



LE JARDIN COMME ART DU SOL AUTOUR DES JARDINS DE GABRIEL GUÉVRÉKIAN

Camille Lesouef

► To cite this version:

Camille Lesouef. LE JARDIN COMME ART DU SOL AUTOUR DES JARDINS DE GABRIEL GUÉVRÉKIAN. Journée des jeunes chercheurs en histoire de l'architecture, Eléonore Marantz; Laboratoire HiCSA, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Oct 2015, Paris, France. pp.4-16. <hal-03522707>

HAL Id: hal-03522707

<https://hal.science/hal-03522707v1>

Submitted on 28 Feb 2022

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

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



Distributed under a Creative Commons CC0 1.0 - Universal - International License

LE JARDIN COMME ART DU SOL AUTOUR DES JARDINS DE GABRIEL GUÉVRÉKIAN

CAMILLE LESOUF

L'Exposition internationale des Arts décoratifs industriels et modernes qui se tient à Paris entre avril et octobre 1925 est à la fois le symptôme et le catalyseur d'un changement de paradigme dans les arts décoratifs français. Selon un mouvement initié avant-guerre, ses formes et fonctions se renouvellent à l'aune de l'abstraction picturale et des nouvelles réalités économiques. Les jardins créés à cette occasion par de jeunes architectes¹ expriment le retour à l'inspiration arabe et andalouse dans cet art en France, mais aussi la réinterprétation de principes de composition issus de la Renaissance et du XVII^e siècle, modernisés par des couleurs et des formes alors rarement employés dans les jardins. Alors collaborateur de Robert Mallet-Stevens, le jeune architecte arménien Gabriel Guévrékian² conçoit pour cette exposition le *Jardin d'eau et de lumière*, un petit espace dont la forme triangulaire se décline dans l'ensemble de la composition (**fig. 1**). Cette réalisation lance sa carrière, puisqu'à la fin de l'année 1925 il reçoit la commande d'un jardin similaire pour la villégiature hivernale de Charles et Marie-Laure de Noailles à Hyères³.

Héritant d'un terrain sur les hauteurs du village méditerranéen à l'occasion de son mariage, le vicomte Charles de Noailles commande en 1923 à Robert Mallet-Stevens une villa moderne, qui prendra des airs de château⁴ à son achèvement en 1933⁵. Au fil du chantier, l'architecte fait appel à de nombreux

1 La section de l'art des jardins dont le commissaire est Jean-Claude-Nicolas Forestier montre des jardins conçus par une jeune génération d'architectes alors au début de leur carrière : Albert Laprade, Joseph Marrast, André-Charles Riousse, Gabriel Guévrékian, etc.

2 Gabriel Guévrékian (1900-1970), né à Istanbul de parents arméniens. Il grandit à Téhéran avant de rejoindre son oncle à Vienne où il étudie à l'Académie des Arts appliqués entre 1914 et 1919. Il arrive à Paris en 1921.

3 Cécile Briolle, Agnès Fuzibet, Gérard Monnier, *La Villa Noailles : Robert Mallet-Stevens*, 1924, vol. 1, coll. « Monographies d'architecture », Marseille, Parenthèses, 1990, p. 62.

4 Richard Klein, *Robert Mallet-Stevens*, coll. « Carnets d'architectes », Paris, Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2014, p. 53.

5 On peut distinguer quatre phases de construction de 1924 à 1933 :
– mai 1924-décembre 1925, du gros œuvre au premier séjour des Noailles : rénovation du bâtiment des communs et des caves voûtées du château Saint-Bernard ; construction du bâtiment initial, de l'annexe, de la passerelle de liaison et du garage.

artistes et décorateurs (Pierre Chareau, Georges Bourgeois dit Djo-Bourgeois, Theo van Doesburg, Sybold van Ravesteijn, Louis Barillet, Jacques Lipchitz, René Prou, Gabriel Guévrékian) qui interviennent pour créer du mobilier ou pour aménager des pièces. D'emblée, la villa s'impose comme un lieu propice à l'expérimentation artistique et à l'union des arts, approches soutenues par le mécénat actif du couple de Noailles.



Fig. 01. Jardin d'eau et de lumière (autochrome attribué à Auguste Léon, 1925), Archives de la Planète, A 47133 S © Musée et jardins Albert-Kahn.

