Marges

Revue d'art contemporain

14 | 2012

Au-delà du Land Art

Les « earthworks » d'Isamu Noguchi : anticipation du Land Art et question identitaire

Isamu Noguchi's "earthwork": an Anticipation of Land Art and an Identity Question

Hiromi Matsugi

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/287>

DOI : 10.4000/marges.287

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2012

Pagination : 10-27

ISBN : 978-2-84292-343-3

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Hiromi Matsugi, « Les « earthworks » d'Isamu Noguchi : anticipation du Land Art et question identitaire », *Marges* [En ligne], 14 | 2012, mis en ligne le 01 juin 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/287> ; DOI : 10.4000/marges.287

Les « earthworks » d'Isamu Noguchi : anticipation du Land Art et question identitaire

/1 John Beardsley,
Earthworks and Beyond,
New York, Abbeville
Press, 1984.

Dans certains textes sur le Land Art, une ambiguïté se dégage à l'égard de la place à attribuer aux œuvres d'Isamu Noguchi (1904-1988) par rapport à ce mouvement. Autant de points communs entre eux – artistes actifs au milieu du 20^e siècle aux États-Unis, préoccupés par le renouveau de la sculpture moderne, par la question du lieu, de l'espace et de la terre, et inspirés de Brancusi, des constructivistes russes, des sites antiques et de l'Ouest américain – n'amènent pourtant pas à établir une filiation linéaire. Aucun des artistes du Land Art, et peu d'historiens d'art spécialistes, citent comme référence directe pour ce courant artistique le sculpteur américano-japonais qui avait déjà eu, quelques décennies plus tôt, de nombreux projets environnementaux utilisant un terrain vaste et des éléments naturels. Révélateur est le fait que *Earthworks and Beyond* de John Beardsley, ouvrage de référence, parle de lui à la fois dans les chapitres « Tradition and Antecedent » et « Beyond Land Art », en nous montrant qu'une histoire de l'art linéaire est impossible entre Noguchi et le Land Art/1.

Quant aux études monographiques consacrées à Noguchi, la croissance constante, depuis la fin des années 1970, de l'importance accordée à son œuvre environnementale comme une catégorie à part entière ne peut s'expliquer sans l'engouement pour le Land Art/². Le terme *earthwork* apparaît dans les analyses de ses interventions paysagères, ses jardins, et ses projets de monuments gigantesques commencés dans les années 1930. Cela contraste avec le statut qu'il avait le plus souvent dans l'histoire de l'art, celui d'un artiste représentatif de la sculpture moderne du courant biomorphique des années 1940. Parallèlement à cela, depuis les années 1990, une relecture du parcours de Noguchi se fait à travers l'approche post-orientaliste qui prend en compte la situation politique et idéologique dans les relations entre les États-Unis et le Japon. En mettant en lumière la tension violente dans laquelle Noguchi vivait en tant que métis, entre ces deux pays, la qualité d'*hybride* peut être reconnue en tant que telle. Il s'agit ainsi de proposer un nouveau paradigme pour saisir l'ensemble de sa carrière, souvent jugée jusqu'alors comme diverse, multiple, ou comme le fruit d'une synthèse dichotomique entre l'Orient et l'Occident/³. Cette approche post-orientaliste permet de reconsidérer la dimension identitaire d'un lieu, en opposition avec la conception d'un espace sous son aspect purement physique. La terre ne représente pas que des propriétés purement substantielles. Ainsi que des mots tels que terrain et territoire l'indiquent, la terre a aussi des dimensions politiques, économiques, symboliques ou identitaires. Nous proposons une étude monographique de quelques œuvres environnementales de Noguchi dans une perspective comparative avec le Land Art américain. Par Land Art, nous entendons les œuvres les plus emblématiques de l'art américain de la fin des années 1960 et du début des années 1970, à partir desquelles un ensemble de caractéristiques formelles et conceptuelles a été remarqué comme dénominateur commun, contestable certes, d'un mouvement artistique. Cette étude a pour objectif de reconsidérer la place d'un artiste comme Noguchi, tout en relativisant le discours dominant sur le Land Art dans l'histoire de l'art.

Monument pour la Charrue (1933), face à l'administration du New Deal et à la critique d'art

Un des premiers projets environnementaux de Noguchi auxquels le terme *earthwork* est attribué rétrospectivement est *Monument pour la Charrue*. Le dessin de 1933 (ill. 1) montre un projet d'une grande pyramide en terre. Selon les notes manuscrites qui y figurent en bas à droite, il s'agit d'un tétraèdre de 360 mètres de côté et de 22 mètres

² L'exposition itinérante « Noguchi's Imaginary Landscapes », commencée en 1978 au Walker Art Center à Minneapolis, marque le début de ce phénomène, suivi, entre autres, de l'exposition au Whitney Museum of American Art de New York en 1980, « Isamu Noguchi: The Sculpture of Spaces » et de l'ouvrage d'Ana Maria Torres, *Isamu Noguchi: A Study of Space*, New York, Monacelli Press, 2000. L'article de Dana Miller, « Breaking Ground: The Environmental Works of Isamu Noguchi », paru dans *Isamu Noguchi: Master Sculptor*, catalogue d'exposition (Washington, Hirshhorn Museum et New York, Whitney Museum, 2004-2005), compare certains travaux de Noguchi avec les *earthworks* des années 1960.

