

Architects usually equate the name Charles de Beistegui with his penthouse, which for a short time only<sup>1</sup> overlooked the Champs-Élysées and the rue Balzac in Paris. As he himself described it, the idea was an apartment in the *moderne* style that explicitly was not meant for permanent residence but would serve as a *résidence d'un soir and décor de fête*.<sup>2</sup> So it therefore was not a *machine à habiter* that De Beistegui commissioned Le Corbusier and Pierre Jeanneret to design and build between 1929 and 1931, but rather a *machine à amuser*, an unorthodox stage set that he could decorate and manipulate as he liked. Landscape architects will primarily associate his name with the follies in the park of the Château de Groussay, which De Beistegui had acquired in 1938 as the location for his new country residence. Since this early nineteenth-century château was not yet listed as a historical monument at the time, he could do what he pleased – with the help of Emilio Terry – when renovating and expanding the château, laying out the gardens and decorating the spaces according to his own wishes. Among interior decorators the very personal taste and idiosyncratic decorating style that De Beistegui developed over the years, a kind of excessive neoclassical eclecticism, was called *le goût Beistegui*, the De Beistegui taste, and was – and in some circles still is – considered the high style of interior decoration.

Actually, Charles de Beistegui was always his own client, and as such, he (like his friend Emilio Terry) felt akin to the architectural amateurism of the rich eighteenth-century English gentlemen-architects. At the same time, however, this architectural pastime was also an extremely sophisticated strategy of dwelling, for he preferred to stage his public persona in a self-created decor – a surreal decor that was meant to unsettle every guest, so that only one person could feel at home in it, namely, the *créateur* himself. (JF)

1 Some time after the penthouse was completed, De Beistegui turned away from modernism, for it had become 'too bourgeois' for him and 'too ordinary, too aseptic and utilitarian'.

2 See: 'Une Décor de Fête', in: *Décoration de France, Plaisir de France* (Paris: Les Publications de France), 27-129.

## Charles de Beistegui

### Autobiography and Patronage

Wim van den Bergh

#### An Eccentric Multimillionaire

Among the *haute bohème* of his time, Charles de Beistegui initially was chiefly known as an eccentric multimillionaire and *Maecenas* who seized every suitable opportunity to throw parties and banquets in his many (self-decorated) residences. Even under the German occupation (during the Second World War a Spanish diplomatic passport afforded him the requisite privileges) he continued to work undisturbed on his latest creation, the Château de Groussay, and amuse himself in the salons and gardens of his country residence with friends from aristocratic, moneyed and artistic circles. Society watchers after the Second World War might still recall the photos by Cecil Beaton and André Ostier in *Time Life*, *Vogue* or *Vanity Fair*: surreal images of a middle-aged man dressed as an eighteenth-

De naam Charles de Beistegui wordt door architecten meestal vereenzelvigd met diens penthouse, dat slechts korte tijd<sup>1</sup> uitkeek over de Champs-Élysées en de rue Balzac in Parijs. Het moest, zoals hij het zelf beschreef, een appartement worden in ‘moderne stijl’ dat expliciet niet bedoeld was voor permanente bewoning, maar dat dienst moest doen als *résidence d’un soir en décor de fête*<sup>2</sup>. Het was dus géén *machine à habiter*, die De Beistegui tussen 1929 en 1931, door Le Corbusier en Pierre Jeanneret had laten ontwerpen en realiseren, maar meer een *machine à amuser*, een onorthodox toneel dat hij naar eigen inzicht kon aankleden en bespelen. Tuinarchitecten zullen zijn naam vooral associëren met de follies in het landschapspark van het château de Groussay, dat De Beistegui in 1938 had verworven als locatie voor zijn nieuwe buitenverblijf. Daar dit vroeg negentiende-eeuwse château op dat moment nog niet werd aangemerkt als historisch monument, kon hij – met behulp van de veelzijdige ontwerper Emilio Terry – vrijelijk zijn gang gaan bij het verbouwen en uitbreiden van het château, het aanleggen van de tuinen en het naar eigen smaak aankleden en inrichten van de ruimten. De zeer persoonlijke smaak en eigenzinnige inrichtingsstijl die De Beistegui in de loop van de tijd ontwikkelde, een soort overdadig neoklassiek eclecticisme, werd ‘le goût Beistegui’ genoemd en – in bepaalde kringen nog steeds – gezien als de *high-style of interior decoration*.

Charles de Beistegui was in feite steeds zijn eigen opdrachtgever en als zodanig voelde hij zich – net als zijn vriend Emilio Terry – verwant met het architectuuramateurisme van de rijke, achttiende-eeuwse Engelse gentlemen-architecten. Tegelijkertijd was dit architectonisch tijdverdrijf echter ook een zeer uitgekende bewoningsstrategie, hij ensceneerde namelijk zijn openbare persoonlijkheid het liefst in een zelf gecreëerd decor. Een surreëel decor dat elke gast moest vervreemden van zijn gewoonten, zodat maar één persoon zich er thuis kon voelen, namelijk de *créateur* zelf. (JF)

<sup>1</sup> Enige tijd nadat het penthouse was gerealiseerd, keerde hij zich af van het modernisme; het was hem te bourgeois en te gewoon geworden, te aseptisch en te utilitair.

<sup>2</sup> Zie hiervoor: ‘Une Décor de Fête’, in: *Décoration de France, Plaisir de France* (Parijs: Les Publications de France), 27-129.

## Charles de Beistegui

### Een Autobiografisch opdrachtgeverschap

Wim van den Bergh

#### Excentrieke multimiljonair

Bij de *haute bohème* van zijn tijd stond Charles de Beistegui aanvankelijk vooral bekend als een excentrieke multimiljonair en mecenas, die elke geschikte gelegenheid aangreep om, in zijn vele (zelf aangeklede) residenties, banketten en feesten te ensceneren. Zelfs gedurende de Duitse bezetting – zijn Spaans diplomatiek paspoort zorgde gedurende de Tweede Wereldoorlog voor de noodzakelijke privileges – bouwde hij ongestoord verder aan zijn toen laatste creatie, het château de Groussay, en amuseerde hij zich, met zijn vrienden uit de kringen van de adel, het geld en de kunst, in de salons en de tuinen van zijn buitenverblijf. Society-watchers van na de

century member of the Venetian *Serenissima Signoria*, elevated a full 40 cm on platform soles and decked out in a gigantic wig with pipe curls, standing at the top of the grand staircase of his palazzo in order to receive some 1,000 official guests. It was also Charles de Beistegui who on 3 September 1951 gave the *bal masqué* of the century, a housewarming party for his latest acquisition: the Palazzo Labia in Venice, a large city palace with eighteenth-century frescoes by Giambattista Tiepolo. He had purchased it in 1948 for his own ‘learning/honouring and amusement’, for before this fairly derelict palazzo could serve as the decor and theme for the ‘ball of the century’, he first intended to thoroughly ‘restore’ and remodel it. Not just to bring it back to its former glory, but also to furnish it with all of the modern conveniences in terms of luxury and comfort.

To that end, De Beistegui made fabulous acquisitions on the international art and antique markets, and in order to throw an appropriate housewarming party for this surreal eighteenth-century decor upon its completion, he conceived of an extravagant masked ball. The guests, who were invited six months in advance and comprised a sampling of the ‘internationally most noble, beautiful, rich and famous’, were asked to gather in themed groups and form a parade of *entrées*. The specially designed *mise en scène* for this costumed (fashion) show was given a run-through the day before the ball in a kind of general rehearsal, including the arrival of the guests via the Canale Grande. The theme of Tiepolo’s frescos in the Palazzo Labia’s Salone delle Feste, ‘Scenes from the Life of Cleopatra and Mark Antony’, was enacted in a spectacular and unforgettable manner by Lady Diana Cooper and Baron de Cabrol with their retinue. The fashion designer Jacques Fath, dressed as the Sun King and accompanied by his wife, had to remain standing in his gondola during the entire journey to the palazzo because his sparkling white costume was so stiff with gold brocade that it was impossible for him to sit down. Salvador Dali designed a show-stopping *entrée* for Christian Dior called ‘The Ghosts of Venice’, a number of gigantic white masked stick puppets and an identically costumed dwarf – Dior himself – who paraded through the palazzo. In addition to his many other designs, Dior in return styled the costumes for Salvador and Gala Dali. Everybody who was anybody in the *beau monde* of the day was there. De Beistegui also provided the requisite side acts. The Venetian fire brigade, in costumes specially designed by Dali, performed acrobatic acts in the inner courtyard of the palace. De Beistegui arranged for the entire affair, including the fireworks, and the immortalization of the ball in the aquarelles of Alexandre Serebriakoff and the famous photographs by Cecil Beaton.

#### Cosmopolitan Background

Slowly but surely, Charles de Beistegui established a name for himself within the circles of high society as a ‘legendary figure in the world of taste’. From an autobiographical perspective, two things seem to have played an important role in this regard. One, he wanted to ‘belong’, that is, to the specific society that served as a model for him in his early years; and two, he had to ensure that, in doing so, he could remain himself as much as possible. Carlos de Beistegui y de Yturbe, as Charles de Beistegui was officially named, came into the world in 1895 in Paris as the son of Juan



Charles de Beistegui in costume for his Venetian Masked Ball /  
Charles de Beistegui verkleed voor zijn gekostumeerde Venetiaanse bal

3 For selected biographical information, see: John Richardson, 'Carlos de Beistegui, the Miserly Magnifico', in: *Sacred Monsters Sacred Masters* (New York: Random House, 2001), 203-212; *Groussay, Château, fabrique et familiers de Charles de Beistegui* (Paris: Albin Michel, 2007); Patrick Mauriès and Cecil Beaton, excerpt from *The Glass of Fashion* (London, 1949); 'Serebriakoff, the Beistegui Episode', *FMR*,

vol. 9 (1990) no. 55, 109-128; John Richardson, 'Despot of Decoration, Twentieth-century absolutist Carlos de Beistegui endowed his surroundings with princely opulence', *House and Garden* (December 1991), 139-144 and 180-181; Clive Aslet, 'Château de Groussay, the Home of Juan de Beistègui', *Country Life* (18 June 1987), 156-163.

