Réinventer la sculpture de jardin. Autour de l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels, Paris 1925

Reinventing garden sculpture at the 1925 Paris exhibition of decorative arts

Louis Gevart

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/insitu/14967>

DOI : 10.4000/insitu.14967

ISSN : 1630-7305

Éditeur

Ministère de la culture

Référence électronique

Louis Gevart, « Réinventer la sculpture de jardin. Autour de l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels, Paris 1925 », *In Situ* [En ligne], 32 | 2017, mis en ligne le 11 janvier 2018, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/14967> ; DOI : 10.4000/insitu.14967

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

In Situ Revues des patrimoines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Réinventer la sculpture de jardin. Autour de l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels, Paris 1925

Reinventing garden sculpture at the 1925 Paris exhibition of decorative arts

Louis Gevart

Il serait à souhaiter que les artistes prissent au sérieux l'œuvre destinée au Jardin. Ce n'est pas une besogne secondaire que de travailler pour le plein air. Il ne faut pas entreprendre ces œuvres avec la pensée méprisante que « cela sera toujours assez bon pour le Jardin ». [...] Des entreprises commerciales lancent chaque jour de nouvelles copies des œuvres anciennes, et si la matière en est souvent inférieure, l'allure générale est quand même respectée : et voilà comment l'artiste contemporain se trouve sans cesse en présence des vieux maîtres devant qui son art jeune ne doit pas plier. Qu'il se départisse donc d'un dédain dangereux, qu'il cesse de traiter négligemment la sculpture de Jardin, qu'il consente à ne plus réserver pour d'autres entreprises son véritable effort artistique. Il y a parmi les amateurs de Jardins des gens de haut goût qu'un tel procédé ne saurait satisfaire et qui préféreraient toujours de bonnes copies des œuvres anciennes aux créations hâtives, négligées ou mesquines¹.

- 1 Dans la revue *La Vie à la campagne*, en juin 1912, le critique Pierre-Marcel Lambert résume assez bien la pratique qui s'observe dans la décoration des jardins et livre une vision amère du Salon de la nationale des beaux-arts où figure une section d'Art du jardin. Même chez les architectes désireux de renouveler les codes du jardin régulier en France, comme les Duchêne et les Vera, les copies d'œuvres anciennes sont presque systématiquement préférées aux créations d'artistes contemporains. Si la sculpture de jardin est déjà une catégorie à part entière, les sculpteurs peinent à la réinventer et, lors de l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels de Paris en 1925, les marbres et bronzes sont comme éclipsés par les ornements inventifs – et parfois grandiloquents – des jardins Art déco. Pour revenir à Pierre-Marcel Lambert, si méconnu fut-il, il fait preuve de clairvoyance : se promenant dans l'exposition de sculpture non

spécialisée, il s'arrête sur des œuvres modernes comme *Pénélope*, de Bourdelle², qui selon lui peuvent relever la fadeur du décor de jardin³. Il semble en effet que seule une approche formaliste de l'objet permette d'inventer une sculpture de jardin qui soit en phase avec l'architecture de son temps. Est-ce que la sculpture, trop souvent cantonnée à la catégorie des ornements de jardin, doit être renouvelée plus encore dans sa plastique que dans son iconographie ? Dans cette ambition, la collaboration entre sculpteurs et architectes est-elle déterminante au début du xx^e siècle ? La sculpture de jardin moderne se situant dans un dialogue permanent avec la tradition classique, notre étude vise à brosser les contours de sa réinvention en abordant successivement la question du nouveau jardin régulier et du problème de l'ornement, puis en évoquant la figure de Jacques Lipchitz et le dialogue qu'il instaure avec la forme architecturale.

Le nouveau jardin régulier et la question de l'ornement

- 2 En 1932, dans un numéro de *L'Illustration* consacré à l'art des jardins en France, André Vera sonne définitivement le retour au style : « La question de savoir si votre jardin doit être régulier ou paysager ne se pose plus : il doit être régulier. Architecture pittoresque, peinture impressionniste et vers libre aussi ne sont-ils pas tombés en désuétude ? »⁴ Vera parle en l'occurrence d'un mouvement contemporain auquel il participe, aux sources de l'Art déco, conséquence de la situation française du tournant du xx^e siècle où s'opère un retour en grâce du jardin d'architecte⁵. Le pittoresque d'inspiration anglo-chinoise ne répond plus aux attentes nationalistes d'une France revancharde. La défaite de 1870 encourage les créateurs de jardins à puiser dans les racines l'expression du « génie de la race⁶ », l'essence du génie national qui se situe à Versailles. Cette vision laisse naturellement la part belle à la statue, ornement le plus prisé des créateurs et des théoriciens de l'art du jardin de l'ère de Louis XIV, à commencer par Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville.

L'héritage français et l'indéboulonnable antique

- 3 « La grande ombre de Le Nôtre passe à nouveau sur les jardins de France comme celle du vrai dieu des jardins ; il est l'inspirateur des plus belles restaurations : Vaux-le-Superbe, et de la plus belle création des temps modernes : Voisins. La tradition est retrouvée »⁷. Ernest de Ganay expose ici le poids du passé sur le présent en décrivant les deux maîtres du nouveau jardin à la française, les Duchêne : Henri, le père, et surtout Achille, le fils, qui travaille seul après la mort du premier en 1902⁸. Élaborant un « “revival” louis-quatorzien si parfait qu'il a “orienté” jusqu'à nos jours la perception d'une certaine réalité historique⁹ », Achille Duchêne réinterprète l'esprit du xvii^e siècle dans les réfections de sites historiques qu'il entreprend¹⁰. L'idée est de « défaire » les aménagements paysagers des xviii^e et xix^e siècles pour y substituer des jardins géométriques et tâcher de se rapprocher au mieux de l'esprit originel, comme dans le chantier emblématique de Vaux-le-Vicomte¹¹. Duchêne est aussi un inventeur prolifique. La sculpture étant primordiale dans les jardins réguliers, dans la perspective historiciste qui est celle de Duchêne, les œuvres d'art ne peuvent être d'un style contemporain et, si la restauration de Vaux-le-Vicomte compte bien des motifs inventés, ils sont censés se fondre dans l'ensemble de copies d'antiques et de sculptures du xvii^e siècle mis en place par Le Nôtre¹². Mais la remarque vaut également pour les créations. Ainsi, le temple de l'Amour d'inspiration renaissante

qui domine la perspective du jardin français de la villa Île-de-France de Béatrice Éphrussi de Rothschild à Saint-Jean-Cap-Ferrat (Alpes-Maritimes, 1905-1912) abrite-t-il une sculpture, copie de la *Vénus sortant du bain* de Christophe-Gabriel Allegrain commandée en 1755 par le marquis de Marigny¹³. Le motif est d'ailleurs très proche de la *Vénus Médicis*, l'un des antiques les plus prisés pour la sculpture de jardin au XVIII^e siècle, tant en France¹⁴ qu'en Angleterre¹⁵. Pourtant, Achille Duchêne revendique sa modernité : le retour au plan régulier constitue selon lui une rupture avec l'ostentation bourgeoise du Second Empire¹⁶. L'historiographie ne lui donne pas tort puisque Dorothée Imbert le place – avec son père – en ouverture de son importante étude sur le jardin moderniste en France comme représentant du « retour au formalisme¹⁷ ». Si capital fût son apport à l'art du jardin, celui-ci ne touche pas à la sculpture qui, pour Duchêne, renvoie « aux Grecs¹⁸ ». Dans sa vision, elle n'est en effet qu'un élément du système architectural, permettant de souligner les perspectives dominantes, avec une visée ornementale et allégorique.

- 4 Dans la génération suivante, les frères André et Paul Vera – le premier étant surtout théoricien et le second praticien – continuent de défendre une esthétique nationale, dominée par la géométrie¹⁹, tout en montrant quelques réticences par rapport à la prééminence que cette dernière avait connue au XVII^e siècle. André Vera appelle à « être de son temps » : « J'estime qu'à notre siècle convient une ornementation abstraite constituée par des plans, par des lignes et par des reliefs »²⁰. La première collaboration des Vera pour leur propriété de Saint-Germain-en-Laye²¹ (Yvelines, 1919) donne l'impression que cette rénovation du style régulier, à la française, est d'abord une accentuation de son principe géométrique. Le jardin devient une abstraction, il s'agit de « créer un effet pictural ornemental, à concevoir le jardin comme un tableau unique ou comme une juxtaposition de panneaux colorés et à accorder une place prépondérante aux éléments décoratifs au détriment des végétaux »²². L'influence de la paysagiste Gertrude Jekyll y est évidente dans l'emploi de platebandes vivement colorées, tandis que le choix de plans rigoureusement géométriques, asymétriques et dynamiques évoque les compositions de Robert et Sonia Delaunay. Dans l'entre-deux-guerres, la symétrie étant moins appréciée, le dessin des parterres devient plus dynamique. Dans le jardin de l'hôtel particulier de Jacques Rouché à Paris²³ (1929-1931) que Paul Vera réalise en collaboration avec Jean-Claude Moreux, la distance avec Achille Duchêne est saisissante. Pourtant, la présence de l'antique demeure à travers la sculpture, puisque c'est une copie en bronze de l'*Aurige de Delphes* qui est posée sur le socle cubique au bout de la perspective principale du petit jardin. En 1919, André Vera préconise d'ailleurs bien l'usage de piédestaux à fûts nus, mais pour y placer des « copies de torses antiques²⁴ ». Dorothée Imbert explique que « dans le jardin du XX^e siècle simplifié et réduit, les frères arrangèrent des répliques ou des moulages de statues antiques, comme pour rappeler au spectateur que sous des visions novatrices du jardin comme machine ou du jardin comme paquebot, il y avait la fondation du jardin comme concept classique »²⁵. Malgré l'intérêt de Paul Vera pour le mouvement contemporain, malgré le volontarisme d'André Vera, le goût du remploi est constant, la statue ancienne demeure comme si elle représentait le dernier bastion du classicisme.
- 5 La modernité d'Achille Duchêne et des frères Vera est encore celle du *Peintre de la vie moderne* de Baudelaire ; la statue représente dans leur art *l'éternel et l'immuable*²⁶. On peut être surpris que ces architectes de jardins n'aient pas adopté les œuvres de leurs contemporains Maillol et Bourdelle, dont les idéaux étaient très proches et qui aimaient voir leurs œuvres exposées en plein air. Ils durent compter sur les collectionneurs pour

que leurs pièces acquièrent la stature de sculptures de jardin, Arthur Hahnloser pour *La Méditerranée* du premier, Gabriel Thomas puis le prince Eugène de Suède pour *l'Héraklès archer* du second. Lors de l'Exposition de 1925, les architectes tentèrent de réinventer la sculpture de jardin, apothéose des arts décoratifs français, par d'autres biais que celui de la statuaire figurative.