³ Voir Bert Winther-Tamaki, *Art in the Encounter of Nations: Japanese and American Artists in the Early Postwar Years*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2001; Masayo Duus, *Isamu Noguchi: Shukumeino Ekkyosha*, Tokyo, Kodansha, 2000; et sa version anglaise traduite par Peter Duus: *The Life of Isamu Noguchi: Journey without Borders*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2004.

Ci-dessus (ill. 1)
 Isamu Noguchi,
Monument pour la
Charrue, 1933. Photostat
 (dessin original disparu).
 The Noguchi Museum,
 New York.

de haut. L'un des côtés est « labouré en sillons rayonnant d'un coin de la base », le deuxième « ensemencé en blé », et le troisième verticalement divisé en deux, entre une partie « labourée » et une autre « en friche ». Le sommet de la pyramide est couvert d'un grand bloc en béton, surmonté d'une grande sculpture de charrue en acier inoxydable. Les notes précisent également sa localisation dans les prairies du Middle West.

Les deux images du haut montrent la dimension gigantesque de ce monument mais dévoilent aussi l'attention que Noguchi porte à la topographie. Dans le prolongement de la direction de la pointe – entre le côté « ensemencé » et celui « labouré en sillons rayonnant » – est perceptible une ville reliée par un chemin bordé de poteaux. À l'inverse, du côté « labouré/en friche », s'étend un vaste champ agricole traversé par un autre chemin sinueux. Le paysage est recoupé par la diagonale des sillons de la partie verticalement labourée qui brise l'uniformité de la forme géométrique, vers la ville au loin, passant par la charrue. Deux hommes à l'extrémité gauche de la première image donnent, par leur position au bord et par leur petitesse, un aspect contemplatif, à l'instar des tableaux romantiques. Avec la perspective qui relie la ville, la charrue et le paysage rural, le dessin ajoute au monument une dimension dramatique et surtout symbolique en rapport avec les Prairies, lieu emblématique de l'effort agricole américain.

Le projet avait été soumis au concours du Public Works of Art Project, le premier programme, sous le New Deal, de mesures contre le chômage des artistes. Ce programme, ayant pour objectif de donner du travail aux artistes dans les édifices publics, les encourageait à mettre en valeur la scène américaine. Les propositions de Noguchi, aussi bien le *Monument pour la Charrue* que d'autres projets environnementaux, tels que *Play Mountain* – terrain de jeux en forme de pyramide pour le Central Park de New York –, s'étaient heurtées à l'incompréhension des représentants de l'administration qui lui avaient conseillé, en retour, de « travailler sur quelque chose de plus purement sculptural^{/4} ».

Monument pour la Charrue est aussi l'une des cibles du critique d'art Henry McBride, dans son compte rendu sur l'exposition de Noguchi aux Marie Harriman Galleries : « Je déteste appliquer le mot “rusé” à une personne que j'admire et respecte entièrement comme c'est le cas pour Monsieur Noguchi, mais quel autre mot pourriez-vous appliquer à un sculpteur semi-oriental qui s'approprie un lieu aux États-Unis pour construire : *Monument pour la Charrue*^{/5}. ». Trente ans plus tard, Noguchi écrit : « Le Dr. Rumley m'avait dit que la charrue en acier avait été conçue à travers une correspondance entre Franklin et Jefferson et avait alors rendu possible l'ouverture des grandes plaines

^{/4} Masayo Duus, *op. cit.*, version anglaise, p. 149.

^{/5} Henry McBride, « Attractions in the Galleries », *New York Sun*, 2 février 1935, cité par Isamu Noguchi dans *Isamu Noguchi, A Sculptor's World*, Londres, Thames and Hudson, p. 22.

/6 Isamu Noguchi,
op. cit., p. 22.

/7 Interview
d'Isamu Noguchi
par Paul Cummings
le 7 novembre 1973
pour les Archives
de l'American Art
Smithsonian Institution.

de l'ouest. Mon modèle indiquait mon souhait d'appartenir à l'Amérique, à ces vastes horizons de terre/6. ». Son désir d'appartenance aux États-Unis s'exprime par son aspiration à la terre vaste et celle-ci est liée à la fois à l'histoire nationale et au souvenir personnel d'un enfant abandonné. Le Dr. Rumley est son père adoptif en Indiana. Ces deux textes de McBride et de Noguchi, bien qu'ils soient contradictoires dans leur conclusion, montrent bien la dimension identitaire de la terre américaine. Si les idées conceptuelles trouvent leurs points communs entre ce projet et le Land Art – à savoir la réactivation d'un rapport entre la nature et l'art, une réflexion sur le site, sur la dimension et le matériau de l'œuvre –, Noguchi rencontre deux obstacles majeurs le refus de l'administration, seul recours possible pour réaliser une œuvre aussi vaste à l'époque, et le critère racial dans la réception, quand il s'agit notamment de créer un monument sur un terrain aussi symbolique.

