« Le monde dans un galet »

Le jardin de l'UNESCO par Isamu Noguchi

Diane Bénézech,
professeurs encadrants : Bernadette Blanchon (ENSP), Georges Farhat (EAV)
« Analyse de Projets, Jardins et Paysages contemporains », ENSP 3° Année, 2004/2005

« Le monde dans un galet »

Le jardin de l'UNESCO par Isamu Noguchi

Diane Bénézech,
professeurs encadrants : Bernadette Blanchon (ENSP), Georges Farhat (EAV)
« Analyse de Projets, Jardins et Paysages contemporains », ENSP 3° Année, 2004/2005

Sommaire

Avant-propos p. 7

Introduction p. 9

1. Entrer dans le jardin : trouver la clef p. 11

Aujourd'hui, l'UNESCO - Entrevoir le jardin avant qu'il ne s'ouvre: la genèse de l'espace perçu - un regard en mouvement.

2. Des structures contradictoires: entre plan et trame p. 23

Les jardins multiples de Noguchi - L'articulation par contraste: des espaces juxtaposés - le jardin comme sculpture: l'émergence des trames - Un espace théâtralisé - Créer autour du vide.

3. Un jardin d'expériences : le promeneur impliqué p. 103

Un terrain de jeu scénographique: une scène publique et ludique - L'esthétique japonaise - Les rêveries du promeneur solitaire: un jardin ouvert à la suggestion.

4. La réception: un jardin qui pose problème p. 113

Noguchi sur lui-même - La mise en question de la japonité - Un jardin synthétique: la question du syncrétisme - Le jardin, la sculpture et l'architecture: un jardin de compromis?

Conclusion p. 135

Fiche identité p. 137

Fiche résumé p. 139

Bibliographie p. 141

Avant-propos

Il y a quatre ans, j'ai découvert pour la première fois Noguchi et le jardin de l'UNESCO. Dans le cadre d'une visite scolaire, il s'agissait de faire un petit exercice sur l'architecture et les oeuvres d'art dans l'UNESCO. Et c'est à ce moment là que le jardin m'a conduit à un premier approfondissement de mes connaissances du jardin japonais, et de la sculpture moderne, domaine moins familier.

Ce nouvel exercice m'offre donc la possibilité de replonger dans le monde complexe de Noguchi. L'étude du jardin s'est ainsi concentrée d'abord sur la composition classique des jardins japonais, puis sur la grande ouverture que proposent les multiples références introduites par le sculpteur.

J'ai laissé de côté l'étude de la plantation, conçue principalement par le jardinier Toemon Sanô, et qui mériterait une attention spécifique et indépendante.

Introduction

Le jardin de l'Unesco a été abordé par Benoît Billy et Sébastien Ferracci dans *Le Jardin de l'Unesco, dialogue des cultures*, qui traite principalement des aspects historiques et architecturaux du jardin : la genèse du projet en relation avec la construction du bâtiment de l'Unesco, la relation entre le bâti et le jardin, la place qu'on peut lui assigner dans l'histoire des jardins modernes, et la place de ce jardin dans la biographie de Noguchi. Mais l'espace du jardin en tant que jardin japonais n'est abordé que succinctement, avec la notion de ma, qui semble insuffisante pour rendre compte de la richesse des références et influences subies par Noguchi, notamment celles de l'esthétique japonaise classique. De plus, s'ils soulèvent la question de la dispute entre Toemon Sano (le jardinier engagé par l'État japonais pour seconder Noguchi) et Noguchi lui-même - l'un souhaitant réaliser un jardin strictement et classiquement japonais quand l'autre voulait mettre en avant les sculptures d'une façon plus moderne, ils étudient plus rapidement la réception même du jardin, la façon dont on a pu l'analyser depuis sa création.

Marc Treib, dans son ouvrage *Noguchi In Paris : The UNESCO Garden*, opère un travail principalement historique, résumant les étapes de la réalisation du jardin, depuis la commande à la livraison, en passant par les diverses phases de la réalisation, grâce à l'utilisation intensive d'archives. Le chapitre consacré à l'espace du jardin est quant à lui relativement court et peu analytique ; mais il apporte des informations sur la réception du jardin à l'époque de sa création, et donne son opinion sur cette réalisation en tant que critique.

Enfin, on peut constater des zones de recherche non abordées par les deux études : l'analyse précise de l'espace élément par élément, la réception actuelle du jardin ; et surtout la question de la japonité de cet espace, de sa relation à un ensemble de références et de règles classiques étudiées par Noguchi, mais aussi détournées ou acceptées par lui.

C'est donc finalement toute la question de l'esthétique de ce jardin, de la façon dont une multitude de référence fusionnent (ou non) dans un projet synthétique, de la pertinence de l'approche multiculturelle de Noguchi, peu étudiée par les livres traitant de ce jardin, que je souhaite développer dans ce mémoire.

Nous commencerons donc par entrer dans l'UNESCO, afin de découvrir le jardin. Puis, entre plan et trame, nous essayerons de comprendre comment Noguchi construit l'espace à partir de ses références culturelles et personnelles, afin de définir une esthétique qui, issue en partie de la tradition japonaise, devient universelle à travers la prise en compte de l'expérience du promeneur. Enfin, nous aborderons la question de la réception de ce jardin, et des débats auxquels il a donné lieu au moment de son ouverture jusqu'à aujourd'hui.

1. *Entrer dans le jardin : trouver la clef*

a. Aujourd'hui, L'UNESCO

L'Organisation des Nations Unies a été fondée à la suite de la seconde Guerre Mondiale comme un moyen de régler les problèmes internationaux par les principes de diplomatie. L'organisation inclut dans ses missions celles de l'éducation, de la lutte contre la faim, la coopération scientifique et les échanges culturels.

En 1946, l'UNESCO est formée avec ces initiales : United Nations Educational, Scientifc and Cultural Organisation. En signe d'évolution vers une représentation égalitaire et une décentralisation, le siège est basé à Paris plutôt qu'à New York. Pour ses premières années d'existence, l'UNESCO occupe des bâtiments de location sur la rive gauche de la Seine. Mais l'organisation grandit et a besoin de nouveaux logements qui soient autant symboliques que fonctionnels. Et en tant qu'organisation culturelle, il faut que l'art soit bien représenté.

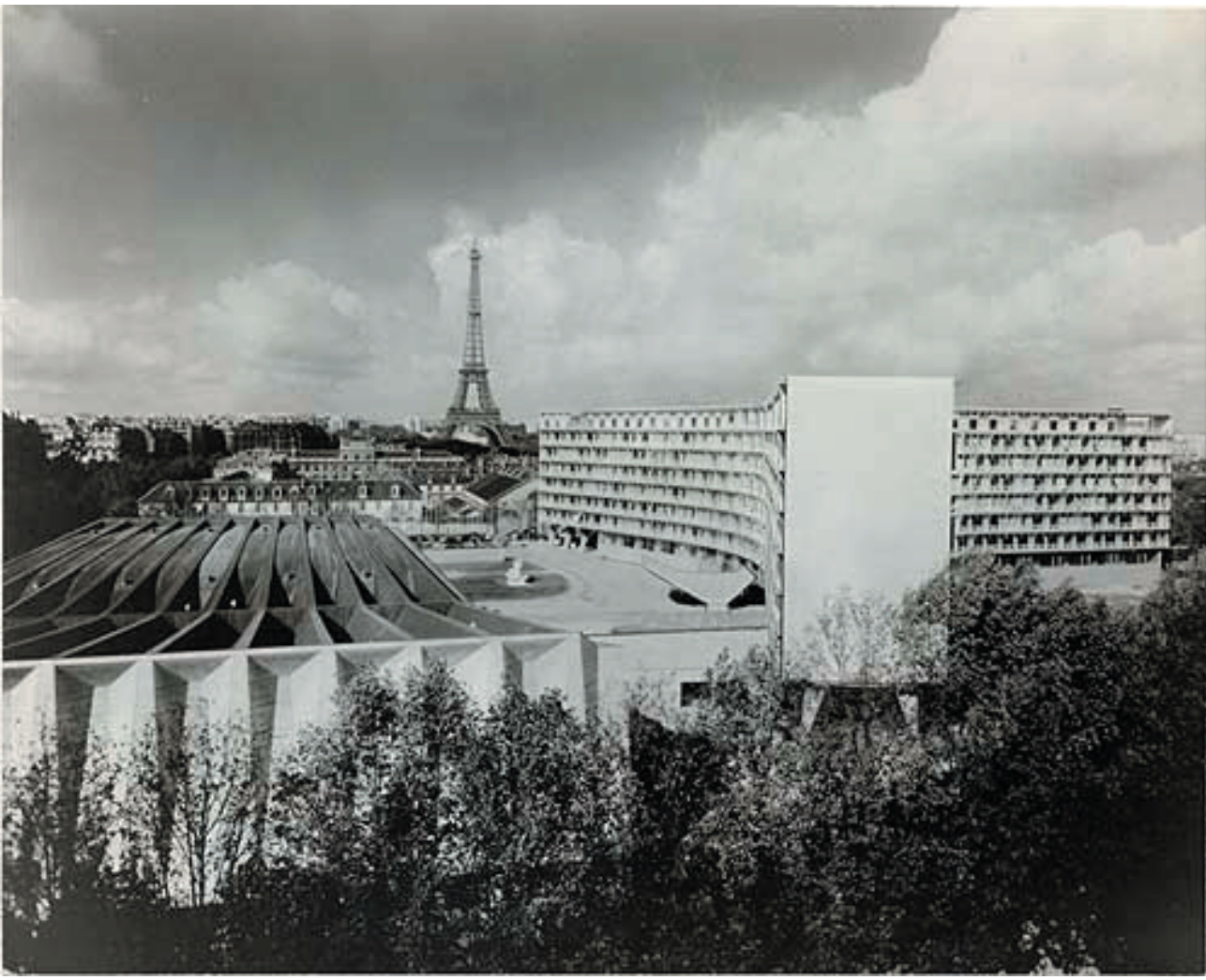
Inauguré en novembre 1958, le siège de l'UNESCO a été conçu par un groupe d'architectes qui rassemble Marcel Breuer, Pier Luigi Nervi et Bernard Zehrfuss. L'immeuble principal (bâtiment I) situé Place Fontenoy, abrite le Secrétariat de l'Organisation. Il est implanté sur un terrain de trois hectares, en forme de « Y », dit « étoile à trois branches » ; il est d'une hauteur de 28,75 mètres et repose sur des pilotis. Le second bâtiment, dit « en accordéon » (bâtiment II), contient la grande salle de l'UNESCO. Construit en bordure de l'avenue de Suffren, la salle est reliée à l'immeuble principal par le Salle des Pas Perdus. Enfin, un petit édifice cubique de quatre étages (bâtiment III) est situé en bordure de ce que l'on appelle *Le Jardin japonais*, conçu par Isamu Noguchi.

Isamu Noguchi est un sculpteur et designer américain et japonais. Fils de Yone Noguchi, poète japonais et de Leonie Gilmour, écrivain américain, il est né à Los Angeles, mais passe son enfance au Japon (où il séjourne un certain temps dans un temple zen), puis retourne aux États-unis pour faire des études de médecine et de sculpture. Il obtient une bourse qui lui permet un séjour à Paris, au cours duquel il continue sa formation, dans l'atelier du sculpteur Constantin Brancusi, entre 1927 et 1929.

A l'origine, on a demandé à Noguchi de créer le patio uniquement, mais il a convaincu les architectes de le laisser dessiner un jardin d'inspiration japonaise pour relier le bâtiment III au bâtiment principal.

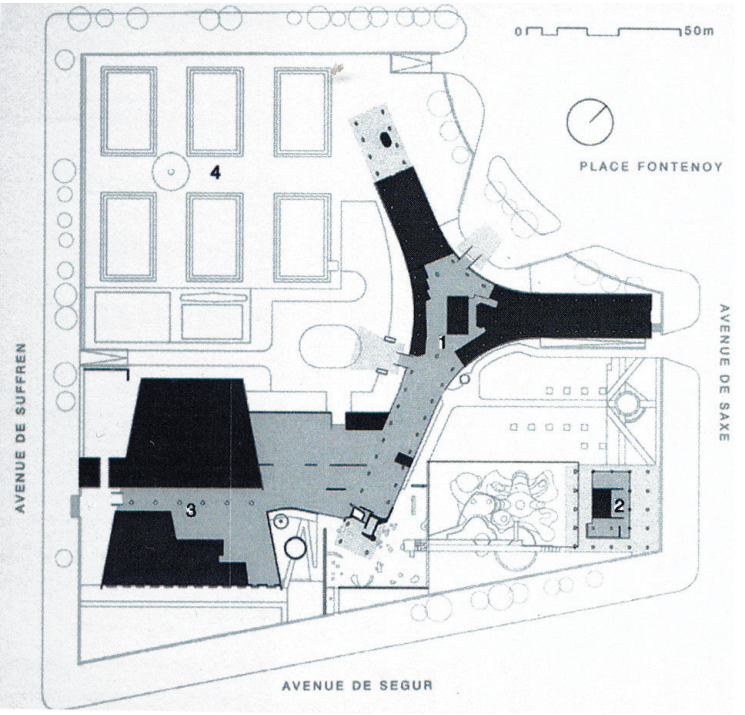
b. Entrevoir le jardin avant qu'il ne s'ouvre : la genèse de l'espace perçu

Noguchi avait prévu pour l'entrée de son jardin une véritable scénographie de la découverte par l'échelonnement de pierres-guides et le jeu du caché/montré des paravents de pierre. La première perception

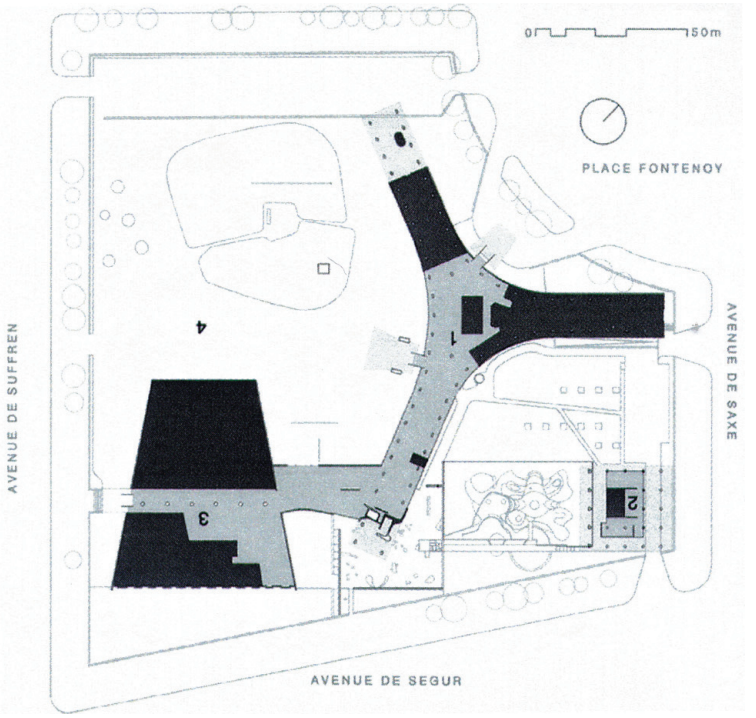


Photographie, Marcel Breuer, *Marcel Breuer papers*, Archives of American Art, 1953.

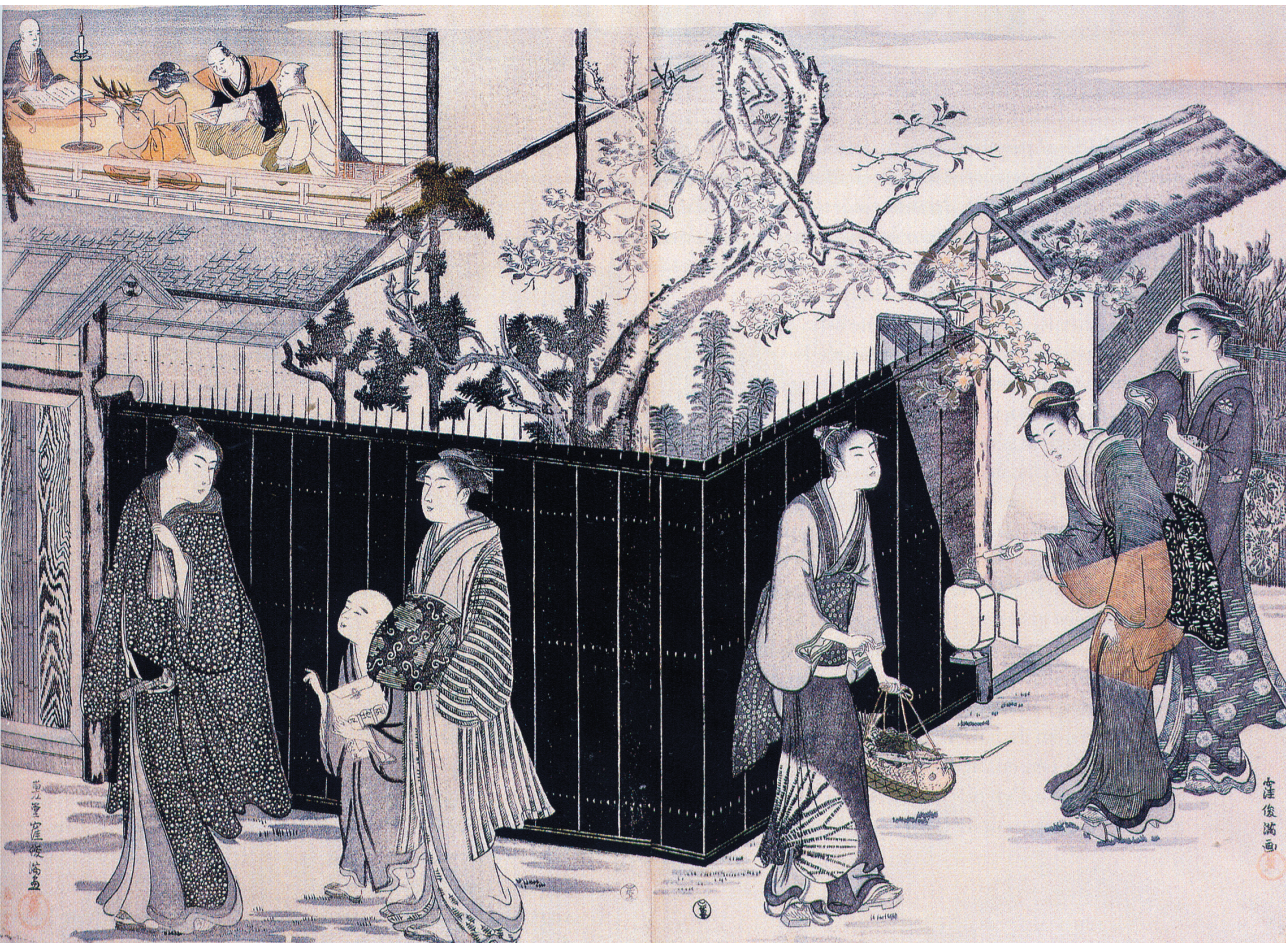
Aujourd'hui



1958



Plans, Benoît Billy, Sébastien Ferracci, *Le Jardin de l'Unesco, dialogue des cultures*, Versailles, ENSP, 2004, p.12.



Une soirée dans la demeure d'un poète, estampe de Kubo Shunman (1769-1825), *Estampes japonaises,* Télérama Hors série, Paris, septembre 2004, p.41

du jardin devait se faire par une intuition du jardin, à la manière du jardin japonais classique.

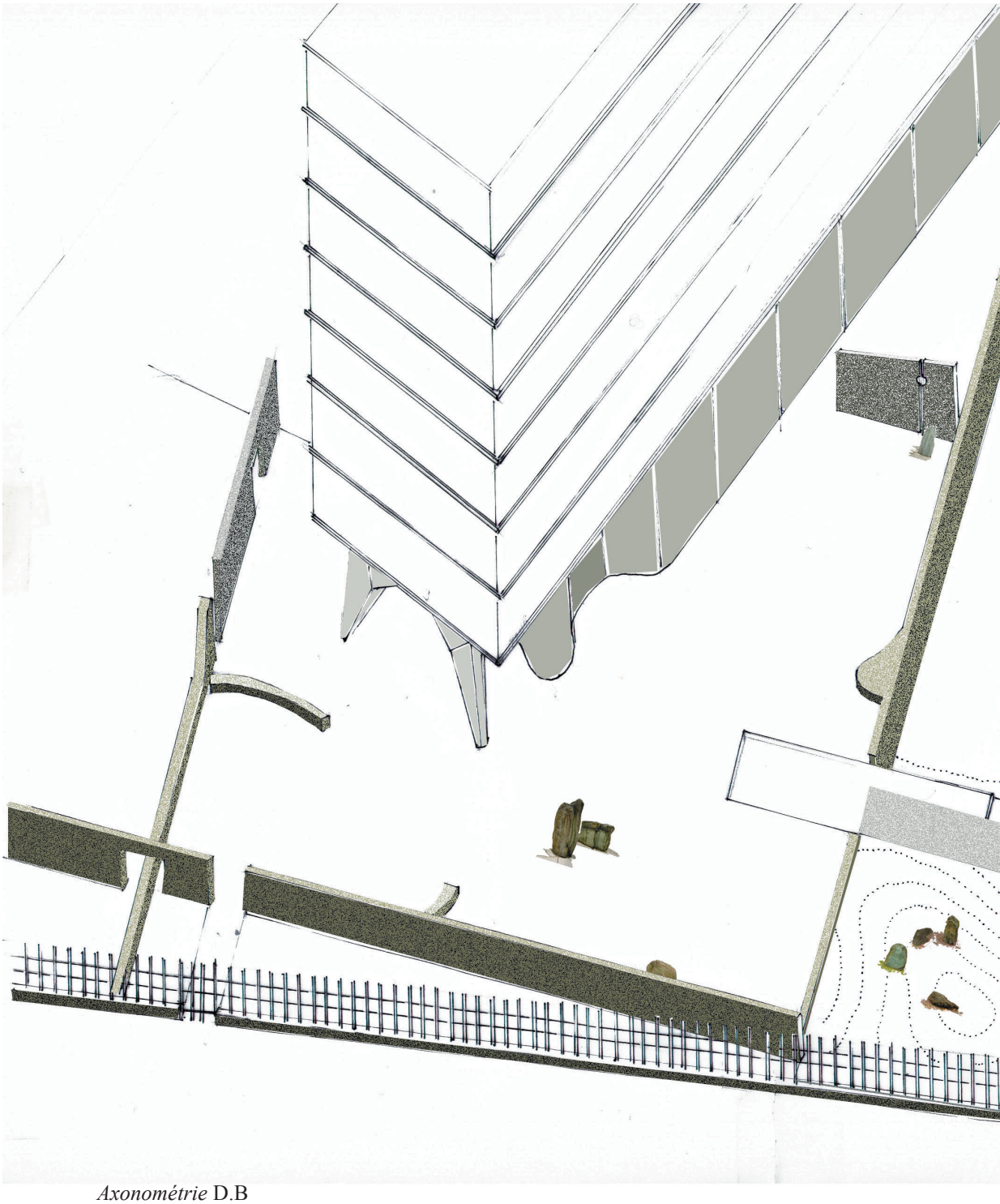
> Avant tout, l'espace du jardin est défini par une *enceinte*, qui comporte des *entrées* – deux éléments que le Japon a tendance à mettre en valeur. Les notions de seuil et de passage jouent un rôle essentiel dans l'organisation de la société en général […]. La plupart des jardins japonais ont une enceinte, dont la présence s'explique parfois par l'exiguïté d'un site urbain. Mais il est plus fréquent que la clôture serve de cadre, autrement dit qu'elle définisse la façon dont le jardin se propose au regard et intègre son environnement. Sans clôture, le jardin viendrait simplement se superposer à l'environnement, et les subtiles relations d'échelle qui rythment le paysage ne pourraient s'établir. L'enceinte permet au jardin d'apparaître comme une œuvre à part entière[1].

L'entrée prévue par Noguchi se faisait donc par l'avenue de Ségur : on longeait un mur qui faisait deviner la présence d'un espace non construit entre le mur et le bâtiment III. Aujourd'hui, les arbres dépassent du mur et nous donne les indices de la présence du jardin. Lorsque le mur s'ouvre, le regard est guidé par différentes sculptures. Du seuil de ce que l'on peut appeler une porte, le regard passe par quatre objets, des assises de forme quasi-cubiques, pour s'élever le long d'une lanterne *akari* (cf. chapitre *Les lanternes de pierre*), lanterne qui stoppe un moment le regard, avant de nous guider vers la perception du bâtiment de l'UNESCO. A cet échelonnement premier vient s'ajouter une nouvelle porte, celle du *Pavillon de méditation* conçu par Tadao Ando et qui vient s'intégrer à cette esthétique, ce jeu de l'échelonnement de l'espace perçu par une découverte progressive des espaces.