L'Exposition de 1925 : le parti pris du décoratif entre tradition et modernité

- 6 L'Exposition de 1925 met indéniablement le jardin à l'honneur : la promenade du visiteur est ponctuée de parterres créés par les architectes les plus en vue. Les expositions universelles et autres manifestations internationales proposent des instantanés d'époques, donnant parfois une vision concentrée et exacerbée des conceptions monumentales contemporaines. Le caractère éphémère de ces manifestations encourage certains créateurs à prendre des risques. Celle de 1925 donne ainsi son nom au style Art déco. Elle a marqué le « plus grand triomphe » mais aussi le début du déclin de ce grand courant des arts décoratifs et industriels dont les pavillons français ont donné l'expression la plus complète²⁷. Le parti pris du décoratif amène à considérer le jardin non plus comme un monde en miniature mais comme une abstraction, déportant les goûts des architectes paysagistes du Japon vers l'Islam. Cette idée implique un retour en grâce du minéral au détriment du végétal, tendance que Paul Léon et Fernand David ne manquent pas de souligner dans leur compte rendu de l'Exposition²⁸. Il est vrai que certains jardins de l'Exposition de 1925 ne sont constitués que de pierre, comme la cour des Métiers de Charles Plumet qui, fermant l'esplanade des Invalides (**fig. 1**), était l'un des points d'orgue de la manifestation²⁹.

Figure 1

Charles Plumet, cour des Métiers, Paris, Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels. Photographie de 1925. Base mémoire n° 00158838.

© Ministère de la Culture et de la Communication, médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine – diffusion RMN, tous droits réservés.

- 7 Il s'agissait d'un véritable pavillon à l'air libre, dispositif de surface modeste mais incarnant les valeurs du versant le plus classique de l'Art déco : luxe et raffinement bourgeois, usage immodéré de l'ornement, etc. Ouverte sur la rue, la cour était organisée selon un plan octogonal et une logique concentrique autour d'un bassin. Elle était ceinte de trois vestibules ornés de peintures monumentales d'Henri Marret sur des thèmes tels que les sports et les transports, et de quatorze statues de bronze placées dans des niches, en l'honneur des métiers de l'artisanat et de l'industrie. Leurs auteurs – entre autres Léon Drivier, Paul Niclausse et Louis Dejean³⁰ – adoptaient un style « français » inspiré de Bourdelle, Despiau et Joseph Bernard. Malgré leur iconographie contemporaine, les sculptures étaient traitées dans des volumes simples et très ronds, inspirés de l'Antiquité. Au cœur du bassin central, quatre reliefs de Pierre Poisson constituaient la pièce maîtresse de la cour. Intitulés *La Danse*, *La Musique*, *La Poésie lyrique* et *La Poésie dramatique*, ils rappelaient l'iconographie du programme sculpté de l'Opéra Garnier. Par ce dispositif dans lequel les métiers gravitaient autour des arts, l'architecte et les artistes entendaient illustrer la fusion effective entre l'art et l'industrie. Pourtant, la cour des Métiers met en échec le concept même de l'Art déco puisque, par le choix d'un plan radio-centrique, elle entérinait tacitement l'idée d'une hiérarchie entre les arts. Gabriel Mourey ne manque pas de le souligner, rebaptisant ironiquement de « canapé³¹ » le *Divan de l'Esprit* qu'ambitionnait de faire Charles Plumet, tandis que Georges Le Fèvre pointe pour sa part le caractère obsolète des choix techniques de la réalisation³². Pour autant, il ne faudrait pas se méprendre sur le fond de la critique moderniste. Ce qui est reproché aux sculptures de la cour des Métiers n'est pas tant leur classicisme que le fait de ne pas

l'assumer pleinement. Dans *L'Amour de l'art*, Charensol déplore la médiocrité des pavillons, qu'il considère partiellement rachetée par « un nu de Maillol devant le pavillon Bernheim, [...] la figure de Despiaud qui orne un jardin et [les] cariatides de Bourdelle qui gardent l'entrée de l'ossuaire de Douaumont »³³. Il rend ainsi hommage aux trois champions de l'art dit « indépendant ». D'ailleurs, les sculpteurs ne manquent pas de protester contre l'article 4 du règlement de l'Exposition stipulant que ne seraient retenues que « les œuvres d'une inspiration nouvelle et d'une originalité réelle³⁴ ». Le concept ne peut pas être plus flou, surtout si l'on se réfère à Fernand Léger qui, en 1914, disait qu'il ne savait pas ce qu'était « un sujet ancien ou moderne³⁵ ». À l'Exposition de 1925, les sculpteurs sont donc encouragés à traiter de sujets neufs. Ils l'acceptent mais, en même temps, ils s'insurgent qu'on les accuse de plagiat lorsqu'ils veulent revenir à l'antique. Les artistes, en accord avec les autorités, font donc délibérément le choix de traiter des sujets nouveaux avec un style ancien, alors que l'inverse satisfait bien mieux les sculpteurs qui, comme l'analyse très justement Michel Ragon, ambitionnaient de « concilier modernisme et tradition » plutôt que de « massacrer la tradition et à ne retenir du moderne que ses artifices³⁶ ».

- 8 À côté du peu d'imagination dont témoignent les sculpteurs – et les maîtres d'œuvre, dans une moindre mesure – pour réinventer la sculpture de jardin, les artistes décorateurs rivalisent d'invention pour créer des fontaines, des céramiques et des ouvrages de verre et de béton qu'ils placent dans les jardins de l'Exposition, leur donnant une réelle dimension sculpturale. En 1976, peu après le cinquantenaire de l'Exposition, Yvonne Brunhammer expliquait très bien à quel point le regard des contemporains s'était arrêté plus volontiers sur les fontaines et céramiques que sur les statues³⁷. Certes, des essais sont moins heureux que d'autres, comme le *Décor floral* de Jacques Lambert³⁸ dans lequel Charensol ne voit que de ridicules « asperges rouges³⁹ ». Le critique considère aussi que seule la fontaine de Lalique placée devant le bâtiment « relève » la médiocrité de la cour des Métiers (**fig. 2**).

Figure 2

René Lalique, Fontaine Lalique. Paris, Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels. Carte postale aux éditions E. Papeghin, collection Louis Gevart.

© DR.

- 9 Pour autant, au pavillon de Sèvres, le parti pris du décoratif est parfaitement assumé, avec quatre figures de sphinx en céramique assises autour d'une fontaine au centre du jardin⁴⁰. Dans le jardin d'inspiration arabe de Joseph Marrast sur le cours la Reine⁴¹, le chemin d'eau aboutit à une étonnante fontaine géométrique de Roux-Spitz en ciment faisant face au bassin surélevé⁴². L'axe principal du jardin a un succès tel qu'un mécène américain en commande une réplique à Marrast pour sa propriété de Palm Beach (Floride)⁴³ et qu'une autre est réalisée à Lardy (Essonne) pour le négociant en vins Henri Boussard⁴⁴. La propension de l'Art déco à marier décor géométrique et influence classique permet de rassembler sous une bannière commune des artistes de différentes sensibilités. Le « Jardin d'Eau et de Lumière » de Gabriel Guévrékian⁴⁵, présenté à proximité de la cour des Métiers, est l'un des témoignages les plus éloquent du versant moderniste du courant. Dans un espace étroit, Gabriel Guévrékian exploite la contrainte du plan triangulaire en divisant ce dernier en une multitude de petits parterres triangulaires. Certains contiennent des fleurs ornementales tandis que d'autres sont simplement peints selon une composition chromatique prenant pour modèle une aquarelle de Robert Delaunay dont la bi-dimensionnalité est dépassée par la présence de vasques de diverses hauteurs et inclinaisons⁴⁶. Une œuvre du maître verrier Louis Barillet, prenant la forme d'un astre constitué de triangles de verre et de miroirs réfléchissant la lumière environnante et reflétant les couleurs des différents parterres, était placée au sommet du jardin et constituait le point dynamique de la composition. Elle remplaçait la sculpture dans la fontaine, avec une forme abstraite, des matériaux nouveaux et l'intégration du mouvement, de la transparence et de la lumière. Charensol voit pourtant dans cette

« fâcheuse boule » le seul élément venant rompre l'harmonie d'ensemble de ce qui constituait selon lui le « plus joli » des jardins de l'Exposition⁴⁷. Paul Léon et Fernand David reviennent également sur la qualité des fontaines présentées à la manifestation, ainsi que sur la diversité des ornements de jardin. Selon les deux rapporteurs, une forme d'hybridation s'opérait entre les fontaines ornementales et la statuaire, la seconde tendant à s'intégrer aux premières et les premières, faites de béton et de verre, voire intégrant un dispositif électroluminescent, empruntaient des formes de plus en plus sculpturales⁴⁸.

Figure 3

Robert Mallet-Stevens, Jardin de l'habitation moderne. Joël et Jan Martel, Arbres cubistes, béton. Paris, Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels. Photographie inconnu, 1925. Base mémoire n° 00158915.

© Ministère de la Culture et de la Communication, médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine – diffusion RMN, ADAGP, tous droits réservés.