« Paysages imaginaires » des années 1940 et 1950 : un reflet du conflit américano-japonais

Dans les années 1940, Noguchi se plonge dans la création de paysages imaginaires. Comparée à sa tentative des années 1930 auprès de l'administration du New Deal, la fonction de ces objets est ambiguë, entre la maquette de projet paysager, le décor mural et la sculpture. Pour comprendre ce repli dans un monde imaginaire, il est important de prendre en compte le contexte de la guerre américano-japonaise dans lequel l'identité de Noguchi s'est trouvée totalement déstabilisée.

La guerre du Pacifique entre le Japon et les États-Unis a démarré avec l'attaque japonaise contre Pearl Harbor, port militaire américain à Hawaï, le 7 décembre 1941. Plus tard, Noguchi s'est souvenu avoir pensé, lorsqu'il a entendu cette nouvelle à la radio : « Oh mon Dieu, je suis un Japonais – ou au moins un Nisei/7 ». *Nisei* désigne en japonais la deuxième génération des immigrants japonais aux États-Unis. La population japonaise de la Côte ouest américaine, considérée comme dangereuse pour la sécurité nationale, avait été aussitôt amenée en camps d'internement. Suivant le conseil de John Collier, alors chargé des Affaires indiennes, Noguchi entre volontairement en mai 1942 dans le camp de Poston qui se trouve à l'extrémité ouest de l'Arizona, afin d'aider les internés japonais par le biais d'activités artistiques. Au départ, il propose d'y construire des établissements de loisir tels que parc ou piscine, voire un cimetière. Vite désillusionné par la réalité de la vie du camp – entre la direction n'ayant aucune intention d'investir dans l'amélioration de l'habitat, et les internés qui ne partagent pas d'intérêts avec lui –, et épuisé par le climat extrême du

désert, notamment la chaleur, il dépose deux mois et demi après son entrée, sa demande d'autorisation de sortie. Elle ne sera acceptée que trois mois et demi plus tard. Son texte de 1942 intitulé « Je deviens Nisei » témoigne de la complexité de la situation d'une personne qui se trouve entre deux pays en guerre et de sa recherche désespérée d'une issue : « Ceux qui sont hybrides anticipent le futur. Ici c'est l'Amérique, la nation de toutes les nationalités. Le mélange racial et culturel est l'antithèse de la doctrine des Puissances de l'Axe. [...] En raison de mes antécédents particuliers, je ressentais cette guerre avec acuité et je voulais servir la cause de la démocratie de la meilleure façon possible pour moi [...]. Mais j'aurais également pu dire qu'une impression d'irréalité me hantait, un sentiment de non-appartenance qui m'a toujours gêné et qui me faisait chercher une réponse parmi les Nisei [...]. J'ai commencé à voir la tragédie particulière des Nisei comme celle d'une génération de transition que ni les Japonais ni l'Amérique n'acceptaient. Des passeurs sans espace/⁸. ».

Après son retour à New York, déprimé, et surveillé par le FBI, Noguchi s'enferme dans son atelier et se concentre sur la création de paysages imaginaires surréels. Son paysage devient davantage mental, mais la référence au monde réel n'a pas totalement disparu : *Cette terre torturée* (1943) fait allusion à la fois à la terre bombardée et aux plaies du corps. *Mon Arizona* (1943) (ill. 2), comme le remarque Nancy Grove, est un des reliefs muraux qui « combinent les couleurs des flammes des bombes avec les formes de trous d'explosions/⁹ ». Le titre indique bien la dimension personnelle projetée sur ce lieu qui, en réalité, n'est pas bombardé.

La guerre du Pacifique se termine le 15 août 1945 avec la capitulation sans condition du Japon, quelques jours après les bombardements atomiques d'Hiroshima et de Nagasaki. Les dégâts naturels et humains sur ces deux villes et la prolifération des armes nucléaires de l'immédiat après-guerre ont certainement touché la sensibilité de l'artiste qui avait déjà commencé à travailler sur le paysage bombardé. *Sculpture à être vue de Mars* (1947) (ill. 3), initialement intitulée *Mémorial pour l'Homme*, aurait été sa plus grande *earthwork* si elle avait effectivement été réalisée. Le nez seul aurait mesuré 1,6 kilomètre de long. La figure d'homme composée de la terre en formes géométriques rappelant des sites archaïques (la pyramide pour le nez, le cercle pour la bouche) est une commémoration de l'humanité après sa disparition, qui est censée être contemplée d'une autre planète.

Pour sortir des paysages imaginaires, il faut attendre l'après-guerre où la reconstruction du Japon sous occupation américaine lui offre ses premières occasions de réalisation. Lorsque Noguchi retourne au Japon en mai 1950, dix-neuf ans après son dernier séjour, il est

^{/8} Isamu Noguchi, « I Become a Nisei », 1942, texte conservé dans les archives du Noguchi Museum, publié ici avec son autorisation.

^{/9} Nancy Grove, *Isamu Noguchi : A Study of the Sculpture*, New York et Londres, Garland Publishing, 1985, p. 81.