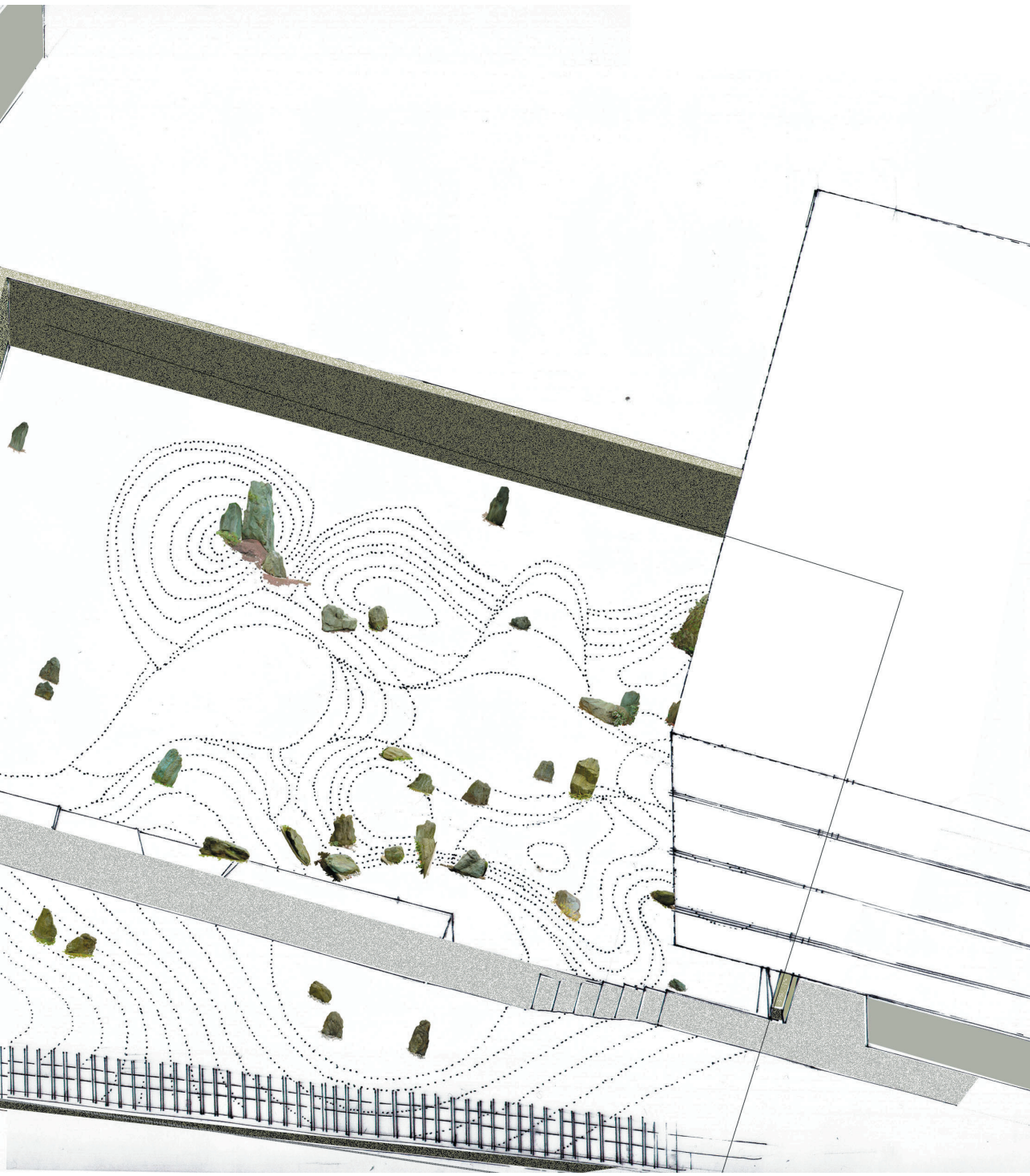
> Il ne saurait y avoir de clôture sans ouvertures ; outre les portes qui donnent sur l'extérieur, il en existe souvent d'autres qui compartimentent l'espace à l'intérieur même du jardin. Les jardins-promenade […] illustrent bien ce procédé, dans la mesure où ils sont conçus comme des enfilades de paysages s'offrant tour à tour au regard à mesure que l'on avance sur le chemin. […] la plupart du temps, la transition se limite à un bouquet d'arbres que le promeneur traverse, une rupture dans l'alignement du chemin ou tout autre forme de « porte » symbolique[2].

Noguchi nous invitait donc à l'origine à découvrir le jardin par une mise en scène d'inspiration japonaise de la découverte des espaces. Aujourd'hui, cette entrée est fermée « pour des raisons de sécurité ». On entre par la porte principale du siège de l'UNESCO, place Fontenoy, on traverse le bâtiment principal avant d'entrer dans le jardin. Deux possibilités s'offrent au promeneur : voir le jardin par l'interstice d'un paravent de pierre, ou le longer en discernant un peu ses secrets avant

[1] Marc-Peter Keane, *L'Art du jardin au Japon* (1996), trad. fr., Arles, Éditions Philippe Piquier, octobre 1999, p.131.
[2] Marc-Peter Keane, *op. cit.*, p.131.



Axonométrie D.B



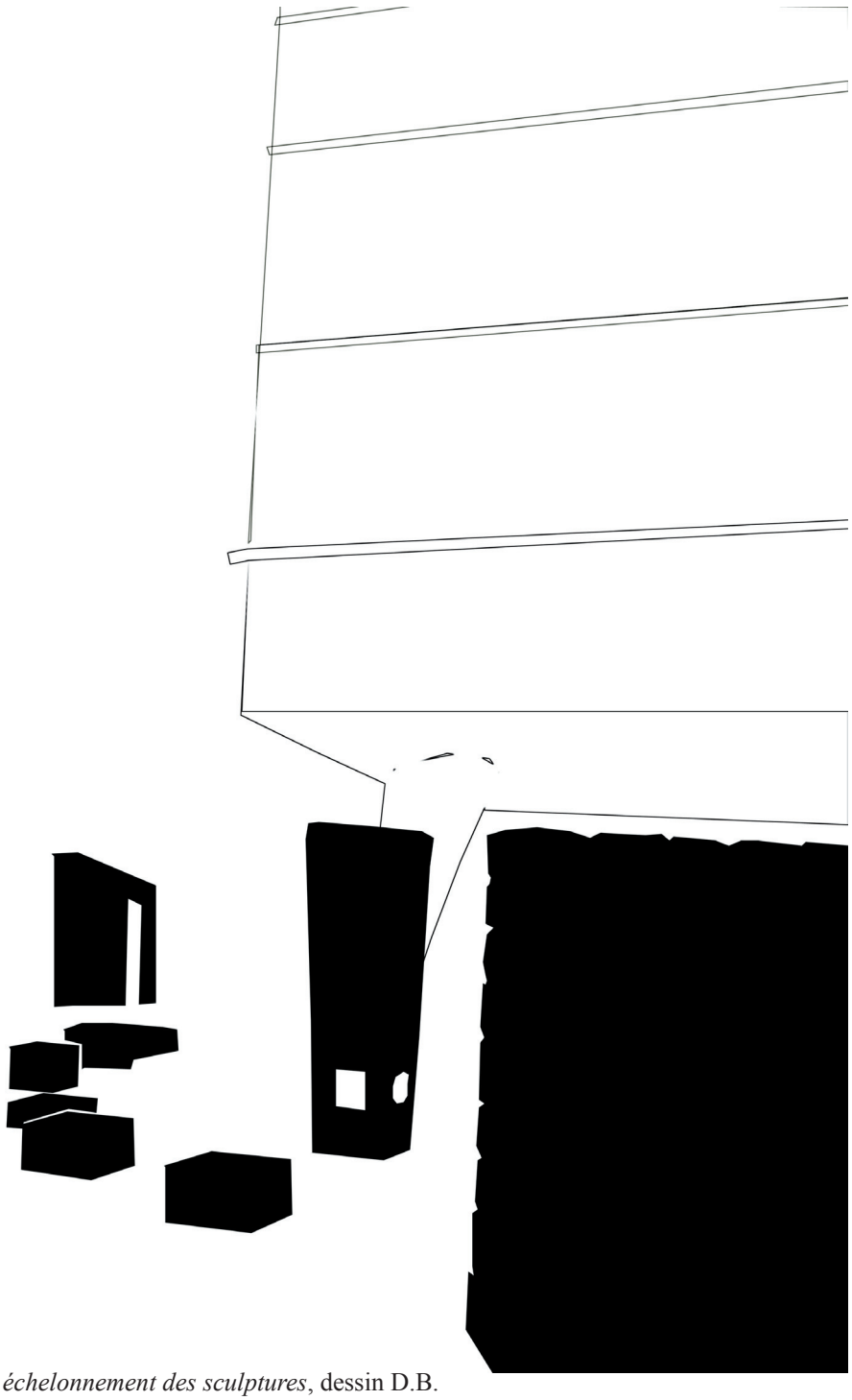
Du mur aux bâtiment: un regard en mouvement, dessin D.B.

de le contempler par la terrasse couverte du bâtiment III, cadré par des poteaux. Position qui reprendrait alors les principes de la contemplation du jardin par ce que l'on appelle *engawa* (élément architectural japonais que l'on décrira plus loin).

c. un regard en mouvement

Ainsi, le jardin se découvre graduellement, dans une mise en scène sculptée par Noguchi. La vue et les pas sont guidés, bloqués et renvoyés sans qu'une direction ne soit donnée. Les mouvements du promeneur sont alors guidés par ce qu'il ressent comme une trame aléatoire.

La première promenade est sentie comme une recherche vaine de la compréhension des espaces, alors que précisément, ils sont organisés de façon à se révéler, tels les acteurs d'une pièce de théâtre, au fur et à mesure de l'avancement dans le temps et l'espace de la marche. Le jardin nous invite donc à bouger, à changer de point de vue afin d'en découvrir ses multiples facettes.



Un échelonnement des sculptures, dessin D.B.

2. *Des structures contradictoires : entre plan et trame*

a. Les jardins multiples de Noguchi

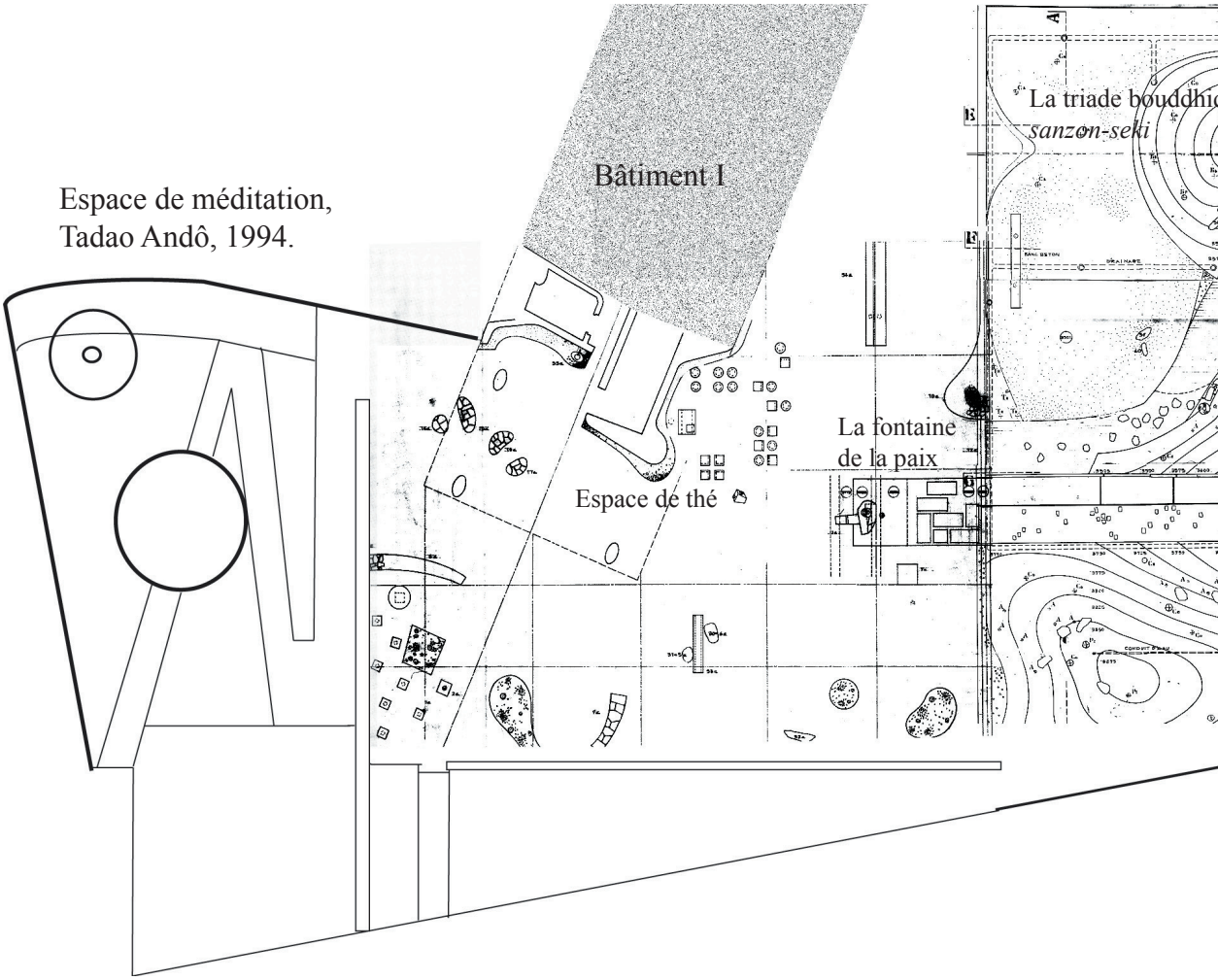
Lorsqu'on pénètre dans le jardin de l'UNESCO, on est frappé par une certaine hétérogénéité : variété des matériaux, des formes, des végétaux, des types de cheminement. Des sculptures voisinent avec des pierres non taillées, disposées de façon aléatoire, semble-t-il à première vue. Comment Noguchi le sculpteur pouvait-il concevoir l'unité d'un tel espace ? Le jardin de l'UNESCO est en effet conçu par lui comme une seule sculpture, englobant tous ces éléments en une totalité. Il s'agit donc d'essayer de comprendre de quelle façon Noguchi a pu passer du sculpteur taillant une pièce individuelle, autonome, à une conception du sculpteur proche du paysagiste, qui assemble différents éléments pour construire un objet dynamique.

Le projet d'un jardin japonais naît dans l'esprit de Noguchi suite au don du gouvernement japonais, une aide en nature donnée à Noguchi pour la finalisation du jardin. Aide précieuse qui est aussi mise en avant dans le jardin comme une marque de respect et un remerciement au mécène. « It occurs to me, in respect to this last point [i.e, regarding the change in nature of the Japanese government's gift] that the lower portion of the garden, which has not yet been worked out in great details, could become a quite characteristic Japanese garden with many traditional features while still not having to be entirely typical (because of the integrated planning I have given it)[3]. » Cet événement contingent entraîne Noguchi dans une vie nouvelle, où le jardin japonais traditionnel lui sert de modèle et de base de réflexion ; il s'agit véritablement d'une étape essentielle dans sa pratique de la sculpture : « It was the work on the Unesco garden that led me deeper into Japan and into working with stones[4]. » Le jardin de l'Unesco est un lieu d'expérimentation de différentes techniques paysagères du Japon traditionnel, mais distordues de telle façon que ce travail reste une réflexion personnelle :

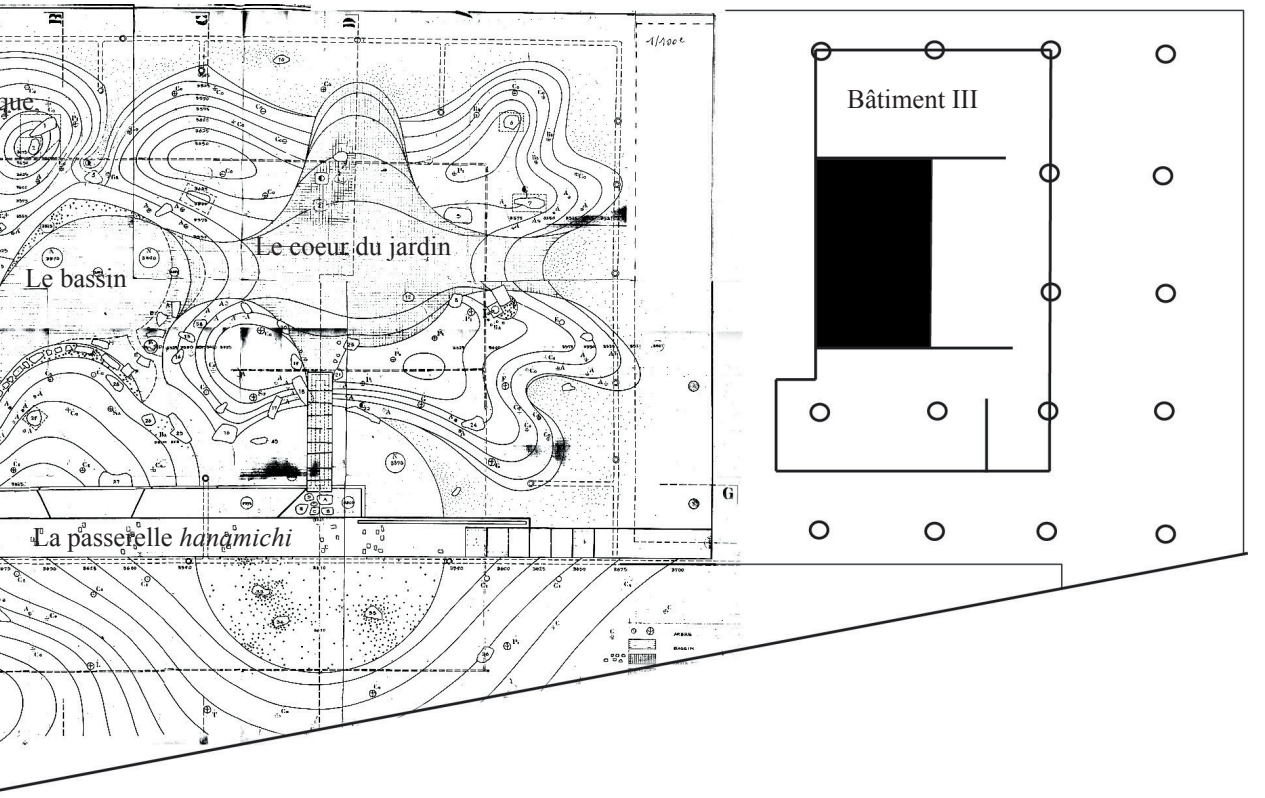
> The spirit of Japan is not so obvious in the rest of the garden, but it may be recognized in the triangulated and asymmetric composition and in the rather oblique references the various elements supply. The walk I have mentioned. The stone lanterns are my lunars made of stone. A portion of the concrete seating above is so disposed as to offer what

[3] « Il me semble, concernant ce dernier point [c'est-à-dire le changement de nature du don du gouvernement japonais] que la partie inférieure du jardin, qui n'a pas encore été conçue très en détail, pourrait devenir un jardin japonais avec beaucoup de traits traditionnels sans que cela implique qu'il soit entièrement typique (à cause de l'aménagement mixte que je lui ai donné) » ; Isamu Noguchi à Michel Dard, 8 janvier 1957, Isamu Noguchi Foundation, cité dans Marc Treib, *Noguchi In Paris: The UNESCO Garden*, *op. cit.*, p.52. traduction D.B et toutes les suivantes de même.

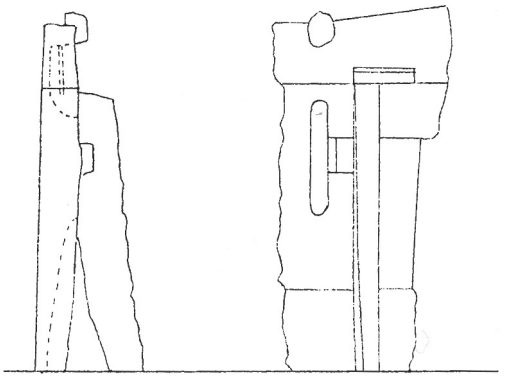
[4] « C'était le travail sur le jardin de l'Unesco qui m'a conduit à m'intéresser davantage au Japon et au travail avec des pierres. » ; Isamu Noguchi, « The road I walked », *in* Shizuko Watari (dir.), *Play Mountain : Isamu Noguchi+ Louis I. Kahn*, Tokyo, The Watari Museum of Contemporary Art, 1996, p. 102.



Plan reconstitué à partir des plans de 1958 et du plan de L'Espace de méditation *de 1994*, D.B.



Le Jardin de la paix, Isamu Noguchi, 1958



和 咊

Idéogrammes Wa, à l'endroit, en miroir et redessiné en cursif, dessin D.B.

La fontaine de la paix, photo Marc Treib, élévations Isamu Noguchi, *Noguchi In Paris: The UNESCO Garden*, Les Éditions UNESCO, 2003, p.63.

> I thought might be a new and formal variation of the tea ceremony, but nobody has yet ventured to use it. My calligraphy for Peace (HEI WA) which is carved on the large waterfall stone is written backward and so distorted as to be generally illegible (as in the best Japanese tradition). The waterfall itself is composed of two stones which may be read as 'man'.
>
> Everything in the garden is thus given a personal twist, and so it may not be considered a true Japanese garden. However, it should be borne in mind that the Japanese tradition allows for the greatest latitude[5].

Cette calligraphie, « déformée au point d'être complètement illisible » mais « dans la meilleure tradition japonaise », est une bonne image de la façon dont Noguchi articule dans son jardin sa propre expérience à la tradition millénaire du Japon.

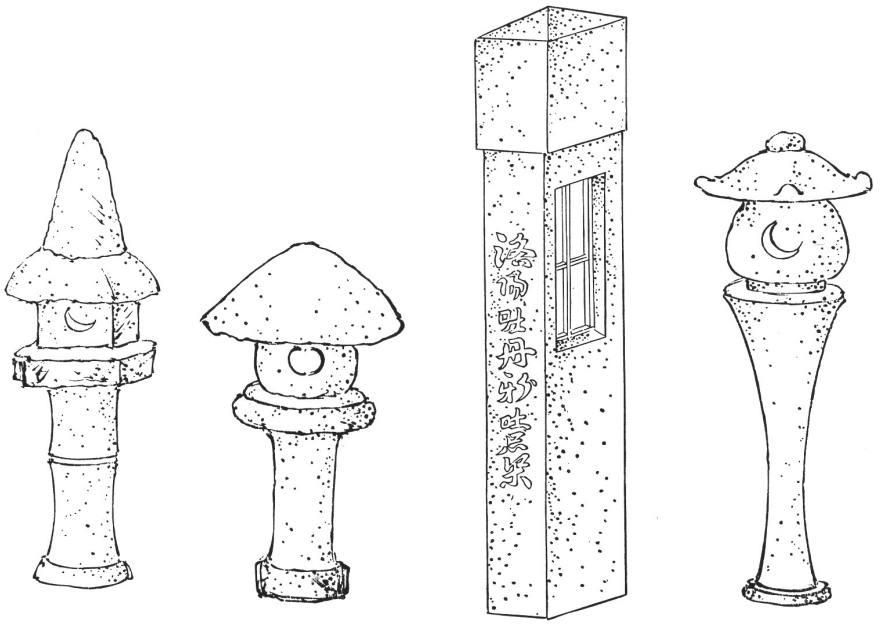
Le jardin de l'Unesco semble composé de trois grands espaces : le terrasse, le jardin du bas et la passerelle qui les relie, a cela s'ajoute l'œuvre plus récente de Tadao Ando *L'espace de méditation* (1995). Dans ces trois espaces composés par Noguchi, on retrouve différents éléments parsemés le long des différents parcours possibles. Ces élément sont des sculptures : Noguchi sculpteur a développé dans ce jardin un vocabulaire qui décline les actions possibles d'un sculpteur : du simple choix de la pierre à sa complète transformation. Il y a donc dans ce jardin un certain nombre de motifs déclinés : bassins, lanternes, assises, etc. qui constituent les éléments structurants du jardin.

Les lanternes de pierre

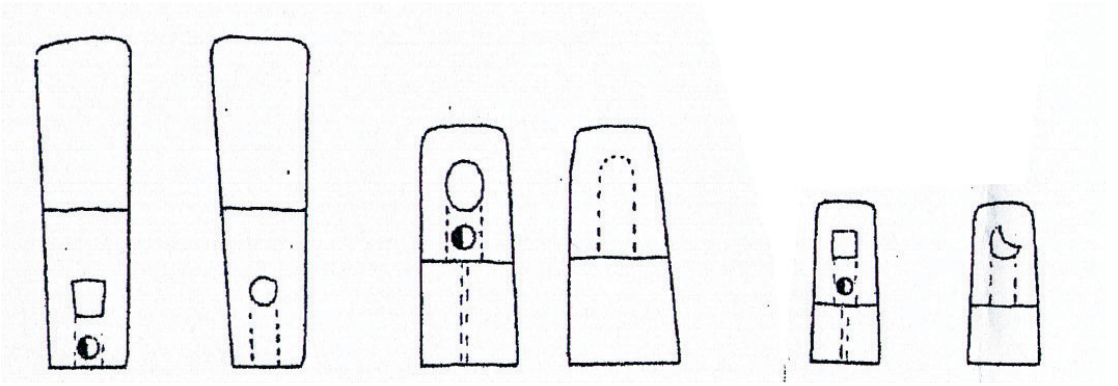
Les lanternes sculptées dans la pierre « form an important feature of all Japanese gardens[6]. » – et il s'agit d'un ornement typiquement japonais, qui doit entrer en harmonie avec les pierres, la végétation et l'eau. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, « the primary intention of introducing such lanterns into landscape gardening is not to illuminate the grounds, but to form architecural ornaments contrasting agreeably

[5] « L'esprit japonais n'est pas aussi évident dans le reste du jardin, mais on peut le retrouver dans la composition triangulée et asymétrique et dans les références assez indirectes fournies par les divers éléments. Le sentier dont j'ai parlé. Les lanternes de pierre sont des pierres lunaires à ma façon. Une partie des assises en béton sur la partie supérieure est arrangée de façon à offrir ce que je considérais comme une sorte de variation formelle originale sur la cérémonie du thé, mais personne n'a encore osé l'utiliser. Ma calligraphie du mot Paix (HEI WA), qui est gravée sur la grande pierre de la cascade, est écrite à l'envers et déformée au point d'être complètement illisible (dans la meilleure des traditions japonaises). La cascade elle-même est composée de deux pierres que l'on peut lire comme le mot 'homme'. / Ainsi, tout dans ce jardin a subi une déformation personnelle, et il ne peut donc pas être considéré comme un véritable jardin japonais. Néanmoins, il faut garder à l'esprit que la tradition japonaise permet la plus grande liberté. » ; Isamu Noguchi, *A Sculptor's World* (New York and Evanston: Harper Row, 1968 ; texte extrait du site internet <www.noguchi.org>.