- 10 L'usage de l'éclairage, fleuron de l'ingénierie moderne, rappelle l'importance du deuxième adjectif dans le nom même de l'Exposition ; quoique fondamentalement décoratifs, les arts doivent aussi être industriels. Dans l'architecture moderne, le progrès est incarné par le béton. Sur l'esplanade des Invalides, Robert Mallet-Stevens en use jusqu'à remplacer le végétal par des « Arbres cubistes » de béton⁴⁹, œuvres des frères Martel assistés de Barillet (**fig. 3**). L'œuvre prête au scandale car elle est interprétée comme un pied de nez au bon goût. Mais sa raison d'être est surtout liée aux aléas de l'exposition : les végétaux initialement prévus n'ayant pas survécu, on eut l'idée de leur substituer des sculptures de béton⁵⁰ qui restèrent brutes alors qu'elles devaient à l'origine être peintes⁵¹. Chacune est dessinée à partir d'un module particulier et l'exécution relève d'une prouesse technique indiscutable. Ici se trouve accomplie la liaison du style et de la technique, l'expression pleine d'un idéal industriel et moderniste qui laisse la part belle au décoratif, ce qui conduit Dorothée Imbert à avancer que « le béton permit à Mallet-Stevens et aux frères Martel de suggérer, plus que de reproduire, la nature et ainsi de

créer une abstraction de feuillage tout comme un peintre ou un sculpteur »⁵². Les arbres deviennent de fait un manifeste de la civilisation moderne, le jardin est porté au rang d'œuvre d'art totale alors que l'architecte et les sculpteurs trahissent l'une des principales critiques du jardin Art déco : l'oubli de la nature. Malgré la modernité d'un « Jardin d'Eau et de Lumière » ou des « Arbres cubistes », cet espace reste un tableau abstrait, éloigné de la nature, bidimensionnel, visuel et contrôlable en un instant⁵³. Le Corbusier propose lui aussi de reconsidérer le rapport à la nature dans le « combat » qu'il engage contre l'art décoratif ; la sculpture moderne va lui servir d'argument.

Collaborations entre sculpteurs et architectes : un rapport ambigu

- 11 La sculpture de jardin ne pouvant manifestement pas se limiter à des copies d'antiques ni l'art décoratif répondre aux attentes des sculpteurs, les architectes font appel à des plasticiens dès la conception des pavillons, afin que l'œuvre d'art s'intègre le mieux possible au projet. Les expositions universelles et internationales de l'entre-deux-guerres, celle de Paris en 1925 comme celle de Barcelone en 1929, donnent lieu à des collaborations emblématiques qui, dans les jardins, prennent un caractère public. Mais le véritable accomplissement de cette vision s'incarne bientôt dans l'habitat privé, où des propriétaires amateurs d'art moderne ne peuvent concevoir de posséder un jardin sans sculpture. Il importe ici de déterminer les rapports spatiaux institués entre sculpture et architecture, de définir comment les architectes ont appréhendé l'art des jardins et de comprendre comment s'est exercée l'autorité de chacun.

Le pavillon de l'Esprit nouveau : un modèle du genre ?

- 12 Si radical que soit le geste des frères Martel, la position de Mallet-Stevens reste ambiguë quant aux arts décoratifs. Il est clair que sa contribution à l'architecture touche d'abord au style et, comme le souligne Michel Ragon⁵⁴, parmi les pavillons étrangers, seul celui de Melnikov pour l'URSS défend véritablement l'esthétique constructiviste⁵⁵.
- 13 En France, Le Corbusier est lui aussi en croisade contre l'Art déco avec, en 1925, deux charges contre lui : la publication de *L'Art décoratif aujourd'hui*⁵⁶ et l'établissement du pavillon de l'Esprit nouveau, face au grand magasin *Le Bon Marché*⁵⁷⁵⁸ (**fig. 4**). Pendant ses études en Allemagne, Le Corbusier fut marqué par Peter Behrens, Hermann Muthesius et surtout Adolf Loos⁵⁹, dont il voulut reproduire, à l'endroit de l'Art déco, le combat mené contre la Sécession viennoise⁶⁰. À l'Exposition de 1925, Le Corbusier répond à la surenchère agitée des pavillons officiels par le dépouillement du pavillon de l'Esprit nouveau. Aux papiers peints saturés de motifs, il préfère des surfaces blanches peintes au ripolin, aux meubles luxueux du *Printemps* la rigueur tubulaire des ateliers Thonet et, à l'ameublement, l'équipement. Le Corbusier profite aussi de l'occasion pour réserver un espace d'exposition aux panneaux explicatifs, plans et maquettes de projets utopistes (dont la fameuse *Ville de trois millions d'habitants* et le Plan Voisin, projet pour le centre de Paris) présentés dans son essai *L'Urbanisme*⁶¹ paru l'année précédente. Avec des moyens restreints, il fait passer un message très clair dans lequel les arts plastiques sont au premier plan, comme l'a récemment analysé Philippe Rivoirard⁶².

Figure 4

Charles-Édouard Jeanneret dit Le Corbusier, pavillon de l'Esprit nouveau. Jacques Lipchitz, *Baigneuse*, vers 1923. Paris, Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels. Photographie inconnu, 1925. Base mémoire n° 00159165.

© Ministère de la Culture et de la Communication, médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine – diffusion RMN/Fondation Le Corbusier-ADAGP/The Estate of Jacques Lipchitz, courtesy The Marlborough Gallery, New York.

- 14 D'un plan extrêmement simple, le pavillon de l'Esprit nouveau est placé dans un écrin de pelouse planté de quelques arbustes et d'une unique sculpture, une *Baigneuse* (1925) de Jacques Lipchitz⁶³, dans une version très proche de celle réalisée en 1924 et actuellement conservée au Harvard University Art Museum⁶⁴. Quoique discret, le jardin devant le pavillon a une importance capitale. En réalité, le pavillon constitue un projet d'habitation, présenté comme partie d'un plus grand ensemble, une sorte d'appartement-villa qui pourrait être l'un des modules des projets de tours présentés à l'intérieur du pavillon. Ainsi, le jardin qui entoure le pavillon apparaît comme un condensé du grand parc que devait devenir, selon Le Corbusier, la ville contemporaine⁶⁵. Son dépouillement s'accorde avec les façades nues et le plan libre, générant un effet plastique. Le projet devient presque une déclaration de principe de la voie dans laquelle s'engage alors Le Corbusier et qui s'incarnera par exemple, au cours des années suivantes, dans la villa construite pour Hélène de Mandrot. Comme le plan libre défendu par l'architecte permet le développement sculptural de l'édifice, quelques herbes hautes et rochers témoignent d'une nature qui, quoique maîtrisée, n'est pas méprisée comme l'explique Jürgen Ulpts⁶⁶. La sculpture de Lipchitz n'a rien de l'antique : sa forme est issue du chevauchement de multiples profils aussi clairs que la ligne de cylindres automobiles qui s'entrecoupent et se chevauchent dans une composition dynamique et limpide. La verticalité de la sculpture, mais surtout le signe rappelant une bouche sur le disque supérieur, tête sans visage, l'identifie bien à une figure, réinterprétée dans une optique proche de celle de Fernand Léger. Par sa situation et ses dimensions (grandeur nature), la sculpture de

Jacques Lipchitz fait transition entre l'architecture du pavillon et ses abords. Tout comme les murs de Léger et les toiles d'Ozenfant présentées à l'intérieur du pavillon, la *Baigneuse* de Lipchitz est l'un des points clés du pavillon-manifeste. S'il dit respecter la nature, Le Corbusier déclare aussi ne pas négliger l'art. La sculpture du jardin du pavillon de l'Esprit nouveau n'est donc pas un ornement mais une œuvre d'art, dans un *hic et nunc*⁶⁷.

- 15 Si Mallet-Stevens et Le Corbusier ont tous deux laissé une empreinte dans le paysage urbain par leurs réalisations de l'entre-deux-guerres⁶⁸, c'est sans doute plus dans le pavillon de l'Esprit nouveau de Le Corbusier que dans les « Arbres cubistes » réalisés par les frères Martel à la demande de Robert Mallet-Stevens qu'il faut chercher une véritable rénovation de la sculpture de jardin en 1925. Dans ses textes théoriques, Le Corbusier appelle au dialogue entre les arts plus qu'à la soumission des arts plastiques à l'architecture⁶⁹. Il est erroné de voir dans la *Baigneuse* un simple faire-valoir de l'architecture nouvelle car c'est de leur propre chef que Lipchitz et Léger rejoignent Le Corbusier dans son combat contre les arts décoratifs, comme le souligne Abraham-Marie Hammacher⁷⁰. Lipchitz adopte Le Corbusier autant que ce dernier le choisit et c'est bien le sculpteur qui fait appel à l'architecte pour construire son atelier à Boulogne-Billancourt en 1923. Pour Jacques Lipchitz, le pavillon de l'Esprit nouveau précède en outre des collaborations avec d'autres architectes, grâce auxquelles il crée d'inventives sculptures de jardin.

La sculpture de jardin réinventée

- 16 Lipchitz prend à bras le corps le problème de la sculpture de jardin dès le début des années 1920, intitulant une œuvre *Étude pour une statue de jardin* dès 1921⁷¹. L'artiste explique son intérêt pour la lumière naturelle par une révélation et non par un cheminement théorique. Celle-ci tient au désir de créer pour le plein air que lui inspire le paysage des côtes bretonnes lors d'un séjour à Ploumanac'h (Perros-Guirec, Côtes-d'Armor) à l'été 1923⁷². Abraham-Marie Hammacher, qui s'est intéressé à la naissance des formes chez Lipchitz, a analysé combien ce séjour fut fondateur⁷³. En effet, de 1923 à 1930, Lipchitz réalise nombre d'études sur le thème de la sculpture de jardin, pour obtenir une représentation figée et mono-focale. Le résultat fut une *Figure* créée pour le jardin de Jeanne Tachard à La Celle-Saint-Cloud (Yvelines)⁷⁴, étrange signal, vaguement anthropomorphique, faisant référence tant à la stèle qu'au totem⁷⁵. Au centre de l'ovale qui tient lieu de tête, le sculpteur use en effet de signes au travers de vagues stylisées qui renvoient aux lignes du paysage. Déjà, la matière s'évide. La naissance de la « forme » de *Ploumanac'h* coïncide avec le moment où Picasso encourage Gonzales à sortir de la logique du volume pour que la sculpture ressemble à un dessin en trois dimensions, pour que tous ses points de vue puissent s'embrasser d'un même point⁷⁶.

Figure 5

Jacques Lipchitz, *La Joie de vivre*, 1927, bronze, actuellement conservée au musée d'Israël, Jérusalem. Photographie inconnu, 1927, Paris, musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, inv. PH/Fds Lipchitz PE 24.6.

© Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme/courtesy The Marlborough Gallery, New York.

