbolisme.

Or, juste derrière cette pièce et lui faisant écrin, se dévoile une toute autre œuvre, le "clou" intime du décor conçu par le couple Autant-Lara : la fresque sur ciment, encadrant la porte du balcon. Elle fut réalisée expressément à leur demande par le peintre Marcel-Lenoir, qui en 1917-1918 était en pleine période d'expérimentation picturale sur ce matériau. Les intentions premières des commanditaires et de l'artiste ne nous sont pas complètement révélées, mais certaines clés de lecture transparaissent dans l'image. Le profane s'arroge ici les procédés du

---

<sup>8</sup> Cette statue en pierre haute de 94 cm est présentée par Albert E. Elsen Walter, Rosalyn Frankel Jamison, dans *Rodin's Art : The Rodin Collection of Iris & B. Gerald Cantor Center of Visual Arts at Stanford University*, page 261 sous le n°71. Signée "Rodin" et datée de 1914 (d'après inscription sur le socle.) Il s'agirait effectivement de celle ayant appartenu à Mme Lara puis à Ch. de Petite de la Malaide (propriétaire de l'hôtel à partir de février 1938 selon les Archives de Paris, *Sommier des biens immeubles*, 16<sup>e</sup> arr. Quartier porte Dauphine, article n°60) qui l'aurait mis en vente ultérieurement Galerie Charpentier à Paris. En revanche, il manque l'attribution au praticien J. Desbois pour que la notice soit complète. Une mise en place de la statue avec son socle fin 1914 est tout à fait plausible au vu des différentes mentions que nous avons trouvées.

sacré : tympan, linteau et panneaux latéraux viennent sacraliser la demeure d'un couple uni comme en une cathédrale. Le programme iconographique célèbre cette vertu : l'amour est figuré par des colombes au tympan, accompagné d'une figure divine inspirée de l'antique - peut-être une muse -, l'union fructueuse des époux a donné naissance au fils Claude. Les trois protagonistes réunis, la mère, le père et le fils occupent le linteau alors que les deux surfaces verticales latérales à gauche et à droite accueillent respectivement un portrait d'Édouard en architecte et une maternité assise conforme aux conventions du genre : Mme Lara tenant son enfant sur les genoux. La composition est digne de gens de théâtre : une mise en scène altière, un peu ostentatoire. Marcel-Lenoir, peintre, enlumineur et décorateur compte parmi les figures marquantes de l'art décoratif du premier quart du XX<sup>e</sup> siècle, son travail pour la réhabilitation de la fresque lui apporte dès 1920 une certaine notoriété et également quelques détracteurs (Namy, 2013.) Pour les Autant-Lara, il représentait le gage d'une fidélité à l'esprit de l'artisan fresquiste médiéval, idéal caractéristique d'un primitivisme pictural très en vogue dans ce milieu artistique.

Plus bas, au rez-de-chaussée, les murs s'ornent de médaillons quadrangulaires [fig.6] sculptés en bas-relief de la main de Charles Despiau, un élève de Rodin, mais qui d'après Claude Autant-Lara ne sont plus aujourd'hui les originaux puisque ces derniers auraient été déposés lors de la vente ultérieure de la maison. L'histoire de ces médaillons et les modalités de leur réalisation reste à documenter plus précisément, elle remonte vraisemblablement aux années précédant la Grande Guerre ; le médaillon de droite figurant un homme tenant un rouleau est réputé représenter l'architecte Édouard Autant. Les autres, femme buvant, corbeille de fruits, et femme tenant des fruits, sont plus énigmatiques. Leur authenticité étant discutable, nous ne les analysons pas.

Signalons pour finir la contribution qui reste certainement la plus insolite de cette façade : les bois de Chana Orloff. Ceux-ci se sont révélés complexes à identifier à cause de la piètre qualité des photographies dont nous disposons. Vues de loin et logées dans d'étranges niches architecturales ménagées au sein de la voûte qui surplombe le balcon, ces sculptures ne sont guère que des ombres à l'image. On perçoit cependant nettement la présence de figures en relief de couleur sombre mais le matériau reste incertain. Appelés "grands bois" par Claude Autant-Lara, ils résultent probablement d'une commande adressée à la plasticienne ukrainienne et leur installation procède manifestement d'un plan bien établi par l'architecte. Les sculptures réalisées par Chana Orloff dans cette période restaient le meilleur indicateur pour envisager une identification ou à défaut, pour pénétrer l'univers plastique de l'artiste alors au tout début de sa carrière. Venue en France en 1910, Orloff s'était mise à la sculpture en 1912 et ses premières œuvres exposées aux Salons furent vite remarquées pour leur originalité, pour le