En haut (ill. 2)

Isamu Noguchi,
Mon Arizona, 1943.
Fibre de verre, plastique,
45 x 46 x 10 cm.
The Noguchi Museum,
New York.

Ci-contre (ill. 3)

Isamu Noguchi,
*Sculpture à être vue
de Mars* (détail), 1947.
Sable (détruit, projet
non réalisé). Photo
par Soichi Sunami.
The Noguchi Museum,
New York.

sollicité par des architectes. Le jardin et l'aménagement intérieur de Shinbanraisha dans l'Université de Keio (Tokyo, 1951-1952), et le jardin du *Reader's Digest* (Tokyo, 1951) sont ses premières réalisations. Shinbanraisha est construit par l'architecte Yoshiro Taniguchi sur la colline de Mita en ruines suite au bombardement américain. Le hall d'entrée ainsi que le jardin sont dédiés à Yone Noguchi mort en 1947, enseignant de l'université et père biologique d'Isamu Noguchi. Le deuxième projet est pour le siège du célèbre magazine américain, dont l'architecte est Antonin Raymond, l'un des rares Occidentaux ayant exercé au Japon avant la guerre et qui y avait apporté de nouvelles techniques. Dans les deux cas, la référence à la réconciliation entre les États-Unis et le Japon est claire : à Shibanaisha, le discours de réconciliation entre le père et le fils est superposé à celui entre les deux pays/¹⁰. Au *Reader's Digest*, elle s'exprime davantage par la transposition des formes d'architecture traditionnelle japonaise dans la technique d'architecture moderne américaine/¹¹.

L'impression favorable et même enthousiaste de Noguchi sur le Japon de l'après-guerre sera remise en question au printemps 1952. Il avait été sollicité par Kenzo Tange, architecte en chef du projet de reconstruction du centre-ville d'Hiroshima, pour créer des monuments commémoratifs dans des endroits stratégiques. Noguchi avait d'abord créé les rampes de deux grands ponts qui relient le site mémorial (un îlot entouré par deux rivières) au reste de la ville. L'ensemble du site avait été conçu avec un souci de perspective et de circulation par l'architecte-urbaniste Tange pour que le lieu soit intégré, visuellement, topographiquement et symboliquement dans la ville/¹². Les ponts de Noguchi y ajoutaient la dimension symbolique de la vie de l'homme. Le pont de l'est nommé *Vivre* (ill. 4), ayant à l'extrémité la sculpture d'une demi-sphère, faisait allusion au soleil et à la vie. Le pont de l'ouest nommé *Mourir* (ill. 5), dont les rampes figurent des proues, symbolisait la mort par l'allusion au bateau, porteur des âmes mortes selon la mythologie japonaise.

Après les ponts, Noguchi élabore une maquette pour le monument aux morts qui sera placé sur l'axe nord-sud entre le Musée de la Paix et le Dôme atomique, un lieu encore plus symbolique. La maquette, dont une photo est conservée au Noguchi Museum, montre l'importance d'un dispositif souterrain, lieu de recueil des noms des victimes et de prière, dont l'accès est réservé à leurs proches. Ce projet est soudainement rejeté en mars 1952 par le comité, alors qu'il ne restait que des formalités administratives pour mettre les travaux à exécution. Plusieurs témoignages et le contexte historique font supposer que l'objection du comité contre la création du monument le plus important par un Américain reflète l'opinion publique japonaise d'un

/10 Isamu Noguchi, « Shigoto ni tsuite », *Shin kenchiku*, février 1952, p. 58.

/11 Kurt G. F. Helfrich, et William Whitaker (sld), *Crafting a Modern World: The Architecture and Design of Antonin and Noémi Raymond*, New York, Princeton Architectural Press, 2006, p. 198-203.

/12 Terunobu Fujimori et Kenzo Tange, *Kenzo Tange*, Tokyo, Shinkenchikusha, 2002.

En haut (ill. 5)

Isamu Noguchi, *Mourir*, 1951-52. Rampe de pont en béton, Hiroshima. Photo par Isamu Noguchi. Photo courtesy of The Noguchi Museum, New York.

Ci-contre (ill. 4)

Isamu Noguchi, *Vivre*, 1951-52. Rampe de pont en béton, Hiroshima. Photo par Isamu Noguchi. Photo courtesy of The Noguchi Museum, New York.

moment crucial de son histoire : le passage de l'occupation américaine à l'Indépendance du Japon sous condition que les bases militaires américaines restent sur le territoire japonais^{/13}. Ce nouvel encadrement, reflétant les intérêts militaires américains en Extrême-Orient pendant la Guerre de Corée (1950-1953), avait profondément troublé l'opinion publique japonaise. En effet, sous la censure américaine contre toute expression susceptible de désigner la cause directe des morts à Hiroshima, le discours du projet de reconstruction de la ville était tourné vers la construction d'une ville qui symbolise la Paix mondiale. Cette nouvelle identité de la ville d'Hiroshima s'opposait ainsi à toute référence militaire, désormais incarnée par les États-Unis. Dans ce climat anti-américain, l'identité de Noguchi, aux yeux des Japonais, a été réduite à celle d'un Américain, et non plus à celle d'un symbole de réconciliation. Déçu, Noguchi proteste publiquement : « Hiroshima appartient au monde, pas seulement au Japon^{/14}. ». Dans une situation politique inversée par rapport à ce qu'il avait vécu aux États-Unis pendant la guerre du Pacifique, la question d'identité du lieu et de sa communauté, entrecroisée avec la question de l'identité de l'artiste, se pose à nouveau.