- 17 Chez Lipchitz, la relation avec l'architecture est déterminante, comme en témoigne sa collaboration avec Le Corbusier en 1925 pour le pavillon de l'Esprit nouveau. Pour la villa des Noailles en 1927, Lipchitz réalise la sculpture *La Joie de vivre* dont la thématique résonne comme un hommage à sa sœur malade⁷⁷ (fig. 5) en même temps qu'elle fait directement écho à la célèbre toile de Matisse, manifeste fauve réalisé dans l'hiver 1905-1906⁷⁸. Toutefois, malgré cette dimension personnelle, il n'est pas question ici de revendiquer l'indépendance de la figure sculptée : celle-ci s'intègre dans le tableau vivant que constitue le « Jardin cubiste » de Gabriel Guévrékian, pendant extérieur de la villa de Mallet-Stevens. Conservée actuellement au musée d'Israël à Jérusalem⁷⁹, l'œuvre de Lipchitz se trouvait alors à l'extrémité du jardin⁸⁰. Mécènes de l'avant-garde, les Noailles voient dans leur villa et son jardin la matérialisation du lien entre mécanique et génie des hommes. Après l'échec des discussions avec Brancusi⁸¹, Lipchitz s'impose comme le seul sculpteur à pouvoir donner corps au *credo* moderniste recherché à Hyères. Disposée sur un socle motorisé, la *Joie de vivre* était en effet en mouvement permanent⁸² (fig. 6).

Figure 6

Gabriel Guévrekian, Le jardin cubiste, Hyères, villa Noailles et Jacques Lipchitz, *La Joie de vivre*, 1927, bronze, actuellement conservée au musée d'Israël, Jérusalem. Photographie Niels Forn, 1927, Paris, musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, inv. PH/Fds Lipchitz PE 85.2.

© Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme/courtesy The Marlborough Gallery, New York.

- 18 Dans une lettre de mars 1928, le vicomte Charles de Noailles loue cette « prodigieuse » sculpture de plein air à laquelle la pluie a donné une magnifique teinte vert émeraude⁸³. Inspirée du cubisme « historique », la figure, quoique reconnaissable, évoque une guitare déstructurée, avec une ligne droite verticale et une autre, sinueuse, en forme de S. Parallèlement au travail sur la frontalité que conduit Jacques Lipchitz sur ses *Totems* à la même époque, le sculpteur embrasse ici le problème de la ronde-bosse d'une façon nouvelle, substituant aux pas du spectateur le mouvement propre de la sculpture pour la métamorphose de son profil⁸⁴. De la même manière, dans la conception du jardin, Guévrekian se réfère à la tradition pour mieux la transgresser. Il réactive la *bella vista* des jardins réguliers, reprend le procédé d'une figure faisant face à la terrasse devant la maison et ferme ainsi la perspective, comme le faisait le temple de l'Amour de Duchêne à la villa Éphrussi de Rothschild à Saint-Jean-Cap-Ferrat. Loin d'être secondaire, *La Joie de vivre* tient à la villa Noailles le rôle de « point de fuite⁸⁵ » dans la perspective accentuée que suggérait le plan triangulaire du jardin de Guévrekian. Elle apparaît ainsi comme un accomplissement des pistes esquissées dans le « Jardin d'Eau et de Lumière » de l'Exposition de 1925⁸⁶. Figure de proue de la villa Noailles, *La Joie de vivre* est une réponse sculpturale poly-focale au paquebot futuriste et à ses façades multiples. À Hyères, architecture, jardin et sculpture sont au même niveau⁸⁷.
- 19 Quelques années plus tard, Lipchitz a de nouveau l'occasion d'intégrer ses sculptures au paysage méditerranéen et à l'architecture moderniste. Pour la villa l'Artaud que lui construit Le Corbusier au Pradet (1930), Hélène de Mandrot acquiert dès 1931 une œuvre

de Jacques Lipchitz, *Femme allongée à la guitare*⁸⁸. Placée sur la terrasse, cette sculpture en pierre blanche de dimensions modestes est comme « prise » dans l'espace domestique.

Figure 7

Le Pradet (Var), Charles-Édouard Jeanneret dit Le Corbusier, villa l'Artaude, 1930-1931 et Jacques Lipchitz, *Le Chant des voyelles*, 1931-1932, bronze, actuellement conservée à la Kunsthhaus, Zurich. Photographie inconnu, 1929, Fondation Le Corbusier, L2.9-17.

© FONDATION LE CORBUSIER-ADAGP/THE ESTATE OF JACQUES LIPCHITZ, COURTESY THE MARLBOROUGH GALLERY, NEW YORK

- 20 Une autre composition, celle-ci spécialement pensée pour ce lieu, va devenir pièce maîtresse du jardin : *Le Chant des voyelles* (fig. 7). Inspirée d'un chant religieux de l'Égypte antique visant à dominer les forces de la nature, variation sur le thème des harpistes qui occupe alors le sculpteur, l'œuvre trouve son véritable sens lorsque Lipchitz la met en place en 1932⁸⁹. Comme à Ploumanac'h, Lipchitz s'inspire du paysage environnant : « En réalisant l'œuvre pour Mme de Mandrot j'avais pleinement conscience de l'intense qualité de la lumière, et cela en affecta la conception, dans les découpures tranchantes ou dans la texture épaisse. Je voulais qu'elle soit en accord avec le fond de montagnes »⁹⁰. Ici, à la différence de Hyères ou du pavillon de l'Esprit nouveau, ce n'est pas une forme de mimétisme entre la sculpture et l'architecture qui prévaut mais plutôt une prise de distance. *Le Chant des voyelles* fut d'ailleurs compris par l'écrivain Georges Limbour comme une passerelle pour accéder au sublime du spectacle naturel⁹¹. Pourtant, quelles que soient les affirmations du sculpteur quant à sa liberté de création sur le chantier de la villa l'Artaude, Le Corbusier a la maîtrise et c'est à dessein qu'il valorise à ce point les sculptures de Lipchitz, choisissant leur emplacement et poussant l'artiste à concevoir de nouveaux socles⁹² (voir fig. 5). Par rapport à *La Joie de vivre*, qui faisait écho à la villa Noailles, *Le Chant des voyelles* est un signal posé dans le paysage. Le Corbusier croyait moins à une intégration des arts dans l'architecture et l'urbanisme qu'à leur participation

directe à la genèse de l'espace et les mots qu'il prononce en 1955 auraient très bien pu qualifier le travail effectué avec Lipchitz au Pradet : « La statuaire peut être parfaitement étrangère à un édifice, faire partie du paysage géométrique (de l'urbanisme et de l'architecture) et occuper des points véritablement fatidiques. J'ai qualifié cette rigueur : "acoustique visuelle" »⁹³. Choisir d'intégrer la sculpture à l'architecture est donc le fait de Lipchitz, ce qui le différencie de deux confrères également venus du cubisme, Henri Laurens et Ossip Zadkine, dont les sculptures de jardin réalisées dans les années 1920 expriment encore une forme de repli. Abandonnant les natures mortes qui en avaient fait l'un des sculpteurs cubistes les plus reconnus, Laurens retourne en effet au nu féminin drapé, aux nymphes et aux ondines qui renouent avec la tradition baroque de la sculpture de jardin⁹⁴ et *Femme à la draperie*, dont la version de 1927 est conçue pour la villa Noailles, a parfois été interprétée comme un « abandon du cubisme »⁹⁵. Chez Zadkine, la notion de sculpture – souvent aussi de statue – de jardin reste très présente puisque parfois inscrite dans le titre⁹⁶. Dans ses figures de bois de son jardin de la rue d'Assas⁹⁷, le sculpteur cherche, par le matériau, à renouer avec sa « forêt intérieure », avec sa Russie natale. Dans une époque de retour à l'ordre⁹⁸, il serait tentant de lire la démarche de Laurens et Zadkine comme une réaction au radicalisme de leurs expériences antérieures. Le jardin fait en réalité figure de parenthèse, d'espace isolé du temps et peut-être d'une histoire ayant révélé son caractère tragique. Faudrait-il voir dans la sculpture de jardin une volonté de se placer en marge du progrès, dans un lieu autre, une utopie ? Faut-il comprendre le jardin comme un espace de critique du modernisme ? Il est clair que le problème se pose différemment pour Lipchitz qui place sa sculpture en dialogue avec l'architecture moderne tout autant qu'il l'intègre au jardin ou au paysage naturel. Le sculpteur ne cesse de se définir comme cubiste, alors même qu'il était de bon ton de railler le cubisme⁹⁹, mais le jardin donne un nouveau sens au concept, comme Jacques Lipchitz l'explique au sujet des *Transparents* qu'il présente comme « une culmination de toutes [ses] trouvailles dans le cubisme mais en même temps une échappatoire au cubisme »¹⁰⁰. À l'époque des *Transparents*, toute la sculpture de Jacques Lipchitz devient à la fois ligne et signe¹⁰¹. Il ne cherche pas à résoudre la question de la transparence – question qui préoccupait toute avant-garde – par l'emploi de matériaux nouveaux comme Naum Gabo et László Moholy-Nagy, mais en recourant à la ligne. En réimplantant la sculpture dans l'architecture contemporaine, Lipchitz prend une part active à la construction, plus active que Georg Kolbe au pavillon de Weimar conçu par Mies van der Rohe pour l'Exposition internationale de Barcelone en 1929, mais peut-être moins qu'Henry Moore dans la villa construite par Serge Chermayeff pour son propre usage à Bentley Wood (Sussex) en 1938. Dans ce projet, contraintes économiques et temporelles amènent l'architecte à privilégier une clarté de plan, de volumes et de lignes. L'enjeu pour Henry Moore n'est pas simplement de pallier l'absence d'ornements mais de créer une transition entre l'environnement naturel et l'édifice géométrique. Il opte pour une figure aux volumes allusifs et biomorphiques qu'il intitule *Recumbent Figure*, convainquant l'architecte qu'une sculpture allongée est plus en harmonie avec la maison qu'une figure debout mais revendiquant aussi une certaine indépendance de son œuvre par rapport à l'architecture¹⁰².

Bilan. La sculpture : simple marqueur de style ou enjeu majeur pour le jardin ?