parti-pris de simplification qu'elles contenaient. Il fallut réviser les déclarations de Claude Autant-Lara dont les souvenirs mentionnaient cinq bois animaliers puisqu'à l'examen de la photographie nous en apercevions bien six, correspondant aux six emplacements réservés dans la structure et parce que, d'autre part, les deux reliefs supérieurs, même flous, évoquaient des figurations humanoïdes, probablement des nus. Il nous fut difficile d'assurer s'il s'agissait de bas-reliefs ou de hauts reliefs à partir de cette médiocre source iconographique mais un rapprochement avec quelques bois animaliers et quelques nus connus et contemporains de ceux-là autorisait l'hypothèse d'une nature mixte : bas-reliefs pour les deux figures supérieures et hauts reliefs ou rondes bosses pour les quatre animaux en dessous. Plus intéressante est l'unité esthétique que l'on peut percevoir à partir des œuvres de cette époque. Simplification des formes, lissage des volumes, rondeur, accentuation des parties saillantes jusqu'à la déformation et brillance caractérisent déjà les productions de Chana Orloff dans le début des années vingt et rappellent à la fois les bas-reliefs en bois de Gauguin vers 1900 et les recherches plastiques plus récentes des cubistes que côtoie alors Orloff à Montparnasse comme Ossip Zadkine (1890-1967).

C'est à partir du catalogue raisonné de l'œuvre sculpté (Marcilhac, 1991) que nous avons pu établir une identification certaine au vu de certaines pièces traitées en bas-relief [fig.7] dont la structure présentait des formes polygonales inhabituelles (catalogue raisonné n°54 à 59.) Au nombre de six et rassemblées sur la même page, elles composaient un ensemble évident, leur facture était similaire et leurs formes et dimensions (environ soixante centimètres de hauteur pour les plus grands) coïncidaient parfaitement avec l'image photographique dont nous disposions. Six bois, une *Maternité*, une *Guenon et son petit* (la seule pièce que nous avons déjà pressentie comme provenant de cet ensemble décoratif), un *Aigle*, un *Poisson*, un *Chat* et un curieux personnage-violon intitulé *Musique* choisis pour porter les valeurs esthétiques d'un couple qui décidait alors de se ranger derrière le langage plastique novateur d'une jeune artiste juive émigrée, assez éloigné des expressions plus classiques et officiellement reconnues d'un Rodin et même d'un Despiau.

Quelle étrange exposition que ces "bois" fichés au-devant de la maison, qui devenait de fait un musée à ciel ouvert au point que l'on pourrait s'étonner de n'en pas trouver davantage de témoignages anciens. Cependant, les sculptures déposées, la structure architecturale en creux et volumes n'avait plus de sens (comme en témoigne la photographie dédicacée en 1921) et l'on conçoit que les propriétaires suivants aient cherché à réparer ce déséquilibre en reprenant et en soulignant le galbe de l'arrondi qui, ainsi épuré devint alors sa propre forme ornementale. Par réciprocité, les sculptures réalisées sur mesure, une fois séparées de leurs niches, perdaient aussi une partie de leur signification et ont dû poser problème à l'historiographe qui d'ailleurs

ne commente pas davantage l'origine de ces bois, issus de collections particulières. L'association de ces deux sources autorise une hypothèse de re-construction que seul le dessin d'un graphiste et les procédés d'imagerie numérique seraient susceptibles de nous offrir.

Cette façade sur la rue était déjà très parlante mais l'ambition des Autant et Lara ne se bornait pas là puisque l'intérieur même de leur demeure se devait d'être en harmonie avec le reste c'est à dire en accord avec les idéaux de beauté, de sincérité et de modernité qu'ils prônaient. Nous ne disposons pour l'heure que de peu d'informations sur la distribution intérieure : les plans, sans doute dressés par Édouard Autant lui-même n'ont pas pu être trouvés. C'est encore une fois en croisant le récit livré par Pierre le Vassor (1914), avec les mémoires de Claude Autant-Lara (1984) que nous pouvons élaborer une reconstruction partielle. Les éléments les plus décoratifs et les plus précieux y sont cités pour ce qui concerne le salon, cette pièce privée sans l'être tout à fait - puisqu'elle est offerte à la vue des invités - dont l'ornementation est non-dénuée d'intentions.