Dans la trajectoire géo-politico-urbanistique que nous avons examinée à travers quelques projets environnementaux des années 1930 à 1950, la terre universelle se transforme progressivement chez Noguchi en porteuse d'identité locale à laquelle un nomade métis comme lui ne peut jamais entièrement appartenir.

Le jardin de l'UNESCO à Paris (1956-58) : une œuvre *in situ* à la croisée de différents enjeux

Dans les circonstances de la reconstruction de l'après-guerre, et notamment suite à ses expériences au Japon de 1950-52 en matière de jardin, Noguchi commence à recevoir des commandes également en dehors du Japon. Parmi celles-ci, le jardin de l'UNESCO est sans doute la première grande œuvre qui contribue à sa réputation internationale. Il s'agit de l'aménagement d'un espace en plein air de 1700 m² qui s'étend dans le nord-est du site de l'UNESCO, dans le 7^e arrondissement de Paris. Agencé entre deux bâtiments du siège, le secrétariat et le bâtiment des Délégués, il est composé de deux niveaux (ill. 6) : d'un côté, la partie haute, près du secrétariat, recouverte de dalles en pierres blanches sur lesquelles sont disposés des bancs en béton, et de l'autre, la partie basse plus au nord, composée principalement d'un bassin, d'une place surélevée et pavée, de parties en sol brut, plantées d'arbres, et de parties recouvertes de galets. La partie haute est appelée communément « le patio des Délégués », et la partie

^{/13} Kenzo Tange, « Goman nin no hiroba : Hiroshima Peace Center kansei made », *Geijutsu shincho* n° 7, mai 1956, p. 76-80 ; pour la situation artistique de l'après-guerre au Japon, voir Michael Lucken, *L'Art du Japon au vingtième siècle*, Paris, Hermann, 2001.

^{/14} Lire la protestation d'Isamu Noguchi dans le journal *Mainichi Shinbun* du 8 avril 1952.

/15 Ha-Hong-Van Ha-Van, *Isamu Noguchi (1904-1988) : conscience sociale et artistique d'un sculpteur américain*, thèse de doctorat de l'Université Paris 7, 1992, p. 235-236.

/16 Pierre Montal, « Les artistes et les architectes du XX^e siècle savent-ils travailler ensemble ? Au moment où on inaugure le bâtiment de l'Unesco, à Paris, la question se pose. », *L'Œil* n° 47, novembre 1958, p. 41.

/17 John Ely Burchard, « Unesco House appraised », *Architectural Record* n° 127, mai 1960, p. 156.

/18 Hiroshi Naruse, *UNESCO : Jardin japonais* (brochure), Paris, UNESCO, 2000.

basse « le jardin japonais ». Une passerelle relie le secrétariat et le bâtiment des Délégués en longeant en surplomb le jardin. Ce jardin est accessible par un petit pont partant perpendiculairement à la passerelle et rejoignant la place pavée surélevée vers le centre du jardin. L'ensemble de l'espace est ponctué par des pierres naturelles que Noguchi a rapportées du Japon.

Comment peut-on appréhender ce jardin, aujourd'hui ? Le site est entouré par des bâtiments nationaux français ainsi que des immeubles parisiens classiques, et il côtoie également des monuments historiques comme l'École militaire, la Tour Eiffel et les Invalides. En même temps, étant le siège d'un organisme international, il reçoit des personnels de fonction internationale. C'est aussi le lieu par excellence où se manifestent fortement les intérêts nationaux de chaque État-membre qui y a son bureau de délégation. Cette spécificité du lieu même nous rend sensible à la question du territoire – entre le quartier, la ville, le pays, et l'international – et attentifs à la manière dont une œuvre d'art *in situ* joue avec les différentes symboliques politique, urbanistique et identitaire.