Antonio de Beistègui y Benitez and María Dolores de Yturbe. His grandfather had emigrated to Mexico in the nineteenth century, accumulating an incredible fortune there as the owner of a number of silver mines. This fortune subsequently was expanded even further by his two sons, Juan Antonio (the father of Charles, who for a time was the Mexican ambassador to Spain), and Carlos (an art collector, after whom Charles was named). Charles's mother apparently became close friends with the young King of Spain, Alfonso XIII, who conferred Spanish citizenship (and possibly a noble title) on Charles by decree. At the urging of another friend, King Edward VII of England, the young Charles was sent to Eton College. When the First World War broke out, thwarting his commencing further studies at Cambridge University, he made his Grand Tour, which included India, China and Japan.

On the one hand, his ambitions during this period were chiefly artistic and literary – in 1914, for example, he privately published a small volume of his poetry and drawings. On the other, however, the culture from which he came expected him to exhibit a form of machismo. Although he apparently lacked the proverbial charm, humour and physical attractiveness of the Latin macho, he seems to have been a notorious womaniser.<sup>3</sup> But his artistic ambitions obviously also withstood the war years, for his name pops up again in the artistic, fashionable milieu of the nonconformist Parisian high society during the early 1920s. This *haute bohème* shuttled between Paris, London, Madrid and Venice, with seasonal stopovers in Biarritz, Contrexéville, Saint-Moritz and the French Riviera. It was this cosmopolitan milieu of the aristocracy and the wealthy, with their informal artistic ambitions, that appealed to him. A milieu in which people first of all wanted to amuse themselves, but at the same time express themselves artistically by creating *salons*, decorating interiors and organising ephemeral festivities such as ballets, film screenings and masked balls. This was a select group of rich patrons and patronesses, who in this festive way of passing the time liked to surround themselves with the artistic *bohème* of the early twentieth century and present themselves as the patrons and clients for the avant-garde.

#### Aristocracy and Avant-Garde

Central figures in this milieu that amused itself with artistic pastimes in the early 1920s were Charles, Vicomte de Noailles and his wife Marie-Laure, both of whom were not only close friends with Charles de Beistegui, but also appear to have had a strong influence – especially because of their pioneering role – on his early choices. So too in his decision to have his first (re-)building project, the penthouse on the Champs-Élysées, designed in the *moderne* style. Through her relationship with Jean Cocteau, the moneyed Marie-Laure had at the age of 16 been

Tweede Wereldoorlog zullen zich mogelijk nog de foto's van Cecil Beaton en André Ostier, in *Time Life, Vogue of Vanity Fair*, kunnen herinneren. Surreële beelden van een man op middelbare leeftijd, gekleed als een achttiende-eeuws lid van de Venetiaanse *Serenissima Signoria*, staande op dik 40 centimeter hoge plateuzolen en getooid met een reusachtige pruik van pijpenkrullen, die bovenaan de grote statietrap van zijn palazzo staat om een kleine 1.000 officiële gasten te ontvangen. Ook dat was Charles de Beistegui, die op 3 september 1951 hét *bal masqué* van de eeuw gaf en wel als *house-warming party* voor zijn nieuwste aanwinst, het palazzo Labia in Venetië. Een groot stadspaleis met achttiende-eeuwse fresco's van Giambattista Tiepolo, dat hij in 1948 ter eigen '(l)eering ende vermaeck' had gekocht. Want voordat dit zwaar in verval geraakte palazzo als decor en thema voor het 'bal van de eeuw' dienst kon doen, wilde hij het eerst nog grondig 'restaureren' en ombouwen. Niet alleen om het zodoende in zijn oude luister te herstellen, maar ook om het te voorzien van alle eigentijdse vereisten aangaande luxe en comfort.

De Beistegui deed daarvoor fabelachtige aankopen op de internationale kunst- en antiekmarkt en om dit surreële achttiende-eeuwse decor uiteindelijk op gepaste wijze in te wijden, bedacht hij een groots opgezet bal masqué, *Le Bal Oriental*. De al zes maanden van te voren uitgenodigde gasten, een staalkaart van de toen *internationally most noble, beautiful, rich and famous*, moesten in thematische groepen een parade van *entrées* vormen. De speciaal voor deze gekostumeerde (mode)show ontworpen scenografie werd de dag voor het bal nog, in een soort generale repetitie, uitgeprobeerd, inclusief de aanvoer van de gasten via het Canale Grande. Het thema van Tiepolo's fresco's in de Salone delle Feste van het palazzo Labia – 'scènes uit het leven van Cleopatra en Marcus Antonius' – werd op spraakmakende wijze uitgebeeld door Lady Diana Cooper en Baron de Cabrol met hun gevolg. De modeontwerper Jacques Fath, die samen met zijn vrouw verkleed ging als de Zonnekoning, moest zelfs de hele tocht in zijn gondel blijven staan, omdat zijn stralend witte kostuum letterlijk stijf stond van het goudbrokaat en dus zitten niet toestond. Salvador Dalí had voor Christian Dior een theatrale *entrée* ontworpen, genaamd 'De geesten van Venetië', een aantal reusachtige, witgemaskerde stokpoppen en een identiek verklede dwerg – Dior zélf – die door het palazzo paradeerden. Dior had, naast zijn vele andere ontwerpen, ook de kostuums voor Salvador en Gala Dalí gestyled. Iedereen die iets voorstelde in de toenmalige beau monde was erbij. Daarnaast had De Beistegui ook nog gezorgd voor de nodige *side-acts*. Zo voerde het Venetiaanse brandweerkorps, in speciaal door Dalí ontworpen kostuums, acrobatische acts op in de binnenhof van het paleis. Het geheel, inclusief vuurwerk, diende in opdracht van De Beistegui voor het nageslacht te worden vereeuwigd in de aquarellen van Alexandre Serebriakoff en de beroemde foto's van Cecil Beaton.

### Kosmopolitisch milieu

Langzaam, maar zeker had Charles de Beistegui zich zo, binnen de kringen van de high society, een naam weten te verschaffen als *Legendary Figure in the World of Taste*. Daarbij schijnen, vanuit autobiografische optiek, twee dingen een belangrijke rol te hebben gespeeld. Eén, hij wilde 'erbij horen', dat wil zeggen bij de specifieke society die hem in

introduced to the cosmopolitan circle of avant-garde artists who began to populate Paris shortly after the First World War – a nonconformist scene that would continue to fascinate the *Vicomtesse du bizarre* (the nickname she later acquired) for the rest of her life. At the beginning of February 1923, the then 21-year-old Marie-Laure Bischofsheim married Charles, Vicomte de Noailles, and the couple took up residence in the stately Hôtel-Bischofsheim. In addition, Charles de Noailles's mother had given them a 1.5-hectare piece of land in Hyères on the Côte d'Azur as a wedding present, on which they were planning to build one of the first, if not the very first, modern house.

This was to be a *petite maison intéressante à habiter dans le Midi*,<sup>4</sup> that *coûte que coûte* had to be *moderne*. After first conducting unsatisfactory talks with Mies van der Rohe<sup>5</sup> and Le Corbusier,<sup>6</sup> they took the advice of a mutual friend and chose Robert Mallet-Stevens as their architect in the spring of 1923. The friend had recommended him as 'an architect with taste and imagination'. Incidentally, the choice of these particular architects was not so strange at the time. During the period, all three were reputed to be representatives of an extremely embryonic architectural avant-garde. Especially embryonic when it came to showing potential patrons, such as the De Noailleses, buildings that had already been constructed in the new, so-called modern style. For in the spring of 1923, none yet existed.

Like Mies and Le Corbusier, in early 1923 Mallet-Stevens had also not yet actually built any modern buildings, but he had the advantage of possessing a large amount of attractive drawings and photographs of interior designs and film sets that he had realised. Moreover, compared with Mies and Le Corbusier he held another trump, namely, the country estate that he had designed for the famous/infamous Parisian fashion designer Paul Poiret<sup>7</sup> in 1921-1922, and that in 1923 was already at a relatively advanced stage of construction. For the design of this *château de Paul Poiret* in Mézy-sur-Seine, Mallet-Stevens had also been chosen over Le Corbusier. Construction work on Poiret's country house began in 1922, and the structure of the château was finished by the time a halt was called to work on the building in 1923, due to a lack of money on the part of the client. Nonetheless, the photographs of the shell of the house give an impressive picture of what modern entailed in terms of architectural form. If the construction of the building had not been aborted, this probably would have been the very first house built in the new, the modern style.

The 'interesting little house in the South', which the De Noailleses had initially planned to use only as a winter residence, ended up in reality as an enlarged villa through their own doing (even before the enthusiastic housewarming party they gave in late 1925). In the years that followed, the De Noailleses expanded and decorated this country home even fur-

4 See: Robert Mallet-Stevens, *L'oeuvre complète* (Paris: Centre Pompidou, 2005); Robert Mallet-Stevens *Architecte* (Paris: Éditions 15, square de Vergennes, 2005).

5 Ibid. I do not know where the authors obtained their information, but Mies as yet had very little to do with the Bauhaus in 1923.

6 See: Jean Pierre Lyonnet, 'Rob et Corbu (et monsieur Auguste)', in: Robert Mallet-Stevens *Architecte*, op. cit. (note 4), 84.