- 1926-1927, de l'installation des Noailles (janvier 1926) aux dernières réalisations de l'équipe parisienne : doublement du volume de la salle à manger (1926), construction de la « petite villa » pour les invités et les domestiques (1926), du Salon rose (1926) et du jardin triangulaire (1927).
- 1927-1928 : construction de la piscine et agrandissement des communs.
- 1928-1933 : agrandissements et construction d'équipements sportifs : salle de gymnastique (1928-1930), pavillon (1930) ; squash, liaison pavillon, agrandissement des communs et des garages (1932-1933).



Fig. 2. Vue du jardin de Gabriel Guévrekian à la Villa Noailles depuis la terrasse (Hyères, 2015 © Camille Lesouef).

Dans ce contexte, Gabriel Guévrekian réalise un jardin triangulaire clos de 120m², adossé au grand salon provençal de la villa (**fig. 2**). Objet singulier qui se distingue par son apparent éloignement de l'art des jardins, cet espace essentiellement minéral est agencé par un quadrillage de béton blanc qui délimite les espaces plantés de tulipes bleues de ceux tapissés de mosaïque colorée. La planéité de l'ensemble, tempérée par l'inclinaison légère du sol, évoque immédiatement la modernité picturale, de même que la grille qui organise la composition. De petits lits de fleurs décrivant des motifs pyramidaux et des chevrons grimpent sur la façade et de part et d'autre du mur de clôture. Ce dernier s'ouvre au bout du jardin pour laisser place à la sculpture giratoire de Jacques Lipchitz, *La joie de vivre*⁶ (1927), et, à l'arrière-plan, à la presqu'île de Giens s'élançant dans la Méditerranée (**fig. 3 et 4**). Cette réalisation disparaît

⁶ Jacques Lipchitz (1891–1973), *La Joie de vivre*, 1927, bronze, Jérusalem, musée d'Israël.



Fig. 3. Jardin de la Villa Noailles en 1928 (© Thérèse Bonney), photographie parue dans André Lurçat, *Terrasses et jardins*, coll. « L'Art international d'aujourd'hui », Paris, Éditions d'art Charles Moreau, 1929, planche 9.

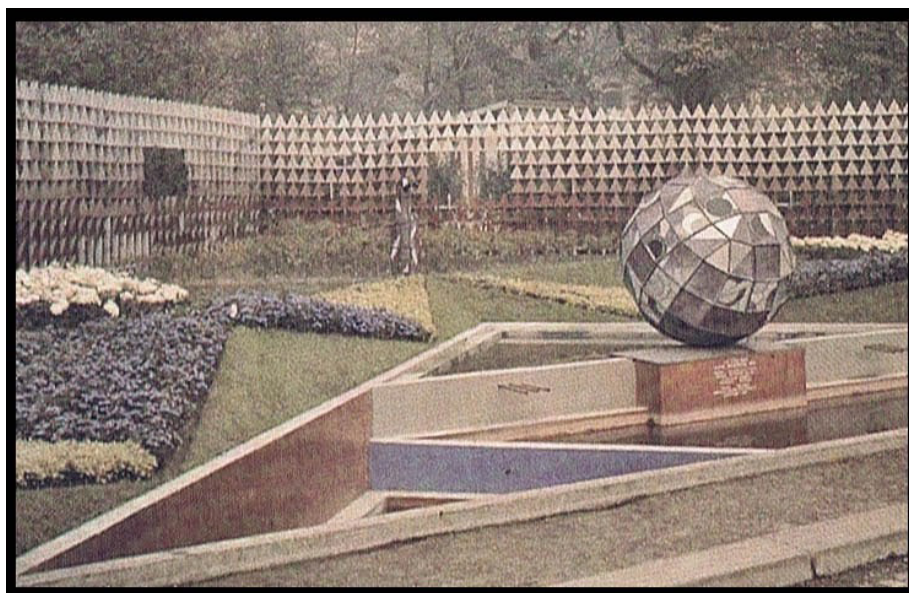


Fig. 4. Jardin de la Villa Noailles en 1928 (© Thérèse Bonney), photographie parue dans André Lurçat, *Terrasses et jardins*, coll. « L'Art international d'aujourd'hui », Paris, Éditions d'art Charles Moreau, 1929, planche 29.

rapidement après son achèvement⁷, malgré une impressionnante notoriété due à la diffusion internationale des photographies de Thérèse Bonney.