- 21 Malgré les évolutions techniques, formelles et conceptuelles qui marquent la sculpture du ^{xx}e siècle, l'objet traditionnel qu'est la sculpture de jardin gagne une pertinence aux yeux des sculpteurs et architectes modernes. D'une certaine façon, les sculpteurs issus des avant-gardes historiques renouent, au cours de l'entre-deux-guerres, avec l'usage traditionnel de la statue de jardin. Vouloir renouveler l'iconographie, ou tout simplement substituer l'ornement abstrait à la sculpture, apparaît comme un maniérisme moderniste, sans que soit véritablement redéfinie la relation entre sculpture, architecture et paysage. Il s'avère que la figure sculptée – parfois remplacée par un mât ou un simple signal – donne une échelle humaine permettant de se projeter dans le site. À ce titre, la pensée de Moore est intéressante car elle témoigne d'un paradoxe des collaborations entre sculpteurs et architectes : dans l'idéal de synthèse des arts, en particulier celui que défend Le Corbusier, les arts plastiques ne sont pas intégrés à l'architecture mais dépendent du chantier et conditionnent même la construction. Pourtant, lorsque les propriétaires quittent les lieux, ils emportent les œuvres d'art qui furent conçues spécifiquement pour eux (**fig. 8**). Ainsi, les sculptures de jardin deviennent-elles des pièces de musée, parfois présentées (dans leurs versions originales ou reproduites) dans des parcs de sculptures ouverts au public – comme c'est le cas du *Chant des voyelles* dont la version originale est dans les jardins du LAM de Villeneuve-d'Ascq (Nord) et une autre version au Kröller-Müller Museum d'Otterlo (Pays-Bas) – ou dans des salles. Le vœu de Lipchitz que ses sculptures ne soient pas reproduites après son décès fait que la restauration de la villa Noailles a laissé vacante la proue du jardin cubiste de Guévrékian. En l'absence de la sculpture, seule l'utilisation judicieuse du piédestal permet de concentrer le regard sur ce point focal.

Figure 8

Gabriel Guévrekian, *Le jardin cubiste*, Hyères, villa Noailles, en 2015.

Phot. Boris Collet. © Boris Collet, avec l'aimable autorisation de Camille Lesouef.

NOTES

1. - LAMBERT, Pierre-Marcel. « Ce que doit être la sculpture de jardin ». *La Vie à la campagne*, vol. 7, n° 138, 1912, p. 404.
2. - La première version de cette statue inspirée de *L'Odyssée*, mais l'exposition du grand bronze en 1912 est un geste fort de l'artiste pour affirmer sa conception monumentale et architecturale tranchant avec l'art de Rodin, dans la continuité de la *Tête d'Apollon* (1909) et d'*Héraklès archer* (1909), exposé au Salon des Artistes français de 1910 (Émile-Antoine Bourdelle, *Pénélope*, 1912, bronze, 240 x 84 x 71 cm, Paris, musée Bourdelle, n° d'inventaire MB br. 1852).
3. - LAMBERT, Pierre-Marcel. Art. cit., p. 405.
4. - VERA, André. « Le petit jardin ». *L'Illustration*, 28 mai 1932, vol. 137, n° 4656, n. p.
5. - En 1879 déjà, le paysagiste Édouard André évoquait un style composite, alliant des aspects des plans réguliers et paysagers, en déclarant que « c'est à lui que l'avenir de l'art des jardins appartient » (ANDRÉ, Édouard. *L'art des jardins*. Paris : Masson, 1879, p. 151).
6. - Monique Mosser utilise l'expression pour qualifier le retour à la tradition française dans les arts en 1870 pour rejeter les apports allemands autant que pour se détacher de la culture anglaise (MOSSER, Monique. « Les Duchêne et la réinvention de Le Nôtre ». Dans MOSSER, Monique et

TEYSSOT, Georges. *Histoire des jardins, de la Renaissance à nos jours*. Paris : Flammarion, 1990, p. 442).

7. - GANAY, Ernest de. « Charme des jardins anciens ». *L'Illustration*, 28 mai 1932, n° 4656, n. p. ; comme Vaux-le-Vicomte, Voisins est l'évocation d'une intervention de Henri et Achille Duchêne.

8. - Monique Mosser explique que l'expression de jardin à la française est une construction moderne, jamais utilisée au XVIII^e siècle et très rarement au XIX^e siècle. Elle s'impose durablement avec l'ouvrage de DUCHÊNE, Achille et FOUQUIER, Maurice. *Des divers styles de jardins : petites et grandes résidences*. Paris : Émile Paul, 1914 (MOSSER, Monique. « Sous l'objectif, les jardins de Duchêne entre histoire et création ». Dans FRANGE, Claire et al. *Le style Duchêne : Henri & Achille Duchêne, architectes paysagistes*. Cat. exp. Neuilly-sur-Seine : Éd. du Labyrinthe, 1998, p. 23).

9. - MOSSER, Monique. « Les Duchêne et la réinvention de Le Nôtre ». Dans MOSSER, Monique et TEYSSOT, Georges. *Op. cit.*, p. 443.

10. - Parmi les principales créations des Duchêne, nous citerons en premier lieu la réfection des parcs des châteaux de Vaux-le-Vicomte (Seine-et-Marne) et de Courances (Essonne) dans les années 1870, de celui de Breteuil (Yvelines) en 1898 puis, parmi les réalisations d'Achille seul à partir de 1901, nous citerons le parc de Voisins (Yvelines, 1903-1925), le jardin français de la villa Éphrussi de Rothschild (Saint-Jean-Cap-Ferrat, Alpes-Maritimes, 1905-1912) et celui du château de Blenheim (Oxfordshire, Royaume-Uni, 1925).

11. - Cette conception de la restauration, qui consiste à créer des pièces exprimant l'esprit d'un style historique, mériterait un rapprochement avec le Moyen Âge d'Eugène Viollet-le-Duc. En réalité, et c'est là aussi le sens de la remarque de Monique Mosser, la volonté de respecter l'époque à la lettre fut à ce point poussée que les Duchêne en arrivèrent à un style plus classique encore que celui de Le Nôtre par le choix de schémas géométriques très complexes (*Ibid.*).

12. - Au sujet de la restauration ou restitution du parcours de sculptures de Vaux-le-Vicomte en 1875 (GARNIER, Bénédicte. « La création d'un nouveau décor sculpté dans les jardins de Vaux-le-Vicomte à la fin du XIX^e siècle ». *Histoire de l'art*, 1990, vol. 3, n° 12, p. 69-79).

13. - Voir dans la base Joconde : notice M5037010235.

14. - Voir dans la base Joconde : notice 50520006756.

15. - FRITH, Wendy. « Sex, Gender, Politics: The Venus de Medici in the Eighteenth-Century Landscape Garden ». Dans EYRES, Patrick et RUSSELL, Fiona (dir.). *Sculpture and the Garden*. Aldershot/Burlington : Ashgate, 2006, p. 71-84.

16. - DUCHÊNE, Achille. *Les jardins de l'avenir : hier, aujourd'hui, demain*. Paris : Vincent, Fréal & C^{ie}, 1935, p. 7.

17. - IMBERT, Dorothée. *The Modernist Garden in France*. New Haven : Yale University Press, 1993, p. 1-9.

18. - DUCHÊNE, Achille et FOUQUIER, Maurice. *Des divers styles de jardins*. Paris : Émile Paul, 1914, p. 131.

19. - Voir VERA, André. « Le nouveau style ». *L'Art décoratif*, vol. 11, n° 27, 1912, p. 21-32 ; au sujet du nationalisme de l'Art déco, voir POSSÉMÉ, Évelyne. « De l'art nouveau à l'Art déco : le premier Art déco ». Dans BRÉON, Emmanuel et RIVOIRARD, Philippe. *1925 : Quand l'Art déco séduit le monde*. Cat. exp., Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 16 octobre 2013-17 février 2014. Paris : Cité de l'architecture et du patrimoine/Norma, p. 18-29.

20. - VERA, André. *Le nouveau jardin*. Paris : Émile Paul, 1911, p. 35.

21. - Voir dans la base Mérimée : notice IA78000222.

22. - GUEISSAZ, Catherine. « Les frères Vera et l'art des jardins entre les deux guerres ». *Histoire de l'art*, 1990, vol. 3, n° 12, p. 88.

23. - Voir le site : http://archiwebture.citechaillot.fr/fonds/FRAPN02_MORJE/inventaire/objet-12496 [consulté le 29/03/2017].

24. - « Dans le même but, vous recommanderez les copies de torses antiques. Ces magnifiques cylindres modelés sobrement se dresseront comme des réservoirs remplis d'énergie ; mieux aussi

que des statues mouvementées, ils conféreront par leur attitude calme une dignité exemplaire à la propriété. » (VERA, André. *Les jardins*. Paris : Émile Paul frères, 1919, p. 28).

25. - « *In the reduced and simplified twentieth-century garden, the brothers arranged replicas of casts of antique statues, as if to remind the viewer that beneath the newer ideas of the garden as machine or garden as ocean liner was the foundation of the garden as a classical conception* » (IMBERT, Dorothée. *Op. cit.*, p. 76, traduction de l'auteur).

26. - « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable » (BAUDELAIRE, Charles. « Le peintre de la vie moderne ». Dans BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'art* [1863]. Éd. Francis Moulinat. Paris : Librairie générale française, 1999, p. 518).

27. - Alastair Duncan rappelle que le terme d'Art déco n'est pas contemporain au mouvement artistique mais est une invention de la fin des années 1960 pour qualifier ce mouvement (DUNCAN, Alastair. *Art déco* [1988]. Traduit de l'anglais par Michèle Hechter. Paris/Londres : Thames & Hudson, 1989, p. 8).

28. - Paul Léon est directeur des Beaux-Arts, commissaire général adjoint de l'Exposition, Fernand David, sénateur, commissaire général ; « La matière inerte entre, pour une large part, dans la composition du jardin moderne. Elle a repris l'importance que lui avaient fait perdre les paysagistes. L'école méthodique bannit, il est vrai, les ruines, les rochers postiches, les garde-fous, les barrières, les bancs où le ciment moulé imite de grosses branches sommairement assemblées, ou encore ces pavillons rustiques dans lesquels de livides troncs d'arbres soutiennent un toit de chaume. Elle multiplie en revanche les carrelages de céramique, les revêtements de mosaïque, les fontaines, les statues » (LÉON, Paul, DAVID, Fernand *et al.* *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, Paris 1925 : Rapport général*. Paris : Librairie Larousse, 1925-1932, vol. 11, *Rue et jardin*, 1927, p. 85).