Lors de l'inauguration, sa réception auprès des journalistes et des critiques d'art se focalise sur la question d'authenticité japonaise. En effet, depuis l'intervention, au milieu du projet, des aides japonaises – financière, matérielle et de main d'œuvre –, ce jardin est considéré progressivement comme un symbole du retour du Japon au sein de la communauté internationale, et de moins en moins comme l'œuvre d'un artiste contemporain, ce qui diffère totalement du cas des autres œuvres offertes au siège, pour lesquelles le nom de l'artiste compte comme dans le cas de Pablo Picasso ou Henry Moore **/15**. Par exemple, Pierre Montal critique le « faux archaïsme » et le « faux exotisme » des éléments façonnés par Noguchi en comparaison avec des pierres japonaises naturelles **/16**. John Ely Burchard suit la même ligne de critique : « Le message plus ancien que le Japon nous livre si souvent, c'est-à-dire que les formes naturelles sont admirables, même lorsqu'elles sont stylisées et manipulées artificiellement pour fournir un résumé abstrait, apparaît ici, mais de façon moins convaincante et avec moins de pureté que dans des œuvres japonaises plus traditionnelles, surtout celles d'il y a plusieurs siècles **/17**. ». Cette critique est fondée sur la logique du dualisme entre le Japon et l'Occident, la tradition et la modernité, et la nature et l'artifice. Elle permet de juger la tentative de fusion comme un éclectisme dévalorisant. Aujourd'hui, à côté des études monographiques sur Noguchi, ce jardin, restauré avec des fonds japonais, et présenté comme une manifestation de la tradition japonaise depuis 2000 **/18**, semble assimilé davantage à l'histoire du jardin japonais en France, c'est-à-dire à la tradition de

l'exotisme. Cinquante ans après, nous assistons encore à l'irritation que génère ce jardin entre l'image d'un artiste moderne et celle de la tradition d'un pays lointain/**19**.

Nous essaierons d'apporter d'autres points de vue, en examinant la création de l'œuvre dont le processus est long et complexe et en nous interrogeant sur la nature même de cette œuvre. Le projet de la construction du siège de l'UNESCO, dont fait partie le jardin, est mené entre 1952 et 1958 par le groupe de trois architectes Marcel Breuer, Bernard Zehruss et Pier Luigi Nervi, appelés BNZ /**20**. Ce projet, un des plus grands de l'après-guerre, rassemble plus de 20 architectes et artistes venant de différents pays, afin de symboliser matériellement l'objectif de l'organisation : la compréhension mutuelle des nations pour le maintien de la paix. Le goût pour le jardin japonais découle de la politique de l'UNESCO elle-même. La présence d'une culture orientale – en fait non occidentale – est nécessaire pour éviter la domination totale des arts et des artistes occidentaux dans le chantier/**21**.

Du point de vue urbanistique et architectural, le besoin d'un jardin comme lieu de repos pour les employés était évoqué dès le premier plan de 1952. Ce plan était destiné à un terrain initialement proposé par le gouvernement français, qui se trouve entre la porte Maillot et la porte Dauphine, à l'extrémité du bois de Boulogne. Derrière la façade officielle du bâtiment du secrétariat, les architectes pensaient créer un espace plus intime destiné aux usages quotidiens des employés, dont une cour intérieure, appelée « Patio des Délégués », donnant sur le Bois/**22**. Suite au déplacement du projet d'implantation dans le 7^e arrondissement, le plan de 1953 a suivi un changement radical : le bâtiment du secrétariat en forme de Y respecte la morphologie urbaine du quartier dominée par le style du 18^e siècle (ill. 7). À cela s'ajoute le deuxième bâtiment, la Conférence, qui est une grande masse trapézoïdale. Ce plan d'ensemble asymétrique et quelque peu expressionniste laisse beaucoup d'espaces vides dans la parcelle rectangulaire, comparé au premier plan plus strictement géométrique. L'emploi de pilotis contribue, lui aussi, à donner au rez-de-chaussée un espace ambulatorie semi-ouvert. Dans ce nouveau plan dont les espaces vides sont ouverts directement vers l'extérieur, il devient plus difficile de créer un lieu d'intimité. La décision en 1956 de construire un troisième bâtiment destiné aux nouvelles délégations semble favoriser ainsi l'extension du patio à un grand ensemble de jardins, suggérée par Noguchi.

Si nous comparons cette cour avec une autre cour qui est au sud-ouest, le défi de Noguchi et BNZ est plus clair. La cour sud-ouest (ill. 8), délimitée par l'avenue de Lowendal et l'avenue de Suffren, est destinée à l'entrée officielle. Ayant une vue dégagée vers la Tour

/19 L'ouvrage de Marc Treib, *Noguchi in Paris: The UNESCO Garden* (San Francisco, Stout et Paris, 2003), présente une étude exhaustive sur le jardin montrant toutefois la difficulté de trancher sur la valeur de cette œuvre.

/20 Avant l'arrivée de BNZ, le projet d'un nouveau siège de l'UNESCO avait commencé avec l'architecte Eugène Boudouin. Voir Françoise Boudouin-Vitale, « Un édifice public : Maison de l'UNESCO », *Information de l'histoire de l'art*, mars-avril 1963, p. 62-80.

/21 Hiromi Matsugi, *Isamu Noguchi : un nomade entre l'Orient et l'Occident*, mémoire de Master 1, Université Paris 1, 2007, chapitre 3.

/22 Marcel Breuer, Bernard Zehruss et Pier Luigi Nervi, *UNESCO Paris avant projet, 15 septembre*, Paris, UNESCO, 1952.

En haut (ill. 6)

Isamu Noguchi, Jardin de l'UNESCO, 1958, Paris, juste après l'inauguration. Photo courtesy of The Noguchi Museum, New York.

Ci-dessus (ill. 7)

Vue aérienne des alentours de l'UNESCO, Paris, vers 1958. Fonds Robert Auzelle. Académie d'architecture, Paris/Cité de l'architecture et du patrimoine/Archives d'architecture du 20^e siècle.