À partir des années 1980, l'historiographie achève de faire de cet espace une icône de l'art des jardins modernistes. Dorothée Imbert réalise l'étude la plus approfondie sur cet objet dans son ouvrage *The Modernist Garden in France*⁸ (1993), mettant en exergue l'incidence de cette œuvre sur l'art ultérieur des jardins ainsi que ses liens avec les expérimentations plastiques de son époque. Les études la précédant⁹, comme celles qui lui font suite¹⁰, participent de l'analyse du jardin de la villa Noailles comme une expérimentation purement avant-gardiste, en marge de l'art des jardins tel qu'il se pratique au cours des années vingt. Dans ces travaux apparaît seulement en filigrane la relation de cet espace avec l'architecture et les arts décoratifs contemporains. Le vide archivistique¹¹ à propos de cette œuvre n'ayant pas favorisé d'autres études, on peut néanmoins trouver de nouvelles perspectives dans les développements de la recherche. Les travaux qui reconsidèrent le mouvement moderne en architecture à l'aune de la synthèse des arts¹² offrent cette possibilité, puisqu'ils permettent d'interroger le jardin de la villa Noailles du point de vue de l'interrelation des arts en France durant l'Entre-deux-guerres, et ainsi de mettre en valeur non plus seulement ses liens avec la peinture, mais aussi avec

7 Selon Dorothée Imbert, une carte postale de 1934 atteste la transformation du jardin en champ d'aloès. Dorothée Imbert, *The Modernist Garden in France*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1993, p. 136.

8 Dorothée Imbert, *ibid.* ; Dorothée Imbert, « Unnatural acts: propositions for a new french garden, 1920-1930 », Eve Blau, Nancy J. Troy, David Cottington, *Architecture and Cubism*, Montréal/Cambridge, Centre canadien d'architecture / MIT Press, 1997, p. 167-185.

9 Richard Wesley, « Gabriel Guevrekian e il giardino cubista », *Rassegna*, n° 8, octobre 1981, p. 16-24 ; Cécile Briolle, Agnès Fuzibet, « Une pièce rare : le jardin cubiste de Gabriel Guévrékian à Hyères (1926) », *Monuments Historiques*, n° 143, février-mars 1986, p. 38-41. Elisabeth Vitou, Dominique Deshoulières, Hubert Jeanneau, *Gabriel Guévrékian, 1900-1970 : Une autre architecture moderne*, Paris, Connivences, 1987.

10 George Dodds, « Freedom from the garden: Gabriel Guévrékian and a New Territory of Experience », John Dixon Hunt, Michel Conan, Claire Goldstein, *Tradition and innovation in French garden art: chapters of a new history*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002, p. 184-203.

11 Nous n'avons pas pu localiser les archives de Gabriel Guévrékian, hormis les documents qu'il a lui-même versés à l'université de l'Illinois où il a enseigné entre 1948 et 1963. Urbana-Champaign, Archives de l'université de l'Illinois, 12/2/26. Papiers de Gabriel Guévrékian, 1923-1934. Boîtes 1 et 2. La boîte 1 contient des coupures de presse de ses réalisations (1923-1934) et des cartes postales d'œuvres d'art et d'architecture (1950) ; la boîte 2 un album de photographies annoté de ses projets et réalisations (1920-1952).

12 Par exemple, Nancy J. Troy, *Modernism and the decorative arts in France : Art nouveau to Le Corbusier*, New Haven, Yale University Press, 1991.

l'architecture et surtout les arts décoratifs. Ce questionnement permet donc d'étudier cette réalisation comme une manifestation de la création artistique des années 1920 et de réévaluer le rôle du contexte culturel de son élaboration.

Un jardin pour la villégiature de Charles et Marie-Laure de Noailles : commande et usage