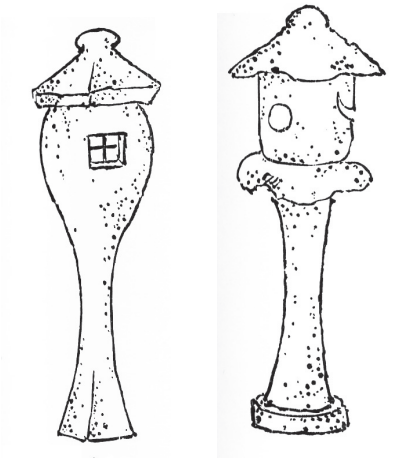
[6] Les lanternes « sont une caractéristique majeure des jardins japonais » ; Josiah Conder, *Japanese Garden : An Illustrated Guide To Their Design And History* (deuxième édition 1912), Mineola (N.Y.), Dover Publications, 1964, p. 59.

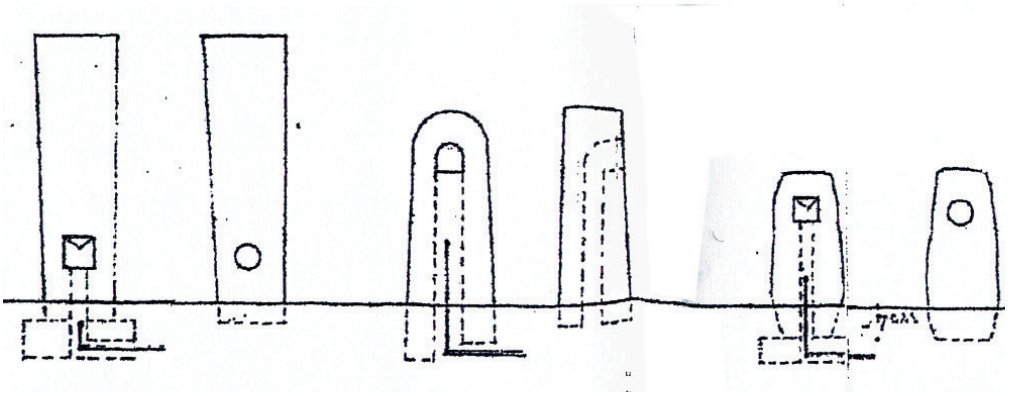


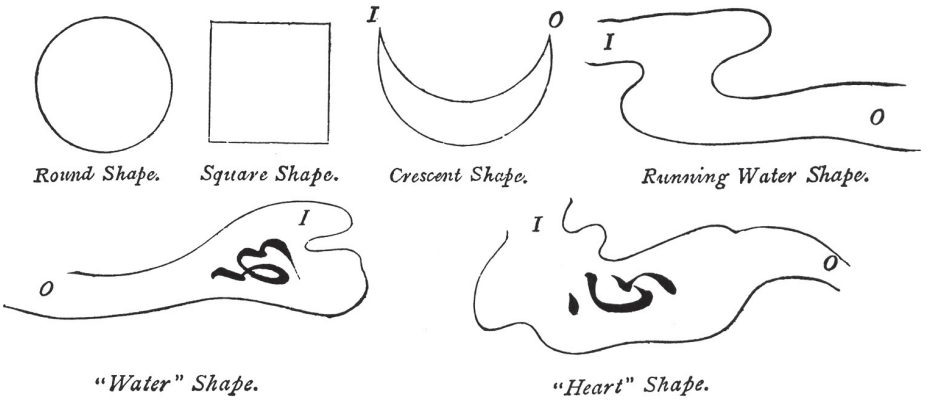
Exemples de lanternes traditionnelles, tirés de Josiah Conder, *Japanese Garden : An Illustrated Guide To Their Design And History* (deuxième édition 1912), Mineola (N.Y.), Dover Publications, 1964, p. 65 à 67.



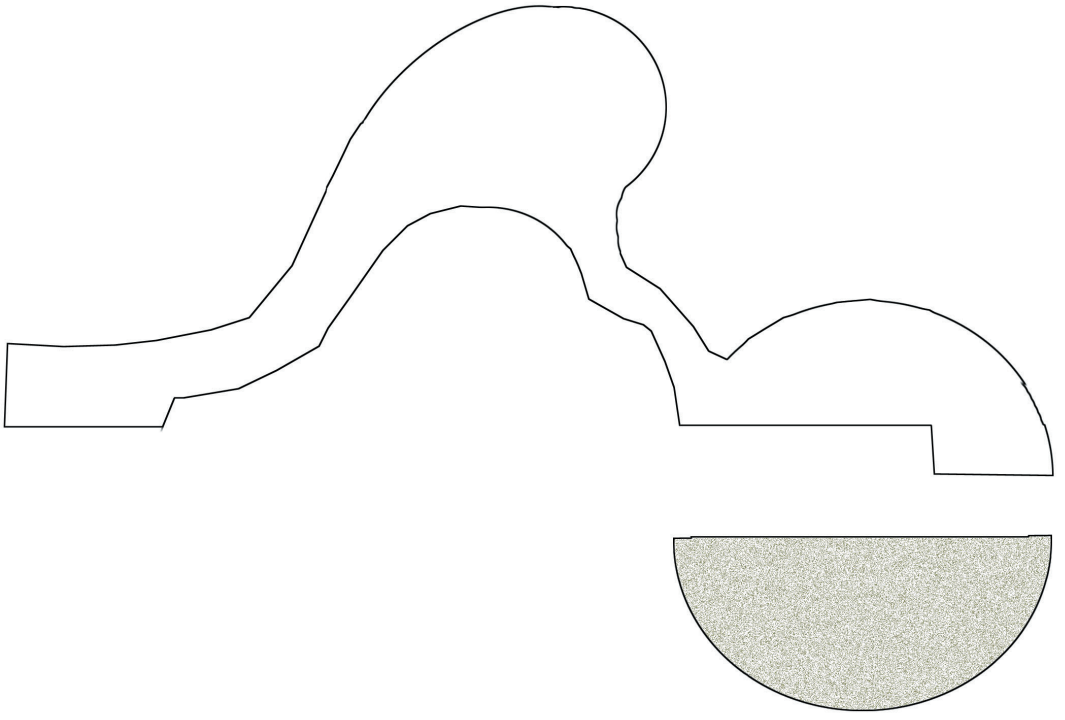
Lampes *akari*, Isamu Noguchi, élévations de 1958.







Les formes traditionnelles du bassin, tiré de de Josiah Conder, *Japanese Garden : An Illustrated Guide To Their Design And History* (deuxième édition 1912), Mineola (N.Y.), Dover Publications, 1964, p. 97.



Le bassin du jardin, forme kokoro, Isamu Noguchi, dessin à partir du plan de 1958, D.B.

with the natural features[7]. » Il s'agit donc de créer un ensemble ou les éléments naturels et artificiels forment un contraste plaisant ; l'éclairage lui-même ne doit consister qu'en « a dim and mysterious glow[8] », qui efface le contour des objets et rend l'espace nocturne d'autant plus suggestif.

C'est bien le but des lanternes sculptées de Noguchi, dans lesquelles ont reconnaît les formes traditionnelles léguées par le paysagisme japonais : les croissants de lune, les disques solaires, la forme cylindrique, etc. Ces lanternes s'inspirent également des bassins à eau sculptés.

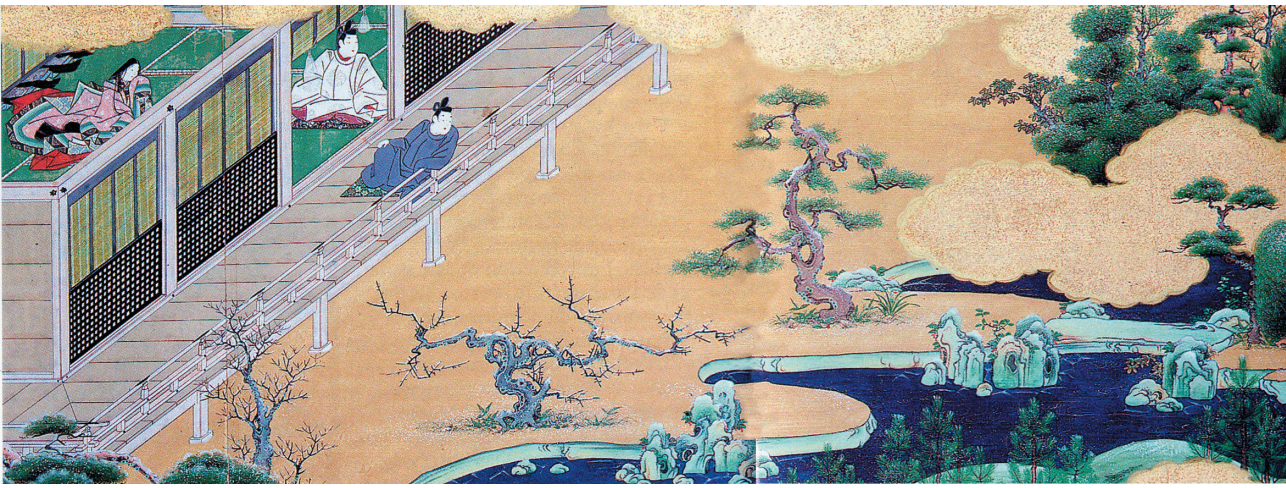
L'étang

Tout jardin se doit également de contenir un bassin, qui imite une forme naturelle. Noguchi conserve la contrainte traditionnelle de montrer la source de l'eau, pour rendre crédible sa présence, en installant une cascade dans son jardin : « the source of supply, whether it be a stream or waterfall, must be prominently shown[9] ». Le choix de la forme du bassin, *Shinji ike*, l'idéogramme du cœur, est emprunté directement au paysagisme japonais classique

Mais Noguchi, une fois encore, transforme à sa façon ces éléments traditionnels : si la forme de son bassin affecte en partie celle de l'idéogramme du cœur, la partie Est du bassin n'imite en rien la nature, mais tire sa forme en arc de cercle de son inscription dans le plan général du jardin. Différents niveaux coexistent ainsi, de façon presque imperceptible pour le promeneur, par des effets de trame et de structure. Dans la forme du demi-cercle, Noguchi interprète donc le motif du *Shinji ike*, lui apportant alors une vision plus moderne, plus proche de ses réflexion de sculpteur. Cependant, le demi cercle d'eau répond à un autre demi-cercle composé de graviers, sur lesquels trois rochers sont placés. Par un principe de réunion des contrastes (voir plus loin la notion *inyo*) cher à l'esthétique japonaise, Noguchi fait se rejoindre à différents niveaux une forme traditionnelle et une forme moderne par un principe de composition classique. En plus de cela, en faisant se rejoindre, par une forme moderne (le cercle), l'eau et le gravier, le sculpteur fait une allusion implicite à des compositions allégoriques du jardin zen. Au temple *Daisen in*, par exemple, la rivière se dirige vers le sud où une étendue de sable ratissé représente le vaste océan et la paix éternelle du paradis[10].

Les jardins de gravier, sable et pierres que l'on trouve dans les temples sont souvent appelés *jardin zen*, mais le terme exact est *kare san sui*, littéralement « montagne-eau sèche » ou « paysage sec »[11].

[7] « L'intention première d'introduire de telles lanternes dans le paysagisme n'est pas d'éclairer le sol, mais de former des ornements architecturaux contrastant agréablement avec les éléments naturels. » ; Josiah Conder, *op. cit.*, p. 59-60.
[8] «une lueur faible et mystérieuse » ; Josiah Conder, *op. cit.*, p. 60.
[9] « La source d'alimentation, qu'elle consiste en un ruisseau ou une cascade, doit être indiquée explicitement. » ; Josiah Conder, *op. cit.*, p. 97.
[10] Marc-Peter Keane, *op. cit.*, p. 63.



Le prince Genji contemple les pierres, estampe de Suniyoshi Gukei (XVIe), tirée de DELAY, Nelly, Le Japon éternel, Paris, Gallimard, coll. Découvertes Gallimard Histoire, novembre 1998, p. 53.

Ces paysages secs sont des figurations abstraites de montagne et d'eau, représentant des scènes allégoriques du bouddhisme zen. Les *kare san sui* antérieurs à la période Muromachi (1333-1576) – le mot apparaît déjà dans le *sakutei-ki*[12], le livre référence de la composition des jardins classiques – s'intégraient dans des jardins de plus vastes dimensions où l'on pouvait se promener et pénétrer. Mais à l'époque médiévale, les jardins secs furent destinés à la contemplation, depuis un pavillon situé à proximité, d'où leur nom de « jardin de contemplation » : *kanshô niwa*.

Les terrasses

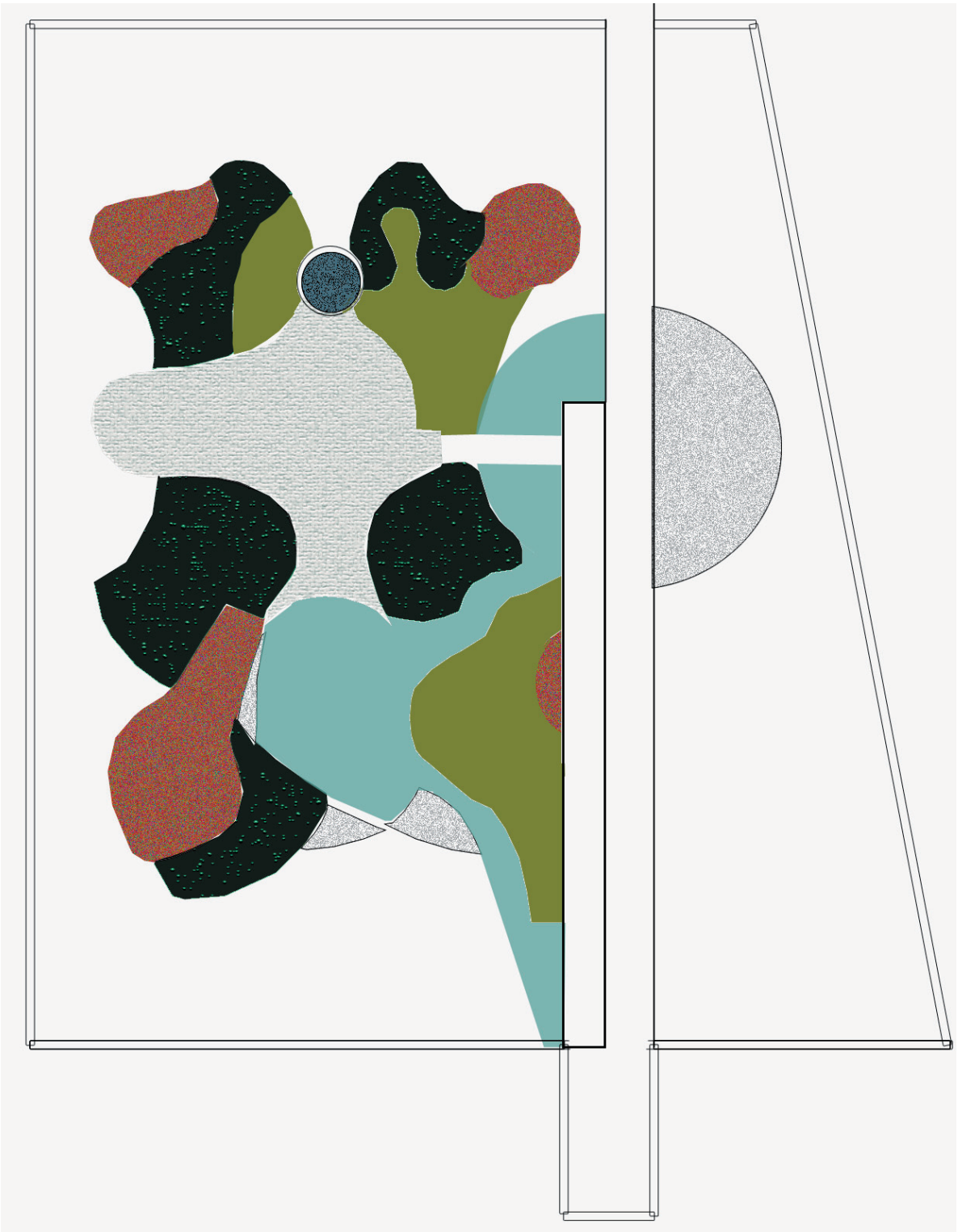
Le jardin de Noguchi est bien un espace à contempler, un certain nombre de dispositifs ont été mis en place dans cette optique. Ainsi, le jardin se perçoit à différents niveaux. Outre les assises-sculpures parsemées dans le jardin, des espaces plans, des terrasses, cadrent ou donnent un autre point de vue, une autre perception du jardin, notamment par la position haute qu'elles permettent. Cette position du corps par rapport au jardin rappelle l'*engawa*, sorte de terrasse couverte située au seuil de la maison japonaise, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur. L'*engawa*, permet une relation entre l'intérieur et l'extérieur de la maison, par la mise à distance du jardin au moyen de différents seuils. Mais aussi par un relation de milieu : on n'est ni dehors, ni dedans ; l'*engawa* appartient autant à l'espace de la maison qu'a celui du jardin. Si l'on se trouve dans un entre deux, l'*engawa* induit cependant une position privilégiée, il est tourné vers le jardin. De ce fait il est dédié à la contemplation : on hésite à entrer dans le jardin (les différents seuils nous mettent à distance) et l'on est placé à un endroit que l'artiste a conçu comme point de vue privilégié.

On peut observer le jardin de l'UNESCO de cette manière, depuis l'*engawa* du bâtiment III. Mais Noguchi introduit d'autres façon d'observer le jardin ; ainsi la terrasse du patio, qui en elle-même constitue une sorte de jardin de pierre, permet une vision inédite dans le jardin japonais : voir en contrebas et percevoir pratiquement la totalité du jardin d'un seul regard. Noguchi introduit là une mise en scène du jardin que l'on retrouve plutôt dans les jardins occidentaux (jardins en terrasse, jardins classiques, etc.). Passées ces deux visions, l'une classique et japonaise, l'autre classique et occidentale, Noguchi a prévu, dans la composition de son jardin, un véritable renversement de la perception d'un espace en trois dimensions. Le sculpteur introduit alors une relation entre la grande architecture du bâtiment principal et le jardin : on peut en effet voir le jardin depuis les étages de cet immeuble. Élevé à vingt mètres au dessus du sol, on regarde alors le jardin comme un tableau. Vu comme une recherche spatiale, le jardin devient alors – avec un certain humour – un tableau en référence directe à la peinture moderne.

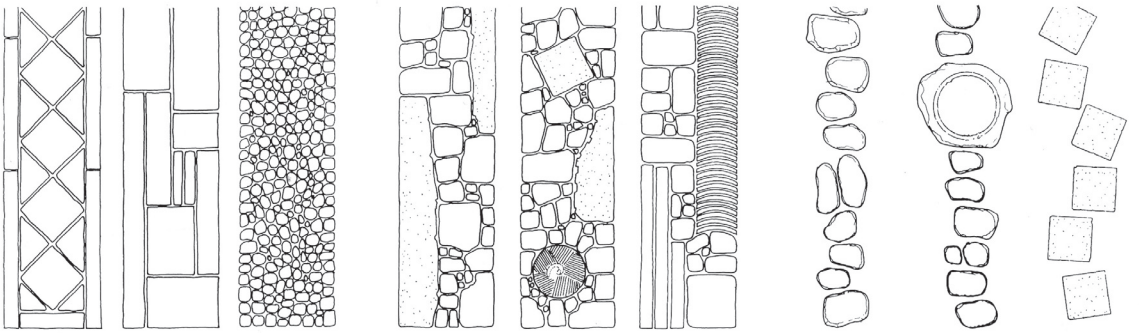
[11] *Ibid*.

[12] Tachibano no Toshitsuna, *De la création des jardins : traduction du Sakutei-ki*, texte présenté, annoté et traduit par Michel Vieillard-Baron et illustrations de Sylvie Brosseau, Tokyo, Maison franco-japonaise, février 1997, 93 p.

Jean Arp, *Constellation avec cinq formes blanches et deux noires,* 1932.

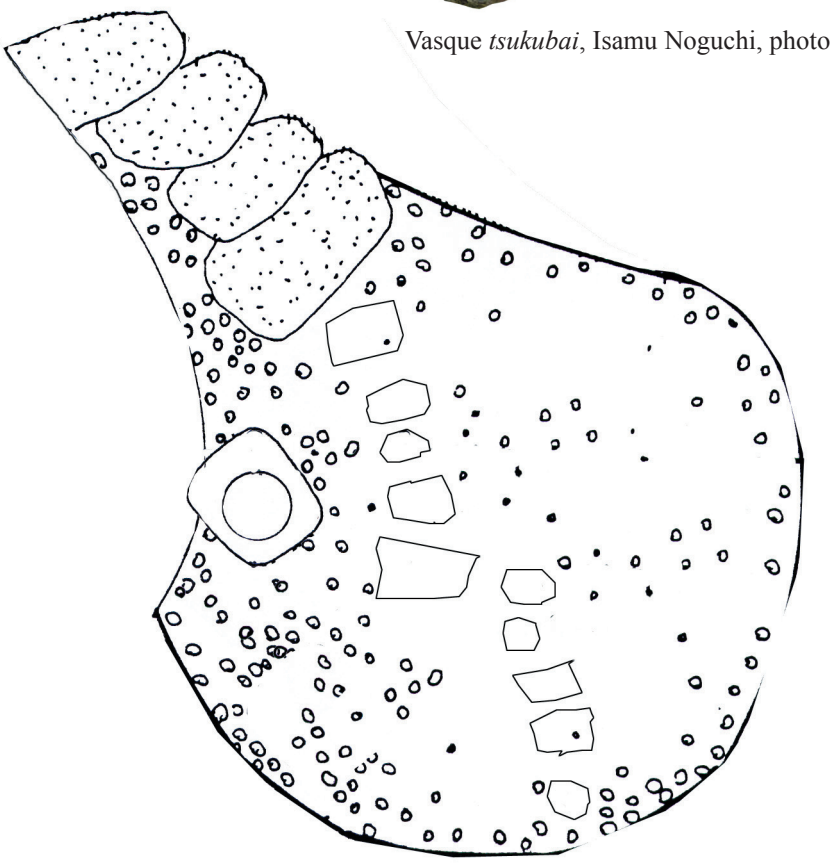


Le jardin comme un tableau moderne, dessin à partir du plan de 1958, D.B.



Compositions raditionnelles, tiré de Marc-Peter Keane, *L'Art du jardin au Japon* (1996), trad. fr., Arles, Éditions Philippe Piquier, octobre 1999, p. 77.

Vasque *tsukubai*, Isamu Noguchi, photo D.B.



Composition de Isamu Noguchi à l'est du jardin, dessin à partir du plan de 1958, D.B.

Le Thé

La grande terrasse proche du bâtiment principal est un espace composé autour de la pierre. Cet espace avait pour fonction la cérémonie du thé en extérieur ; assise, table, point d'eau et même foyer (caché dans la table) on été dessinés par Noguchi. De cette manière il a pu réinterpréter à sa manière le voie du thé (*chadô*), qui laisse d'ailleurs une grande liberté à l'expression de l'artiste.

L'esthétique japonaise du thé se traduit par le terme *wabi*, esthétique de la simplicité, associé en général au concept *sabi*, dont le sens est proche. *Wabi* vient de l'adjectif *wabishii* (misérable, solitaire) et du verbe *wabiru* (s'affliger, être découragé) ; *sabi* est apparenté à *sabishii* (solitaire, désolé) et *sabiru* (s'atténuer). Les deux mots qualifient la beauté austère des matériaux ordinaires, mais utilisés de façon raffinée. Ainsi, l'inventivité et l'imagination ne sont pas exclues du principe de *wabi sabi*. Les principe de *sakui* (inventivité, imagination) et de *suki* (goût raffiné) sont important dans la pratique de la voie du thé. De cette manière les grands maîtres de thé du japon ancien insistaient soit sur l'expression artistique, soit sur la pratique et le naturel[13]. Ces principes, Noguchi les interprète par l'utilisation d'un matériau simple : le béton, auquel on peut donner toute sorte de formes et de raffinement. Noguchi utilise aussi des objets comme les *tsukubai* (petite vasque de pierre pour les ablutions rituelles de la purification du corps et de l'esprit avant la cérémonie du thé), qui sont des références directes à la composition d'un jardin de thé.

L'esthétique de thé a recours à un système de classement en trois catégories : *shin gyô sô*, qui peut s'appliquer à de nombreuses formes d'art, dont l'art du jardin. Ces trois termes peuvent se traduirent de cette façon : formel, semi-formel et informel.