29. - Voir dans la base Mémoire : notices 00158835, 00158837 et 00158838.

30. - Voir dans la base Mémoire : notices 00159321, 00159322, 00159323, 00159324, 00159325, 00159326, 00159327, 00159328, 00159329, 00159330, 00159331, 00159332, 00159333, 00159334, 00159335.

31. - L'auteur écrit notamment : « Que les esprits positifs se rassurent donc : ils ne courent, dans la cour des Métiers, aucun risque d'être emportés par le déchaînement de lyrisme qui s'en dégage. La cour des Métiers est, à ce point de vue, une cour de tout repos, un "Divan de l'Esprit" d'où ce qui est le plus absent, c'est l'esprit. » (MOUREY, Gabriel. *La vérité sur la cour des Métiers : ce qu'elle est, aurait dû être, pouvait être*. Paris : Librairie de France, 1925, p. 3).

32. - « Et pour finir, approchons-nous de cette cour des Métiers qui aurait dû être la représentation vivante de notre effort d'artisanat. Ce cloître, ce sanctuaire terminal, réalisé par M. Plumet, se transforme en un quai luxueux de gare de ceinture. Magnifiquement réalisé ? Certes, quant à la richesse, la variété et le choix des matériaux, mais avec une ignorance des ressources simplifiées du béton et un manque de logique tels que cet immense vestibule précédant une cour qui n'est pas plus grande, reste désertique en face d'un petit patio froid, sec, sans vie, sans douceur, malgré ses arabesques de fer forgé et ses fontaines murmurantes. » (LE FÈVRE, Georges. « Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes : l'architecture ». *L'Art vivant*, vol. 2, n° 19, 1925, p. 22).

33. - CHARENSOL, Georges. « La rue – les jardins ». *L'Amour de l'art*, vol. 6, n° 8, 1925, p. 326. Plus loin, Charensol cite aussi de façon élogieuse les bas-reliefs de Manès, Costa, Pompon, Zadkine et des frères Martel pour la fontaine *Douce France* (*Ibid.*, p. 327).

34. - Cité par MOUREY, Gabriel. *Op. cit.*, p. 22.

35. - LÉGER, Fernand. « Les réalisations picturales actuelles » (LÉGER, Fernand. *Fonctions de la peinture* [1914]. Éd. Sylvie Forestier. Paris : Gallimard, 1997, p. 26).

36. - RAGON, Michel. *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*. Tournai : Casterman, 1971-1978, t. 2, *Pratiques et méthodes, 1911-1971*, 1972, p. 80.

37. - « Aujourd'hui en feuilletant les albums-souvenirs, les numéros spéciaux des revues de l'époque, nous nous arrêtons volontiers devant la fontaine lumineuse de Lalique, le jardin de la Manufacture de Sèvres assez joli avec ses pièces d'eau, sa fontaine, les animaux ridicules et attendrissants de Le Bourgeois, la fontaine du Commissariat général dessinée par Jean Burkhalter et sculptée par les Martel, le beau jardin de Guévrékian, avec ses bassins triangulaires peints de couleurs vives par Robert Delaunay. » (BRUNHAMMER, Yvonne. 1925. Paris : Les Presses de la Connaissance, 1976, p. 8-39).

38. - Voir dans la base Mémoire : notice 00158999.

39. - CHARENSOL, G. *Op. cit.*, p. 327.

40. - Voir dans la base Mémoire : notices 00158948 et 00158949.

41. - Voir dans la base Mémoire : notices 00159048 et 00159049.

42. - Voir dans la base Mémoire : notice 00159570.

43. - IMBERT, Dorothée. *Op. cit.*, p. 43.

44. - Une photographie du jardin de Palm Beach figurait dans le n° 4656 de *L'Illustration* du 28 mai 1932, consacré aux jardins (n. p.). Comme pour le jardin éphémère de l'Exposition, l'axe principal était ponctué par un bronze, le *Faune* de Paul Silvestre. Seule la végétation variait, Marrast ayant là opté pour des essences tropicales. Dans des photographies récentes, le jardin de Lardy conserve un axe principal similaire à ceci près qu'il n'y a plus la sculpture de Paul Silvestre, si toutefois elle y fut jamais installée. Voir le site : <http://www.ville-lardy.fr/Parc-Boussard-un-jardin-Art-deco.html> [consulté le 29/03/2017].

45. - Voir dans la base Mémoire : notice 00158992.

46. - DESHOULIÈRES, Dominique, JEANNEAU, Hubert et VITOU, Elizabeth. *Gabriel Guévrékian (1900-1970) : une autre architecture moderne*. Paris : Connivences, 1987, p. 34.

47. - CHARENSOL, G. *Op. cit.*, p. 327.

48. - « La céramique trouve enfin son emploi dans les fontaines, voire dans la statuaire. Fontaines et statues sont de nouveau très en vogue auprès des architectes de jardins. Elles constituent des éléments décoratifs qui se mêlent et se complètent, la fontaine servant de base à la statue, la statue formant le motif essentiel de la fontaine. Les fontaines toutes franches ne manquaient pas à l'Exposition. Tantôt appuyées à un bloc de marbre comme à un mur, elles ne présentent qu'un jeu de cannelures verticales et régulières où l'eau ruisselait sur un fond doré de mosaïque. Tantôt, comme dans la cour des Métiers, elles avaient la rectitude d'une stèle rectangulaire, enrichie de marbre, ou la sveltesse d'une coupe sur un piédestal à huit faces. Ici, comme soutenue par des contreforts de colonnettes, la fontaine s'élevait toute droite, portant sur ses quatre faces de discrets reliefs sculptés. Là, évoquant une manière de monument primitif, elle dressait en un faisceau de lames de ciment coloré. Ailleurs, taillée en obélisque, habillée de plaques de verre d'où fusait, la nuit venue, un rayonnement lumineux, elle ressemblait, avec ses jets superposés dont les courbes s'élargissaient vers la base, à quelque féérique conifère. C'était la seule de son espèce où l'on eût tenté un effet d'éclairage ; il est permis de le regretter » (LÉON, Paul et DAVID, Fernand. *Op. cit.*, p. 86).

49. - Voir dans la base Mémoire : notice 00158915.

50. - IMBERT, Dorothée. *Op. cit.*, p. 38.

51. - PINCHON, Jean-François. « L'Exposition de 1925 ». Dans PINCHON, Jean-François (dir.). *Robert Mallet-Stevens. Architecture, mobilier, décoration*. Cat. exp., Paris : mairie du XVI^e arrondissement, 1986. Paris : Action artistique de Paris/P. Sers, 1986, p. 72.

52. - « *concrete allowed Mallet-Stevens and the brothers Martel to suggest, rather than to replicate, nature and thus to create an abstraction of foliage as might a painter or a sculptor.* » (IMBERT, Dorothée. *Op. cit.*, p. 40, traduction de l'auteur).

53. - Elle y soulevait ces quatre points en forme de titres de paragraphes : « Premièrement, le jardin est un produit des arts décoratifs et non une image idéalisée de la nature. [...] Deuxièmement, ces jardins tendaient à être en deux dimensions et demi plutôt que de réelles

compositions spatiales. [...] Troisièmement, ces jardins étaient picturaux, c'est-à-dire qu'il s'agit de compositions qui s'abordent par la vision plus que par l'expérience. [...] Quatrièmement, et dernièrement, ces jardins sont faits d'un seul instant. » (IMBERT, Dorothée. « French Visions in the Modern Garden ». *Die Gartenkunst*, vol. 7, n° 2, 1995, p. 55-67).

54. - « L'Exposition de 1925 veut ainsi marquer la joie de la paix retrouvée, de la France reconstruite. Dans cette perspective, les architectes et artistes du *Stijl* et du *Bauhaus* semblaient bien puritains avec leurs cubes » (RAGON, Michel. *Op. cit.*, p. 79).

55. - Voir dans la base Mémoire : notice 00159521.

56. - LE CORBUSIER. *L'Art décoratif d'aujourd'hui* [1925]. Paris : Flammarion, 1996.

57. - Voir le lien vers la notice des archives du MAHJ inv. PH/Fds Lipchitz PE 6.2, <http://catalogue.mahj.org//collec.php?q=2&o=4> [consulté le 29/03/2017].

58. - Une palissade de six mètres de hauteur avait été mise en place par la direction de l'Exposition devant le pavillon de l'Esprit nouveau pour en empêcher l'ouverture, l'accès et la vue, mais par ordre du ministre des Beaux-Arts, celle-ci fut abattue ; BCESIGER, Willy et STONOROW, Oscar. *Le Corbusier : œuvre complète* [1937]. Paris : Fondation Le Corbusier, 1999 ou Zürich : Éditions d'architecture, 1995 ??, t. 1, 1910-1929, p. 98-100.

59. - PAYNE, Alina. *From Ornament to Object : Genealogies of Architectural Modernism*. New Haven/Londres : Yale University Press, 2012, p. 236 sq.

60. - LOOS, Adolf. « Ornement et crime » [1908]. Dans LOOS, Adolf. *Ornement et crime et autres textes*. Trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel. Paris : Payot & Rivages, 2003, p. 71.

61. - LE CORBUSIER. *Urbanisme*. Paris : G. Crès, 1924.

62. - « En fait, tout oppose les organisateurs de l'Exposition et Le Corbusier : aux programmes fastueux représentés par “Une ambassade française” ou par “l'Hôtel du collectionneur”, Le Corbusier propose une cellule d'habitation standard. Au mobilier, Le Corbusier répond par l'équipement [...]. Devant le pavillon, une sculpture de Lipchitz ; sur les murs de la cellule d'habitation, des toiles de Fernand Léger et des peintres puristes Amédée Ozenfant et Le Corbusier, représentations post-cubistes d'objets-types, assiettes, bouteilles, carafes, verres... Et l'art décoratif ? Il est représenté par les tapis d'Orient et des poteries d'Amérique du Sud, objets artisanaux et folkloriques, à l'opposé de la conception des ensembles développés dans l'Exposition, dans une volonté de démonstration du paradoxe de Le Corbusier : “L'art décoratif n'a pas de décor” » (RIVOIRARD, Philippe. « L'architecture à l'exposition de 1925 ». Dans BRÉON, E. *Op. cit.*, p. 74.