Un seul texte de Gabriel Guévrékian abordant ce jardin nous est parvenu. Reproduit ci-après, il donne une idée du rôle joué par le maître d'œuvre Charles de Noailles dans l'élaboration de ce projet et affirme la relation qu'entretient cet espace avec l'architecture et l'art décoratif : « Lors du projet du jardin du vicomte de Noailles à Hyères, on exprima le souhait de créer un contraste avec la riche végétation du sud ; c'est pourquoi le jardin fut entouré de murs pour le délimiter et lui donner l'impression d'une cour. Une pointe en triangle de l'aménagement est laissée ouverte à cause de la large perspective sur la mer. En outre, le jardin est aménagé de telle sorte qu'il offre depuis la salle située au rez-de-chaussée un tout autre spectacle que depuis la terrasse supérieure. Le sol, réalisé en mosaïque, est constitué de porcelaine de différentes couleurs : une suite de couleurs jaune, bleu, gris, rouge. La surface située devant la maison est noire avec deux pelouses rectangulaires qui sont plantées d'orangers chinois. Au bout du jardin se détache nettement sur le bleu de la mer une sculpture. Vu qu'il était impossible de rendre accessible toutes les vues de cet ouvrage il fut installé de façon pivotante. Le tout est plus une architecture qu'un jardin. L'aménagement très soigneux respectant particulièrement les proportions et les différentes nuances de couleur en ont fait un morceau de terre organisé qui s'insère de façon harmonieuse dans la nature¹³ ». L'attention portée aux nuances de couleur et à l'harmonie de l'ensemble est significative de la destination décorative de cette réalisation. Il apparaît également intéressant que Guévrékian lui-même affirme le caractère architectural et donc l'artificialité et la minéralité de la composition.

Les divergences entre le *Jardin d'eau et de lumière* (fig. 1), la maquette du projet pour les Noailles (fig. 5), et le jardin finalement réalisé, illustrent l'impact de la commande et de la destination d'usage sur l'œuvre de Gabriel Guévrékian. Le *Jardin d'eau et de lumière* cristallise les expérimentations éphémères de la section de l'art des jardins de l'Exposition, qui présentent pour la plupart un retour à une certaine rigueur dans la composition et l'emploi d'éléments innovants : électricité, couleurs primaires, béton, etc. Gabriel Guévrékian y

13 [T. d. A.] Gabriel Guévrékian, « Gartens des Vicomtes de Noailles in Hyères », *Innen-Dekoration*, Darmstadt, 1929, p. 309.

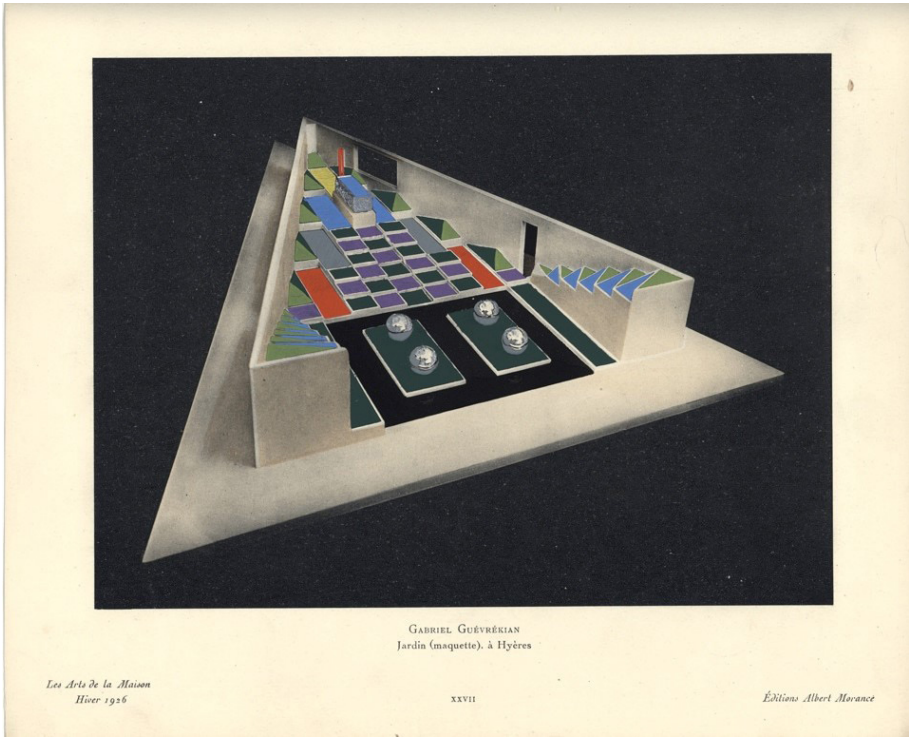


Fig. 5. Gabriel Guévrekian, Jardin (maquette) à Hyères, photographie colorée au pochoir parue dans *Les Arts de la Maison*, hiver 1926, Planche XXVII.