7 A good friend of De Beistegui who was famous/infamous for his home fashion shows, camouflaged as *bals masqués* and vice versa.

zijn jonge jaren tot voorbeeld diende en twéé, hij moest zorgen dat hij daarbij zo veel mogelijk zichzelf kon blijven. Carlos de Beistègui y de Yturbe, zoals Charles de Beistegui officieel heette, was in 1895 in Parijs ter wereld gekomen als zoon van Juan Antonio de Beistègui y Benitez en María Dolores de Yturbe. Zijn grootvader was in de negentiende eeuw naar Mexico geëmigreerd en had daar als eigenaar van een aantal zilvermijnen een onvoorstelbaar fortuin bij elkaar vergaard. Een fortuin dat vervolgens nog werd uitgebreid door diens beide zonen Juan Antonio (de vader van Charles, die enige tijd ambassadeur van Mexico in Spanje was), en Carlos (een kunstverzamelaar, naar wie Charles was vernoemd). De moeder van Charles was kennelijk goed bevriend geraakt met de jonge koning van Spanje, Alfonso XIII, die Charles per decreet het Spaanse staatsburgerschap (en mogelijk een adellijke titel) verschafte. Op aandringen van een andere vriend, koning Edward VII van Engeland, werd de jonge Charles naar Eton College gestuurd. Toen het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog de aanvang van zijn geplande vervolgstudie aan Cambridge University verhinderde, maakte hij zijn Grand Tour langs onder andere India, China en Japan. Aan de ene kant waren zijn ambities in die periode in hoge mate artistiek en literair van aard – zo gaf hij in 1914 zelf een boekje met zijn gedichten en tekeningen uit. Aan de andere kant werd echter, door de cultuur waaruit hij voortkwam, van hem een vorm van *machismo* verwacht. Ook al miste hij kennelijk de spreekwoordelijke charme, humor en fysieke aantrekkingskracht van de Latijnse macho, toch schijnt hij een beruchte *womanizer* te zijn geweest.<sup>3</sup> Maar kennelijk hadden ook zijn artistieke ambities die oorlogsjaren goed doorstaan, want zijn naam dook in de vroege jaren twintig weer op binnen het artistiek-modieuze milieu van de non-conformistische Parijse high society. Deze *haute bohème* pendelde in die tijd tussen Parijs, Londen, Madrid en Venetië met seizoensgebonden tussenstops in Biarritz, Contrexéville, Saint-Moritz en de Franse Riviera. Het was dit kosmopolitische milieu van adel en rijken met hun vrijblijvende artistieke ambities, dat hem aansprak. Een milieu dat zich in eerste instantie wilde amuseren, maar zich tegelijkertijd ook artistiek uitdrukken door de oprichting van Salons, het aankleden van interieurs, dan wel het organiseren van efemere festiviteiten als balletten, filmvertoningen en bals *masqués*. Het was een selecte groep van rijke beschermheren en -vrouwen, die zich bij deze feestelijke manier van tijdverdrijf graag omringden met de artistieke *bohème* van de vroege twintigste eeuw en die zich als zodanig profileerden als de mecenasen en opdrachtgevers van de toenmalige avant-garde.

3 Voor biografische informatie zie o.a.: John Richardson, 'Carlos de Beistegui, the Miserly Magnifico', in: *Sacred Monsters Sacred Masters* (New York: Random House, 2001), 203-212; *Groussay, Château, fabrique et familiers de Charles de Beistegui* (Parijs: Albin Michel, 2007); Patrick Mauriès en Cecil Beaton (excerpt uit *The Glass of Fashion* (Londen: 1949); 'Serebriakoff, the Beistegui episode', in: FMR,

jrg. 9 (1990), nr. 55, 109-128; John Richardson, 'Despot of Decoration, Twentieth-century absolutist Carlos de Beistegui endowed his surroundings with princely opulence', *House and Garden* (december 1991), 139-144 en 180-181; Clive Aslet, 'Château de Groussay, the home of Juan de Beistègui', *Country Life* (18 juni 1987), 156-163.

ther, gradually adorning it with the most modern furniture and the most modern works of art.<sup>8</sup> However, in relation to Charles de Beistegui's penthouse, there are a number of important architectural elements that turn up in the evolution of both these country estates, as well as specific names. Not only are the names highly similar to those in the narrower circles within which Charles de Beistegui moved, but the architectural elements also seem to have been a source of inspiration for De Beistegui in the genesis of his penthouse on the Champs-Élysées. In terms of good acquaintances, first of all there was Jean Cocteau, who besides being friends with the De Noailleses was also a good friend of Charles de Beistegui, as were Salvador Dalí and Luis Buñuel. With the help of the De Noailleses, the last two were given the opportunity to publicly screen their film *Un Chien Andalou*. That same year also found the De Noailleses prepared to finance a new (scandalous) film by Buñuel, *L'Age d'Or*. So in 1929, the year in which De Beistegui wanted to commission the renovation of his penthouse/apartment, the De Noailleses had largely turned their attention, and thus money, to surrealism and film. They also financed a film by Man Ray, *Les Mystères du Château du Dé*, in which the villa of the De Noailleses in Hyères and the journey to it played a main role.

### *A Décor de Fête*

Besides the obviously shared interest for surrealism and film during that period, a number of architectural elements also seem to have been important for De Beistegui and his personal influence on the development of his penthouse. First of all, there was the architectural element of a belvédère. Both of Mallet-Stevens's designs for the villas of the De Noailleses and Paul Poiret had been constructed in such a way that the vertical access to the roof ended in a raised observation post, from which one had a controlled view over the surrounding landscape. As a second element, there were the terraces and artificial gardens, the decks and *jardins suspendus*, which determined the modern, cruise-liner-like character of both villas. And thirdly, there was the concept of a *chambre à ciel ouvert*. The front side of the De Noailleses' villa originally only had had a kind of green platform, an artificial terrace garden, enclosed by a low balustrade. In 1925, however, at the instigation of Charles de Noailles, a one-storey high wall with 'window holes' was built on top of this low balustrade. This transformed the former terrace garden into a kind of huge 'outdoor salon', open to the sky and with a carpet of grass. A surreal *salon de fête* in the open air, which overlooked the valley on the front side of the villa through large window openings, and somewhat later also overlooked an artificial 'cubist' garden on the side, actually another *chambre à ciel ouvert*, a triangular *hortus conclusus*, with (according to the original model) only one door and one window opening, designed and built by Gabriel Guevrekian between 1927 and 1928.

8 The names turning up in this respect include: Jean Cocteau, Pablo Picasso, Djo-Bourgeois, Eileen Gray, Pierre Chareau, Francis Jourdain, Jean Perzel, René Prou, Henri Laurens, George Braque, Gabriel Guevrekian, Sybold van Ravesteyn, Theo van

Doesburg, Jean Michel Frank, Paul Vera, Jacques Lipchitz, Man Ray, Jean-Charles Moreux, Constantin Brancusi, Jean Prouvé, Picabia, Severini, de Chirico, Marcel Breuer, Alberto Giacometti, Salvador Dalí, Juan Miro, Yves Tanguy, Max Ernst and Luis Buñuel.

## Een prille modernistische avant-garde

Centraal in dit zich artistiek amuserende milieu van de vroege jaren twintig stonden Charles, vicomte de Noailles en zijn vrouw Marie-Laure, die beide niet alleen goed bevriend waren met Charlie de Beistegui, maar die hem ook in het begin – vooral door hun voortrekkersrol – sterk in zijn keuzes lijken te hebben beïnvloed. Zo ook in de keuze om zijn eerste (om) bouwproject, het penthouse aan de Champs-Élysées, in ‘moderne stijl’ te laten ontwerpen. De gefortuneerde Marie-Laure was op haar zestiende, door haar verhouding met Jean Cocteau, onder andere geïntroduceerd in het kosmopolitische wereldje van de avant-garde kunstenaars dat het Parijs van vlak na de Eerste Wereldoorlog begon te bevolken. Een non-conformistisch wereldje dat de *vicomtesse du bizarre* (zo luidde haar latere bijnaam) de rest van haar leven zou blijven fascineren. Begin februari 1923 trouwt de dan eenentwintigjarige Marie-Laure Bischofsheim met Charles, vicomte de Noailles, en het koppel neemt zijn intrek in het statige hôtel-Bischofsheim. Daarnaast hadden ze ter gelegenheid van hun huwelijk, van de moeder van Charles de Noailles, een 1,5 hectare groot stuk grond in Hyères aan de Côte d’Azur cadeau gekregen, waarop ze van plan waren één van de eerste, zo niet hét eerste ‘moderne’ huis te laten bouwen. Een *petite maison intéressant à habiter dans le Midi*,<sup>4</sup> dat coûte que coûte *moderne* moest zijn. Na eerst onbevredigende gesprekken te hebben gevoerd met Mies van der Rohe<sup>5</sup> en Le Corbusier,<sup>6</sup> werd op advies van een gemeenschappelijke vriend in het voorjaar van 1923 gekozen voor Robert Mallet-Stevens als architect. Hij werd hen door die vriend aanbevolen als ‘een architect met smaak en imaginatie’. Een architectenkeuze die toenmaals overigens niet zo vreemd was. De genoemde architecten stonden alle drie in die periode te boek als representanten van een nog zéér prille architectuur avant-garde. Zéér pril, vooral als het erom ging aan potentiële opdrachtgevers, zoals de Noailles, reeds gerealiseerde gebouwen in de nieuwe, de zogenaamde ‘moderne’ stijl te laten zien. Want die waren er in het voorjaar van 1923 nog niet. Ook Mallet-Stevens had tot begin 1923, evenals Mies en Le Corbusier, eigenlijk nog niets in termen van ‘moderne’ gebouwen gerealiseerd, maar hij had het voordeel dat hij beschikte over een groot aantal aansprekende beelden en foto’s van zijn gerealiseerde interieurontwerpen en zijn filmdecors. Dan hield hij nog een troef in handen vergeleken met Mies en Le Corbusier, namelijk het landhuis dat hij voor de beroemd-beruchte Parijse modeontwerper Paul Poiret<sup>7</sup> in 1921-1922 had ontworpen en dat in 1923 al in een redelijk vergevorderd bouwstadium was. Voor het ontwerp van dit ‘château de Paul Poiret’, in Mézy-sur-Seine, had Mallet-Stevens eveneens de voorkeur gekregen boven Le Corbusier. De bouw van Poiret’s buitenverblijf was in 1922 begonnen en het *château* was in ruwbouw gereed op het moment dat de afbouw, door geldgebrek van de opdrachtgever, in 1923 werd gestaakt. De foto’s van de ruwbouw lieten echter al op indrukwekkende wijze zien

4 Zie hiervoor: Robert Mallet-Stevens, *L’oeuvre complète* (Parijs: Centre Pompidou, 2005); Robert Mallet-Stevens *Architecte* (Parijs: Éditions 15, square de Vergennes, 2005).