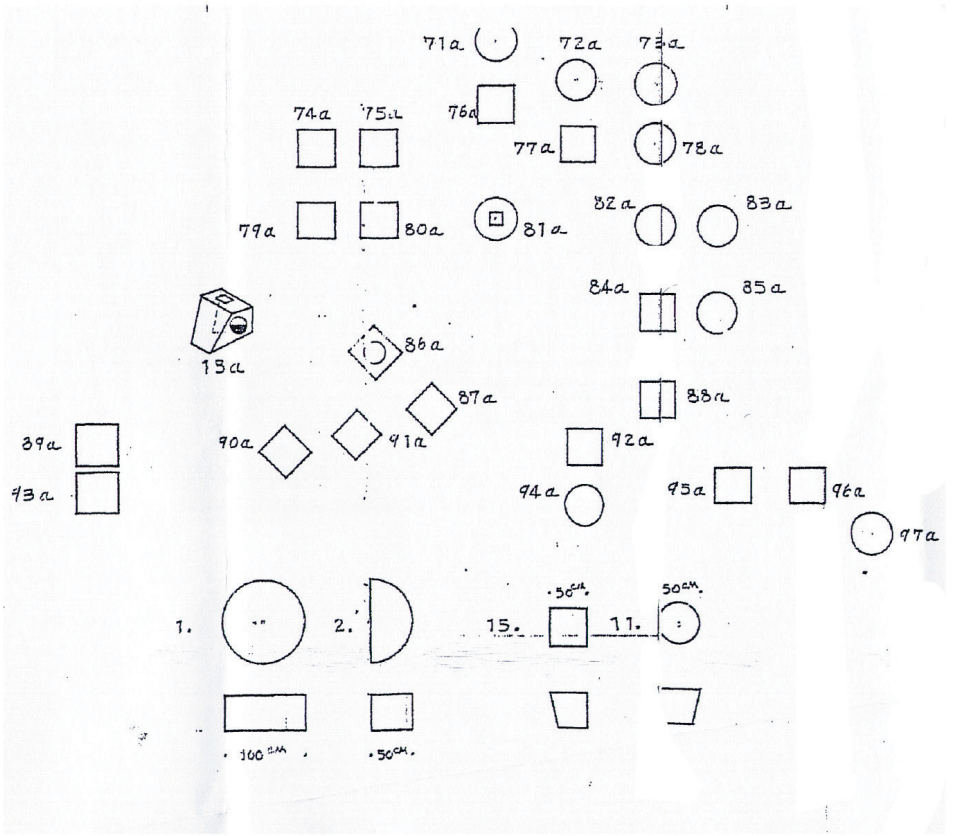
> *Shin* s'applique à tout ce qui porte la main de l'homme, comme une allée de dalles taillées dans le granit, un porche aux piliers et aux poutres en bois équarri, ou un mur couvert d'un enduit blanc. *Sô*, de son côté, fait référence à ce qui est naturel, aux matériaux utilisés dans leur état brut, par exemple un sentier où l'on avance de pierre en pierre, une porte à claire-voie en bambou tressé, une clôture de branchage. Quant à *gyô*, c'est un mélange des deux que l'on peut classer dans l'une ou l'autre catégorie[14].

De cette manière, on peut retrouver dans le travail de Noguchi une certaine classification, du matériau brut à son artificialisation complète, tant dans chaque objet, que dans la composition et les mélanges qu'il met en place.

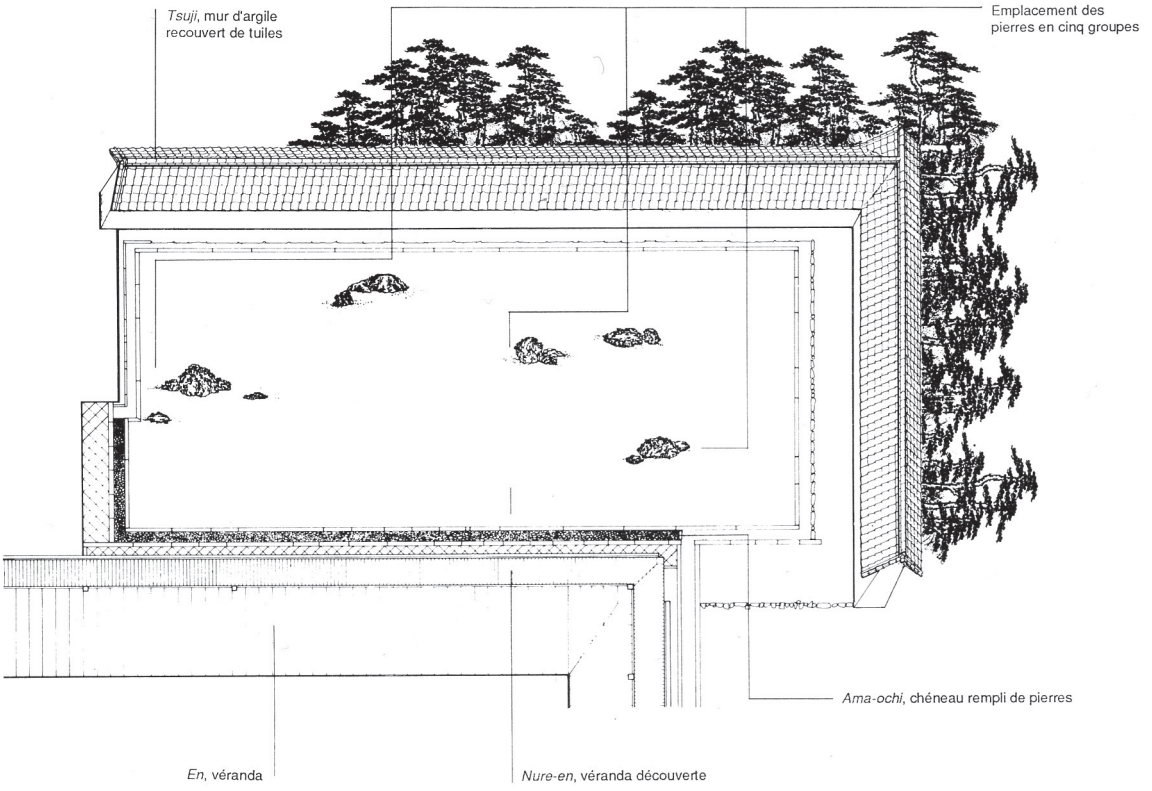
Cette terrasse était prévue à l'origine pour la cérémonie du thé en extérieur, elle n'a pourtant jamais été utilisée. Peut-être est-ce aussi dans cette optique là et dans cette esthétique qu'est venu s'ajouter le *Pavillon de méditation* de Tadao Ando. Celui-ci joue aussi avec les

[13] Marc-Peter Keane, *op. cit.*, p., p.76.
[14] Marc-Peter Keane, *op. cit.*, p., p.77.

Vasque *tsukubai*, Isamu Noguchi, photo D.B.



Jardin de thé, Isamu Noguchi, plan de 1958, photo D.B.



Axonométrie du Ryoân-ji, époque Muromachi (1485-1525), tiré de Serge Salat, Françoise Labbé, *Créateurs du Japon : le pont flottant des songes*, Évreux, Hermann Éditeurs des Sciences et des Arts, 1986, p. 123.

concepts de composition japonaise : l'utilisation d'un matériaux brut dans l'expression d'un raffinement (les fameuse plaques de béton qui reprennent l'unité de mesure du tatami). Tadao Ando a ainsi intégré formellement son travail dans la continuation du jardin de Noguchi, tout en préservant son vocabulaire personnel. Enfin, outre un espace de méditation, l'architecte a donné, à ce qui peut aussi être interprété comme un jardin de thé, un pavillon.

Le jardin de pierre

Mais la forme de jardin japonais sur laquelle Noguchi a le plus réfléchi est celle du jardin de pierre, l'une des formes primordiale de jardin traditionnel. À l'époque Kamakura (1185-1333), on appelle l'aménageur d'un jardin : *ishi tate sô*, c'est-à-dire le « moine dresseur de pierre » (de *ishi o tatsu* : « dresser des pierres »). Et cette façon de construire un jardin est restée, relayée par les jardiniers et des traités comme le *Sakutei-ki*, dont la plus grande partie traite des manières d'agencer les pierres[15]. Josiah Conder, dans *Japanese Gardens*, véritable encyclopédie des éléments et de la composition des jardins japonais classiques, rappelle l'importance des pierres dans le processus de création d'un jardin : « A striking characteristic of Japanese gardening is the importance attached to the use of natural stones, rocks, and boulders[16]. » Certains maîtres jardiniers vont même jusqu'à faire des pierres « the skeleton of the garden » : « their proper selection and distribution should receive primary consideration, the vegetation being disposed in a manner entirely subsidiary to the stone-work[17]. » L'idée que Noguchi se fait de son jardin est en accord complet avec une telle conception : il utilise la même métaphore de la « colonne vertébrale » concernant son travail d'aménagement et de distribution des pierres dans son jardin : « Any gardener will tell you that it is the rocks that make a garden. They call them the 'bones' of the garden. Plants of all sorts, however large the trees, are in a way like weeds: they come and go. But the essential quality of a garden is maintained through the solid disposition of rocks[18]. »

La dispute qui l'opposa à Toemon Sanô, jardinier traditionnel envoyé par le gouvernement japonais, dispute relatée par Dore Ashton, avait précisément pour enjeu la hiérarchie entre la végétation et les pierres. Noguchi trouvait que les buissons empiétaient sur ce qu'il considérait

[15] Voir Tachibano no Toshitsuna, *op. cit*.

[16] « L'un des aspects essentiels de la conception de jardins japonais est l'importance accordée à l'utilisation de pierres, roches et rochers naturels. » ; Josiah Conder, *op. cit.*, p. 41.

[17] « leur sélection et leur distribution appropriées devrait être au centre des préoccupation, la végétation étant distribuée d'une façon complètement servile par rapport aux pierres. » ; Josiah Conder, *op. cit.*, p. 41.

[18] « Tout jardinier vous dira que ce sont les pierres qui font un jardin. Ils les appellent les 'os' du jardin. Les plantes de toutes espèces, aussi grands que soient les arbres, sont d'une certaine manière comme des mauvaises herbes : elles vont et viennent. Mais la qualité essentielle d'un jardin est soutenue par la ferme organisation des roches. » ; Isamu Noguchi, *A Sculptor's World*, *op. cit.* ; texte extrait du site internet <www.noguchi.org>.

*Un jardin de pierre*s, à partir du plan de nivellement de 1958, dessin et photos des pierres D.B.

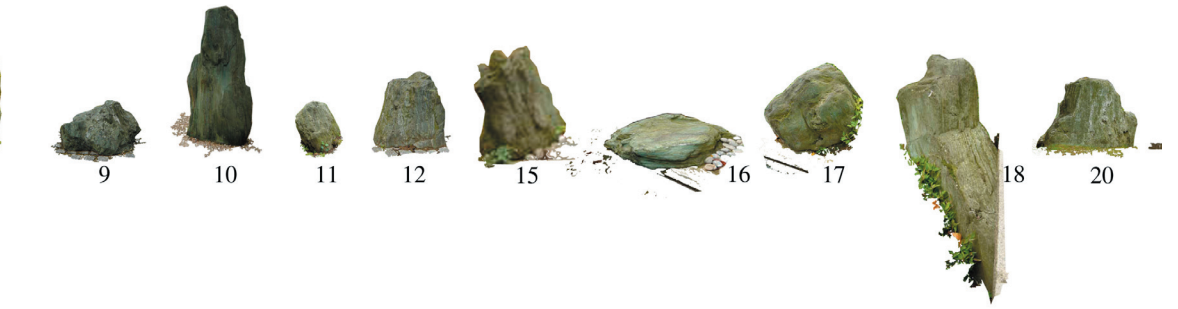
10
1
2
3
4
11
9
6
5
7
58
12
8
50
51
20
13
23
41
19
28
14
18
21
38
29
26
25
15
17
22
24
16
45
27
37
49
33
34
35
42
36

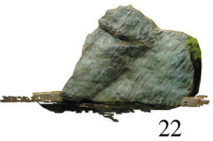
1,2 et 3 4 5 6 7 8

En noir: la numérotation de 1957

En gris: les pierres non numérotées, mais présentes sur le plan de1957

En rouge: les pierres qui n'apparaissent pas sur le plan de 1957


9
10
11
12
15
16
17
18
20

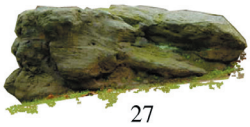


22

23

24

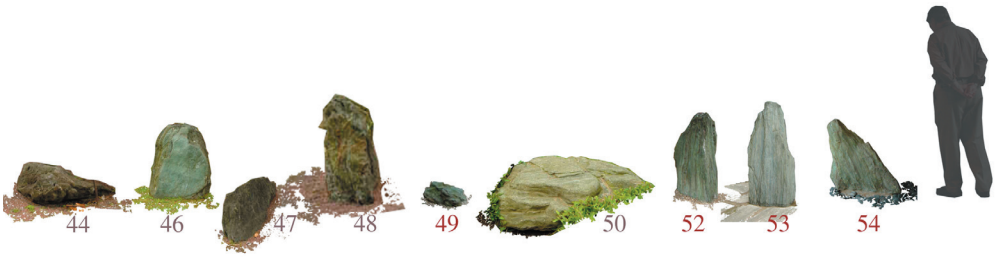
25



27

29

30
31
32
33
34
35
38
39
40
41
42
43


44
46
47
48
49
50
52
53
54

Borne frontière, et *Le Roi des rois*, Brancusi, 1945 dans Pierre Cabanne, *Constantin Brancusi*, Pierre Terrail, Paris, 2002, p. 166

comme l'architecture principale de son jardin, ses pierres-sculptures naturelles : « In his Japanese way Sanô had placed shrubs that half hid the sculptures. One day Noguchi came running, shouting : ''What are you doing to my sculptures ? '' and violently kicked the shrubs[19] ». Toemon Sanô, descendant d'une dynastie de jardiniers sur seize générations, considérait que Noguchi n'avait pas compris les principes théoriques du jardin classique[20] ; mais Noguchi mettait en avant un aspect essentiel selon sa nouvelle réflexion sur la sculpture : l'agencement général des pierres entre elles.

Pour un sculpteur tel que Noguchi, la question des pierres était en effet primordiale. Or sa rencontre avec la pensée classique du jardin japonais lui fournit des outils conceptuels pour passer d'une abstraction formelle, par le travail du matériau, à une abstraction que l'on pourrait dire structurelle : dans le jardin japonais, les pierres ne sont pas travaillées, et le travail du jardinier n'est pas visible par une intervention sur le matériau, par un travail de taille, mais par un travail de choix et de mise en relation des différentes pierres du jardin entre elles.

L'influence de Brancusi

Pour comprendre la façon dont Noguchi a pu intégrer l'apport culturel traditionnel japonais à sa propre réflexion, il faut rappeler l'évolution de son travail de sculpteur et de sa relation au matériau. Ses premiers travaux, après une recherche de l'abstraction pure, sont fondés sur le terrassement de vastes surfaces ; il sculpte la terre pour créer un espace artificiel, très symbolique, dont les formes conservent le plus souvent une valeur référentielle : c'est ce qu'il nomme « the sculpture of earth ». La place du spectateur n'est pas réellement prise en compte dans ces sculptures-jardins, dans la mesure où la forme représentée n'est « lisible » qu'au niveau du plan ou vue d'avion. Ces formes sont des épures ; elles gardent une valeur référentielle, mais sont censées incarner la forme idéale des objets qu'elles représentent. Pour Noguchi, encore en pleine réflexion au milieu des années 1930, ces sculptures sont des expériences entre l'abstraction et la représentation : « I wanted other means of communication – to find a way of sculpture that was humanely meaningful without being realistic, at once abstract and socially relevant[21]. »

Lorsqu'il aborde la conception du jardin de l'UNESCO, Noguchi n'a pas encore réglé le problème de sa relation à l'abstraction. Le jardin de l'Unesco est une étape primordiale dans la gestation de sa réflexion

[19] « À sa manière japonaise, Sanô avait mis en place des arbustes qui cachaient à moitié les sculptures. Un jour Noguchi débarqua au pas de course, en criant : ''Qu'est-ce que vous faites à mes sculptures ?'', et donna des coups de pieds violents dans les arbustes » ; Dore Ashton, cité par Marc Treib, *Noguchi In Paris: The UNESCO Garden*, Les Éditions UNESCO, 2003, p. 72.

[20] Voir Marc Treib, *Noguchi In Paris: The UNESCO Garden*, *op. cit.*, p. 64-65.

[21] « Je voulais d'autres moyens de communication – trouver une forme de sculpture qui soit significative humainement sans être réaliste, à la fois abstraite et pertinente socialement. » ; Isamu Noguchi, *A Sculptor's World*, *op. cit.* ; texte extrait du site internet <www.noguchi.org>.

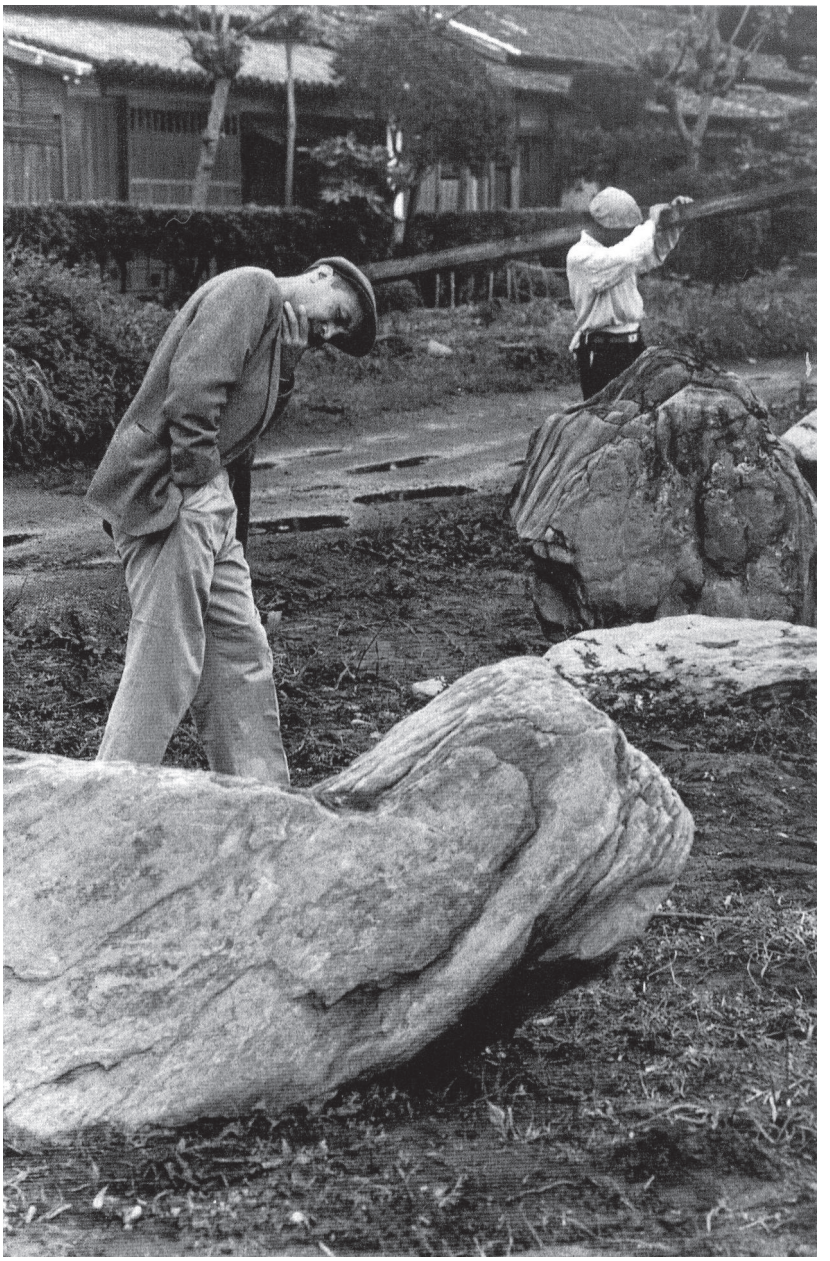
Table du Silence, au parc de Tirgu-ju en Roumanie, Brancusi, 1937-1938, dans Pierre Cabanne, *Constantin Brancusi*, Pierre Terrail, Paris, 2002, p. 166

de sculpteur. Avant ce travail, Noguchi, élève de Brancusi, recherche une forme pure et idéale. Brancusi travaillait vers une abstraction des formes ; on pourrait qualifier son travail de quête de l'essence formelle. Il était en effet sans cesse à la recherche de la forme parfaite : Pierre Cabane cite l'article d'Ezra Pound, qui rapporte les paroles du sculpteur d'origine roumaine : « à partir d'un idéal de forme on arrive à une exactitude des proportions quasi mathématique, mais non par le truchement des mathématiques » - l'« idée d'une forme pure[22] » le suit toute sa vie. Si la pensée bouddhiste occupe une place primordiale dans sa pensée – Pierre Cabane écrit ainsi : « Dans les origines spirituelles de Brancusi, l'Orient joue un rôle primordial ; son attirance pour les religions et la philosophie bouddhiste et zen est intimement liée à sa création plastique, particulièrement à travers le *Jetsin-Kahbum*, récit autobiographique de la vie et de la pensée du mystique tibétain du XIe siècle Milarepa[23] » – c'est pour appuyer sa recherche d'une forme pure, dans une relation presque mystique au matériau : « La taille directe de la pierre et du bois est liée aux formes primitives ou populaires dont elle exprime, par l'énergie, la concentration de la pensée, la force et la sûreté de la main, la prise de possession du matériau[24]. »

Cette importance accordée à la forme, au jeu de la lumière, à l'énergie qui jaillit de ses lignes pour un spectateur en mouvement, le conduit à penser son atelier lui-même comme une sorte de dispositif de présentation de ses œuvres, dispositif mobile qui lui permet de constamment retravailler la relation de ses sculptures à l'espace. Il prend très tôt l'habitude de photographier lui-même ses sculptures, en contexte, dans cet atelier en mouvement : « Il s'attache à photographier certaines pièces isolées, qui peuvent tourner sur elles-mêmes grâce à un mécanisme, selon des points de vue variés, changeant ainsi leur statut dans l'espace et les effets de matière ou de lumière. Constamment, il modifie son intérieur, créant des ‘‘groupes mobiles’’, des ensembles d'œuvres où il applique sa propre optique de ‘‘cadrage’’, suggérant des façons nouvelles de voir[25]. »

Consécration de cette recherche de la forme parfaite, qui intègre finalement dans sa conception l'espace qui l'entoure : le monument de Tirgu-Jiu, conçu entre 1937 et 1938, une commande de la Ligue des femmes roumaines du pays de Gorj, considéré par Brancusi comme « un ensemble architectural […] dont la *Colonne sans fin* sera le centre[26]. » Brancusi « veut que ses monuments soient mêlés à la vie, que les gens y circulent ou s'y reposent[27] ». Ce monument comporte trois éléments : une *Colonne sans fin* de 29,3 mètres de haut, la *Table du silence* et ses tabourets ronds en pierre, et enfin la *Porte du Baiser*, seuil de cet espace. Il ne s'agit pas de simples éléments sculpturaux posés de façon aléatoire dans un jardin préexistant : Brancusi dénomme l'allée qui relie la porte

[22] Pierre Cabanne, *Constantin Brancusi*, Pierre Terrail, Paris, 2002, p. 110.
[23] *Ibid.*, p. 19.
[24] *Ibid.*, p. 30.
[25] *Ibid.*, p. 27-28.
[26] *Ibid.*, p. 175.
[27] *Ibid.*, p. 179.



Isamu Noguchi choisissant les pierres du jardin au Japon, dans Bruce Altshuler, *Noguchi : Modern Masters*, New York, Abbeville Press, 1994, p. 69.

à la table « l'allée des Chaises », parsemée d'assises en pierre. On peut voir ici les prémisses d'une réflexion sur le jardin comme espace total, sculpture en soi, telle que Noguchi la développera, par l'intermédiaire de l'art du jardin japonais.

Des sculptures individuelles au jardin-sculpture

Pour un artiste issu de l'histoire de l'art occidentale, l'art japonais du choix de pierres-sculptures, tirées de la nature, offre une approche relativement proche (conceptuellement) du ready-made : le geste de l'artiste consistant à tirer l'objet, par un choix, de son contexte pour l'inscrire dans un contexte artificiel. La conception japonaise de ce geste est évidemment en réalité très loin du ready-made, puisqu'il s'agit de recréer une nature au sein de la culture représentée par l'architecture : l'espace du jardin est un cosmos artificiel, réplique miniature de l'univers organisé, microcosme dans le macrocosme. Si les pierres doivent conserver leur position d'origine et même leur orientation par rapport aux points cardinaux, c'est pour donner l'impression de « naturel » : « The secret of the art of arranging stones in an artificial landscape is to make them appear as if natural forces had placed them in position[28]. » Il s'agit finalement également d'une sorte d'idéalisation de la nature, par le choix des pierres les plus représentatives ; l'abstraction n'est pas dans une épure de la forme, mais dans le choix d'une organisation abstraite pour des pierres non travaillées.

Noguchi est allé lui-même choisir les pierres du jardin – véritable épine dorsale du projet – sur l'île de Shikoku, sur les conseils d'un autre jardinier japonais, Mirei Shigemori, ami et maître à la fois : « Inside a ravine in a brook in the mountains there, I selected each stone, following the plan that I had devised in Tokyo (again working in Tange's office)[29]. » Ce premier geste du choix des pierres peut ainsi se rapprocher de la pratique classique de la création d'un jardin japonais ; cependant, Noguchi est aussi sculpteur, et c'est sur ce point que l'on peut aborder la synthèse que permet ce jardin, en tant que jardin japonais, mais aussi en tant que jardin d'un sculpteur moderne : « My effort was to find a way to link that ritual of rocks which comes down to us through the Japanese from the dawn of history to our modern times and needs. In Japan, the worship of stones changed into an appreciation of nature. The search for the essence of sculpture seems to carry me to the same end[30]. »

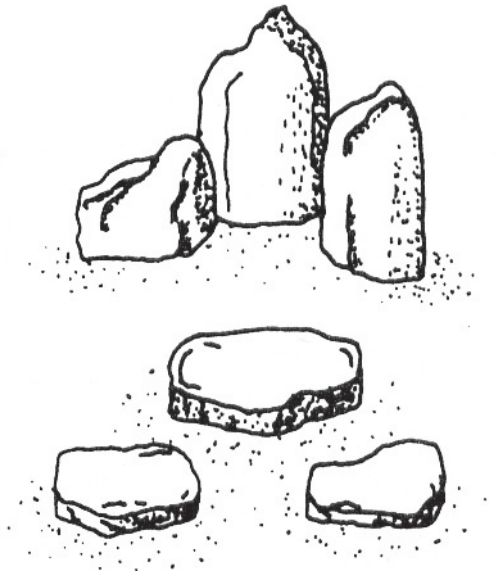
Noguchi ne se contente en effet pas des pierres naturelles, non

[28] Le secret de l'art de disposer des pierres dans un paysage artificiel consiste à donner l'impression qu'elles ont été agencées par les forces de la nature. » ; Josiah Conder, *op. cit.*, p. 42.

[29] « Là, au fond d'un ravin dans un ruisseau des montagnes, j'ai choisi chaque pierre, suivant le projet que j'avais conçu à Tokyo (travaillant une fois de plus dans le bureau de [Kenzo] Tange. » ; Isamu Noguchi, *A Sculptor's World*, *op. cit.* ; texte extrait du site internet <www.noguchi.org>.