développe un vocabulaire formel et coloré qui s'exprime également à Hyères : l'omniprésence du triangle, l'emploi de couleurs primaires, le motif de la sphère réfléchissante ou encore le dispositif du mur de clôture. La photographie de la maquette du jardin de la villa Noailles, publiée dans *Les Arts de la Maison* durant l'hiver 1926, montre une parenté directe avec la première réalisation. L'espace final s'éloigne néanmoins de la conception originale, puisqu'à la demande du vicomte, les sphères sont remplacées par des orangers chinois et l'extrémité du jardin est ouverte, pour laisser place à *La Joie de vivre* sculptée par Jacques Lipchitz ainsi qu'à une vue sur la mer. Ce petit espace prend place au sein d'une villa qui possède deux espaces verts à partir de 1925 : le premier, en contrebas du terrain, est un jardin méditerranéen aménagé par le vicomte lui-même ; le second est une terrasse plantée formant le parvis de la villa, offrant grâce à des grandes baies une vue imprenable sur la mer. L'espace créé par Guévrekian n'est donc pas destiné à servir d'espace de réception comme la terrasse qui le surplombe, ni de lieu de repos ou de promenade ombragée comme le jardin du vicomte.

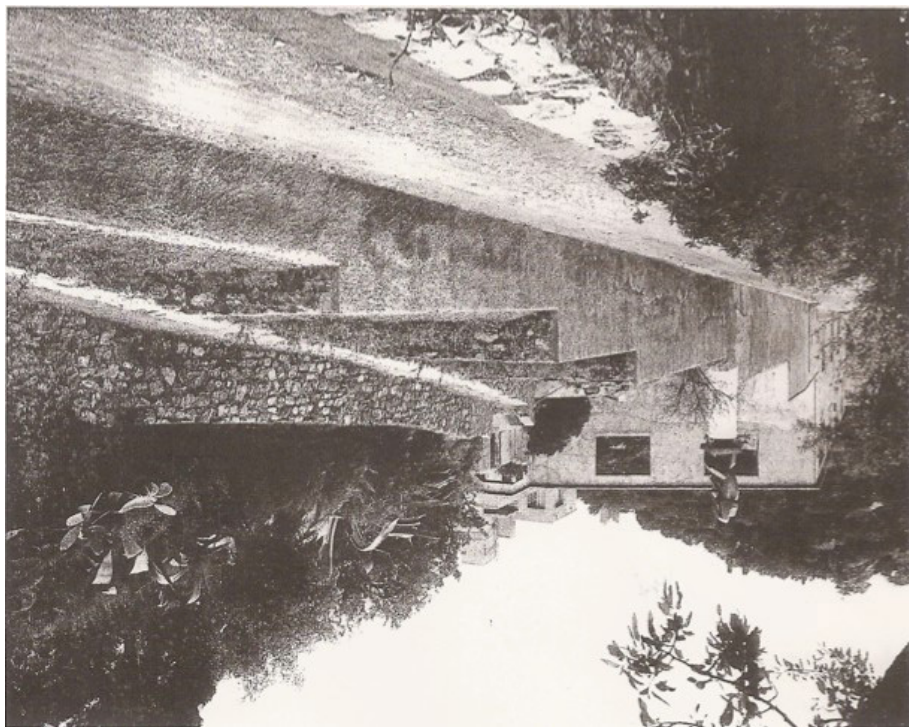


Fig. 6. Villa Noailles: l'arrivée des voitures (s. d. circa 1923-1928, © Thérèse Bonney), photographie parue dans Léon Deshairs, « Une villa moderne à Hyères », *Art et décoration*, t. 53, juillet-décembre 1928, p. 3.

Visible à l'arrivée en voiture des visiteurs, le jardin triangulaire apparaît davantage comme un emblème de la villa, dont l'architecture complexe rend difficile la compréhension d'ensemble au premier abord (**fig. 6**). Ce petit espace annonce le lieu dans lequel les visiteurs pénètrent : une demeure cossue au décor avant-gardiste. Le jardin de la villa Noailles relève en ce sens de l'apparat de l'édifice, au même titre que le vitrail réalisé par Louis Barillet pour le plafond du Salon rose ou que les pièces de mobilier dessinées par Pierre Chareau. Ces œuvres sont intrinsèquement liées à l'architecture avec lesquelles elles font corps, et participent d'une manière de penser l'art décoratif dans une continuité totale avec le bâtiment. Il est intéressant de noter que ce décor adoptant des formes modernes est le fait d'une clientèle privilégiée, qui voit dans le travail d'une jeune génération d'artistes une manière de faire évoluer le *décorum* bourgeois de ses demeures pour l'adapter à son nouveau style de vie. Les jardins sont un lieu de sociabilité privilégié de cette société, comme le montrent des photographies prises sur la terrasse de la villa des Noailles et publiées dans