63. - Voir le lien vers la notice des archives du MAHJ inv. PH/Fds Lipchitz PE 24.6, <http://catalogue.mahj.org//collec.php?q=1&o=10> [consulté le 29/03/2017]. LÉAL, Brigitte. « Lipchitz, sculpteur cubiste : “de la vraie et belle sculpture” ». Dans MARQUET, Françoise, LÉAL, Brigitte, LEFRANÇOIS, Michèle et al. *Lipchitz : les années françaises de 1910 à 1940*. Cat. exp., Boulogne-Billancourt, musée des Années 1930, 6 octobre-30 décembre 2005. Paris/Boulogne-Billancourt, Somogy/musée des Années 1930, 2005, p. 21.

64. - Voir le lien vers Harvard Art Museum, objet n° 1960.745 <http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/222183?position=2> [consulté le 29/03/2017].

65. - « Seuls les traits noirs représentent les surfaces bâties. Tout le reste est en rues ou en plantations. À vrai dire la Cité est un immense parc. ». Légende du plan Voisin. LE CORBUSIER. 1924, n. p.

66. - « Grâce au plan libre, l'ordonnance du jardin devient aussi une composition libre : les principes de composition sont indiqués mais aussi perturbés et remis en question » (ULPTS, Jürgen. « Quelques remarques sur l'architecture de jardin de Le Corbusier ». Dans BONAITI, Maria, CASALI, Valerio et al. *Le Corbusier et la nature. III^e Rencontres de la Fondation Le Corbusier*. Paris : fondation Le Corbusier/La Villette, 2004, p. 84).

67. - Dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, ce caractère absolu de l'œuvre d'art et de son aura était ainsi défendu par Le Corbusier : « Mais si l'art décoratif n'a pas de raison d'exister, il existe

l'outillage, il y a l'architecture, il y a l'œuvre d'art. [...] Art toujours. L'art est inséparable de l'être, véritable puissance indissoluble d'élévation apte à donner un bonheur pur. Intimement lié aux mouvements de notre cœur, il marque les étapes du difficile cheminement à travers les broussailles de l'âge et des âges, vers un état de conscience. Il jalonne cet espace qui sépare le moment où la nature immense et dominatrice écrase, où l'on travaille en harmonie avec sa loi ; passage de l'âge de sujétion à l'âge de création ; - histoire de civilisation, comme aussi histoire de l'individu. Miroir éloquent des arts où se réfléchissent les indices de puissance des époques ainsi que les coefficients expressifs d'une âme en émoi. » (LE CORBUSIER. *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. Op. cit., p. 120).

68. - « Contrairement à Le Corbusier, Mallet-Stevens ne souhaitait pas radicaliser le paysage urbain. Il reprenait simplement chacune des infrastructures que comptait la ville moderne, de la caserne des pompiers au bureau de poste, en passant par l'hôtel de ville et la maison individuelle, et lui conférait un style "moderne". Il est cependant probable que ces illustrations aient davantage influencé les architectes contemporains que les austères projets architecturaux et urbains de Le Corbusier. » (BENTON, Tim. « L'architecture Art déco ». Dans BENTON, Charlotte, BENTON, Tim et WOOD, Ghislaine. *L'Art déco dans le monde 1910-1939*. Tournai : Renaissance du livre, 2003 (d'après l'exposition « Art déco 1910-1939 », Londres, Victoria & Albert Museum, 2003), p. 248.

69. - Il faut toutefois garder à l'esprit qu'il s'agit là de théorie, Le Corbusier gardant la maîtrise, dans la mise en œuvre du pavillon de l'Esprit nouveau, sur l'intégration des œuvres d'art et leur disposition dans l'espace architectural. Voir dans ce numéro l'article de Guillemette Morel-Journel. (A FAIRE, FC)

70. - « *Lipchitz was one of the small band of artists who chose Le Corbusier as their architect.* » (« Lipchitz fit partie du petit groupe d'artistes qui choisit Le Corbusier comme leur architecte ») (HAMMACHER, Abraham-Marie. « Lipchitz, 1891-1973 : a Concise Survey of his Life and Works ». Dans WILKINSON, Alan G. *The Sculpture of Jacques Lipchitz : a Catalogue raisonné*. Londres/New York : Thames & Hudson, 1996-2000, vol. 1, *The Paris Years, 1910-1940*, 1996, p. 15). Abraham Hammacher, fondateur du jardin de sculpture du musée Kröller-Müller à Otterlo (Pays-Bas), était un proche de Jacques Lipchitz.

71. - WILKINSON, Alan G. *Ibid.*, p. 59.

72. - « Cet été à Ploumanac'h, pays des rochers étranges, en contemplant ces rochers avec leur curieux équilibre j'ai beaucoup réfléchi. Et ce résultat, je songe l'appliquer aux statues en plein air. Statues de jardin principalement, à quoi je pense donner la plus grande part de mon activité. C'est un problème passionnant où la sculpture moderne doit apporter une note nouvelle » (Jacques Lipchitz, lettre à Albert C. Barnes d'août 1923, Paris, musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme [MAHJ], archives, A 150-15, cité par ARAUJO, Ana Bela de. « La sculpture de Jacques Lipchitz et l'architecture, histoire d'une émancipation ». Dans LÉAL, Brigitte (dir.). *Jacques Lipchitz, collections du centre Pompidou, musée national d'Art moderne et du musée des Beaux-Arts de Nancy*. Cat. exp., Nancy, musée des Beaux-Arts, 17 décembre 2004-14 mars 2005. Paris : Centre Pompidou, 2004, p. 76).

73. - « *The observation of six bathers and the unstable piling up of rock masses at Ploumanach were impressions in natural space that become remembered images and from memory passed into mental images of possible sculptures. The termination of this development of frontality, which does not need a wall like a relief, but is freestanding in space, was the famous garden statue with the inescapable idea of totemism, which Lipchitz had already linked with that frontality earlier on* » (« L'observation de six baigneurs et l'empilement instable de masses rocheuses à Ploumanac'h furent des impressions dans l'espace naturel qui devinrent des images mémorisées, et à partir du souvenir, devinrent des images mentales de sculptures potentielles. L'aboutissement de ce développement de la frontalité, qui ne demande pas un mur comme un relief, mais tient tout seul dans l'espace, fut la fameuse statue de jardin avec l'idée inévitable de totémisme, que Lipchitz avait déjà relié à cette frontalité

auparavant » (HAMMACHER, Abraham-Marie. *Lipchitz in Otterlo*. Otterlo : Rijksmuseum Kröller-Müller, 1977, n. p., traduit du néerlandais vers l'anglais par Patricia Wardle et traduction française de l'auteur).

74. - Voir le lien vers la notice Betsabel inv. PH/Fds Lipchitz PO 1.60.1, <http://catalogue.mahj.org/collec.php?q=arc&o=1B581BCehq9NC4uf> [consulté le 29/03/2017].

75. - Le sculpteur en parle d'ailleurs comme d'un « totem primitif » (*primitive totem*) dans ses mémoires (LIPCHITZ, Jacques et ARNASON, H. *My Life in Sculpture*. Londres : Thames & Hudson, 1972, p. 89).

76. - Pour nuancer cette opposition entre matériaux et compositions transparents, il faut souligner que Gabo avec son frère Pevsner se pencha sur la simultanéité des profils de la sculpture lorsqu'ils développèrent leurs *Stéréométries* lors de leur exil en Norvège de 1917. Cette question prend surtout racine dans la recherche de visions simultanées, approchée avant-guerre par les futuristes italiens mais aussi en France par Robert Delaunay et Marcel Duchamp.

77. - LIPCHITZ, Jacques et ARNASON, H. *Op. cit.*, p. 96 ; voir dans la base Mémoire : notice IVR93_80830116XB.

78. - L'inspiration de Lipchitz n'est pas formellement avérée mais la similitude des titres de la sculpture et de la peinture (la composition de Matisse est parfois aussi intitulée *Le Bonheur de vivre*) n'interdit pas d'en faire l'hypothèse, d'autant que le sculpteur avait été très lié à Albert Barnes dans les années 1920. Le docteur Barnes était en effet propriétaire de la *Joie de vivre* de Matisse (BOUBLIL, Alain. *L'Étrange docteur Barnes*. Paris : Albin Michel, 1993, p. 164-169).

79. - Voir le lien vers la notice du musée d'Israël à Jérusalem, objet n° B86-0320, <http://www.imj.org.il/imagine/collections/item.asp?table=comb&itemNum=194502> [consulté le 29/03/2017].

80. - ARAUJO, Ana Bela de. *Art. cit.*, p. 71.

81. - Un projet d'*Oiseau dans l'espace* de 50 mètres de hauteur fut conçu pour le jardin cubiste des Noailles en 1927, mais n'aboutit pas en raison des exigences du sculpteur sur le matériau (TEJA BACH, Friedrich. « Constantin Brancusi, la réalité de la sculpture ». Dans ROWELL, Margit, TEMKIN, Ann et al. *Constantin Brancusi (1876-1957)*. Cat. exp., Paris : centre Georges Pompidou, musée national d'Art moderne, 14 avril-21 août 1995. Paris : Gallimard/centre Pompidou, 1995, p. 30).

82. - « La conjugaison des talents complémentaires de Guévrékian, Mallet-Stevens, Lipchitz et Noailles lui-même – génial maître d'ouvrage – donne lieu à une œuvre unique et contradictoire, à la rencontre de plusieurs avant-gardes » (BRIOLLE, Cécile, FUZIBET, Agnès et MONNIER, Gérard. *La villa Noailles : Rob Mallet-Stevens*. Marseille : Parenthèses, 1990, p. 63).

83. - NOAILLES, Charles de. Lettre à Jacques Lipchitz [document électronique]. Hyères, 19 mars 1928. MAHJ, archives. Fonds Lipchitz A 033.4, voir notice du catalogue Betsalel : <https://www.mahj.org/fr/decouvrir-collections-betsalel/lettreenveloppe-64144> [consulté le 27/01/2016].

84. - HAMMACHER, Abraham-Marie. 1996, p. 15-16.