Là, le décor est semble-t-il mis en place dès 1914 ; c'est en tout cas ce que l'on peut déduire de la photographie [fig.8] et de l'article de Vassor. On y perçoit un élément architectural original et hautement symbolique : l'escalier. Un escalier complexe, monumental et fractionné qui trône au cœur de la bâtisse, articule la décoration des différents niveaux qu'il dessert et harmonise l'ensemble. Enfin, et ce n'est pas la moindre contribution, les murs eux-mêmes recevaient la grande tapisserie brodée de Mme Ory-Robin (1863-1942), courant sur une partie des parois et derrière l'escalier, elle représentait un immense paysage poétique traité dans des tonalités subtiles du bleu au vert. Cette œuvre, une des plus conséquentes produites par l'artiste décoratrice au cours de sa longue carrière même si sa taille n'atteignait pas nécessairement les vingt mètres avancés par Claude Autant-Lara, représentait des heures de travail manuel à l'aiguille. Il était impensable de produire un tel ouvrage seul, l'artiste n'a pu la réaliser qu'avec la participation de ses petites mains en atelier. Blanche Ory-Robin dont la carrière de décoratrice prit un véritable tournant dans la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle s'était faite remarquer par ses panneaux décoratifs exposés aux Salons parisiens. D'un goût esthétique plutôt convenu, hérité de l'impressionnisme mais aussi fortement marqué par les grands paysagistes symbolistes, sa facture était profondément innovante parce ce qu'elle mettait en œuvre des matériaux rustiques très divers - en particulier du chanvre et du lin - associés pour réaliser de riches pièces uniques. La tapisserie, là encore émanait d'une commande spécifique et fut réalisée sur mesure pour le lieu auquel elle était destinée. Le journaliste Le Vassor et Louise Lara en livrèrent de nombreux détails qu'il serait long de développer. Notons que l'un des panneaux qui la composent, long de six mètres, a été exposé en 1913 au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.

## Conclusion

Il eut été dommageable que cet édifice, dont la façade actuelle ne raconte plus grand chose des enjeux artistiques dont elle a fait l'objet, reflète des aspirations et de la détermination d'un couple vedette de l'entre-deux guerres restât dans l'oubli. Les éléments qui subsistent aujourd'hui sont trompeurs, plus proches de l'art déco ils la font paraître d'un modernisme épuré alors que, nous l'avons mesuré, l'éclectisme et le contraste des formes et des influences y étaient de mise. L'art emblématique de la fin du XIX<sup>e</sup> de Rodin s'y mêlait sans complexe avec le modernisme plus incisif de Chana Orloff, révélant chez les Autant-Lara une grande ouverture à toutes manifestations artistiques pourvu qu'elles soient abouties et ambitieuses.

Au terme de cette reconstruction, le sens global du décor de cette maison dont la cohérence repose non sur l'unité stylistique mais sur la conformité à des valeurs, penche vers une recherche d'œuvre d'art totale. Cette maison destinée à être admirée, à véhiculer un message culturel fort, réaffirmait la défense du Beau et des valeurs classiques tout en défendant la modernité et l'audace plastique et prouvait l'attachement des commanditaires à une dimension poétique teintée d'un certain mysticisme. Édouard Autant et Louise Lara avaient par cet ouvrage assumé leur haute conception de l'art et créé un temple privé moderne dans la Cité tout en se faisant mécènes. L'abandon de ce lieu vers 1922 pour une nouvelle implantation rue Lepic, suite au renvoi de Mme Lara de la Comédie Française, nous apparaît alors d'autant plus dramatique et signifiant.

## **Bibliographie:**

- Sources et archives :

Archives de Paris, *Sommier des biens immeubles 16e arr. quartier Porte Dauphine*, article n°60.

Archives de Paris, *Répertoire des Architectes de Paris*.

Archives du Musée Marcel-Lenoir, documentation photographique.

Paris, Règlement du PLU - Protections patrimoniales – 16e arrondissement, Tome 2 – Annexe VI – p.370/432 disponible en ligne : [www.pluenligne.paris.fr](http://www.pluenligne.paris.fr) [consulté le 20 mars 2018]

Bibliothèque nationale de France. Fonds “Art et Action” BNF Richelieu Arts du spectacle / Cote : COL-249 (planches photographiques)

Bibliothèque nationale de France. Fonds “Art et Action” BNF Richelieu Arts du spectacle / Cote : COL-249, dossier Auguste Rodin, LAS ca 1913.

ANONYME, *L'Opinion*, 25/11/1916.