[30] « J'essayais de trouver une façon de relier ce rituel des pierres, qui nous vient, à travers les japonais, de la nuit des temps, à notre époque et à nos besoins. Au Japon, le culte des pierres est devenu une conscience de la nature. La quête d'une essence de la sculpture semble me conduire au même but. » ; Isamu Noguchi, *A Sculptor's World*, *op.*

Assises-hommages à Brancusi et le jardin de thé, photos D.B.



Triade Bouddhique *Sanzon-seki*, dessin tiré du Sakutei-ki, photo du jardin D.B.

transformées : il intègre au jardin des sculptures originales, pensées de façon globale, qui doivent entrer en résonance avec les pierres ramenées du Japon. D'une certaine façon, l'opposition entre la pierre sculptée et la pierre naturelle doit disparaître, tout comme l'opposition entre nature et culture : « 'Sculpture is the mountain', nothing is more sculptural than rocks in nature, and they represent the most profound Japanese expression of sculpture, only now being appreciated as a form of abstract sculpturing[31]. » La plus grande forme de sculpture abstraite, c'est celle des pierres naturelles, prises dans le regard particulier de l'homme sur la nature ; car c'est toujours le choix des pierres ou la façon de considérer la nature d'une façon particulière, contemplative, qui produit la sculpture, découpant la forme au sein d'une nature sinon indifférenciée. Autant dire que le passage par la tradition japonaise permet également à Noguchi de tenir compte davantage du rôle du spectateur dans l'appréhension de ce qu'est la sculpture.

Le rôle des pierres du jardin de l'UNESCO est donc pensé à travers le filtre des jardins de pierre japonais traditionnels. Noguchi place ainsi son jardin sous les auspices des *Kuji*, les neufs esprits du panthéon bouddhiste, dans une visée expressément syncrétique : « While the spirit of the garden is Japanese, the actual composition of the natural rocks is my own with the exception of the large stone and hill arrangement which closely follows the common 'Horai' (sacred mountain) tradition[32]. » La religion bouddhique a en effet conduit les jardiniers japonais à la création de plusieurs groupements traditionnels de pierres, représentant des divinités : « From very ancient times it has been the custom, in the grounds of temples and monasteries, to apply a religious meaning to the principal stones, by giving them the names of different Buddhist deities, or the attributes of certain holy functions[33]. » On reconnaît ces groupes dans le jardin de l'UNESCO.

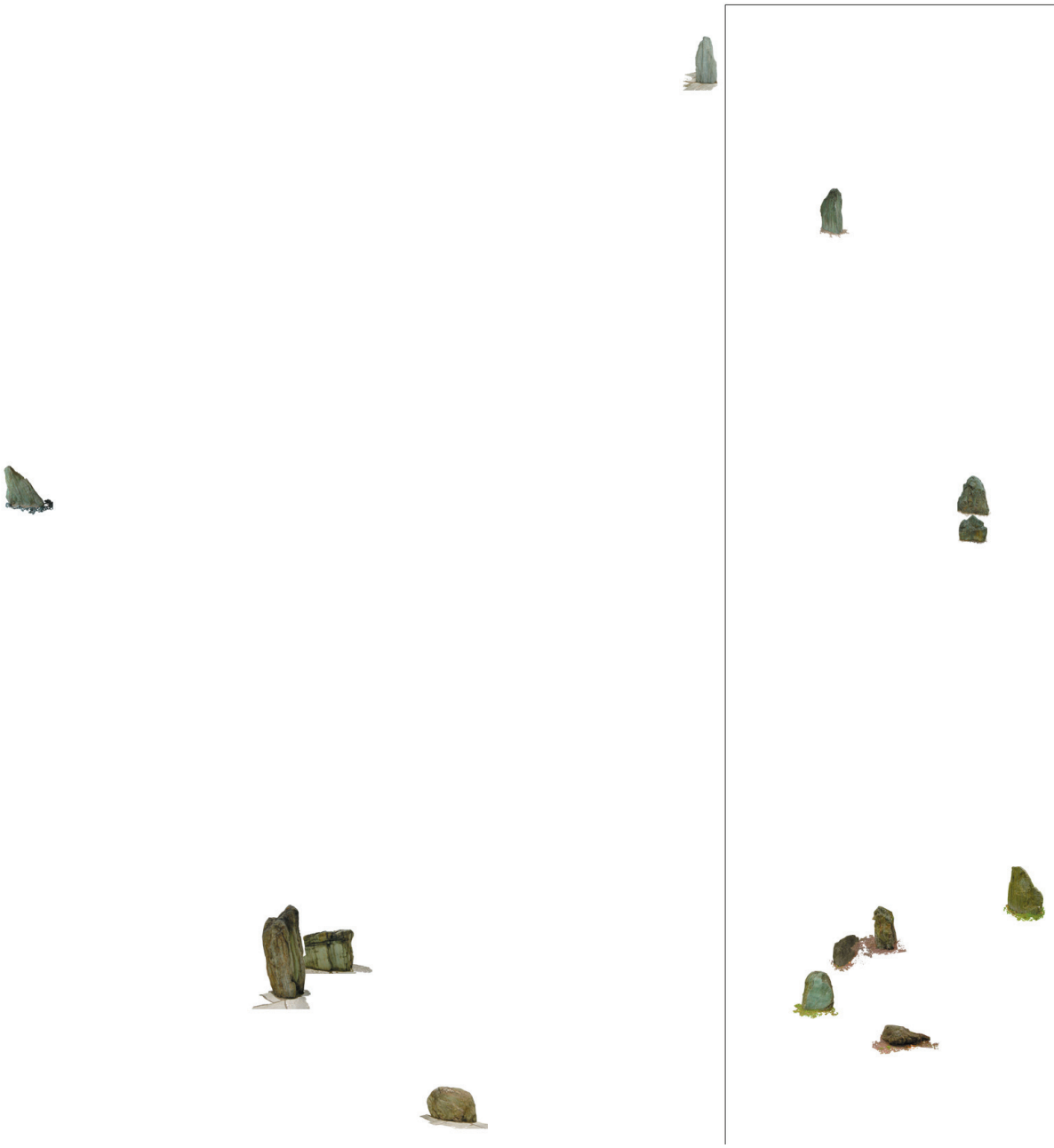
Quel était l'intérêt pour Noguchi de composer certains des arrangements de pierres de son jardin selon les normes strictes du jardin japonais traditionnel ? Il s'agit d'une première approche du jardin comme un tout : c'est de la relation des pierres entre elles dans un tel groupement que jaillit le sens. Chaque pierre, individuellement, est vide de signification : non sculptée, extraite de son milieu naturel pour être replacée telle qu'elle dans le milieu artificiel du jardin, elle ne signifie

cit ; texte extrait du site internet <www.noguchi.org>.

[31] « 'La sculpture est une montagne', rien n'est plus sculptural que les rochers dans la nature, et ils représentent la plus profonde expression de la sculpture japonaise, que l'on considère seulement aujourd'hui comme une forme sculpturale abstraite. » ; Isamu Noguchi, *A Sculptor's World*, *op. cit.* ; texte extrait du site internet <www.noguchi.org>.

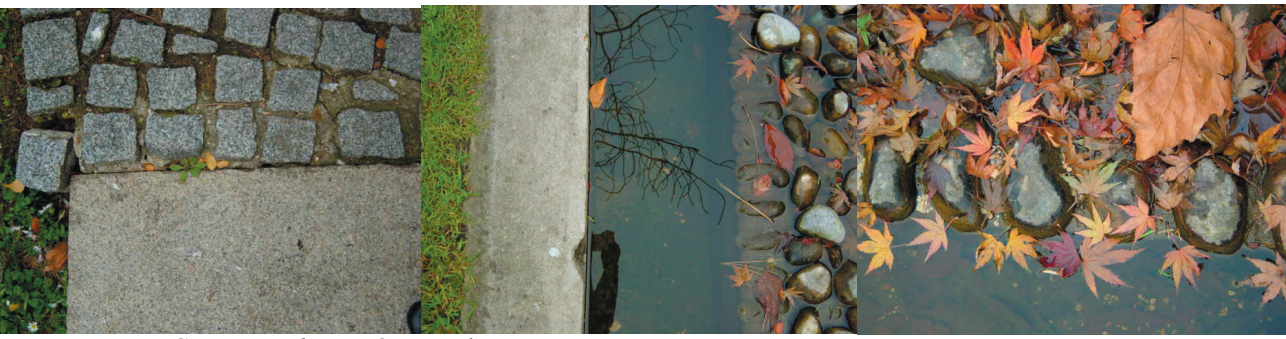
[32] « Alors que l'esprit du jardin est japonais, l'agencement même des pierres naturelles est une création personnelle, à l'exception du grand arrangement de pierres et de collines qui suit strictement la tradition courante du 'Horai' (Montagne Sacrée) » ; Isamu Noguchi, *A Sculptor's World*, *op. cit.* ; texte extrait du site internet <www.noguchi.org>.

[33] « Depuis des époques très reculées on a eu coutume, dans les terrains de temples et de monastères, d'attribuer un sens religieux aux pierres principales, en leur donnant les noms de différentes divinités bouddhiques, ou les caractéristiques de certaines fonctions sacrées. » ; Josiah Conder, *op. cit.*, p. 43.



Les pierres éparpillées, montage D.B.

Uu espace en deux dimensions, dessin D.B.



Contrastes des matériaux, photos D.B.

rien sinon « je suis un morceau de nature ». Le groupement traditionnel rajoute une signification à ces pierres, mais une signification par réseau : c'est ensemble qu'elle peuvent signifier, par les relations tissées entre elles.

Le passage par la tradition japonaise a donc permis à Noguchi une réflexion sur la sculpture, sur le rôle de l'homme dans la construction de l'espace, sur l'importance du spectateur, qui vient relier entre eux les groupements de pierres et leur donner un sens. L'importance des rapports entre les pierres et la végétation fait également partie des interrogations principales des jardiniers classiques japonais : « The sizes of the principal rocks and boulders give the scale for the trees, shrubs, fences, lanterns, basins, and other objects placed in proximity to them. Such being the case, great care must be taken to preserve due proportion between the size of stones selected and the area of the garden itself[34] », peut-on lire chez Josiah Conder ; conceptions dont on trouve l'exact écho dans une réflexion de Noguchi sur le jardin comme sculpture : « The size and shape of each element is entirely relative to all the others and the given space. What may be incomplete as sculptural entities are of significance to the whole[35]. » Le jardin est compris ainsi comme un espace hiérarchisé, dont les proportions sont particulièrement importantes, espace articulé par la colonne vertébrale que sont les pierres et les sculptures.

Aujourd'hui, les proportions du jardin ne sont plus celles que Noguchi avait mises en place avec l'aide de Toemon Sanô : les végétaux ont poussé au-delà de ce qui avait été prévu. Toemon Sanô a reconstitué le jardin en 2000 ; mais, plus de 40 ans après la construction du jardin, l'intervention était sans doute trop tardive – et on ne peut savoir si la hiérarchie voulue par Noguchi, qui faisaient des pierres les jalons principaux du jardin, a été respectée.

b. L'articulation par contraste : des espaces juxtaposés

La logique occidentale ne permet pas la coexistence des contraires ; et beaucoup de personnes ont critiqué l'approche multi-culturelle de Noguchi, l'accusant de traiter superficiellement ses références[36] - en premier lieu Toemon Sanô lui-même, qui souhaitait mettre en place un véritable jardin japonais, répondant à tous les canons esthétiques traditionnels.

On retrouve pourtant, au cœur de la réflexion de Noguchi, un principe

[34] « La taille des pierres et rochers principaux fournit l'échelle pour les arbres, arbustes, clôtures, lanternes, bassins et autres objets à leur proximité. Dans ces conditions, il faut être particulièrement attentif à conserver la proportion adéquate entre la taille des pierres sélectionnées et la surface du jardin lui-même. » ; Josiah Conder, *op. cit.*, p. 41.

[35] « La taille et la forme de chaque élément sont entièrement liées à tous les autres éléments et à l'espace donné. Les entités sculpturales qui pourraient être incomplètes en tant que telles sont signifiantes par rapport au tout. » ; Isamu Noguchi, *A Sculptor's World*, *op. cit.* ; texte extrait du site internet <www.noguchi.org>.

[36] Voir plus bas la partie critique sur la réception du jardin.

Pierre *inyo*, Isamu Noguchi, photo D.B.

de composition très proche des conceptions traditionnelles japonaises et chinoises, qui autorisent l'utilisation simultanée d'éléments très différents, dans une esthétique du contraste qui fait naître l'harmonie d'une résolution des tensions et des contradictions internes, dans l'esprit du spectateur et uniquement par lui. Isozaki Arata explique ainsi cette esthétique : « En occident, la notion d'espace est constituée par trois dimensions, le temps en ajoute une quatrième, alors qu'au Japon, l'espace comprend uniquement deux dimensions. Il est constitué par la suite de plans à deux dimensions. Ainsi la profondeur de l'espace était exprimée par la combinaison de plusieurs plans à travers lesquels plusieurs échelles de temps pouvaient être perçues[37]. ». Comme en poésie ou dans l'arrangement des jardins anglo-chinois, des éléments hétérogènes sont juxtaposés pour créer des espaces dramatiques.

Dans la composition de son jardin, Noguchi reprend en effet les principes de continuité/discontinuité propre à la composition japonaise. Ce qui lui permet – avec une certaine liberté qui a pu être prise pour de l'insolence – de juxtaposer les principe de la sculpture moderne, ses propres principes de la sculpture de l'espace et ceux de l'espace japonais classique. La conception japonaise de la continuité diffère de celle des occidentaux (de la perspective et de l'ouverture par exemple) « en ce qu'elle n'est pas un passage graduel d'un monde à l'autre, mais bien la cœxistence, la juxtaposition en un même lieu de qualités contraires ou dissemblables[38]. »

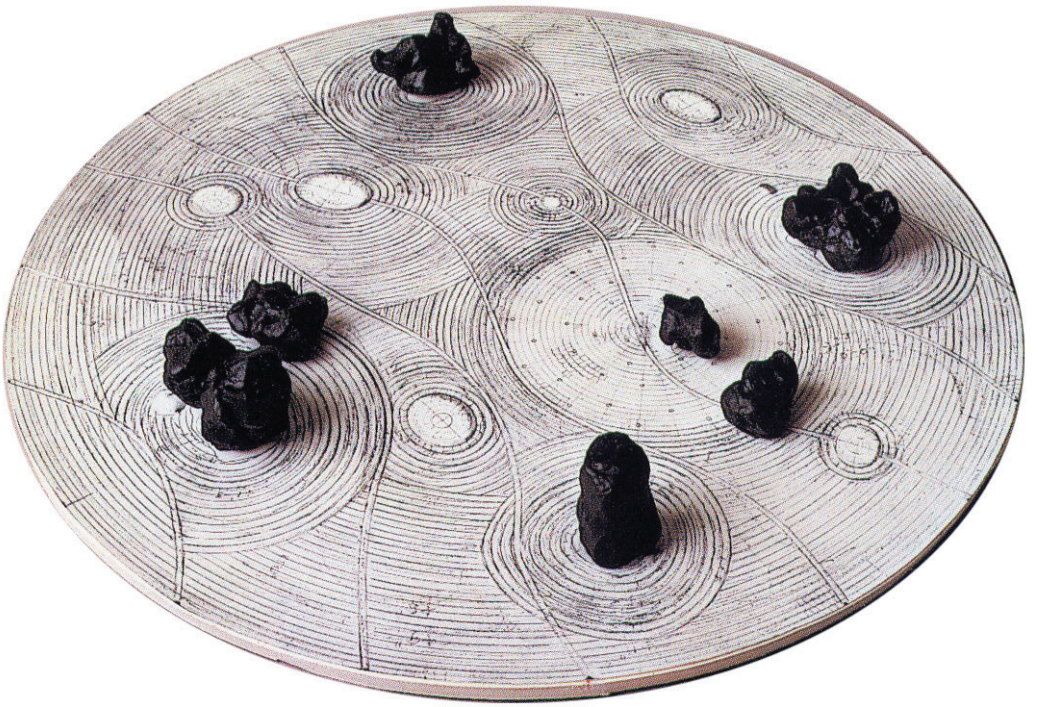
Noguchi reprend à son compte, dans ses juxtapositions de matériaux de sol, de texture et de formes différentes, le jeu d'opposition appelé *inyo*. C'est le principe du Yin (*in*) et du Yang (*yo*) en chinois, où chaque chose est pensée simultanément avec son contraire, recréant une autre sorte d'harmonie par le principe de complémentarité[39].

Japonais	Chinois	Significations, évocations			
IN	YIN	féminin	négatif	mélancolie	Profondeur
YO	YANG	masculin	positif	mouvement	Hauteur

[37] Isozaki Arata, *Ma : espace-temps du Japon*, cité dans Serge Salat et Françoise Labbé, *Créateurs du Japon : le pont flottant des songes*, Évreux, Hermann Éditeurs des Sciences et des Arts, 1986, p.29.

[38] Serge Salat et Françoise Labbé, *op. cit.*, p.40.

[39] Voir aussi Junichirô Tanizaki, *Éloge de l'ombre*, Publications Orientalistes de France, 1996, 11p. ; et l'idée que seuls les ténèbres révèlent la splendeur de l'or.



Chase Manhattan Bank element study, Isamu Noguchi, 1960-65, dans Collectif, *Catalogue : Isamu Noguchi and Rosanjin Kitaoji*, Tokyo, Sezon Museum of Art, 1996,p. 109.

c. le jardin comme sculpture : L'émergence des trames

Le geste de sculpteur de Noguchi, lorsqu'il conçoit le jardin de l'UNESCO, se place donc entre ces deux paradigmes artistiques, celui de l'Occident et celui de l'Orient traditionnel ; les pierres, choisies dans la nature selon les normes du paysagisme japonais classique, et disposées dans leur position « naturelle », celle qu'elles occupaient avant leur extraction, forment de plus une entité à part entière, une sculpture qui n'est plus individuelle, mais qui entre en relation avec toutes les sculptures et tous les éléments du jardin.

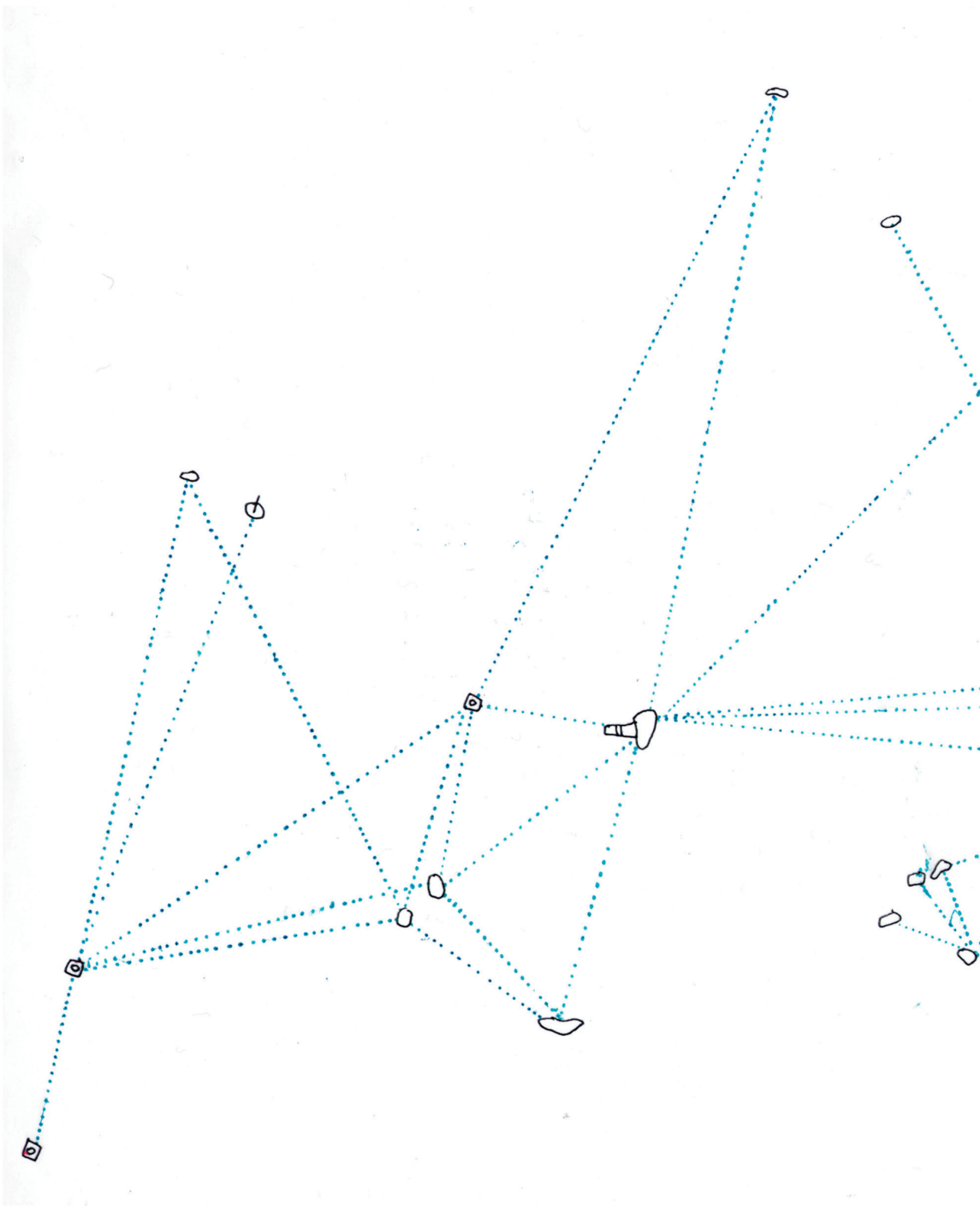
L'expérience du paysagisme est un nœud essentiel dans la réflexion de Noguchi sur l'essence de la sculpture, parce qu'un jardin est entièrement conçu en fonction du promeneur, qui lui donne son sens. Concevoir un jardin, c'est placer la relation entre le spectateur et l'espace au centre des préoccupations du sculpteur ; Noguchi explique ainsi, en référence à l'opportunité de réaliser le jardin de l'UNESCO : « Nothing could have been more opportune or rewarding in showing me the way I must go: toward a deeper knowledge through experience of what makes a garden, above all the relation between sculpture and space which I conceived as a possible solution to the dilemma of sculpture, as it suggested a fresh approach to sculpture as an organic component of our environment[40]. »

Si Noguchi sculpteur n'intervient pas sur la matière de certaines pierres, ni sur leur forme, il lui reste deux grands moyens de mettre son art à exécution : le choix et la disposition. Pour Noguchi, c'est des relations entre les pierres du jardin, conçues comme un réseau signifiant, que doit naître la sculpture véritable : « In Japan the rocks in a garden are so planted as to suggest a protuberance from the primordial mass below. Every rock gains enormous weight, and that is why the whole garden may be said to be a sculpture, whose roots are joined way below[41]. » Noguchi fait ici référence aux jardins zens secs, dont les pierres sont censées représenter les pics d'une montagne émergeant d'une couche de nuages, symbolisés par le sable ratissé.

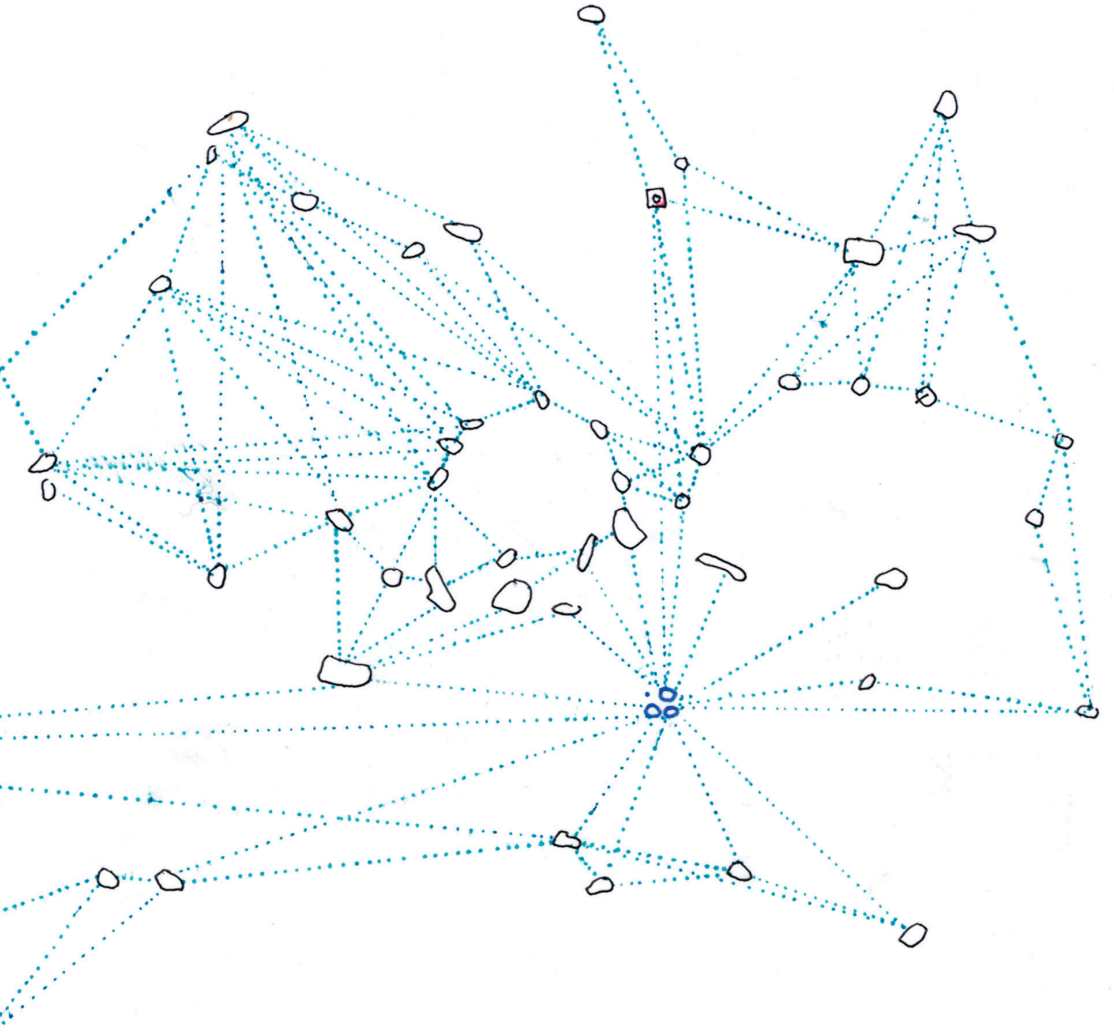
Cette image d'une totalité suggérée, aux racines souterraines, est essentielle pour comprendre la synthèse par laquelle le jardin tout entier devient une seule et unique sculpture, qui intègre chacun de ses éléments de manière organique. Noguchi, à l'aide des modèles légués par la tradition paysagère japonaise, invente une sculpture qui se rapporte

[40] « Rien n'aurait pu être plus favorable ou gratifiant pour me montrer la voie que je devais suivre : vers une meilleure connaissance, par l'expérience, de ce qui fait l'essence d'un jardin, par-dessus tout la relation entre la sculpture et l'espace que je concevais comme une solution possible au dilemme de la sculpture, puisqu'elle suggérais une approche neuve de la sculpture comme constituant intrinsèque de notre environnement. » ; Isamu Noguchi, *A Sculptor's World*, *op. cit.* ; texte extrait du site internet <www.noguchi.org>.