5 Ibid. Waar de auteurs deze informatie vandaan halen weet ik niet, maar Mies had in 1923 nog weinig van doen met het Bauhaus.

6 Zie hiervoor: Jean Pierre Lyonnet, ‘Rob et Corbu (et monsieur Auguste)’, in: Robert Mallet-Stevens *Architecte* (Parijs: Éditions 15, square de Vergennes, 2005), 84.

7 Een goede bekende van De Beistegui, die beroemd/berucht was vanwege zijn huiselijke modeshows, gecamoufleerd als *bals masqués* en omgekeerd.

By late 1928, early 1929, Charles de Beistegui had thus clearly reached the point that he, following in the footsteps of Paul Poiret and the De Noailleses, wanted to realise his own little *décor de fête* in order to definitively gain admittance to the circles of the *haute bohème* as a young man in his early thirties. His eye had fallen on a neoclassical apartment that was for rent, situated on the highest (sixth) floor of 136 Avenue des Champs-Élysées. His idea was to completely remodel it and possibly expand it upward and outward to create a spectacular, modern style penthouse overlooking Paris on this prominent spot. It had to be a penthouse/apartment that explicitly was not assigned to permanent living, but as a *résidence d’un soir*, in other words a flexibly usable pied-à-terre in Paris for an upper-class bachelor to receive friends and hold receptions and parties. All he needed was a prominent – in the eyes of the *haute bohème* at that moment in time – modern architect who could help him realise his ideas. Mallet-Stevens had already been hired by his friends, and so of course in that sense was no longer ‘original’. Thus – so it seems – he cast his eye on four of the five ‘French’ participants in the first Congrès Internationaux d’Architecture Moderne, which had taken place in La Sarraz in June of 1928. In any event, without their at that point knowing about the others,<sup>9</sup> he asked Le Corbusier and Pierre Jeanneret, but also Gabriel Guevrekian<sup>10</sup> and André Lurçat<sup>11</sup> to each make a design. The design (at a scale of 1:50, including a three-dimensional projection and an initial estimate of the costs) had to be ready by the beginning of June; at the end of June there would be a consultation between the client and the architect.



Shell of the ‘Château de Paul Poiret’, in Mézy-sur-Seine, architect Robert Mallet-Stevens, photo from 1923 / Ruwbouw van het ‘Château de Paul Poiret’, in Mézy-sur-Seine, architect Robert Mallet-Stevens, foto uit 1923



Villa of Charles en Marie-Laure de Noailles in Hyères, before the belvedere was capped, architect Robert Mallet-Stevens, photo from August 1925 / Villa van Charles en Marie-Laure de Noailles in Hyères, nog voor de belvédère werd afgetopt, architect Robert Mallet-Stevens, foto augustus 1925

9 For his design, see: Roger Ginsburger, *Junge Französische Architektur* (Geneva: Verlag Meister der Baukunst, 930), 58-59; Élisabeth Vitou, Dominique Deshoulières and Hubert Jeanneau, *Gabriel Guevrekian 1900-1970, une autre architecture moderne* (Paris: Éditions Connivences, 1987), 56-57.

10 For his design, see: Jean-Louis Cohen, *André Lurçat 1894-1970 – Autocritique d’un Moderne*, a publication of Institut Français d’Architecture (Liège: Pierre

Mardaga, 1995), 134-136. Also see: Pierre and Robert Jolly, *L’Architecte André Lurçat* (Paris: Picard, 1995), 21 and 94.

11 Letter from Le Corbusier to Charles de Beistegui, dated 05 July 1929. Published in: Pierre Saddy, ‘Le Corbusier chez les Riches, l’Appartement Charles de Beistegui’, *Architecture Mouvement Continuité* (AMC), no. 49 (1979), 60 (57-70).

wat het ‘moderne’ qua architectonische vormtaal inhield. Zou de verdere afbouw niet zijn beëindigd, dan was dit waarschijnlijk het eerste gereali-seerde huis in ‘moderne’ stijl zijn geweest.

Het ‘kleine aantrekkelijke huisje in het zuiden’, dat voor de Noailles in eerste instantie (slechts) als winterverblijf dienst had moeten doen, werd in werkelijkheid door eigen toedoen (nog voor de enthousiaste inwijding eind 1925) een flink uit de kluiten gewassen villa. Een buitenverblijf dat ook in de jaren daarna door de Noailles nog verder zou worden uitgebreid en aangekleed, in de loop van de tijd opgeluisterd met het ‘modernste’ meubilair en de ‘modernste’ kunstwerken.<sup>8</sup> In relatie tot het penthouse van Charles de Beistegui zijn echter, naast het eveneens autobiografische opdrachtgeverschap en een aantal specifieke namen, ook een aantal architectonische elementen van belang, die in de evolutie van deze landhuizen opduiken. De namen laten niet alleen een grote overeenkomst zien met de engere kennissenkring van Charles de Beistegui, ook de architectonische elementen lijken voor De Beistegui een soort inspiratiebron te zijn geweest bij de genese van zijn penthouse aan de Champs-Élysées. Als eerste was daar, qua goede bekenden Jean Cocteau, die naast de Noailles eveneens goed bevriend was met Charles de Beistegui, net zoals Salvador Dalí en Luis Buñuel. De laatst genoemden werden in 1929 met behulp van de Noailles in de gelegenheid gesteld publiekelijk hun (schandaal)film *Un Chien Andalou* te vertonen, ook werden de Noailles in dat jaar bereid gevonden een nieuwe film van Buñuel, *L'Age d'Or*, te financieren. In 1929, het jaar waarin De Beistegui opdracht wilde verlenen voor de verbouwing van zijn penthouse/appartement, hadden de Noailles hun aandacht en geld dus in hoge mate richting het surrealisme en de film gekeerd. Er verscheen tevens een door hun gefinancierde film van Man Ray, *Les Mystères du Château du Dé*, waarin de villa van de Noailles in Hyères en de reis erheen een hoofdrol speelden.

### Penthouse als *décor de fête*

Naast de in die periode kennelijk gedeelde interesse voor het surrealisme en de film, lijken voor De Beistegui en diens persoonlijke invloed op de ontwikkeling van het penthouse, ook een aantal architectonische elementen van belang te zijn geweest. Als eerste was daar het architectonische element van een belvédère. Beide ontwerpen van Mallet-Stevens hadden een zodanige opbouw dat de verticale ontsluiting steeds eindigde in een verhoogd uitzichtpunt, vanwaar men een gerichte blik had op het omringende landschap. Als tweede element waren er de terrassen en artificiële tuinen, de dekken en *jardins suspendus*, die het ‘moderne’ cruise-linerachtige karakter van beide villa’s bepaalden. En als derde was dat het concept van een *chambre à ciel ouvert*. De villa van de Noailles had oorspronkelijk aan de voorzijde slechts een soort groen platform, een kunstmatige terrastuin, omsloten door een lage borstwering. In 1925 werd echter, op instigatie van Charles de Noailles, bovenop deze lage borstwering

8 De namen die daarbij opduiken zijn o.a.: Jean Cocteau, Pablo Picasso, Djo-Bourgeois, Eileen Gray, Pierre Chareau, Francis Jourdain, Jean Perzel, René Prou, Henri Laurens, George Braque, Gabriel Guevrekian, Sybold van Ravesteyn, Theo van

Doesburg, Jean Michel Frank, Paul Vera, Jacques Lipchitz, Man Ray, Jean-Charles Moreux, Constantin Brancusi, Jean Prouvé, Picabia, Severini, de Chirico, Marcel Breuer, Alberto Giacometti, Salvador Dalí, Juan Miro, Yves Tanguy, Max Ernst, Luis Buñuel.

### Commisioning Le Corbusier

The starting point for the design was a floor plan of the existing situation, including two sections at right angles to the Champs-Élysées. This was an existing one-storey apartment that, in the shape of an upside-down small letter ‘t’, nestled around the vertical entrance core. Above this core, consisting of a central lift with a stairway and a smaller service lift, there was a ‘false storey’ for the lift machinery. This extra height would apparently make a roof terrace possible, and so here was De Beistegui’s chance to also expand the apartment upward. The centre of the existing apartment was formed by a salon with a raised octagonal dome in the ceiling and three bay-like extruberances, from which one had a free view over the surrounding terraces. Judging from the functions that return in all three of the designs, the brief that De Beistegui gave the architects must have comprised a main entrance with cloakroom and lavatory, kitchen with pantry, dining room, living room, master bedroom with bathroom and two servants’ rooms with a separate service entrance. For the roof terraces, in addition to a covered part and artificial greenery, there must also have been a request for something like a sundial at the highest point. In the axonometric drawings by Guevrekian and Lurçat, a belvédère with a sundial is clearly visible; in Le Corbusier’s perspective drawing not, but a preliminary façade drawing shows that he considered making the spiral staircase in the living room higher in order to create a viewing point.