Vogue en 1932¹⁴, les récits des bals et autres réceptions donnés dans le jardin de leur hôtel particulier parisien¹⁵ ou sur la terrasse du penthouse de Charles Beistegui conçu par Le Corbusier durant les mêmes années¹⁶. L'usage du jardin de Gabriel Guévrékian corrobore son caractère décoratif. Il est ainsi donné à la contemplation depuis plusieurs points de vue stratégiques au sein de la villa : l'entrée des automobiles donc, mais également depuis le grand salon provençal duquel trois hautes portes vitrées permettent d'admirer le jardin durant un dîner, et dont l'une offre un accès au jardin (le seul hormis celui du jardinier). Les baies de la terrasse supérieure offrent quant à elles une vue en surplomb. Cette réalisation semble donc être principalement destinée à la contemplation et à la délectation esthétique, de même qu'une grande partie de la villa elle-même, dont l'usage premier est la réception.

Un art du sol

L'expérience physique du jardin se distingue assez nettement de son expérience intellectuelle. Il n'existe pas de cheminement prédéfini : le spectateur va donc promener son regard *sur* le jardin, et non déambuler *dans* celui-ci comme il en a l'habitude. Il va passer successivement sur les différentes surfaces couvertes de mosaïque de couleur vive et donc éprouver des sensations assez éloignées de celles associées à un jardin, autant visuelles que sensorielles. Cette expérience inhabituelle éloigne cet espace des jardins traditionnels et le rapproche davantage de pratiques décoratives qui s'expriment au sol dans un contexte architectural, tels des pavements de mosaïque ou des emmarchements. De fait, ces œuvres possèdent de nombreuses qualités communes avec l'espace conçu par Guévrékian : planéité, minéralité ou encore pénétration par la marche. Ces spécificités induisent une relation particulière du spectateur à l'œuvre, dont la perception en surplomb brise la mise à distance de l'expérience artistique traditionnelle, généralement caractérisée par un rapport de verticalité¹⁷. Ce parallèle met en évidence la qualité d'œuvre décorative du jardin de la villa Noailles. La déambulation dans le jardin donne un sentiment très différent au visiteur que sa perception depuis une baie de la terrasse en surplomb. Il lui est alors impossible d'obtenir mentalement une reconstitution

14 Hoyningen-Huene, photographies reproduites dans « À la poursuite du soleil, Riviera et Côte basque », *Vogue*, Paris, juin 1932, p. 23.

15 Jardin réalisé par André et Paul Véra, Jean-Charles Moreux en 1926.

16 Wim van der Beyn, *Beistegui avant Le Corbusier : genèse du Penthouse des Champs-Élysées*, Paris, Éditions B2, 2015.

17 Rebecca Moholt, « Mosaics and the Experience of Motion », *Art Bulletin*, vol. 93, n° 3, septembre 2011, p. 287-303.

synthétique de l'espace. Cette expérience perturbe également la perception de l'architecture de la villa. Vue depuis l'extrémité du jardin, celle-ci prend des airs de visage humain, perdant un peu de sa qualité architecturale pour apparaître telle une œuvre surréaliste (**fig. 7**).



Fig. 7. Vue du jardin de Gabriel Guévrékian à la Villa Noailles depuis le fond du jardin, (Hyères, 2015 © Camille Lesouef).

La juxtaposition et les contrastes colorés de cette création montrent le soin apporté aux choix de couleurs par Guévrékian. Son amitié avec les peintres Sonia et Robert Delaunay explique en partie cette sensibilité¹⁸. De plus, les recherches picturales du Simultanéisme du couple Delaunay se sont fondées sur la théorie du contraste simultané des couleurs de Michel-Eugène Chevreul, à l'origine largement destinée à une application horticole¹⁹. Celle-ci se trouve