[41] « Au Japon les pierres d'un jardin sont semées de façon à suggérer une protubérance émanant de la masse primordiale sous-jacente. Chaque rocher acquiert un poids énorme, et c'est pourquoi on peut considérer le jardin dans sa totalité comme une sculpture, dont les racines se rejoignent très profondément. » ; Isamu Noguchi, *A Sculptor's World*, *op. cit.* ; texte extrait du site internet <www.noguchi.org>.



La trame invisible du jardin, à partir du plan de 1958, D.B.



Un espace de plans qui se succèdent, photo D.B.

davantage au collage, à l'articulation d'éléments disparates, tirés de leur contexte et réorganisés de manière réfléchie, dans un cosmos second, une synthèse de niveau supérieur où le spectateur-promeneur est mis au premier plan : « I like to think of gardens as sculpturing of space : a beginning, and a groping to another level of sculptural experience and use : a total sculpture space experience beyond individual sculptures. A man may enter such a space : it is in scale with him; it is real. An empty space has no visual dimension or significance. Scale and meaning enter when some thoughtful object or line is introduced[42]. » L'homme fait partie intégrante de la scultpure ; comme l'écrit Marc Treib, « If sculpture is the rock, it is also the space between the rock and a man, and the communication and contemplation between[43]. »

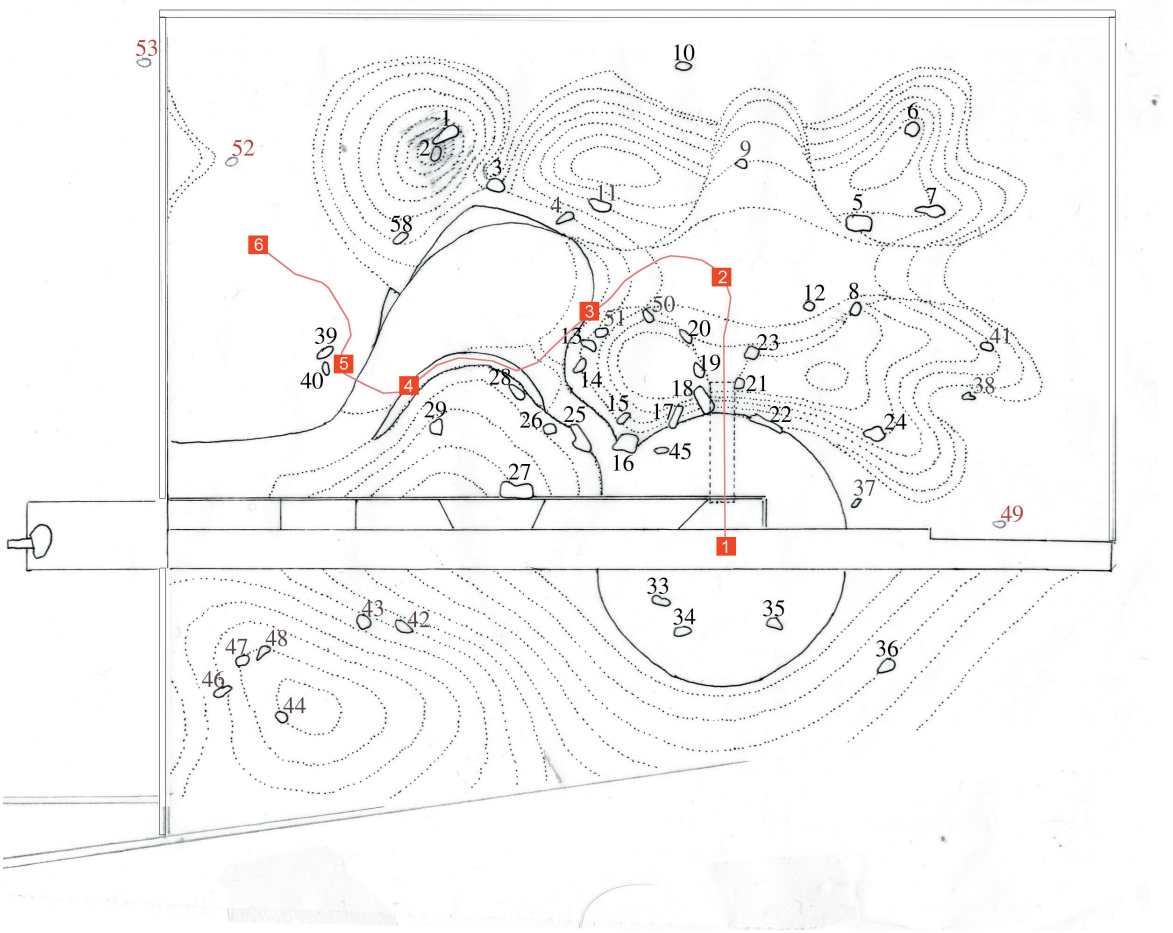
Le jardin produit une synthèse de niveau supérieure : il transcende les sculptures individuelles pour former, dans l'esprit du promeneur, un espace mental virtuel, délimité par les lignes de forces introduites par les jeux de contraste et l'organisation des sculptures et des pierres entre elles. Cette synthèse de niveau supérieure, produite par le spectateur, n'est possible selon Noguchi que par une attention particulière au matériau, appelé à signifier, matériau habité par une histoire géologique qui dépasse l'entendement humain et permet, dans son aspect « naturel », d'ancrer l'homme dans sa matérialité : « Sculpture may be anything and will be valued for its intrinsic sculptural qualities. However, it seems to me that the natural mediums of wood and stone, alive before man was, have the greater capacity to comfort us with the reality of our being. They are as familiar as the earth, a matter of sensibility. In our times we think to control nature, only to find that in the end it escapes us[44]. »

Noguchi entend donc dépasser la sculpture individuelle, la relation banale d'un spectateur et d'une œuvre : le spectateur *est* dans l'œuvre, dans la sculpture, qui n'existe que par lui. Ce jardin sculpture n'est donc que virtuel : il est le produit d'une expérience, celle du spectateur, qui devient le centre d'un dispositif illusionniste qui doit beaucoup au théâtre.

[42] « J'aime considérer les jardins comme des façons de sculpter l'espace : un premier pas, une marche à tâtons vers un autre niveau d'expérience et de pratique sculpturales : l'expérience d'un espace sculptural total au-delà des sculptures individuelles. Un homme pourrait pénétrer un tel espace : il est à son échelle, il est réel. Un espace vide n'a ni dimension visuelle ni signification. L'échelle et le sens apparaissent quand un but ou une direction réfléchis sont introduits. » ; Isamu Noguchi, *A Sculptor's World*, *op. cit.* ; texte extrait du site internet <www.noguchi.org>.

[43] « Si la sculpture est la roche, c'est aussi l'espace entre la roche et un homme, la communication et la contemplation qui les unit. » ; Marc Treib, *Noguchi In Paris: The UNESCO Garden*, *op. cit.*, p.VIII.

[44] « Tout peut devenir sculpture, et être apprécié selon ses qualités sculpturales essentielles. Cependant, il me semble que les matériaux naturels que sont le bois et la pierre, qui ont existé avant l'humanité, ont la plus grande aptitude à nous réconcilier avec la réalité de notre existence. Ils sont aussi familiers que la terre, une question de sensibilité. À notre époque nous envisageons de contrôler la nature, pour découvrir en fin de compte qu'elle nous échappe. » ; Isamu Noguchi, *A Sculptor's World*, *op. cit.* ; texte extrait du site internet <www.noguchi.org>.



Les pierres comme guides:un parcours comme exemple, à partir du plan de 1958, D.B.

1

2

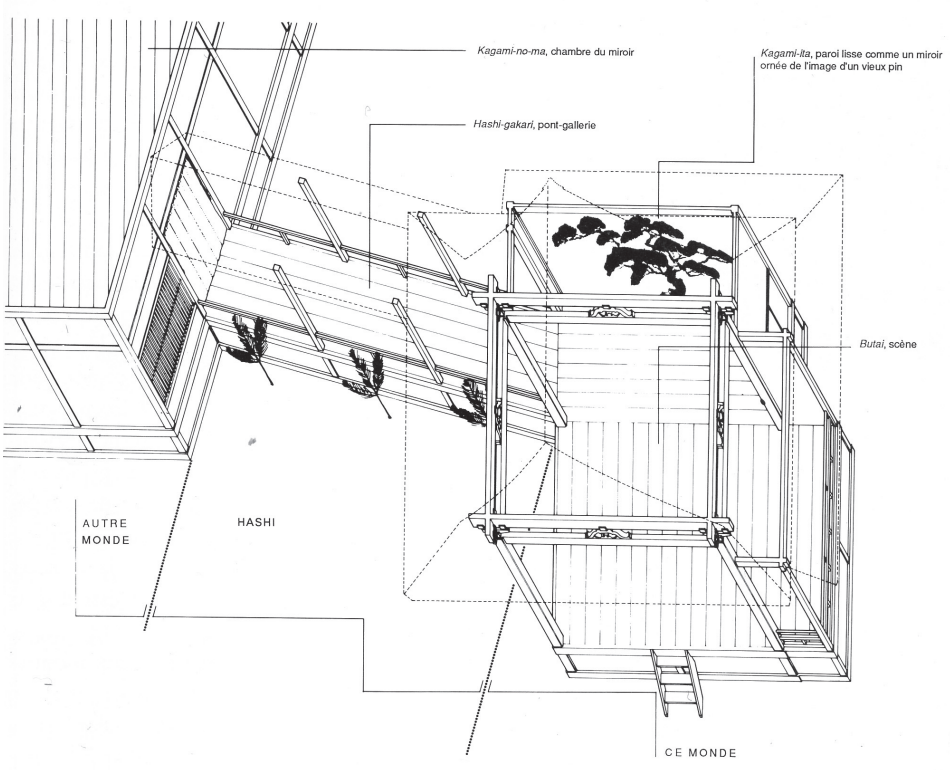
3

4

5

6

Un scène de théâtre kabuki, Toyokuni Utagawa (1769-1825), dans DELAY, Nelly, Le Japon éternel, Paris, Gallimard, coll. Découvertes Gallimard Histoire, novembre 1998, p. 46.



Axonométrie d'une scène de *nô,* tiré de Serge Salat, Françoise Labbé, *Créateurs du Japon : le pont flottant des songes*, Évreux, Hermann Éditeurs des Sciences et des Arts, 1986, p. 185.

d. un espace théâtralisé

Noguchi s'est toujours intéressé aux différentes formes de théâtre, dans la mesure où cet art développe un langage par la relation entre le danseur, l'acteur et l'espace, particulièrement dans les formes de théâtre où le vide et la suggestion sont au centre de la composition – ainsi de la tension créée par un regard dans le théâtre *nô* ; tension que l'on retrouve dans la ligne que trace la passerelle *hanamichi* (dans un espace caractérisé principalement par l'absence de perspective), reliant le patio au bâtiment III : « I proposed that there should be a path connecting to the two buildings, like a bridge or garden viewing verandah, or like the Hanamichi or flower path of the Japanese theater[45]. »

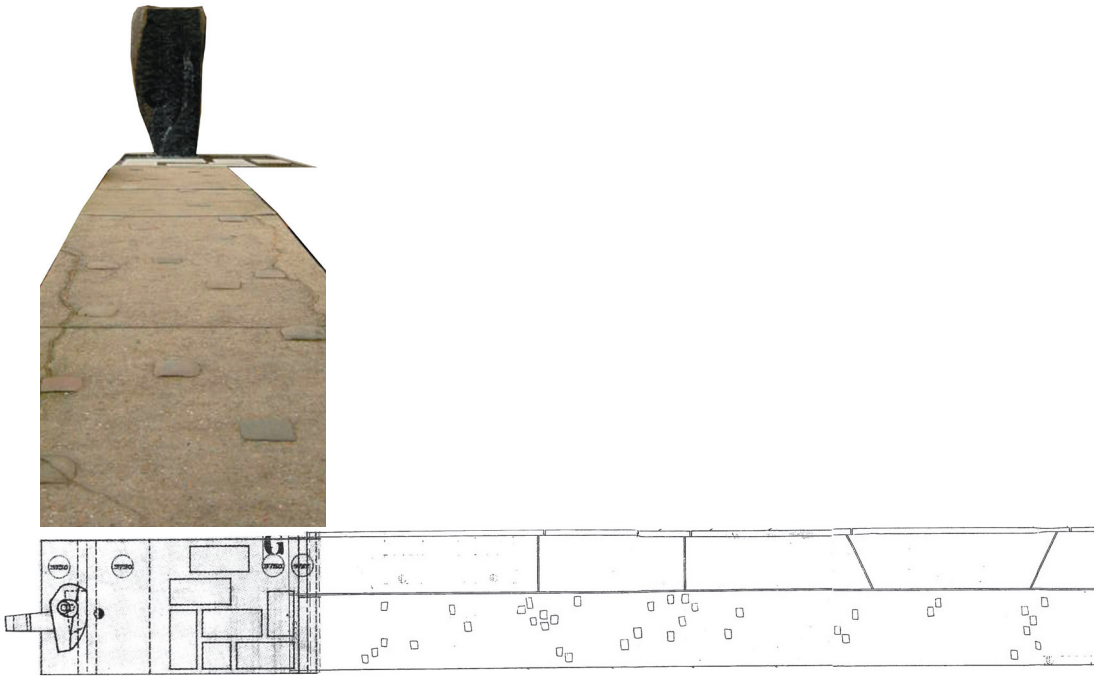
Ce que Noguchi a appelé *hanamichi* (le sentier fleuri) est une référence directe, réinterprétée, un emprunt au monde du théâtre japonais et plus précisément du *kabuki*. Le *kabuki* est un théâtre populaire qui apparaît à l'époque d'Edo, au moment où le shogunat assure l'ordre et la paix, mais au prix d'une fermeture au monde extérieur et d'une stricte hiérarchie. De plus, la société d'Edo connaît une urbanisation spectaculaire, donnant naissance à une nouvelle classe sociale : les citadins ordinaires. C'est dans ce contexte que les autorités choisissent de créer des endroits spécifiques, des sortes de ghettos offrant – sous surveillance – un espace permanent de liberté, de loisir et de détente : les mauvais lieux, c'est-à-dire les quartiers de plaisirs et les théâtres[46]. En choisissant une telle référence, Noguchi fait directement allusion à un usage populaire de l'espace. Le kabuki emprunte des éléments au *nô* (théâtre de la cour) et à l'actualité pour fabriquer un spectacle parodique, dont tous les rôles sont exécutés par des hommes ; il s'agit ainsi d'une performance d'acteurs que tout le monde admire. Le *kabuki* est donc un spectacle pour le plus grand nombre, et pour cela, l'espace de jeu traverse directement les rangs du public par ce passage surélevé du *hanamichi*, « une avant-scène qui plonge résolument dans le parterre, préservant ainsi cette intimité avec l'audience que l'extension de la salle risquait de mettre à mal[47]. »

On ne sait si Noguchi tient directement à la référence au spectacle populaire (on verra plus loin son engagement social) ; mais cette référence, de par son origine japonaise, le traverse même inconsciemment : « Because of my japanese background, there's a good deal of unconscious sort of regards for the kind of simple but significant, not pointing directly but obliquely, such as exists with the Noh theatre – suggestive and essential, you might say the essential props of the

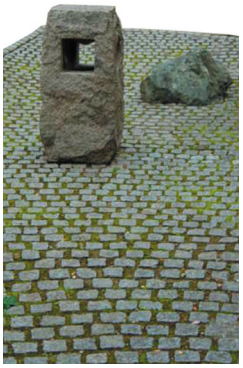
[45] « J'ai proposé qu'il y ait un chemin reliant les deux bâtiments, comme un pont ou la véranda d'un jardin de vue, ou comme le Hanamichi ou sentier fleuri du théâtre japonais. » ; Isamu Noguchi, *A Sculptor's World*, *op. cit.* ; texte extrait du site internet <www.noguchi.org>.

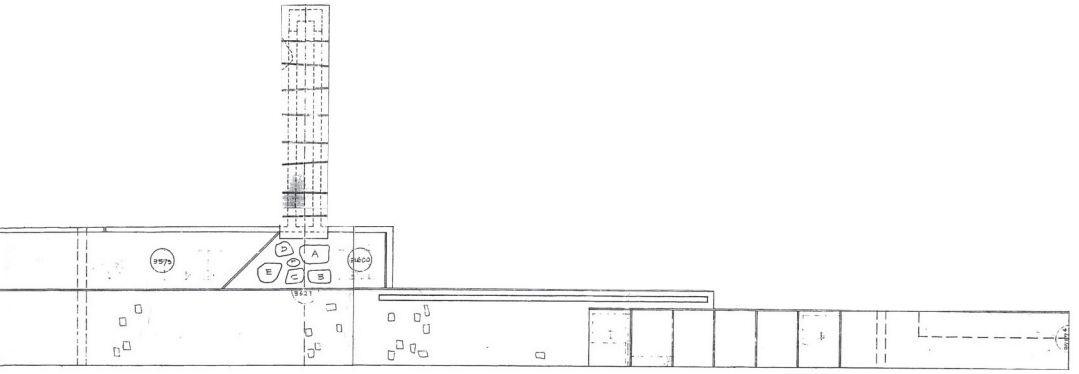
[46] Pour plus de détails concernant le kabuki voir : Jean-Jacques Tschudin, « Le Kabuki enflamme la cité », *Télérama Hors série*, Paris, septembre 2004, p.42 à p.46. Une rapide analyse du développement de ce théâtre.

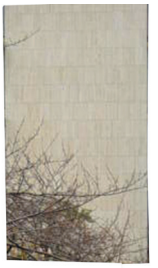
[47] Jean-Jacques Tschudin, op. cit., p.45.

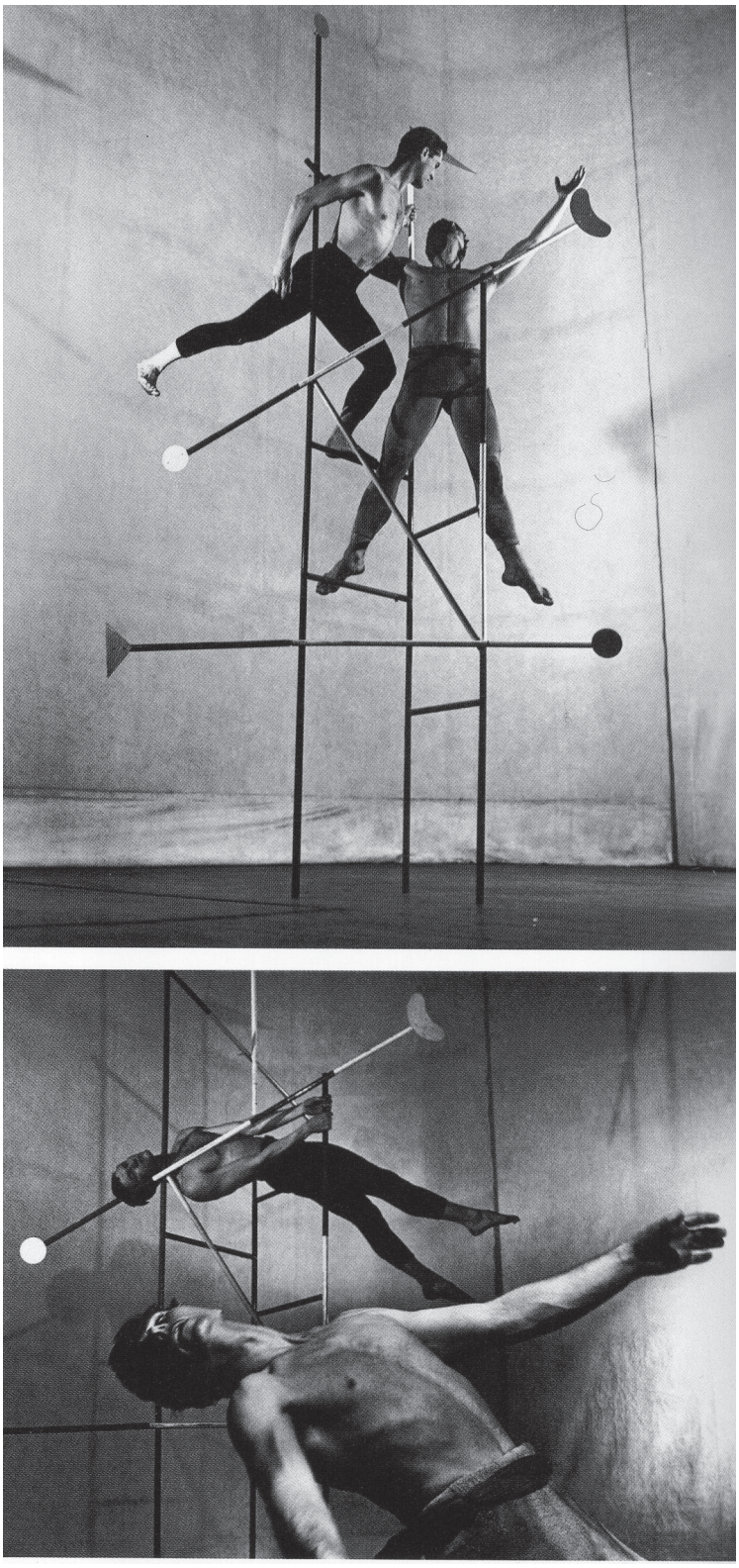


La passerelle hanamichi *relie les espaces*, à partir du plan 1958, photos et montage D.B.




A
B
C
D
E





Erick Hawkins and Stuart Hodes in Stephen Acrobat, sculptures de Isamu Noguchi, 1947, dans Collectif, *Catalogue : Isamu Noguchi and Rosanjin Kitaoji*, Tokyo, Sezon Museum of Art, 1996, p. 136

theatre[48]. » Noguchi accepte donc dans son travail une part d'allusions détournées, déformées, inconscientes, à la tradition japonaise. D'une certaine façon, c'est même la meilleure façon d'intégrer cette influence, qui fait elle-même de l'allusion détournée un de ses composants essentiels.

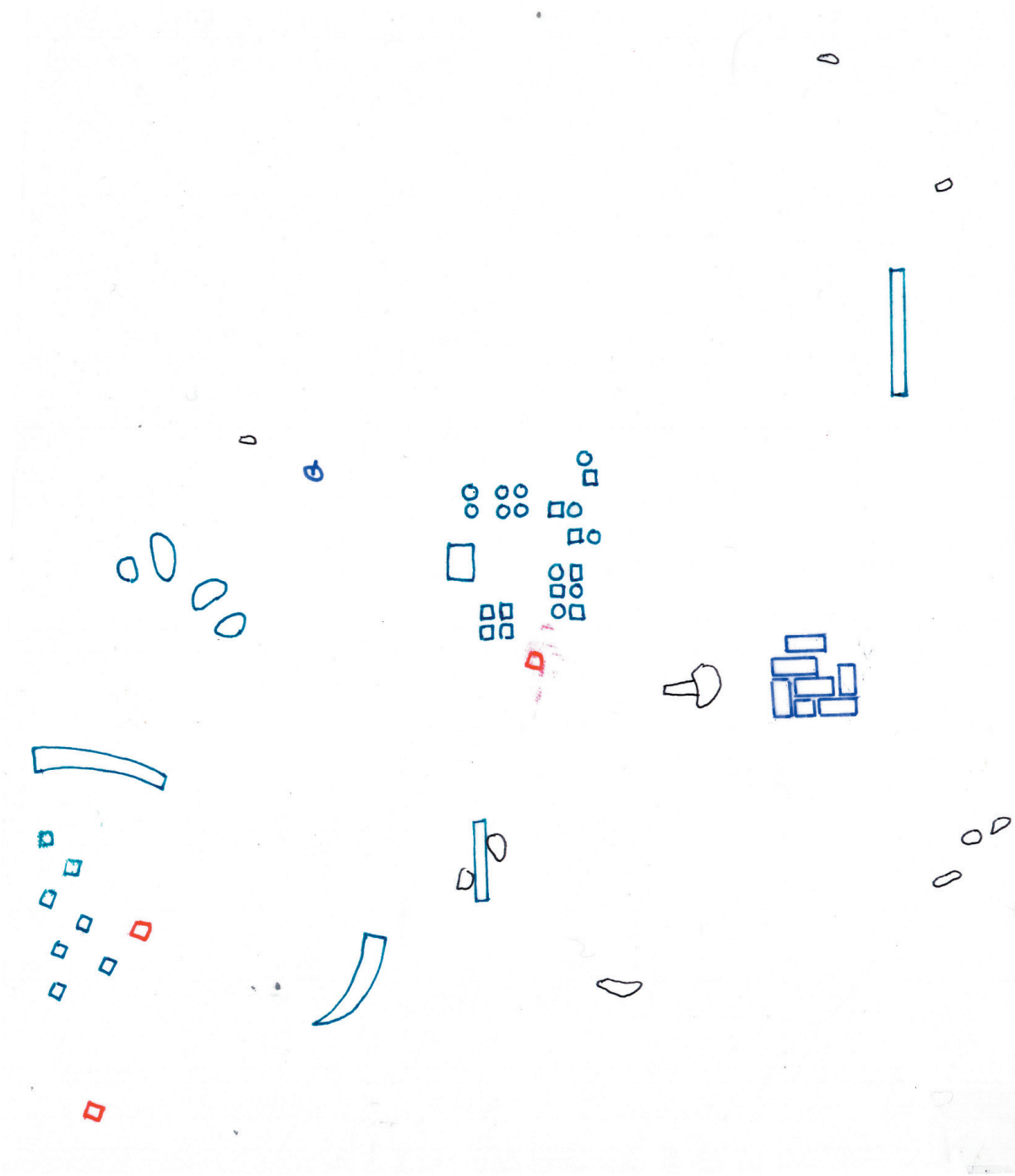
Ainsi, même sortie de son contexte théâtral, la passerelle *Hanamichi* conserve sa fonction scénographique. Le *hanamichi* structure l'espace de sa ligne, avec pour fonction de relier deux bâtiments, en même temps qu'il reprend la référence au théâtre par les mouvements de la marche qu'il propose. Le promeneur est alors pris dans cette ligne droite qui distribue différents espaces plus complexes. La passerelle *hanamichi* est pour ainsi dire la respiration dans un espace mené par le principe de la courbe et de l'oblique, fabriquant ainsi un temps scénographique spécial dans le parcours du jardin, temps scénographique qui est le fondement de l'expérience du promeneur.