Le Corbusier was eventually appointed in mid-July 1929 (after sending a piqued letter to De Beistegui about the way things had gone and the fact that he had unknowingly been put into competition with others) but now he had to deal with a client who had been more inspired by the designs of the other two than by the design of Le Corbusier and Jeanneret themselves, which was fairly ordinary in both its spatial aspects and use. Anyone studying Corbu’s design sketches will see that after having schematically organised the ground plan, he was primarily interested in its (purist) graphics, that is to say the spatial guidance and staging of the movement that visitors would experience upon entering the cloakroom with its curved walls. Their amazement at the curved sliding wall in the *salle* and the enormous glass façade with a view of the Champs-Élysées would soon subside, and then all that would be left were two small side doors leading to the terrace facing the Rue Balzac, a library with a somewhat higher, arched ceiling and a spiral staircase leading to a pavilion on the roof.

With Guevrekian, the sequence that visitors would experience was much more exciting. By keeping the ceilings of the dining room and salon low, he could introduce light into the high entrance hall from above in a surprising fashion. A guest would then walk out from under a kind of low balcony/passageway into the high living room. This opened to the right through two large sliding doors, axially overlooking the terrace and the Champs-Élysées. A promenade revealing the surprises of the penthouse led among other things to a roof garden with a green *chambre à ciel ouvert* and a kind of game room with a concrete ping-pong table.

Lurçat had also given the host a few surprises to have in store for his guests while leading them on a tour through his house, such as a winter garden covered by a glass dome – a small tropical paradise above the roofs of Paris. Outdoors, the host could show off his open-air pool, which, by

ring een verdiepinghoge wand met ‘raamgaten’ gebouwd. De voormalige terrastuin veranderde hierdoor in een soort reusachtige ‘buiten-salon’, open naar de hemel en met een tapijt van gras. Een surreële *salon de fête* in de buitenlucht, die via grote raamopeningen uitkeek over het dal aan de voorzijde van de villa. En iets later ook over een kunstmatige ‘kubistische’ tuin aan de zijkant, eigenlijk ook weer een *chambre à ciel ouvert*, een driehoekige ‘hortus conclusus’, met (volgens het originele model) slechts één deur- en één raamopening, die tussen 1927 en 1928 door Gabriel Guevrekian was ontworpen en gerealiseerd.

Eind 1928, begin 1929 was Charles de Beistegui dus kennelijk zover dat hij, in navolging van Paul Poiret en de Noailles, zijn eigen kleine *décor de fête* wilde realiseren, om zich zó als jonge dertiger definitief in te schrijven in de kringen van de *haute bohème*. Zijn oog was daartoe gevallen op een neoklassiek appartement, gelegen op de bovenste (de zesde) etage van 136, avenue des Champs-Élysées, dat te huur stond. Zijn idee was dit volledig om te bouwen en mogelijk maximaal naar buiten en boven toe uit te breiden, zodat op deze prominente plek boven Parijs een spectaculair penthouse in ‘moderne’ stijl zou ontstaan. Het moest een penthouse/appartement worden dat expliciet niet bedoeld was voor permanente bewoning, maar als *résidence d'un soir*, dus eigenlijk een, voor een *bachelor* van stand, flexibel te gebruiken pied-à-terre in Parijs voor het ontvangen van vrienden en het houden van recepties en feesten. Hij had alleen nog een – op dat moment in de ogen van de *haute bohème* – prominente ‘moderne’ architect nodig, die hem bij de realisering van zijn ideeën behulpzaam kon zijn. Mallet-Stevens was al eerder door zijn vrienden ingehuurd en in dat opzicht natuurlijk niet meer ‘origineel’. Dus – zo lijkt het – laat hij zijn oog vallen op vier van de vijf ‘Franse’ deelnemers aan het eerste *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* dat in juni 1928 in La Sarraz had plaatsgevonden. Overigens zonder dat ze het op dat moment van elkaar wisten,<sup>9</sup> nodigt hij Le Corbusier samen met Pierre Jeanneret, Gabriel Guevrekian<sup>10</sup> en André Lurçat<sup>11</sup> uit om een ontwerp te maken. Het ontwerp – schaal 1:50, inclusief een driedimensionale weergave en een eerste kostenraming – diende begin juni klaar te zijn; eind juni zou dan een gesprek plaatsvinden tussen opdrachtgever en architect.

### Opdracht voor Le Corbusier

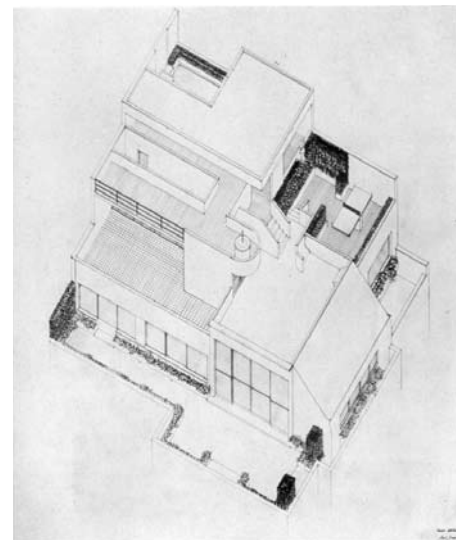
Uitgangspunt voor het ontwerp was een plattegrond van de bestaande toestand, inclusief twee sneden loodrecht op de Champs-Élysées. Daarbij ging het om een bestaand éénlaags appartement dat zich in de vorm van een omgekeerde kleine letter t, vleide rond de verticale ontsluiting. Alleen op deze ontsluitingskern, bestaande uit een centrale lift met trap en een kleinere dienstlift, zat nog een valse verdieping voor de liftmachines. Deze extra hoogte maakte kennelijk een dakterras mogelijk en hier lag

9 Zie voor zijn ontwerp: Roger Ginsburger, *Junge Französische Architektur* (Genève: Verlag Meister der Baukunst, 930), 58-59; Elisabeth Vitou, Dominique Deshoulières en Hubert Jeanneau, *Gabriel Guévrekian 1900-1970, une autre architecture moderne* (Parijs: Éditions Connivences, 1987), 56-57.

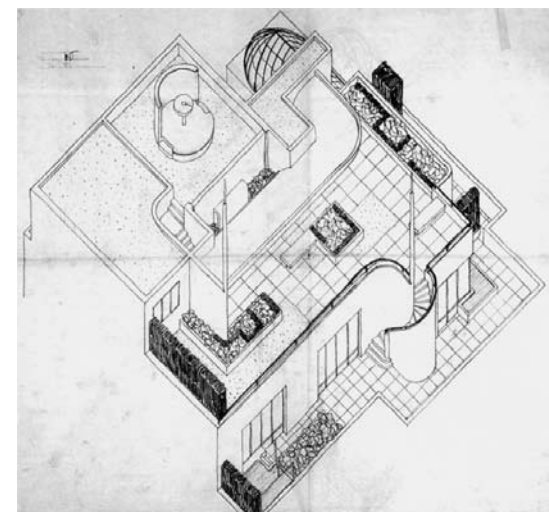
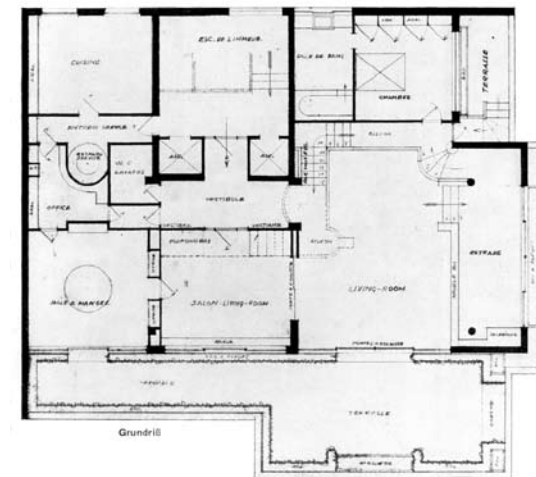
10 Zie voor zijn ontwerp: Jean-Louis Cohen, *André Lurçat 1894-1970 - Autocritique d'un Moderne*, uitgeave Institut Français d'Architecture (Luik: Pierre

Mardaga, 1995), 134-136. Zie ook: Pierre et Robert Jolly, *L'Architecte André Lurçat* (Parijs: Picard, 1995), 21 en 94.

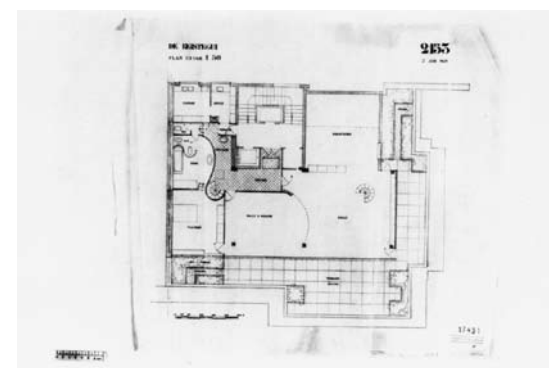
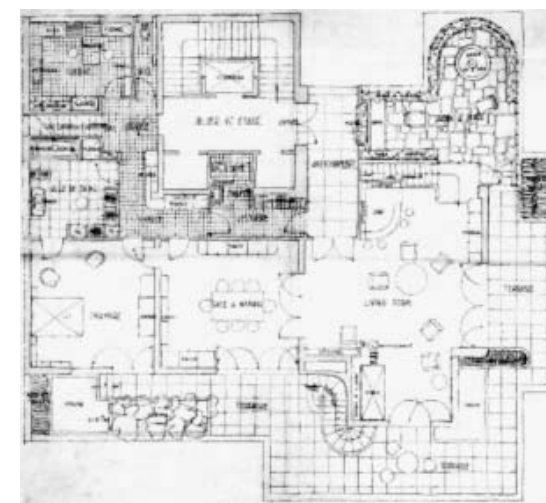
11 Brief van Le Corbusier aan Charles de Beistegui, gedateerd 05-07-1929. Gepubliceerd in: Pierre Saddy, 'Le Corbusier chez les Riches, l'Appartement Charles de Beistegui', *Architecture Mouvement Continuité* (AMC), nr. 49 (1979), 60 (57-70).