85. - DAMISCH, Hubert. *Robert Mallet-Stevens et la villa Noailles à Hyères*. Paris : Marval, 2005, p. 22.

86. - BRIOLLE, Cécile, FUZIBET, Agnès et MONNIER, Gérard. *Op. cit.*, p. 62-63.

87. - BRIOLLE, Cécile et REPIQUET, Jacques. « Une pièce rare : le jardin cubiste de Gabriel Guévrékian à Hyères (1926) ». *Monuments historiques*, vol. 34, n° 143, 1986, p. 40.

88. - LIPCHITZ, Jacques et ARNASON, H. *Op. cit.*, p. 103.

89. - BAUDIN, Antoine. *Hélène de Mandrot et la Maison des artistes de La Sarraz*. Lausanne : Payot, 1998, p. 249 ; il faut noter que la base surélevée, maçonnée dans cette première version, fit ensuite partie intégrante de la figure et coulée en bronze pour les versions ultérieures de Villeneuve-d'Ascq et du musée Kröller-Müller.

90. - « *In making the work for Madame de Mandrot I was extremely conscious of the intense quality of the light, and this affected the design in the sharp indentations as well as the heavy, textural surface. I wanted it to harmonize with the mountain background* » (LIPCHITZ, Jacques et ARNASON, H. *Op. cit.*, p. 124).
91. - LIMBOUR, Georges, cité par ARAUJO, Ana Bela de. *Art. cit.*, p. 72.
92. - BAUDIN, Antoine. *Op. cit.*, p. 226.
93. - LE CORBUSIER. « L'art dans l'architecture moderne en Europe » (9 mai 1955). Dans MENZ, Cäsar (dir.). *Le Corbusier ou la synthèse des arts*. Cat. exp., Genève, musée Rath, 9 mars-6 août 2006. Genève : musées d'Art et d'Histoire/Skira, 2006, p. 258.
94. - LÉAL, Brigitte. « Henri Laurens ou l'élan vital ». Dans PRAT, Jean-Louis (éd.). *Tête-à-Tête Léger Laurens*. Cat. exp., Baden-Baden, Museum Frieden-Burda, 23 juin-4 novembre 2012. Baden-Baden/Ostfildern : Frieden-Burda Stiftung/Hatje Cantz, 2012, p. 20.
95. - FABRE, Gladys. « La sculpture architecturale de Laurens ». Dans *Henri Laurens : rétrospective*. Cat. exp., Villeneuve-d'Ascq, musée d'Art moderne, 12 décembre 1992-12 avril 1993. Paris/Villeneuve-d'Ascq, RMN/musée d'Art moderne, 1992, p. 66.
96. - *Femme à l'oiseau ou Jeune fille à l'oiseau ou Statue pour un jardin*, 1930, pierre de Pouillenay, 175 x 44 x 44 cm, Paris, musée Zadkine ; *Femme agenouillée ou Statue pour un jardin*, 1936, pierre, 117 x 60 x 50 cm, Bordeaux, musée des Beaux-Arts ; *Statue pour un jardin*, 1943-1944, ciment, West Palm Beach, Norton Gallery of Art et *Statue pour un jardin*, 1958, bronze, Saint-Paul-de-Vence, fondation Maeght, voir *Ibid.* et PRAT, Jean-Louis dans *Collection de la fondation Maeght. Un choix de 150 œuvres*. Cat. exp., Saint-Paul-de-Vence, fondation Maeght, 3 juillet-20 octobre 1993. Saint-Paul-de-Vence : fondation Maeght, 1993.
97. - ZADKINE, Ossip. *Le maillet et le ciseau : souvenirs de ma vie*. Paris : Albin Michel, 1968, p. 109-110.
98. - BOUILLON, Jean-Paul, CEYSSON, Bernard, LEVAILLANT, Françoise, LAUDE, Jean et al. *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*. Actes du 2^e colloque d'histoire de l'art contemporain, Saint-Étienne, 15-17 février 1974. Saint-Étienne : Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'expression contemporaine, 1975 et HULTÉN, Pontus (dir.). *Les Réalismes (1919-1939)*. Cat. exp., Paris, MNAM centre Georges Pompidou, 17 décembre 1980-20 avril 1981. Paris : centre Georges Pompidou, 1980.
99. - Brouillon de lettre de Jacques Lipchitz à Tériade, Le Pradet, vers 1932 (Archives, bibliothèque Kandinsky, Paris, fonds Jacques Lipchitz B1, dossier « Jacques Lipchitz, correspondances diverses, s. d. à 1937 » ; document C1932-3835, cité par ARAUJO, Ana Bela de. *Art. cit.*, p. 76, note 33).
100. - « *It is a culmination of all my findings in cubism but at the same time an escape from cubism* » (LIPCHITZ, Jacques et ARNASON, H. *Op. cit.*, p. 96).
101. - HAMMACHER, Abraham-Marie. *Évolution de la sculpture moderne*. Paris : Cercle d'art, 1971, p. 161-162, traduit de l'anglais par Paul Peyrelevade.
102. - « *My figure looked out across a great sweep of the Downs and her gaze gathered in the horizon. The sculpture had no specific relationship to the architecture; it had its own identity and did not need to be on Chermayeff's terrace. But it so to speak enjoyed being there and I think it introduced a humanising element. It became a mediator between modern house and ageless land. When Chermayeff sold this house and went to live in the United States, the Contemporary Art Society bought the reclining figure and presented it to the Tate Gallery. Now it's usually indoors, but has occasional airings* » (MOORE, Henry. « Sculpture in the Open Air » ; les mots du sculpteur britannique à ce sujet en 1955 apparaissent encore comme une déclaration de principe sur la place que doit avoir la sculpture dans l'architecture : « Ma figure avait la vue sur une grande étendue des Downs, et son regard s'arrêtait sur l'horizon. La sculpture n'avait pas de relation spécifique avec l'architecture ; elle avait sa propre identité et n'avait pas besoin d'être sur la terrasse de Chermayeff. Mais pour ainsi dire, elle appréciait d'être là, et je pense qu'elle introduisait un élément humanisant. Elle devint une médiatrice entre la maison moderne et la terre sans âge. Quand Chermayeff vendit cette maison et partit vivre aux

États-Unis, la *Contemporary Art Society* acheta la figure allongée et en fit don à la Tate Gallery. Aujourd'hui elle est la plupart du temps à l'intérieur, mais on lui fait prendre l'air de temps à autre. » (MOORE, Henry et WILKINSON, Alan G. *Henry Moore : Writings and Conversations* [1955]. Aldershot : Ashgate, 2002, p. 259). Pour une étude plus détaillée de cette commande, voir POWERS, Alan. « Henry Moore's *Recumbent Figure* at Bentley Wood, 1938 ». Dans EYRES, Patrick et RUSSELL, Fiona. *Op. cit.*, p. 121-131.

RÉSUMÉS

Très présente dans les traités de jardinage des XVIII^e et XIX^e siècles, la statue est un objet traditionnel dans l'art des jardins, figurant au rang des ornements. Outre la statuaire commémorative installée dans les jardins publics, la sculpture avait généralement pour but d'évoquer l'antique. Au début du XX^e siècle, les rénovateurs du jardin d'architecte français que sont Achille Duchêne et les frères Vera ne bousculent pas cet usage, même dans leurs créations les plus libres, et la sculpture reste le témoin immuable de l'héritage classique. Lorsque les nouvelles tendances de l'art du jardin sont mises à l'honneur lors de l'Exposition des Arts décoratifs de Paris en 1925, des architectes comme Plumet, Marrast et Mallet-Stevens osent « déboulonner l'Antique » pour proposer des sculptures à l'iconographie moderne ou, plus radicalement, leur substituer des éléments décoratifs comme des fontaines de béton et de verre. La tradition de l'ornement demeure pourtant et laisse peu de champ aux sculpteurs modernistes. C'est dans une collaboration plus directe de ces derniers avec les architectes qu'un renouvellement profond de la relation entre sculpture et jardin s'opère, particulièrement chez Jacques Lipchitz dont les figures créées pour le pavillon de l'Esprit nouveau, pour la villa l'Artaud de Le Corbusier (Le Pradet, Var) et pour le jardin cubiste de Gabriel Guévrékian pour la villa Noailles (Hyères, Var) sont partie prenante de la construction, établissant un dialogue spatial entre les arts plastiques et l'architecture en même temps qu'un lien entre cette dernière et le paysage.

The statue, in the way it is presented in eighteenth and nineteenth-century gardening handbooks, is a traditional object in the art of gardens, usually used as an ornament. Except for memorial statues in public parks, sculpture was generally expected to recall classical works. At the beginning of the twentieth century, French renovators of garden design, like Achille Duchêne and the Vera brothers, did not abandon this approach, even in their most innovatory creations. Statues still stood, unchanging, as the last witnesses of the classical legacy. But at the Paris Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels in 1925, the focus was on new trends in the art of gardens. Architects like Plumet, Marrast and Mallet-Stevens chose a new way to break with tradition, showing statues of modern subjects or replacing sculpture with decorative art pieces such as concrete or glass fountains. But the ornamental tradition was still in force and did not leave much room for the modernist sculptors. These last had to find more direct collaborations with architects to carry out a thorough-going reinvention of garden sculpture, in new relations with different disciplines. Jacques Lipchitz in particular worked in this way, with figures created for the Esprit nouveau pavilion and the villa l'Artaud by Le Corbusier and the cubist garden of Gabriel Guévrékian at the villa Noailles. His sculptures were a real part of the building, developing a spatial dialogue between the plastic arts and architecture and establishing a link between the building and the landscape.

INDEX

Mots-clés : Achille Duchêne, Robert Mallet-Stevens, Le Corbusier, Jacques Lipchitz, André et Paul Vera, sculpture, statue, arts décoratifs, art du jardin, villégiature, collection, Art déco, cubisme, Esprit nouveau

Keywords : Achille Duchêne, Robert Mallet-Stevens, Le Corbusier, Jacques Lipchitz, André and Paul Vera, sculpture, statue, decorative arts, art of the garden, holiday practice, collection, Art deco, cubism, Esprit nouveau

AUTEUR

LOUIS GEVART

Docteur en histoire de l'art, université Paris-Ouest-Nanterre-La Défense louis.gevart@gmail.com