Cette conception de la scénographie est la clef pour comprendre la façon dont la synthèse supérieure dont parlait Noguchi, celle du jardin comme sculpture totale, peut être mise en relation avec l'espace et le spectateur. Cette synthèse n'est en effet possible que dans l'esprit du promeneur, qui construit la totalité dans sa mémoire, par l'accumulation de moments de sa promenade : pour Noguchi, le but est d'échapper à la fragmentation, condition normale de l'appréhension du monde : « I for one return recurrently to the earth in my search for the meaning of sculpture – to escape fragmentation with a new synthesis, within the sculpture and related to spaces. I believe in the activity of stone, actual or illusory, and in gravity as a vital element. Sculpture is the definition of form in space, visible to the mobile spectator as participant. Sculptures move because we move[49]. » La sculpture est un art du mouvement, mouvement du spectateur qui découvre peu à peu les formes se développant dans l'espace. La théâtralité s'inscrit naturellement dans cette réflexion sur la sculpture en mouvement ; le théâtre est par excellence un art illusionniste, qui crée des images cinétiques.

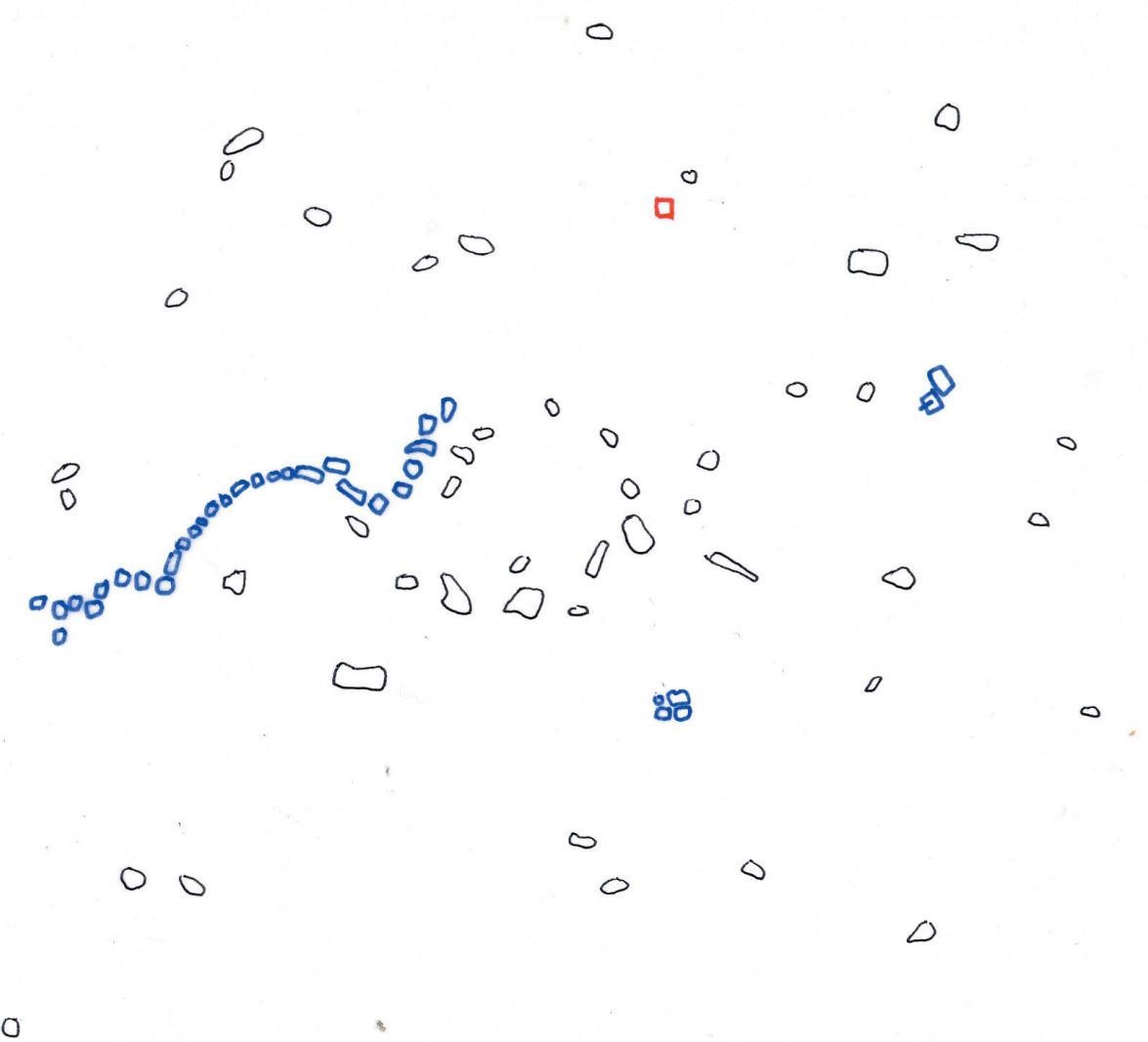
Pour Noguchi, théâtre, jardin et sculpture sont synonymes : ce sont tous des dispositifs illusionnistes qui placent au centre de leur préoccupation l'espace tel qu'il est appréhendé par le spectateur : « This is why sculptures, or rather sculptural objects, create space. Their

[48] « À cause de mes origines japonaises, j'ai beaucoup de sympathies d'un type inconscient pour le genre "simple mais significatif", qui ne montre pas directement du doigt mais indique de façon détournée, tel qu'il existe dans le théâtre *Nô* – suggestif et essentiel [à la fois], ce que l'on pourrait appeler les accessoires du théâtre. » ; Isamu Noguchi, *Tribute to Martha Graham*, (from a tape recording, 1973), cité dans : Marc Treib, *Noguchi In Paris: The UNESCO Garden*, *Op. cit.*, p.28.

[49] « Pour ma part je reviens régulièrement à la terre dans ma quête du sens de la sculpture – échapper à la fragmentation par une synthèse nouvelle, interne à la sculpture et en relation avec les espaces. Je crois en l'activité de la pierre, réelle ou illusoire, et en la gravité comme élément vital. La sculpture est la définition de la forme dans l'espace, visible pour le spectateur en mouvement qui en fait partie intégrante. Les sculptures bougent parce que nous bougeons. » ; Isamu Noguchi, *A Sculptor's World*, *op. cit.* ; texte extrait du site internet <www.noguchi.org>.



Pierres et pas japonais orientent la promenade vers la danse, à partir du plan de 1958, dessin D.B.



Stage set for Orpheus, 1948, chorégraphié par George Balanchine pour le New York City Ballet, décors de Isamu Noguchi, dans Bruce Altshuler, *Noguchi : Modern Masters*, New York, Abbeville Press, 1994, p. 37.

function is illusionist[50]. » C'est pourquoi, dans la sculpture, « l'activité de la pierre » est qualifiée de « réelle ou illusoire ». Noguchi comprend effectivement la sculpture comme une illusion, une création mentale qui inclut la réception du public en son sein – et le fait qu'il appelle « spectateur » le récepteur de la sculpture est hautement significatif.

C'est pourquoi le jardin peut être lui-même une forme d'expérience sculpturale et théâtrale : ce sont le chemin et les accroches visuelles qui conduisent le regard du promeneur, qui relient entre eux, dans son esprit, les éléments du jardin pour former cette sculpture idéale, abstraite à un autre niveau, non celui du travail du matériau, mais celui de l'appréhension d'une totalité spatiale nouvelle. Le jardin de l'UNESCO est fondé sur une scénographie des corps et des regards, autour d'un centre idéal, la zone pavée située dans sa partie inférieure :

> This is an ambulatory garden; to enjoy it truly, one must walk in it, and thereby perceive the relative value of all things. The raised paved area in the center of the lower garden recalls the 'Happy Land'. One arrives on it and departs from it again – with time barriers of stepping-stones between – it is the land of voyage, the place for dancing and music and may be viewed from all around the garden and from all levels of the surrounding buildings[51].

Mais le centre véritable de ce dispositif illusionniste, c'est le spectateur, qui est lui-même le propre acteur d'une scénographie des corps et du regard : partie intégrante de la sculpture, qu'il crée par son mouvement, dans un espace mental abstrait qui n'existe que pour lui. Noguchi indique à propos de ce jardin : « Its viewing is polydirectional. Its awareness is in depth. With the participation of mobile man all points are central. Without a fixed point of perspective all views are equal, continuous motion with continuous change. The imagination transforms this into a dimension of the infinite[52]. »

C'est pourquoi les cheminements et les jalons que sont les pierres-sculptures servent de guides et de structures d'accueil à ces marionnettes humaines que sont les promeneurs, projetés dans un espace

[50] « C'est pourquoi la sculpture, ou plutôt les objets sculpturaux, créent l'espace. Leur fonction est illusionniste. » ; Isamu Noguchi, *A Sculptor's World*, *op. cit.* ; texte extrait du site internet <www.noguchi.org>.

[51] « C'est un jardin déambulatoire ; pour vraiment l'apprécier, il faut y marcher, et prendre ainsi conscience de la valeur relative de toutes choses. La zone pavée surélevée au centre du jardin inférieur rappelle la 'Terre Pure' [il s'agit de la 'Bienheureuse', le Paradis du Bouddha Amitabha]. Elle sert de point d'arrivée et à nouveau de point de départ – avec l'intermission de barrières temporelles de pas japonais – c'est la région de la traversée, l'endroit de la danse et de la musique, et on peut la voir depuis tous les points du jardin et depuis tous les niveaux des bâtiments qui l'entourent. » ; Isamu Noguchi, *A Sculptor's World*, *op. cit.* ; texte extrait du site internet <www.noguchi.org>.

[52] « Il faut le voir de manière pluridirectionnelle. On en prend conscience dans la profondeur. Avec la participation de l'homme en mouvement tous les points sont centraux. Sans un point fixe de perspective toutes les vues sont équivalentes, un mouvement continu avec une modification continue. L'imagination transforme cela aux dimensions de l'infini. » ; Isamu Noguchi, *A Sculptor's World*, *op. cit.* ; texte extrait du site internet <www.noguchi.org>.

Le coeur du jardin, photo de 1958, <www.noguchi.org>.

Le coeur du jardin, photo D.B.

Un jardin autour du vide, dessin D.B.

qui modèle leur expérience, mais qui en est simultanément le produit. Les spectateurs-acteurs sont les centres mobiles d'une sculpture cinétique, l'espace appréhendé du jardin.

e. créer autour du vide

Le jardin japonais, ses références, sa conception de l'espace, fournissent donc à Noguchi les outils pour passer d'une sculpture individuelle à une sculpture globale, cinétique, produit simultané du sculpteur et du promeneur. Le geste essentiel du sculpteur n'est pas de tailler la pierre ou le bois, c'est de créer de l'espace ; et la création d'un jardin est un exercice privilégié de réflexion sur l'appréhension de l'espace par le spectateur.

La sculpture devient finalement pour Noguchi une réflexion sur la création d'un espace à circonscrire le vide, à délimiter un centre absent. Le jardin-sculpture est une structure en attente d'un promeneur : « Such sculpture is eliminative, it is neither this nor that but a thing in space that affects of consciousness – a node in the void – without content related to or derived from anything exterior to its purpose – in effect subliminal. These sculptures form what I call a garden, for want of a better name[53]. »

Noguchi fait ici appel à un concept extrêmement important de l'esthétique japonaise, celui de *ma* : la délimitation d'espaces vides, structures encadrant un espace virtuel laissé à la rêverie. Selon Noriko Hashimoto, « On a appelé *ma* ce lieu qui stimule ces énergies potentielles et transforme cette potentialité en réalité[54]. » Marc-Peter Keane note l'importance de ce concept dans la composition des jardins japonais : « Une autre technique importante, liée à l'occupation de l'espace dans les jardins, concerne la mise en place de vides, chargés de puissance expressive, que l'on désigne sous le nom de *ma*, un mot d'une syllabe qui recouvre des sens aussi variés que l'espace et le temps[55]. » Une partie importante du jardin est donc moins dans ses éléments réels que dans l'espace creux qu'il circonscrit : « On parle de *ma* quand des circonstances ou des objets ''encadrent'' un vide et le font ainsi *exister*. *Ma* est non seulement le produit de cet encadrement mais aussi le point de focalisation de l'attention. La ponctuation du mouvement dans la danse ou le théâtre nô, les silences dans la musique, la distance maintenue entre l'hôte et les invités dans l'art du thé, ou les plages vides d'une peinture à l'encre sont autant d'expressions de la notion de *ma*[56]. » Le

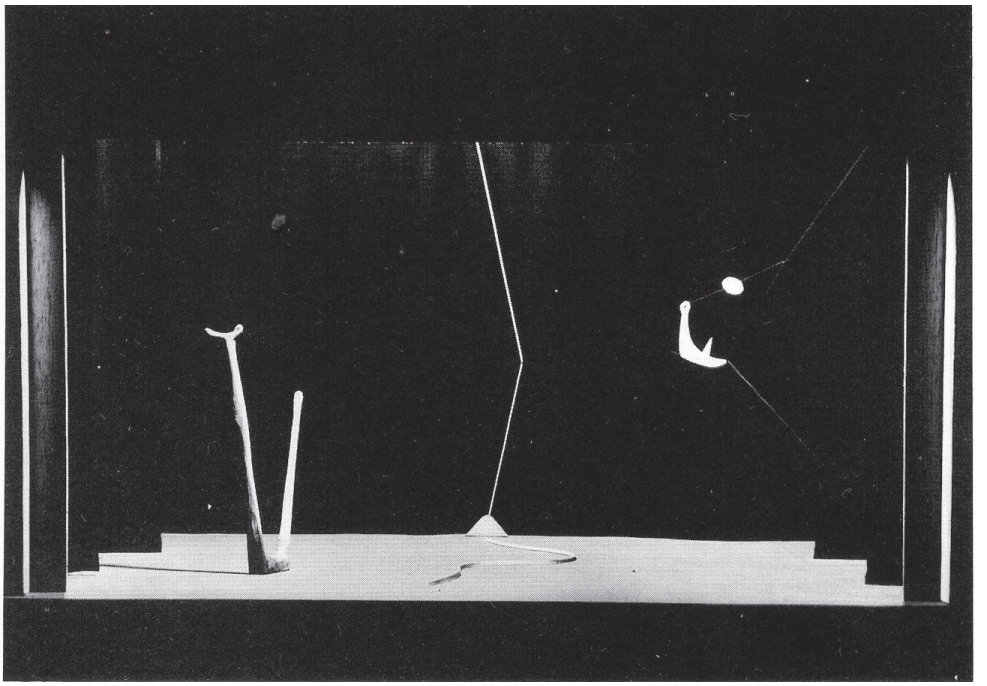
[53] « Une telle sculpture procède par élimination, ce n'est ni ceci ni cela mais quelque chose dans l'espace qui affecte notre conscience – un nœud dans le vide – sans aucun contenu procédant ou dérivant de quoi que ce soit d'extérieur à lui-même – à l'effet subliminal. Ces sculptures forment ce que j'appelle un jardin, faute d'un meilleur nom. » ; Isamu Noguchi, *A Sculptor's World*, *op. cit.* ; texte extrait du site internet <www.noguchi.org>.

[54] Noriko Hashimoto, « Le concept de *ma* et ses transformations sémantiques comme voie d'accès à l'esthétique japonaise », *in* Dufrenne, Mikel et Revault d'Allonnes, Olivier (dir.), *Revue d'esthétique : Japon*, Paris, novembre 1990, p. 77.

[55] Marc-Peter Keane, *op. cit.*, p. 132.

[56] *Ibid.*, p. 132.

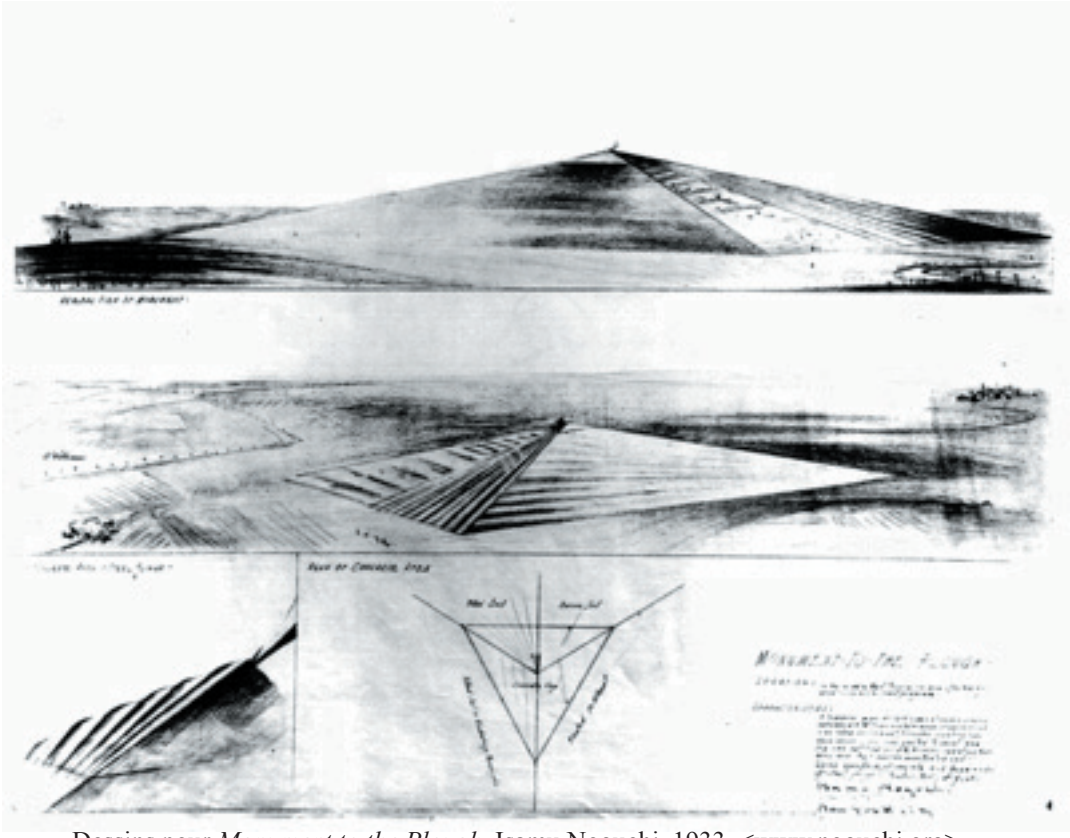
Un jardin de pleins et de vide, dessins D.B.



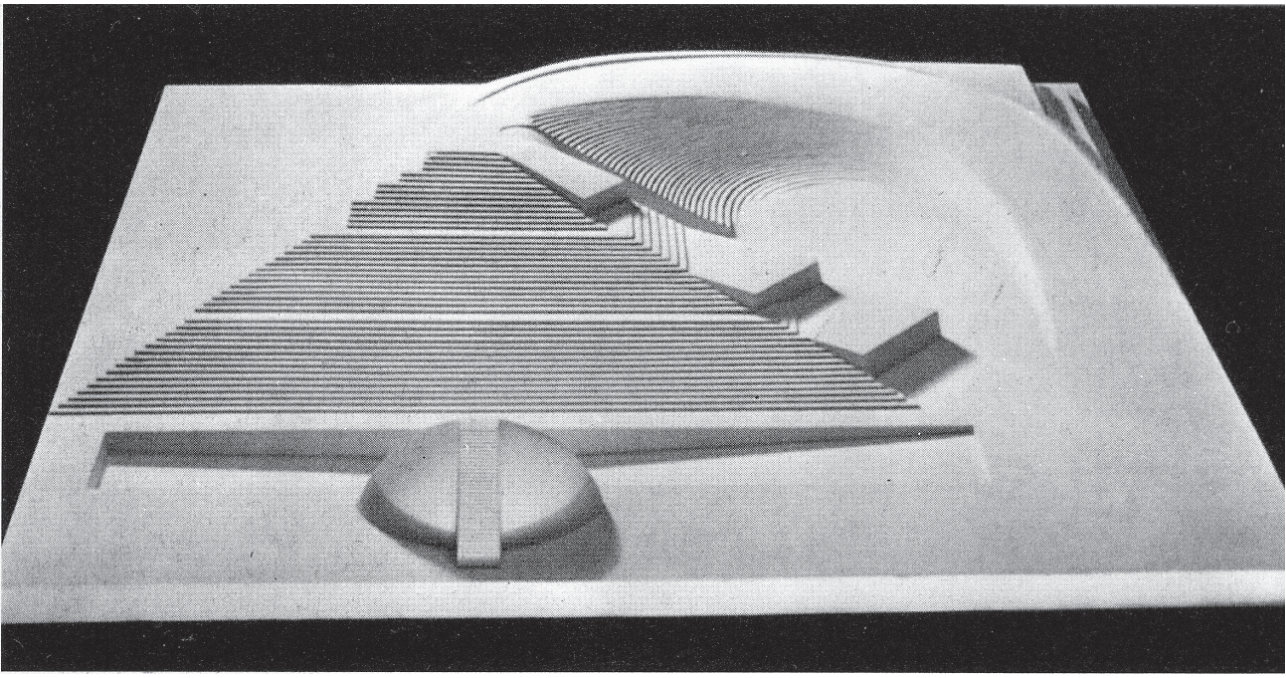
Maquette pour *Errand into the Maze*, Isamu Noguchi, 1947, choreographié par Martha Graham, dans Bruce Altshuler, *Noguchi : Modern Masters*, New York, Abbeville Press, 1994, p. 36

jardin, espace en creux, peut être considéré comme la délimitation de cet espace du *ma*, espace virtuel, vide de sens, mais construit de telle manière qu'il est une incitation à la rêverie et à la suggestion ; c'est un espace habitable par le promeneur, un espace qui peut potentiellement recevoir toutes les déterminations.

Le jardin, c'est le nom que Noguchi donne finalement à cet objet creux, cet ensemble disparate de pierres et de végétaux en attente du regard synthétique du spectateur pour évoquer, mentalement, la sculpture globale qui les relie tous entre eux. Le jardin n'est pas la sculpture en elle-même : il est un appareil à produire la sculpture, une sorte de structure d'accueil, contenant virtuellement en lui la sculpture à venir.



Dessins pour *Monument to the Plough*, Isamu Noguchi, 1933, <www.noguchi.org>.



Maquette pour *Play Mountain*, Isamu Noguchi, 1933, dans Bruce Altshuler, *Noguchi :Modern Masters*, New York, Abbeville Press, 1994, p. 26.

3. *Un jardin d'expériences: le promeneur impliqué*

a. Un terrain de jeu scénographique : une scène publique et ludique

Le jardin de l'UNESCO est donc une sculpture dans laquelle le spectateur devient acteur. En effet, pour Noguchi, la notion de scénographie fait partie intégrante de ses recherches de composition de l'espace-sculpture.