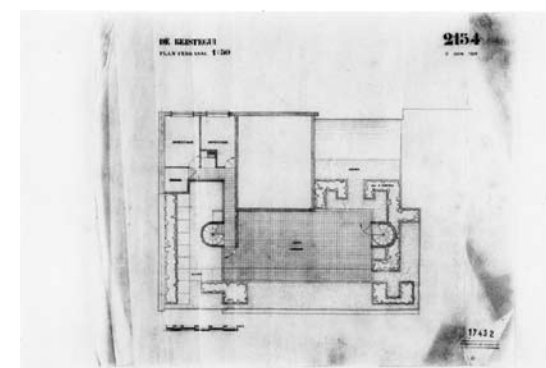
Designs by Gabriel Guevrekian, axonometric drawing and 6<sup>th</sup> level floor plan / Ontwerp van Gabriel Guevrekian, axonometrie en plattegrond 6<sup>e</sup> etage



Designs by André Lurçat, axonometric drawing and 6<sup>th</sup> level floor plan / Ontwerp van André Lurçat, axonometrie en plattegrond 6<sup>e</sup> etage



First designs by Le Corbusier and Pierre Jeanneret, floor plans for 6<sup>th</sup> and 7<sup>th</sup> floor, 2-4 June 1929 / Eerste ontwerp van Le Corbusier en Pierre Jeanneret, plattegrond 6<sup>e</sup> en 7<sup>e</sup> verdieping, 3-4 juni 1929





dus De Beistegui's kans om het appartement naar boven toe uit te breiden. Het centrum van het bestaande appartement werd gevormd door een salon met een verhoogde achthoekige koepel in het plafond en drie erkerachtige uitstulpingen, vanwaar men vrij uitkeek over de omringende terrassen. Uitgaande van de functies die in alle drie de ontwerpen voorkwamen, moet het programma dat De Beistegui de architecten meegaf, hebben bestaan uit: hoofdentree met garderobe en wc, keuken met bijkeuken, eetkamer, *living-room*, hoofdslaapkamer met badkamer, twee bediendenkamers met gescheiden service-ontsluiting. Wat de dakterrassen betreft moet er, naast een overdekt gedeelte en het kunstmatige groen, ook gevraagd zijn om zoiets als een zonnwijzer op het hoogste punt. In de axonometriën van Guevrekian en Lurçat is een dergelijke belvédère met zonnwijzer duidelijk zichtbaar; in Le Corbusier's perspectieftekening niet, maar uit de geveltekening blijkt echter dat hij erover dacht hiertoe de spiltrap vanuit de woonkamer hoger te laten doorlopen en zo een uitzichtpunt te creëren.

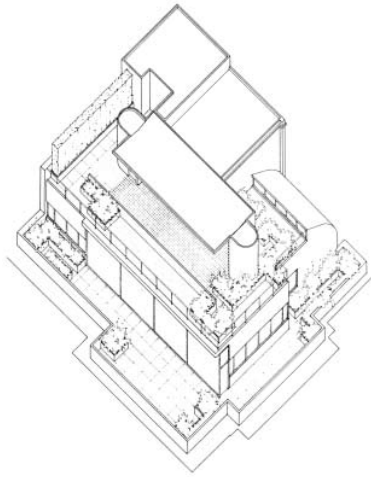
Uiteindelijk bemachtigde Le Corbusier medio juli 1929 de opdracht – dit na een gepikeerde brief aan De Beistegui over de gang van zaken – maar kreeg nu te maken met een opdrachtgever die zich meer had laten inspireren door de ontwerpen van de twee anderen dan door het ontwerp van Le Corbusier en Jeanneret zelf. Dit ontwerp was namelijk vrij alle-daags in zowel zijn ruimtelijkheid als zijn gebruik. Wie Corbu's ontwerpschetsen bestudeert, zal zien dat hij zich, nadat de plattegrond schematisch was geordend, hoofdzakelijk interesseerde voor diens (puristische) grafiek, dat wil zeggen de ruimtelijke begeleiding en inscenering van de beweging, die een binnentredende bezoeker zou ervaren door de gebogen wanden in de vestiaire. De verbazing over een gecurfd schuifwand in de *salle* en een enorme glazen pui met zicht op de Champs-Élysées, zou snel voorbij zijn, en wat er dan nog overbleef waren twee kleine zijdeuren om het terras zijde rue Balzac te betreden, een bibliotheek met een iets hoger, gebogen plafond en een spiltrap die naar een dakpaviljoen leidde. Bij Guevrekian was de sequentie, die een bezoeker zou ervaren, vele malen spannender. Zo kon hij, door de eetkamer en de salon laag te houden, op verrassende wijze van boven licht in de hoge entreehal halen. De gast betrad vervolgens, vanonder een soort laag balkon/passage, de hoge *living-room*. Deze opende zich naar rechts en keek, via twee grote schuifdeuren, axiaal uit over het terras en de Champs-Élysées. Een 'promenade', die de verrassingen van het penthouse ontsloot, leidde onder andere naar een dakterras met een groene *chambre à ciel ouvert* en een soort 'speelkamer' met een betonnen ping-pongtafel. Ook bij Lurçat had de gastheer een paar verrassingen in petto gehad, als hij een bezoeker door zijn huis zou hebben rondgeleid, zoals een met een gebogen glazen dak afgedekte wintertuin, een klein tropisch paradijsje boven de daken van Parijs. Buiten kon de gastheer zijn buitenbad showen, waarin hij zich via het terras voor zijn slaapkamer en een aantal treden kon onderdompelen en zo, slechts van de openbaarheid gescheiden door een glasplaat, de Champs-Élysées overzien. Van buiten, maar ook van binnenuit kon men via een trap het tweede dakterras betreden; men kwam dan uit onder een gewelfde luifel met een vrije blik over de Champs-Élysées en de rue Balzac. Volgde de gast de luifel, dan kon deze nog een trap naar boven volgen, om zo de belvédère met zijn zonnwijzer te bereiken.

walking across the terrace in front of his bedroom and up a few steps, he could plunge into and overlook the Champs-Élysées, separated from the world only by a plate of glass. From the outside, but also from the inside of the penthouse, one could climb a set of stairs to the second roof terrace, to emerge under an arched awning with a sweeping view of the Champs-Élysées and the Rue Balzac. If guests followed the awning, it would take them to yet another stairway, leading up to the belvédère with its sundial.

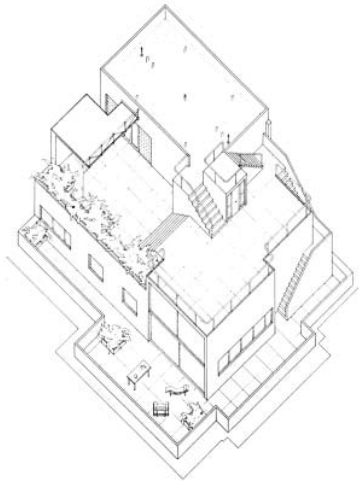
### A Surprising Interior

Le Corbusier and Pierre Jeanneret may have been given the commission, but De Beistegui, like a kind of Dr Frankenstein, determined which elements of the other designs had to be included in the final design. The most important were the 'surprises', the follies along which the host could lead his visitors. Guevrekian's ping-pong table initially turned into a playing field for croquet, for example. The split level system in Guevrekian's design was also copied and transformed, as were the large sliding doors at the front side, which later opened automatically when the host pressed a button. From Lurçat's design, he mainly adopted the idea of an indoor and outdoor stairway, both of which had to culminate in a belvédère. Located at the top of the freestanding spiral staircase in the living room, the belvédère ultimately became a camera obscura with a periscope, or rather, a 'Pariscope', with which one could project a panoramic image of Paris upon a round table. Through a curved door in the elliptical camera obscura, one could also access the roof terrace from the inside. When visitors walked for the first time through that door into the open air, their amazement at the surrounding material must have been intense, for the penthouse was constructed of slabs of white marble. As with Guevrekian, a visitor now had two choices, either to walk up the freestanding staircase beside the camera obscura, or walk down the stairs to the left, in the middle of a kind of bleachers with a view of the Arc de Triomphe. The stage of this implicit theatre was an area paved with marble slabs, framed by grass, flowers and trimmed hedges. In the grass were the glass skylights – known from the other designs – for illuminating the entrance hall and cloakroom. There also was not much left of the natural greenery in Le Corbusier's first design. Everywhere there were little potted trees trimmed into spirals, and the hedge blocking the view of the Champs-Élysées became a 'sliding hedge' that could be automatically opened at the push of a button. The croquet field ultimately evolved into a real *chambre à ciel ouvert*, a belvédère not meant for the view but for personal introspection, a private solarium for De Beistegui that could be completely sealed off by a marble door. To visitors, however, it was more of a fantastical white marble outdoor salon, with a carpeting of grass and a working fireplace. The entire space was decorated with furniture designed by Emilio Terry, such as a natural stone commode, a mantelpiece, a stone mirror frame. For suitable occasions, it could be complemented with antique clocks and music boxes, golden candlesticks, and art objects of glass and porcelain, eighteenth-century paintings or a parrot on a glass stand.