18 Gabriel Guévrékian a vraisemblablement rencontré Sonia et Robert Delaunay par l'intermédiaire de Robert Mallet-Stevens. Il conçoit la boutique «Simultanée» de Sonia Delaunay au Salon d'automne de 1923 à Paris, puis la boutique du simultanéisme en 1925 à l'Exposition des Arts décoratifs, tandis que Robert Delaunay peint les couleurs du bassin du *Jardin d'eau et de lumière*. Elisabeth Vitou, Dominique Deshoulières, Hubert Jeanneau, *op. cit.*

19 Michel-Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et l'assortiment des objets colorés considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, [etc.]*, Paris, Léonce Laget, 1969 [1^{re} éd. 1839].

justement vulgarisée au cours des années 1920 grâce à l'Harmonicolor, un outil destiné au grand public publié dans le Larousse ménager²⁰. Les plantes et les fleurs du jardin de la villa Noailles sont vraisemblablement sélectionnées en s'appuyant sur ces recherches, et utilisées comme une palette chromatique. Dans cette composition, le vivant a donc le même rôle que les tesselles disposées au sol, et les variations climatiques saisonnières de la côte méditerranéenne ne sont pas prises en compte. Gabriel Guévrekian livre ainsi une œuvre artificiellement naturelle.

Vers une « synthèse des arts²¹ »

La réunion de différentes pratiques artistiques au sein de l'architecture domestique s'observe dès la fin du XIX^e siècle en Angleterre avec les réalisations des architectes du mouvement *Arts & Crafts*, qui redéfinissent la maison de campagne à l'aune de leur implication dans ce mouvement pluridisciplinaire. La structure de l'architecture, l'intérieur, le mobilier, les papiers peints ou encore le jardin sont conçus dans une continuité. L'architecture et le jardin interagissent, le plan de l'un devenant ainsi le reflet de l'autre. Les espaces extérieurs acquièrent une forme plus architecturée et géométrique, tout en se peuplant d'un mobilier similaire à celui des espaces intérieurs. Cette transformation, qui émerge marginalement en Angleterre dans la dernière décennie du siècle²², s'affirme dans l'Est de l'Europe par l'intermédiaire de la publication d'Hermann Muthesius, *Das Englische Haus* en 1904-1905 à Berlin²³. L'auteur s'intéresse au traitement du jardin dans le cadre de la maison de campagne anglaise dans le

20 Isabelle Glais, *Jardins et paysages Art-déco, Innovations paysagistes en France autour des années vingt*, thèse de doctorat d'architecture sous la direction de Jean-Pierre Le Dantec, Université de Paris VIII, 2010, p. 47.

21 Cette expression est ici employée pour illustrer l'idée de la collaboration et de l'interpénétration entre les arts présente dans le jardin de la villa Noailles. En effet, le concept de synthèse des arts, formalisé théoriquement par Le Corbusier après la Seconde Guerre mondiale (1946 et 1948), est présent dans ses écrits dès l'Entre-deux-guerres à travers *L'Esprit Nouveau* et trouve une première formulation en 1936. Arnoldo Rivkin, « Synthèse des Arts. Un double paradoxe », *Le Corbusier, une encyclopédie*, catalogue d'exposition [L'aventure Le Corbusier, octobre 1987-janvier 1988, Grande galerie du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris], Paris, Centre Georges Pompidou, CCI, 1987, p. 386-391 ; Joseph Abram, Gérard Monnier (dir.), « La synthèse des arts », *L'architecture moderne en France*, t. 2 « Du chaos à la croissance. 1940-1966 », Paris, Picard, 1999, p. 81-88.

22 En particulier dans l'ouvrage de Reginald Blomfield et Inigo Thomas, *The Formal Garden in England*, Londres, Macmillan, 1892.

23 Hermann Muthesius, *Das englische Haus: Entwicklung, Bedigungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*, Berlin, 1904-1905.

deuxième volume de son ouvrage. Il y affirme en particulier l'interrelation fonctionnelle et formelle qui doit exister entre la maison et le jardin²⁴. Ce modèle de jardin conçu selon des principes géométriques et architectoniques a des répercussions conséquentes sur les projets de jardins d'architectes.