Eiffel, cette vaste cour semble particulièrement monumentale. Cette impression est donnée par son terrain vaste presque vide, ponctuée habilement par le mur en accordéon de la Conférence ainsi que par le grand auvent sculptural à l'entrée du secrétariat, et enfin par *Silhouette au repos* d'Henry Moore, gigantesque sculpture en pierre grise posée sur une tablette. Cette cour affronte directement le regard des visiteurs venant de l'extérieur et des citoyens de Paris depuis la rue. Quant à la cour nord-est (ill. 9), en présence des arbres et des quelques grands monolithes, la vue ici est plutôt verticale, fermée et proche. À l'intérieur du jardin, il est difficile d'avoir un endroit qui permet de saisir visuellement l'ensemble de cet espace. La promenade dans le terrain ondulé qui converge avec le pavage concentrique de la partie encaissée donne des sensations multiples. Tous les éléments disposés d'une manière délibérément asymétrique aident à créer des lieux cachés partout dans ce jardin, où chacun peut trouver un endroit de repos. Tout cela contribue à donner un caractère officieux à cette cour, qui avait au départ la même apparence que la cour sud-ouest. Ainsi, une sorte de labyrinthe en spirale entouré par deux esplanades à l'extrémité se révèle comme une solution ingénieuse de la part de Noguchi par rapport au défi du départ. Ce travail a dû nécessiter un examen précis du terrain et une réflexion complexe sur les sensations variées de vue, audition, et toucher. À cela s'ajoute la nécessité de la prise en compte du temps qui entraîne non seulement l'alternance du jour et la nuit, mais aussi le cycle de la nature, voire la croissance et la mort des éléments naturels. Noguchi explique ainsi sa démarche : « Ce qui est beau dans un jardin n'est pas chaque élément mais la relation entre les éléments. Ce qui est encore plus important, c'est qu'il y a l'espace, l'homme et le temps. Il faut qu'un homme marche dedans avec ses pieds pour le découvrir. On a aussi le soleil, la lune et les étoiles qui passent dessus. Il s'agit tout à fait d'un monde empirique, mais on entre dans le zen par la suite/23 ».

Si la cour du sud-ouest incarne une réussite de la confrontation directe entre l'architecture, la ville et la sculpture, l'espace de Noguchi dévoile une autre possibilité du rapport qui est celui d'emboîtement. L'architecture sert de protection pour l'intimité du jardin, renforçant ainsi son aspect de microcosme, d'univers en soi.

La collaboration multilatérale sur place avec différents acteurs dans laquelle Noguchi s'est engagé se révèle particulière lorsque l'on sait que les autres artistes n'ont fait que livrer leur œuvre après réalisation dans leur atelier/24. Noguchi, quant à lui, met davantage l'accent sur l'expérience de création sur place et sur la prise en compte de l'espace environnant, qui a ses propres caractéristiques et sa raison d'être/25. Une analyse formelle fréquente de ce jardin qui tend à morceler l'es-

/23 Isamu Noguchi,
« Isamu Noguchi chokoku
no seishin wo motomete
“Shizenseki wo keiryū
kara toru” », *Tokyo
shinbun*, 18 juin 1957.

/24 Par exemple, bien
conscient des débats
sur le rôle de la sculpture
dans la société, et de
la mutation que connaît
la sculpture à travers
ce questionnement,
Henry Moore assume
son choix de ne pas
trop se mêler à la
collaboration. Tout
en gardant le contact
avec les architectes
et les urbanistes, il reste
fidèle à son défi : ne pas
abandonner son style
dérivé de sa propre
sensibilité. Cf. Henry
Moore, « Sculptor
in Modern Society »,
Artnews n° 51, novembre
1952, p. 24-25 et 64-65.

/25 Isamu Noguchi,
*Isamu Noguchi :
A Sculptor's World*,
op. cit., p. 165.

Ci-dessus (ill. 8)

Cour sud-ouest
de l'UNESCO, Paris,
vers 1958. Fonds Robert
Auzelle. Académie
d'architecture, Paris/Cité
de l'architecture
et du patrimoine/
Archives d'architecture
du 20^e siècle.

Page suivante (ill. 9)

Isamu Noguchi, Jardin
de l'UNESCO, Paris.
Photo par Dominique
Roger, novembre 1988.
© UNESCO /
Dominique Roger.

/26 Bert Winther-Tamaki,
op. cit.