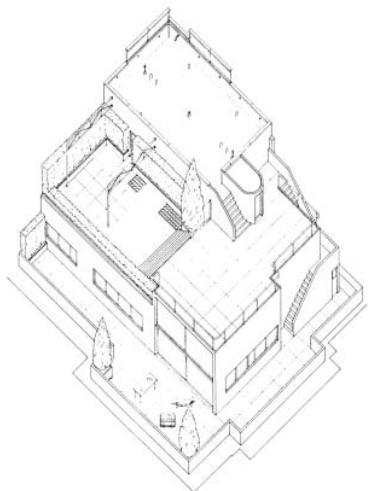
Connections for telephones and other electrical devices were also not absent, naturally. What the penthouse did lack, however, was electric lights. The entire apartment was lit with candles in large crystal chande-



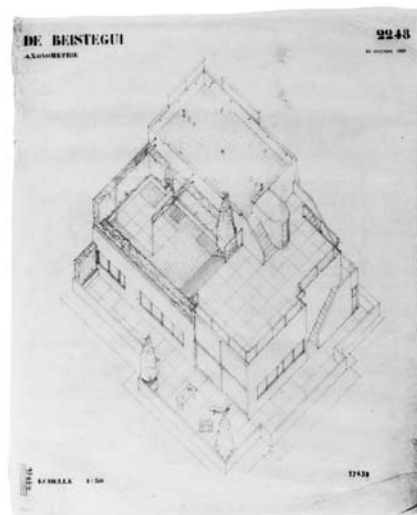
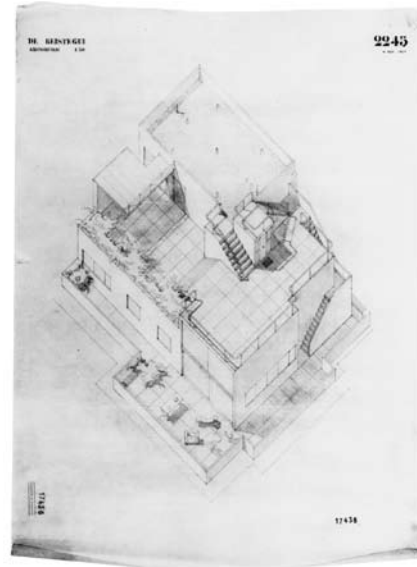
First design, 3-4 June 1929 / Eerste ontwerp, 3-4 juni 1929



Second design, 14 November 1929 / Tweede ontwerp, 14 november 1929



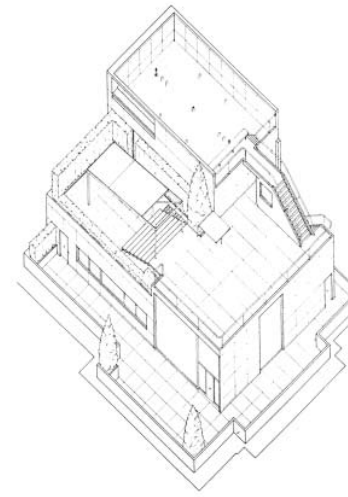
Third design, 30 November 1929 / Derde ontwerp, 30 november 1929



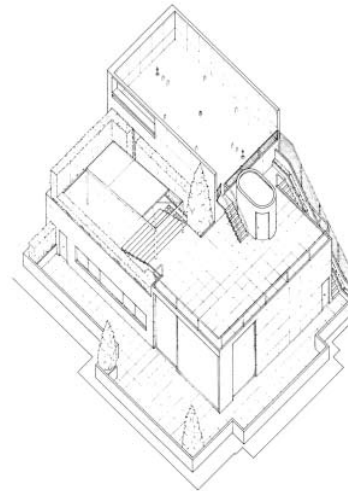
34

Charles de Beistegui – Een Autobiografisch opdrachgeverschap / Wim van den Bergh

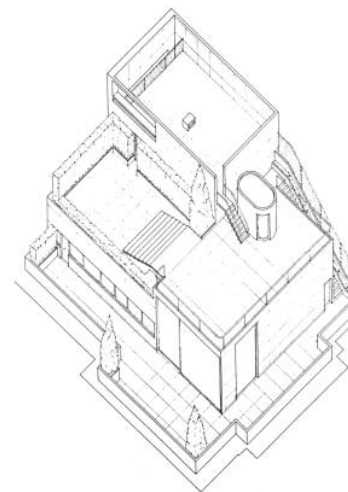
OASE # 83



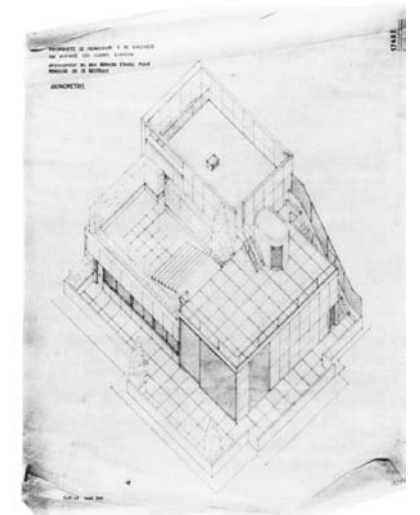
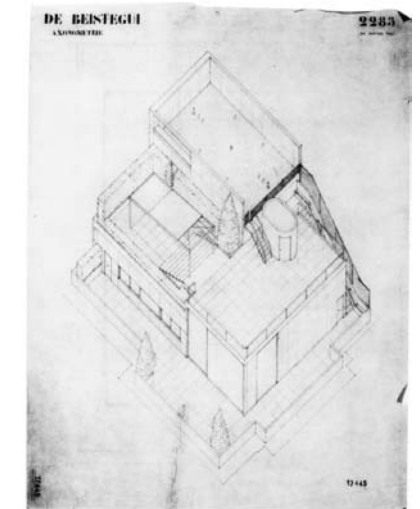
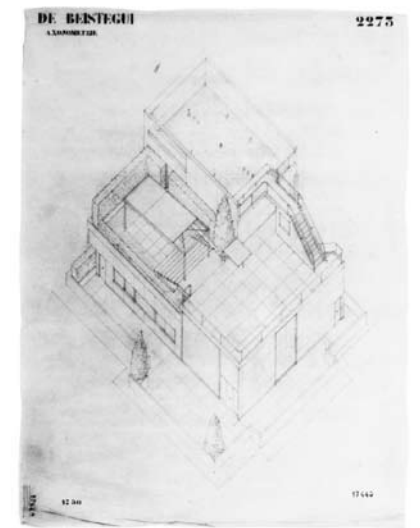
Fourth design, 8 January 1930 / Vierde ontwerp, 8 januari 1930



Fifth design, 24 January 1930 / Vijfde, 24 januari 1930



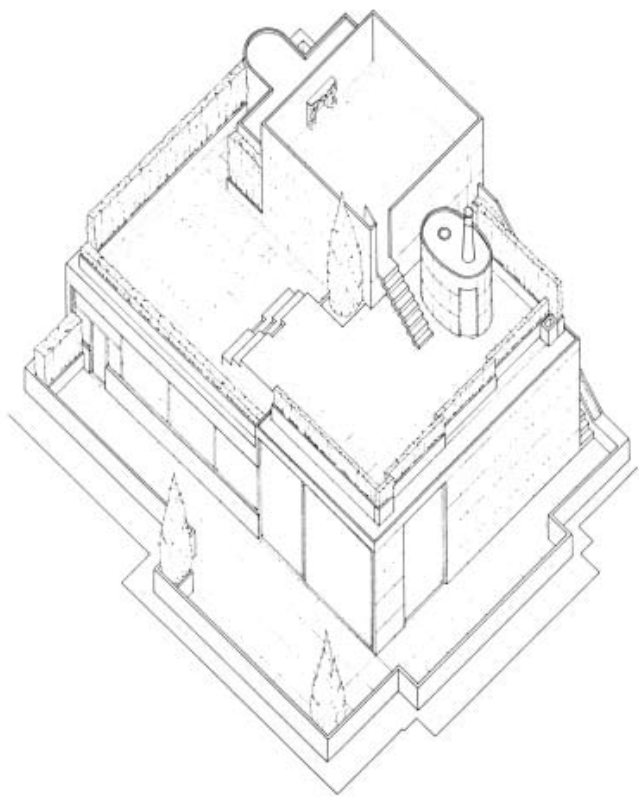
Sixth design, after May 1930 / Zesde ontwerp, na mei 1930



35

Charles de Beistegui – Autobiography and Patronage / Wim van den Bergh

OASE # 83

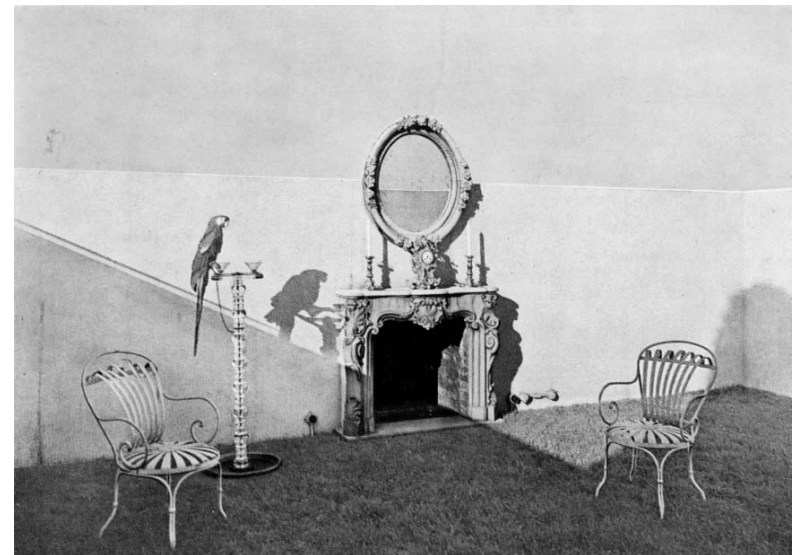


Seventh and final design by Le Corbusier and Pierre Jeanneret, end of 1930 /  
Zevende en definitieve ontwerp van Le Corbusier en Pierre Jeanneret, eind 1930