ANONYME, *Le Petit Messager des Arts et des Artistes Intermédiaire général des Arts*, 1916.

APOLLINAIRE Guillaume, “Échos et on-dit des lettres et des arts”, *L'Europe nouvelle : revue hebdomadaire des questions extérieures, économiques et littéraires*, 1<sup>re</sup> année, n° 40, 12 octobre 1918.

CONSTANT Pierre, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation: documents historiques et administratifs*, Paris, Imprimerie nationale, 1900.

LE MASQUE DE VERRE [pseudonyme de MORTIER Pierre], “Echos. Rodin décorateur de façade”, *Comoedia*, 26/09/1913.

LE VASSOR Pierre, “La Lydienne Arachné tisse pour Mme Lara sa trame chatoyante”, *Comoedia*, 04/02/1914.

Site de l'Académie des Beaux-Arts. *Discours de M. Francis Girod prononcé lors de sa réception sous la Coupole en hommage à Claude Autant-Lara*, <http://www.academie-des-beaux-arts.fr/actualites/receptions/2003/girod/discours%20girod.htm>, [consulté le 20/03/2018]

Site de la Comédie Française / Louise Lara, 334e sociétaire. Source : <https://www.comedie-francaise.fr/fr/artiste/mme-lara#>, [consulté le 20 mars 2018]

- Ouvrages, articles et catalogues d'exposition:

AUTANT-LARA Claude, *La rage dans le coeur. Chronique cinématographique du 20e siècle*, Paris, H. Veyrier, 1984.

ELSEN Albert E., JAMISON Rosalyn F., *Rodin's Art : The Rodin Collection of Iris & B. Gerald Cantor Center of Visual Arts at Stanford University*, Oxford University Press, 2003.

INSTITUT LUMIÈRE (éd.), *Claude Autant-Lara en 33 films: une exposition*, Lyon, Institut Lumière, mars 1983.

LAURENT Christophe, "Quand Auguste Perret définissait l'architecture moderne au XXe siècle." In: *Revue de l'Art*, 1998, n°121. pp.61-78; DOI: <https://doi.org/10.3406/rvart.1998.348403> [https://www.persee.fr/doc/rvart\\_0035-1326\\_1998\\_num\\_121\\_1\\_348403](https://www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1998_num_121_1_348403)

MARCILHAC Félix, *Chana Orloff*, Paris, Editions de l'amateur, 1991.

NAMY Marie-Ange « Marcel-Lenoir et la fresque », *In Situ* [En ligne], 22 | 2013, mis en ligne le 12 novembre 2013, consulté le 20 mars 2018. URL: <http://journals.openedition.org/insitu/10755>; DOI : 10.4000/insitu.10755



### **Liste et légende des figures:**

Fig.1 : Photographie. Vue de l'hôtel particulier 20 rue Emile-Menier, Paris XVIe. © N. Tressol, 2018.

Fig.2 : Anonyme, photographie argentique de la porte du balcon au 2 (aujourd'hui n°20) rue Emile-Menier à Paris, dédicacée par Edouard Autant en avril 1921. On y voit la sculpture de Rodin ainsi que la fresque de Marcel-Lenoir autour de la porte. © Archives Musée Marcel-Lenoir.

Fig.3 : Anonyme, photographie montrant la façade du 2, rue Emile-Menier vers 1920, reproduite dans *L'Institut Lumière présente Claude Autant-Lara en 33 Films : Une Exposition, Printemps 1983*. © Institut Lumière, Lyon.

Fig.4 : Anonyme, photographie. Portrait de la comédienne Louise Lara au format carte de visite, collection Félix Potin.

Fig.5 : Auguste Rodin, *Le Désespoir*, sculpture sur marbre ca 1890, reproduction par gravure photographique publiée dans *L'Art et le Beau*, Paris, Librairie artistique internationale, 1906.  
© Gallica / BnF

Fig.6 : Photographie. Vue d'un détail de la façade au niveau du rez-de-chaussée, médaillons attribués à Charles Despiau (1874-1946) © Photographie N. Tressol, 2018

Fig.7 : Page extraite du catalogue de l'œuvre sculpté de Chana Orloff. Félix Marcilhac, *Chana Orloff*, Editions de l'Amateur, 1991. © Courtesy Félix Marcilhac Sr.

Fig.8 : Vue de l'intérieur du salon des Autant-Lara 2, rue Emile-Menier. Photographie procédé Druet publiée dans *Comoedia*, 04/02/1914 © Gallica / BnF