/27 Voir, par exemple,
Michael Heizer,
« The Art of Michael
Heizer », *Artforum*,
décembre 1968, p. 37 ;
Robert Smithson, « What
isa Museum, Dialogue
between Allan Kaprow
and Robert Smithson »,
*Arts Yearbook, The
Museum World*, 1967,
republié dans Nancy Holt
(sld), *The Writings of
Robert Smithson*,
New York, New York
University Press, 1979,
p. 63.

pace et les éléments montre ses limites devant son concept spatial. On a tendance à comparer les bancs en ciment du patio des Délégues à la *Table du silence* de Brancusi à Tirgu-Jiu. De même, on voit une influence surréaliste des années 1940 dans le contour sinueux du dessin du terrain ou on explique l'usage des pierres naturelles japonaises à travers l'iconographie du jardin japonais. Ce sont toutes des approches partielles. Le rapport de Noguchi avec chacun de ces éléments constitutifs est plus complexe. Concernant l'aspect japonais du jardin, Noguchi s'était formé notamment avec Mirei Shigemori, maître jardinier au Japon, mais soucieux de la modernisation de l'art du jardin. Pour ce qui est du transport de pierres japonaises massives, Bert Winther-Tamaki voit dans ce jardin un acte de déracinement et d'enracinement de sa culture d'origine par un artiste nomade dans un lieu étranger/26.

Le souci de Noguchi semble porter sur la conception d'un lieu où la commémoration et la méditation surviennent dans un subtil passage entre le public et le privé, que tous les habitants en zones urbaines modernes vivent quotidiennement. Rétrospectivement, nous pouvons également remarquer que son espace refuse une délimitation catégorique entre nations (les États-Unis et le Japon), entre domaines de pratiques artistiques (l'architecture, la sculpture et le jardin), et même entre concepts plus abstraits comme la modernité occidentale et la tradition orientale, en somme toutes les catégories qui sont remises en question aujourd'hui.

Le Monument pour la Charrue ou la Sculpture à être vue de Mars sont parfois considérés comme travaux précurseurs du Land Art. Mais notre examen des projets environnementaux de Noguchi qui touchent des points sensibles de l'identité américano-japonaise révèle un des aspects occultés dans le discours majeur sur le Land Art : la dimension identitaire de la terre. Il est vrai que Noguchi n'a jamais vraiment théorisé la sculpture, contrairement à beaucoup d'artistes du Land Art, et qu'étant tout à fait moderniste sur de nombreux aspects (absence de perspective écologiste, aspiration au progrès de la société dû au développement scientifique et technologique), la sensibilité de Noguchi est loin de pouvoir couvrir toutes les questions identitaires liées à la terre. Néanmoins, son désir d'appartenance, jamais comblé, l'a amené à faire des œuvres *in situ* destinées à être utilisées par une communauté concernée. Cette dimension utilitaire contraste avec les propos d'artistes comme Heizer et Smithson/27. Concernant la réalisation et le résultat d'une œuvre environnementale *in situ* dans les années 1950, Noguchi a pris une direction radicalement différente de celle du Land Art. Sa démarche n'a rien de conceptuel ni de mi-

nimaliste ; il ne s'agit pas non plus d'un détournement provocateur d'éléments issus de la nature. Les circonstances de la reconstruction de l'après-guerre entraînent des conditions de travail propres à cette époque, où bâtir représentait un espoir pour la paix. Le défi n'est pas de fuir la vie moderne urbaine, mais de réfléchir aux moyens de représenter la nature sans en faire un simple antagonisme de la culture. Si certaines œuvres du Land Art sont éphémères ou délaissées délibérément, les œuvres de Noguchi, souvent commandées par une société ou un organisme public (comme dans le cas de l'UNESCO), doivent se confronter à des critères de jugement pluriels – symbolique, politique, financier, utilitaire et esthétique. Ainsi leur existence dans le temps est soumise à des décisions ultérieures qui ne dépendent pas de l'artiste.

Le chemin que Noguchi a pris se différencie de celui du Land Art, et cela est fondamentalement dû à la question identitaire liée à la terre. Dans certains textes sur le Land Art, on remarque que la terre américaine est admise sans condition comme une source motrice du renouvellement de l'art des années 1960-1970. Bien que le Land Art présente de vrais questionnements sur la société, dénonçant par exemple l'industrialisation, le rapport de l'homme avec la nature dans la modernité ou les pratiques élitistes de l'art, il est curieux que la question d'identité en rapport avec la terre soit très peu abordée. Notre analyse de Noguchi éclaire cette faille. L'absence d'une telle question ne révélerait-elle pas le paradigme dans lequel le discours majeur du Land Art assied sa logique d'avant-garde sur un schéma d'une histoire de l'art évolutive de l'Europe vers l'Amérique ? D'où leur appréciation, finalement paradoxale, de la terre à la fois comme un matériau naturel universel et comme représentatif de l'identité américaine, à l'opposé de la culture qu'incarne l'Europe. Ce faisant, ne risque-t-on pas d'ignorer la dimension identitaire qu'un artiste américain des années 1960 aurait pu avoir face à un site, où les échelles locale, nationale et internationale se mêlent d'une manière complexe ? Lorsque des artistes du Land Art privilégient le désert de l'Ouest, ils tentent d'opérer un renversement hiérarchique du local américain, contre la capitale artistique de leur pays qui, elle, est étroitement liée à l'Europe dans une optique d'histoire de l'art greenbergienne. Ainsi, la question de l'identité pourrait éclairer non seulement la différence de position entre Noguchi et le Land Art, mais aussi la relation complexe de chacun des artistes du Land Art vis-à-vis de la terre.

Hiromi Matsugi