Le jardin du palais Stoclet, conçu par Josef Hoffmann et la *Wiener Werkstätte* à Bruxelles entre 1905 et 1911, est une expression remarquable de ce phénomène²⁵. Cet édifice, dont on connaît l'incidence sur les développements ultérieurs de l'architecture européenne, comporte un jardin architecturé dans la lignée duquel s'inscrivent les réalisations de Gabriel Guévrekian. Le jardin est organisé selon l'axe central de l'édifice et contribue à sa mise en valeur par un bassin rectangulaire. Les circulations rectilignes dessinent une composition purement géométrique, tandis qu'une large terrasse offre une transition entre les espaces intérieurs et extérieurs, en plus de donner une vue imprenable sur le jardin contrastant avec la forêt en contrebas²⁶. La permanence de certains caractères néoclassiques dans cette réalisation est nuancée par la modernité qui s'exprime dans sa minéralité et sa géométrie manifeste. Ces principes, qui prévalent à la réalisation du jardin du palais Stoclet se retrouvent à Hyères, mais aussi dans la composition du jardin de la villa Cavois à Croix, conçue par Robert Mallet-Stevens en 1929-1930²⁷. L'architecte dessine ici également le jardin, dont les lignes courbes et le dessin épuré montrent tout autant l'influence du jardin du palais Stoclet que de celui de la villa Noailles. Alors qu'il a pris quelques distances avec les références viennoises dans sa pratique architecturale, Mallet-Stevens cite directement Hoffmann par un long miroir d'eau appuyant l'axe de symétrie de l'architecture. De l'autre côté de la villa, une piste permet au chauffeur de déposer les invités devant la maison, pour ensuite se diriger vers le garage en décrivant un mouvement circulaire. Ce ballet automobile peut s'observer depuis les terrasses qui offrent également des points de vue. À l'arrière de l'édifice, une vue d'avion semble reconstituée, puisque les lignes de fuite du jardin convergent toutes vers un même point : celui de la limite du jardin avec le paysage. De même que son collaborateur quelques années auparavant, Robert Mallet-Stevens imagine pour cette réalisation des solutions particulièrement novatrices pour l'art des jardins.

24 Uwe Schneider, « Hermann Muthesius and the Introduction of the English Arts & Crafts Garden to Germany », *Garden History*, vol. 28, n°1, *Reviewing the Twentieth-Century Landscape*, 2000, p. 57-72.

25 Édouard F. Sekler, *L'œuvre architectural de Josef Hoffmann : monographie et catalogue des œuvres*, Bruxelles, Mardaga, 1986, p. 75-100.

26 *Ibid.*, p. 80.

27 Richard Klein, *Robert Mallet-Stevens : la Villa Cavois*, Paris, Picard, 2005.

Les jardins du palais Stoclet, de la villa Cavois et de la villa Noailles peuvent ainsi être considérés comme les jalons de l'histoire d'un art du jardin formel européen de la première moitié du xx^e siècle, articulant une modernité certaine à des références historiques identifiables. Leur nature artificielle est le signe de nouveaux rapports entre intérieur et extérieur dans l'architecture domestique. Cette évolution se confirme au cours des années 1930 par la multiplication de la création de jardins privés formels en France et, au même moment, par la construction exponentielle de toits-terrasses, reprenant eux aussi certains codes des jardins formels. La qualité décorative de nombre de ces espaces est le fruit d'une collaboration étroite entre les arts et constituent un lieu d'expérimentation pour les architectes, un laboratoire de formes plastiques, décoratives et architecturales.

Présentation de l'auteur

Camille Lesouef est doctorante à l'université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne sous la direction de Jean-Philippe Garric. Elle travaille sur les jardins géométriques réalisés par des architectes en France durant la première moitié du xx^e siècle, et s'intéresse en particulier à leur relation à l'architecture, aux arts décoratifs et aux arts plastiques. Elle a obtenu les diplômes de Premier cycle et de Muséologie à l'École du Louvre, puis de Master 2 Recherche en histoire de l'architecture à l'université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Travail universitaire dont est tiré cet article : Camille Lesouef, *Le renouveau de l'art et de la représentation des jardins à partir des années 1920 autour de la figure de Gabriel Guévrékian*, Master 2 Recherche en histoire de l'architecture sous la direction de Jean-Philippe Garric, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR 03 (Histoire de l'art et archéologie), année universitaire 2014-2015

Pour citer cet article : Camille Lesouef, « Le jardin comme art du sol, autour des jardins de Gabriel Guévrékian », dans Éléonore Marantz (dir.), *L'Atelier de la recherche. Annales d'histoire de l'architecture # 2015 #*, actes de la journée des jeunes chercheurs en histoire de l'architecture du 22 octobre 2015, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en juin 2016, p.4-16.