36

Charles de Beistegui – Een Autobiografisch opdrachtgeverschap / Wim van den Bergh



Outdoor room on the 8<sup>th</sup> floor, from:  
'Une Décor de Fête', in: *Décoration de France, Plaisir de France* /  
Buitenkamer op de 8<sup>e</sup> verdieping, Uit: 'Une Décor de Fête', in  
*Décoration de France, Plaisir de France*

37



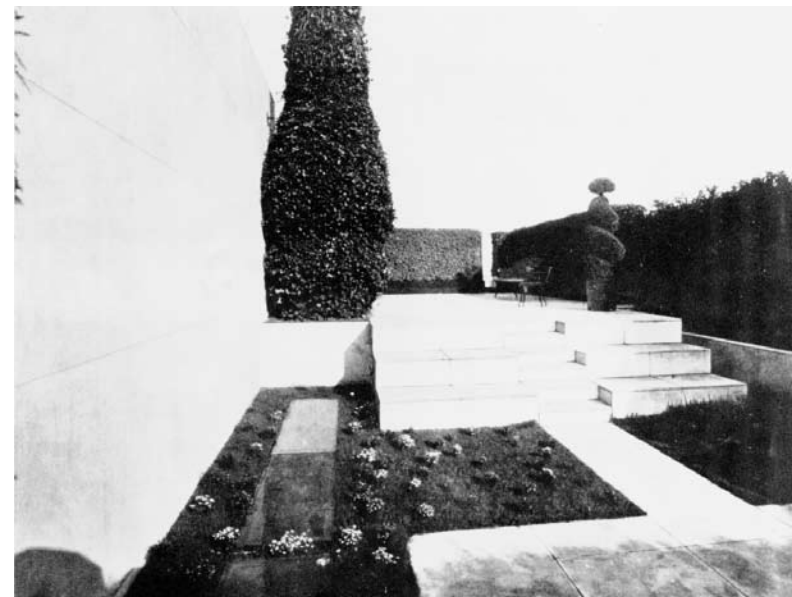
Interior of the 6<sup>th</sup> floor of the De Beistegui apartment / Interieur van de 6<sup>e</sup> verdieping van het appartement De Beistegui

Charles de Beistegui – Autobiography and Patronage / Wim van den Bergh



Roof garden on the 7<sup>th</sup> floor, from: 'Une Décor de Fête', in: *Décoration de France, Plaisir de France* /  
Daktuin op de 7<sup>e</sup> verdieping, Uit: 'Une Décor de Fête', in: *Décoration de France, Plaisir de France*

OASE # 83



Roof garden on the 7<sup>th</sup> floor, from:  
'Une Décor de Fête', in: *Décoration de France, Plaisir de France* /  
Daktuin op de 7<sup>e</sup> verdieping, Uit: 'Une Décor de Fête', in: *Décoration de France, Plaisir de France*

OASE # 83

### Een verbazingwekkend interieur

Le Corbusier en Pierre Jeanneret kregen weliswaar de opdracht, maar De Beistegui bepaalde, als een soort dr. Frankenstein, welke elementen van de andere ontwerpen in het uiteindelijke ontwerp terug moesten komen. Het belangrijkste daarbij waren de verrassingen, de follies waarlangs de gastheer zijn bezoekers kon rondleiden. Zo werd de pingpongtafel van Guevrekian in eerste instantie een speelveld voor croquet. Ook het split-level systeem van diens ontwerp werd overgenomen en getransformeerd, evenals de grote schuifdeuren aan de voorzijde, die later zelfs automatisch open gingen als de gastheer op een knop drukte. Van Lurçat's ontwerp adopteerde hij voornamelijk het idee van een buiten- en een binnentrap die beide moesten culmineren in een belvédère. De belvédère, aan het einde van de vrijstaande wenteltrap in de woonkamer, werd uiteindelijk een 'camera obscura' met periscoop, of beter een 'Paris-scoop', waarmee men op een ronde tafel een panoramisch beeld van Parijs kon projecteren. Via een gekromde deur in die elliptische camera obscura kon men eveneens van binnenuit het dakterras betreden. Trad men voor het eerst door die deur naar buiten, dan zal de verbazing over het materiaal groot zijn geweest: het penthouse was namelijk opgebouwd uit witte marmerplaten. Net als bij Guevrekian had een bezoeker nu twee mogelijkheden, of met de vrijstaande trap naast de camera obscura omhoog, of via de trap in het midden van een soort theatertribune met zicht op de Arc de Triomphe, links naar beneden. De bühne van dit impliciete theater was een met marmerplaten bestraat vlak, geraamd door gras, bloemetjes en geknipte hagen. In het gras waren tevens de glazen bovenlichten opgenomen voor de – van de andere ontwerpen bekende – verlichting van de entreehal en garderobe. Ook van de meer natuurlijke begroeiing, uit Corbu's eerste ontwerp, was uiteindelijk weinig overgebleven. Overal stonden spiraalvormig getrimde boompjes in potten en de haag die het uitzicht op de Champs-Élysées afschermd, werd een 'schuifhaag', die, door een druk op de knop, automatisch kon worden geopend. Het croquetveld evolueerde uiteindelijk tot een echte *chambre à ciel ouvert*, een belvédère niet voor het uitzicht, maar voor de persoonlijke introspectie, dan wel een privé solarium voor De Beistegui, dat door middel van een marmeren deur volledig kon worden gesloten. Voor een bezoeker was het echter meer een onwerkelijke witmarmeren buitensalon, met een vloerbedekking van gras en een werkende open haard. Het geheel was aangekleed met, door Emilio Terry ontworpen meubilair, zoals een natuurstenen commode, een schoorsteenmantel, een stenen spiegellijst en smeedijzeren fauteuils. Voor een passende gelegenheid kon het worden gecompleteerd met antieke klokken en speeldozen, gouden kandelaars, glazen en porseleinen kunstvoorwerpen, achttiende-eeuwse schilderijen of een papegaai op een glazen standaard.

Ook aansluitingen voor telefoon en ander elektrische apparatuur ontbraken natuurlijk niet. Wat echter wel in het penthouse ontbrak was elektrische verlichting. Het geheel werd namelijk verlicht met kaarsen in grote kristallen kroonluchters, of in kandelaars die voor spiegels waren gemonteerd, die wederom als schilderijen in grote vergulde lijsten aan de muur hingen. De vele elektrische schakelaars in het (geluidstechnisch) perfect geïsoleerde huis waren dus niet voor de verlichting, maar voor alle elektromechanische gadgets die in het penthouse verborgen zaten. Zo zat

liers, or in candlesticks mounted in front of mirrors, like paintings in gilded frames on the wall. The many electric switches in the apartment with its perfect acoustic and thermal insulation were thus not for lighting, but for all of the electrical mechanical gadgets that were hidden in the penthouse. For instance, a film projection cabin was hidden at the back of the large salon, and underneath the outdoor stairway leading to the roof terrace. By pushing a button, a big chandelier that hung in front of the large glass sliding doors could be raised higher through a system of pulleys and a rail in the ceiling. This freed up the projection space in front of the large metal screen that simultaneously was lowered from the ceiling in front of the sliding doors. With another push of the button, a gigantic sliding wall could separate the living room from the dining room. And then the (surrealistic) film screening could begin.

As was said, De Beistegui actually was always his own client, the *créateur*, the gentleman-architect who (only) needed professional architects to be able to realise his own very personal ideas – which of course with an egocentric architect like Le Corbusier inevitably had to lead to conflicts about authorship. But then as now, he who pays the piper calls the tune. In between the first design by Le Corbusier and Jeanneret, and the ultimately realised design by De Beistegui in collaboration with Le Corbusier and Jeanneret, there were six other designs, which make clear how De Beistegui continued his autobiographical commissionership down to the details. And how in doing so, he turned a 'house' designed by one of his architects into a self-designed 'home'.

Translation: Jane Bement

er achter in de grote salon en onder de buitentrap naar het dakterras, een filmprojectie-cabine verstopt. Door op een kop te drukken werd de grote kroonluchter, die voor de grote glazen schuifdeuren hing, via een systeem van katrollen en een rail in het plafond, omhoog en verder de ruimte ingetrokken. En maakte zo de projectiekegel vrij voor het grote metalen scherm dat tegelijkertijd vóór de schuifdeur uit het plafond naar beneden kwam. Met een verdere druk op de knop kon ook een reusachtige schuifwand in werking worden gesteld, die vervolgens de woonkamer van de eetkamer scheidde. Zo kon dan de (surrealistische) filmvertoning beginnen.

Zoals gezegd was De Beistegui eigenlijk steeds zijn eigen opdrachtgever, de *créateur*, de gentleman-architect die professionele architecten (slechts) nodig had om zijn eigen zeer persoonlijke voorstellingen te kunnen realiseren. Wat bij een egocentrische architect als Le Corbusier natuurlijk onvermijdelijk moest leiden tot conflicten over het auteurschap. Maar ook toen al gold: wie betaalt bepaalt. Tussen het initiële ontwerp van Le Corbusier en Jeanneret en het uiteindelijk gerealiseerde ontwerp, van De Beistegui in samenwerking met Le Corbusier en Jeanneret, liggen zes andere ontwerpen die duidelijk maken hoe De Beistegui's autobiografische opdrachtgeverschap tot in het detail doorwerkte. En hoe hij zodoende van een door (zijn) architecten ontworpen 'huis' een zelf ontworpen 'thuis' maakte.