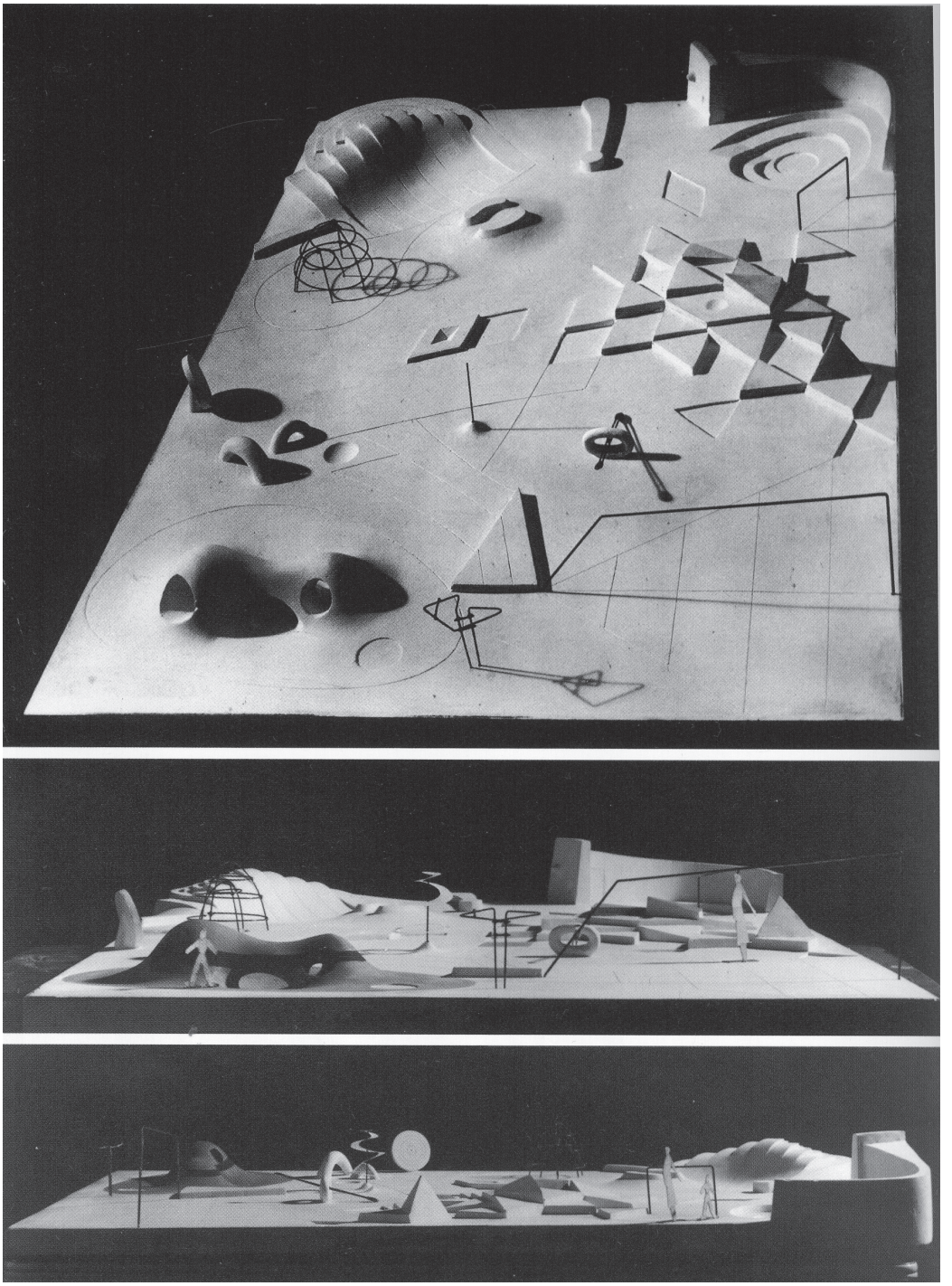
Ainsi, dans les années 1930, Noguchi est pris dans les mouvements sociaux montants[57]. Il travaille sur des projets comme la construction d'un mémorial des travailleurs, des manifestes politiques, une fresque au «mexican market»... Cette implication sociale dans l'élaboration des espaces publics, conviction qu'il s'est forgé durant ces années, restera pour lui primordiale. Un jardin est avant tout un espace que l'homme traverse, utilise… Des travaux comme *Monument to the Plow* (1933) et *Play mountain* (1933) sont l'expression de sa recherche sur «the sculpture of earth», ou la sculpture d'espaces à parcourir : comment donner une autre perception, un autre usage de la sculpture, notamment un usage social.

Monument to the Plow fonctionne comme une métaphore de la conquête de l'Ouest, par le positionnement d'une charrette au centre géographique des États-unis, charrette entourée de mouvements de terre symbolisant la transformation par l'homme de son environnement, en quelque sorte la sculpture de la terre. « One day, in the winter of 1933-34, I had a vision. I saw the earth as a sculpture ; I got the feeling that the sculpture of the future might be on earth. This moved me to make a very big thing called *Monument of the Plow*, actually a monument to Benjamin Franklin and Jefferson, who invented the American plow – a plow which dig the earth, a plow with which they were able to ''break the plains'', as they say. In going west across America, to make the plains fertile they had to plow[58]. ». Ce monument jamais réalisé rend aussi hommage au travail, à l'énergie mise en œuvre dans la conquête de nouveaux territoires.

Mais, c'est dans le projet *Play Mountain* (jamais réalisé), que Noguchi, se détachant des allégories et des sculptures à contempler, expérimente pour la première fois les principes du modelage du sol lui-même, dans le but de créer un environnement sculptural pour les

[57] Bruce, Altshuler, *Noguchi Modern Masters*, New York, Abbeville Press, 1994, p. 25.

[58] « Un jour, durant l'hiver 1933-34, j'ai eu une vision. J'ai vu la terre comme une sculpture ; j'ai eu le sentiment que la sculpture du futur pourrait être sur terre. Cela m'a conduit à créer une très grande chose appelée le *Monument de la Charrue*, en réalité un monument dédié à Benjamin Franklin et à Jefferson, qui ont inventé la charrue américaine – une charrue qui creuse la terre, une charrue avec laquelle il furent capables de ''briser les plaines'', comme ils disent. Sur la route vers l'Ouest à travers l'Amérique, pour rendre les plaines fertiles ils devaient labourer. » ; Isamu Noguchi, *The Road I have walked*, dans Shizuko Watari, (dir.), *Play Mountain : Isamu Noguchi+ Louis I. Kahn*, Tokyo, The Watari Museum of Contemporary Art, 1996, p. 100.



Maquettes d'étude pour *Play Equipement*, Isamu Noguchi, 1966-1976, dans Collectif, *Catalogue : Isamu Noguchi and Rosanjin Kitaoji*, Tokyo, Sezon Museum of Art, 1996, p. 122.

hommes ; une sculpture à parcourir, à expérimenter par le toucher, par la jeu. *Play mountain* se voulait alors une réponse de l'artiste aux conditions de vie des enfants aggravées par la Grande Dépression. «In those days, children had nothing more than a cement area with a fence around it, high enough so they couldn't climb over, in wich they where left like birds in a cage or animals in a zoo[59]. » On comprend alors l'engagement du sculpteur dans les questions sociales.

En effet, les recherches de Noguchi se dirigent, à partir de ce projet, vers la conception d'espaces dans lesquels le mouvement (marche, course, saut,…) entretient un dialogue avec la sculpture et cela dans un usage public, collectif. Ces recherches se traduisent par le dessin de jeux d'enfants (par exemple : *play equipement* installé dans le playground de Moerenuma-Koen à Sapporo[60]) dans lesquels les structures métalliques, reprenant le vocabulaire de la sculpture moderne, sont installées sur le sol, lui aussi sculpté selon les principes de « the sculpture of earth ». D'ailleurs, il intitulera *Playscapes* l'espace de jeu qu'il construira au Piedmont Park à Atlanta. Cette recherche, il l'a poursuivie aussi sur la scène par sa collaboration avec la chorégraphe Martha Graham. Noguchi conçoit alors des décors dans lesquels les corps des danseurs jouent avec les formes stables, parfois mouvantes, des sculptures. Le corps joue avec la sculpture, devient sculpture en mouvement. « My interest was to see how sculpture might be [considered] in the hypothetical space of theatre as a living part of human relationships[61] ».

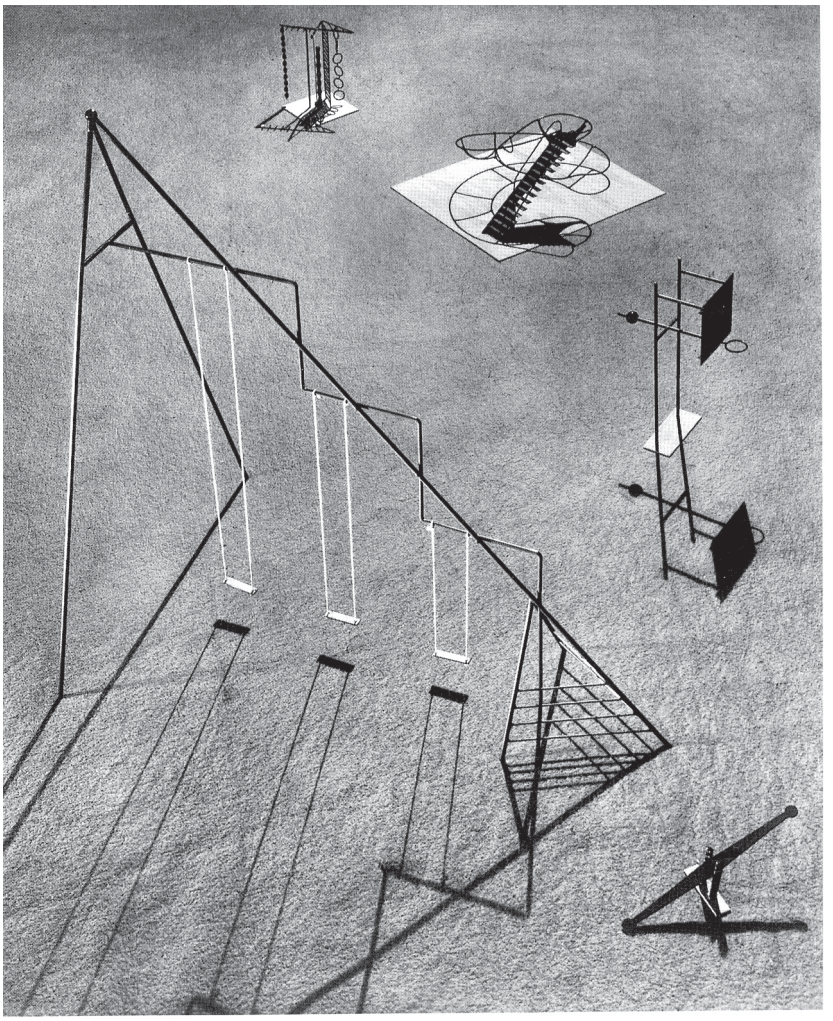
Ainsi Noguchi expérimente le mouvement du corps dans les espaces qu'il fabrique à travers les maquettes de projets et la scénographie, et ce n'est que bien plus tard qu'on lui donnera l'opportunité de construire ses *playground* en extérieur, là où la vie sociale se fabrique[62]. Et c'est pour la première fois, avec la commande du *Jardin de l'UNESCO*, que Noguchi pourra associer ses idées d'espace de rencontre, d'espace social à celle de scénographie des corps en rapport avec son concept récurrent de sculpture de l'espace. Le jardin de l'UNESCO, comme on l'a vu plus haut, est un jardin à parcourir, un jardin qui permet différents usages de la vie sociale : la rencontre, la promenade, la dégustation du thé, la discussion, le jeu (bien qu'aujourd'hui ces usages soit restreints par

[59] « À cette époque, les enfants n'avaient rien de plus qu'une cour en ciment entourée d'une barrière, assez haute pour qu'ils ne puissent l'escalader, dans laquelle on les laissait comme des oiseaux en cage ou des animaux dans un zoo. » ; Isamu Noguchi cité dans Marc Treib, *Noguchi In Paris: The UNESCO Garden*, *op. cit.*, p. 20.

[60] Collectif, *Catalogue : Isamu Noguchi and Rosanjin Kitaoji*, Tokyo, Sezon Museum of Art, 1996, p. 124.

[61] « Ce qui m'intéressait, c'était de voir comment la sculpture pouvait faire partie intégrante des relations humaines dans l'espace hypothétique du théâtre. » ; Isamu Noguchi cité dans Marc Treib, *Noguchi In Paris: The UNESCO Garden, op. cit.*, p. 28.

[62] Ses *Play equipement study models* datent de 1939 et de 1966-76, mais la réalisation du *Playscape* date de 1975 et le *Playground* à Sapporo de 1988. La concrétisation des principes de la sculpture-espace de jeu ne se fera que bien des années après les études et les maquettes. Noguchi devra faire face à beaucoup de refus pour ses projets, en témoignent : *Play Moutain* (1933), *Playground Equipment* (1939), *Contoured Playground* (1941), *Playground for United Nations Headquarters* à New York (1952), tous non réalisés.



Maquettes d'étude pour *Play Equipement*, Ala Moana Park, Hawaii 1939, Isamu Noguchi, dans Bruce Altshuler, *Noguchi : Modern Masters*, New York, Abbeville Press, 1994, p.27.

les différents dispositifs de sécurité). Noguchi avait également pensé ce lieu comme un dialogue entre l'espace sculpté, les sculptures et les promeneurs-danseurs se déplaçant le long des axes et chemins sinueux. La construction de chemins et d'espaces propices à la rencontre nous rappelle alors les préoccupations et l'engagement de Noguchi dans la création d'espaces publics à vivre : « The idea of playgrounds as a metaphor of the sculptor moving into the land and among the people remained with me[63]. »

b. L'esthétique japonaise

Mais qui sont les gens qui visitent et font exister le jardin ? En tant que jardin inspiré de la tradition japonaise, celui-ci introduit aussi des notions d'esthétique proprement japonaises qui mettent le spectateur à contribution dans l'interprétation de l'espace du jardin. Cela aussi dans l'introspection et non plus dans la déambulation.

Augustin Berque cite Yamamoto Kenkichi, qui a recueilli et commenté des milliers de *haiku* saisonniers : « Les saisonniers forment en eux-mêmes un monde réglé. Un monde vrai, mais en même temps un monde beau. Un monde exprimant la connaissance globale qu'ont les Japonais des phénomènes naturels de leur archipel, mais aussi un produit esthétique que les Japonais ont élaboré et poli pendant plus d'un millénaire – un monde de fiction si l'on peut dire[64]. »

La culture japonaise a ainsi élaboré une certaine « vision du monde » qui organise et structure une grande partie de la relation à la nature et au monde : devant un jardin, les hommes qui participent à cette culture pourront reconnaître, parce que leur attention est façonnée de façon littéraire, picturale et sociale, certains éléments et signes qui entreront immédiatement en résonance en eux avec leur description traditionnelle et les sentiments qui leur sont associés. Cela est évidemment vrai de toute culture, mais la culture japonaise apporte une attention particulière aux éléments de la nature, aux végétaux avec leurs modifications saisonnières, à la forme des pierres et des cours d'eaux : ces éléments sont immédiatement perçus et mis en relation avec une expérience culturelle.

Le monde naturel devient un monde de signes : la culture littéraire fournit à chacun une sorte de grille de lecture du monde, grille dont le jardin japonais traditionnel est une sorte d'application particulière : le microcosme qu'il représente est un microcosme littéraire et pictural, saisonnier, dont les éléments sont soigneusement sélectionnés en fonction de leur virtualité significative.

Ces éléments, qui éveillent l'imagination du promeneur, ce sont les matrices primordiales qui font signes, qui indiquent au spectateur une

[63] « L'idée des terrains de jeu comme métaphore du sculpteur se déplaçant sur la terre et parmi les gens est restée avec moi. » ; Isamu Noguchi, *The Road I have walked*, dans Shizuko Watari, (dir.), *Play Mountain : Isamu Noguchi+ Louis I. Kahn*, Tokyo, The Watari Museum of Contemporary Art, 1996, p. 100.

[64] Augustin Berque, *Le Sauvage et l'artifice : les japonais devant la nature*, *op. cit.*, p. 49-50.

Jeune femme rêvant des contes d'Ise, Chôbunai Eishi (1756-1829), Image tirée d'une carte postale.

direction de rêverie ; Augustin Berque rappelle que cette esthétique est une esthétique du *trait* : « En matière de perception, tout, en effet, n'est qu'affaire de traits essentiels – ces traits qui activent l'être[65]. » C'est à partir de ces traits, pierres d'achoppements et jalons de la perception, que le jardin peut déployer ses potentialités dans l'esprit du spectateur.

Le jardin est un *mitate*, un monde en réduction, un microcosme ; mais Augustin Berque insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas d'une transposition iconique, une reproduction servile de la nature, mais d'une recréation qui reproduit, non pas les éléments de la nature en eux-mêmes, mais la structure de ces éléments et la façon particulière dont ils interagissent avec l'homme : « Dans son principe, le *mitate* n'est pas une reproduction ; c'est bien, dans une certaine mesure, une recréation de la nature, une transposition délibérée des mécanismes qui intègrent l'homme à son environnement[66]. » Le jardin japonais reproduit le mécanisme du paysage, mécanisme axé à la fois sur la contingence (la rencontre fortuite d'un homme et d'un milieu) et sur une codification des relations entre l'homme et la nature (qui lui fournit des grilles d'analyse du paysage) : ce qu'Augustin Berque appelle « la nécessité, pour apprécier un paysage, de lui être lié par une expérience personnelle (physique ou psychique) mais aussi d'y être sensibilisé par un langage (schèmes esthétiques acquis, mots pour dire choses et sentiments, éventuellement présence de quelqu'un à qui les dire, etc[67].) »

On peut donc définir un jardin japonais comme un dispositif suggestif, dont la fonction primordiale est d'amener le promeneur à réveiller sa culture et ses expériences pour créer le seul et véritable jardin synthétique, qui est un jardin mental, individuel et contingent.

[65] *Ibid.*, p. 83.
[66] *Ibid.*, p. 84.
[67] *Ibid.*, p. 158.

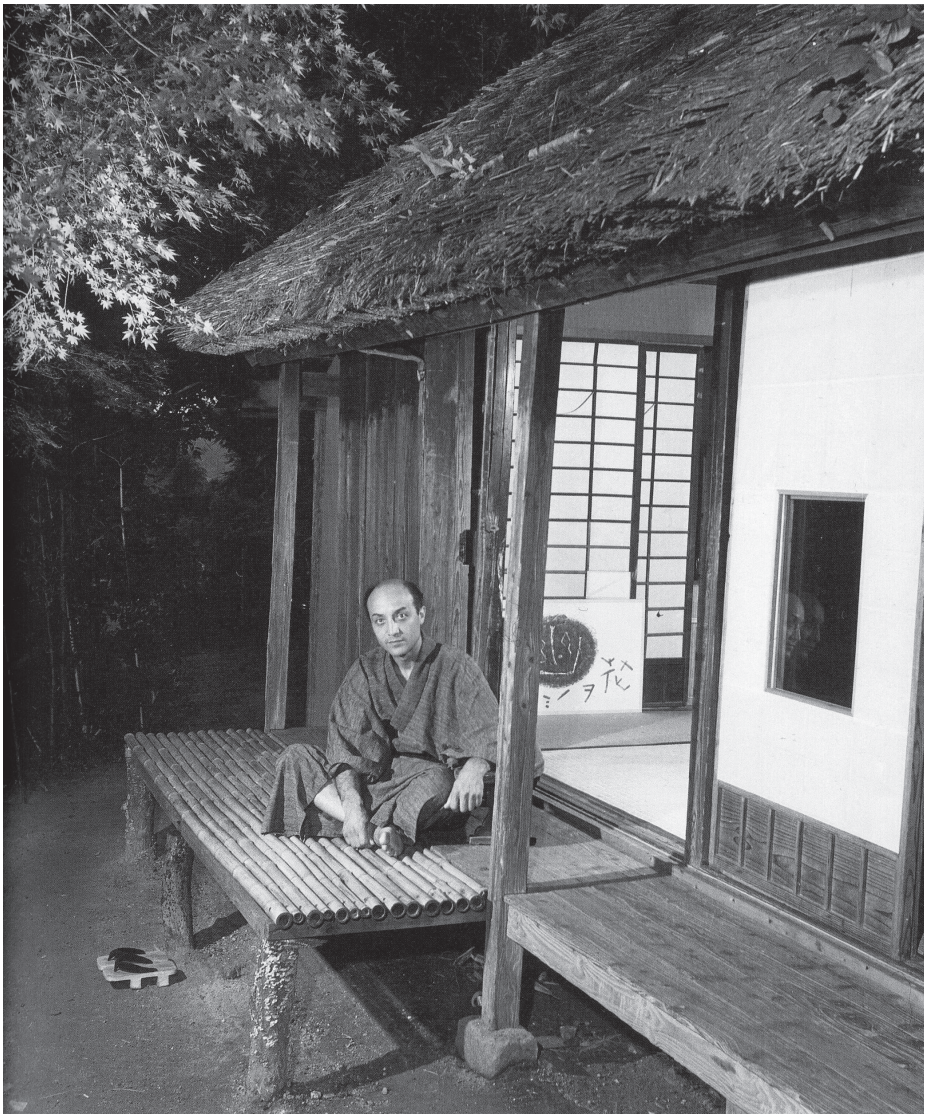
Le jardin comme un espace de rêverie, montage D.B.

c. Les rêveries du promeneur solitaire : un jardin ouvert à la suggestion

Mais Noguchi veut créer un jardin pour l'UNESCO, un jardin universel ; ce souhait entre dans une certaine mesure en contradiction avec la création d'un jardin japonais, qui est loin d'être universel. En effet, dans l'esthétique japonaise traditionnelle, un jardin doit être un microcosme de la nature : le promeneur qui le traverse doit avoir l'impression de voir un paysage naturel. Mais, comme le rappelle Augustin Berque, « ce qu'il crée alors ne se rattache objectivement au milieu naturel que par des processus d'une complexité si vertigineuse que l'esthétique seule peut en suggérer le sens, au prix de raccourcis dont la réalité se cache[68]. » Le jardin n'est un paysage naturel que de façon virtuelle : c'est une sorte de raccourci, de synthèse, d'ensemble de signes que le promeneur reconnaît et déplie mentalement à partir de ce qu'Augustin Berque appelle son « prisme » culturel.

Noguchi le sculpteur tente de dépasser les déterminations culturelles étroites du jardin japonais, par une réflexion sur la sculpture comme appréhension globale de l'espace, fondée non plus sur des éléments culturels, mais sur des invariants de la perception et de la condition humaine : la taille du corps, la vision, la relation à la gravité, à l'horizon. C'est pourquoi son jardin-sculpture doit échapper aux déterminations culturelles, pour devenir un pur mécanisme de suggestion, une structure circonscrivant un vide que chacun, promeneur solitaire en quête de rêverie, peut remplir à sa façon.

[68] *Ibid.*, p. 77.



Noguchi on patio of his house and studio in Kita-Kamakura, 1952, dans Collectif, *Catalogue : Isamu Noguchi and Rosanjin Kitaoji*, Tokyo, Sezon Museum of Art, 1996, p. 31

4. *La réception*

a. Noguchi sur lui-même

Le projet du jardin de l'UNESCO révèle à Noguchi sa quête d'identité, entre Japon et Occident, entre ses racines et sa recherche de modernité. Le jardin peut être perçu comme un prétexte à s'imprégner de culture japonaise, permettant une réflexion accrue sur le travail de la pierre, mais aussi une tentative de dépassement du jardin traditionnel. Noguchi reprend en effet les topos du jardin classique japonais tout en les réinterprétant à sa manière, comme on a pu l'analyser plus haut.

En effet : « While the spirit [for the UNESCO design] comes from Japan, the actual composition of the natural rocks, the granite (lanterns, waterfall), the concrete, and the wood (seating) is my own ; the UNESCO garden does not attempt to reproduce the old or the traditional, excepting in allusion and as a point of departure[69]. ».

Dans ce jardin, dans lequel on permettait enfin à Noguchi de s'exprimer, le sculpteur a essayé de rassembler toutes ses expérience et surtout toutes les réflexions qu'il avait menées depuis, à travers des objets isolés ou des jardins répondant à une commande précise. En effet, pour le jardin de l'UNESCO, Noguchi prend la liberté de proposer l'extension de son champ d'action dans une partie qui lui semble primordiale à aménager, dans la nécessité de relier le bâtiment III au bâtiment principal. Gagnant ainsi un nouvel espace, Noguchi a enfin la place d'expérimenter la composition unifiée de toutes les influences et conceptions qu'il s'est forgées jusqu'alors. Notamment l'idée sociale de la sculpture comme « earth sculpture » et comme « playground », et à travers cela surtout l'idée de composer un objet nouveau, au-delà de la sculpture, au-delà du jardin. « The lower garden turned out to be more Japanese than the first garden : but even there, my interest was not to make a Japanese garden or any other kind of garden excepting a new garden – always finding something beyond[70]. »

Ainsi, Noguchi pense ce jardin, non pas comme un jardin proprement japonais, mais qui utilise la culture japonaise comme point de départ. Du voyage qu'il effectue au Japon, juste avant la commande du jardin, il rapporte de nouvelles références qu'il considère comme lui appartenant dans la mesure où il est à moitié japonais (par son père Yone

[69] « Tandis que l'esprit [du projet de l'UNESCO] vient du Japon, la composition même des rochers naturels, les éléments de granit (les lanternes, la cascade), de béton, et (l'assise) de bois ; le jardin de l'UNESCO n'essaie pas de reproduire l'ancien ou le traditionnel, sauf en tant qu'allusion et point de départ. » ; Isamu Noguchi, cité par Marc Treib, *Noguchi In Paris: The UNESCO Garden*, *op. cit.*, p. 13.

[70] « Le jardin inférieur s'est trouvé être plus japonais que le premier jardin ; mais même là, je ne cherchais pas à faire un jardin japonais ou quelque jardin que ce soit sinon un jardin nouveau – trouver toujours quelque chose au-delà. » ; Isamu Noguchi, *The Road I have walked*, dans Shizuko Watari, (dir.), *Play Mountain : Isamu Noguchi+ Louis I. Kahn*, Tokyo, The Watari Museum of Contemporary Art, 1996, p. 102.

Le jardin juste après sa réalisation, Isamu Noguchi, Isamu Foundation, dans Marc Treib, *Noguchi In Paris: The UNESCO Garden*, Les Éditions UNESCO, 2003, p. 99

Noguchi). Ces référence lui tiennent à cœur parce qu'elles parlent de ses origines, mais il les utilise aussi en tant que formes nouvelles à intégrer dans son propre vocabulaire, cela au même titre que ce qu'il a appris avec Brancusi et les autres artistes qu'il a pu rencontrer. Pour Noguchi, la référence au Japon est un des multiples outils qu'il utilise dans la création d'un vocabulaire et d'une sculpture nouvelle.

Cependant, Noguchi étant à moitié japonais, certains critiques on pu voir dans son jardin une sorte de quête d'identité, voire une volonté outrée de prouver son appartenance à cette culture… En d'autres termes, on s'est posé la question de la légitimité d'un vocabulaire, utilisé, en apparence, de façon littérale et artificielle.

b. La mise en question de la japonité

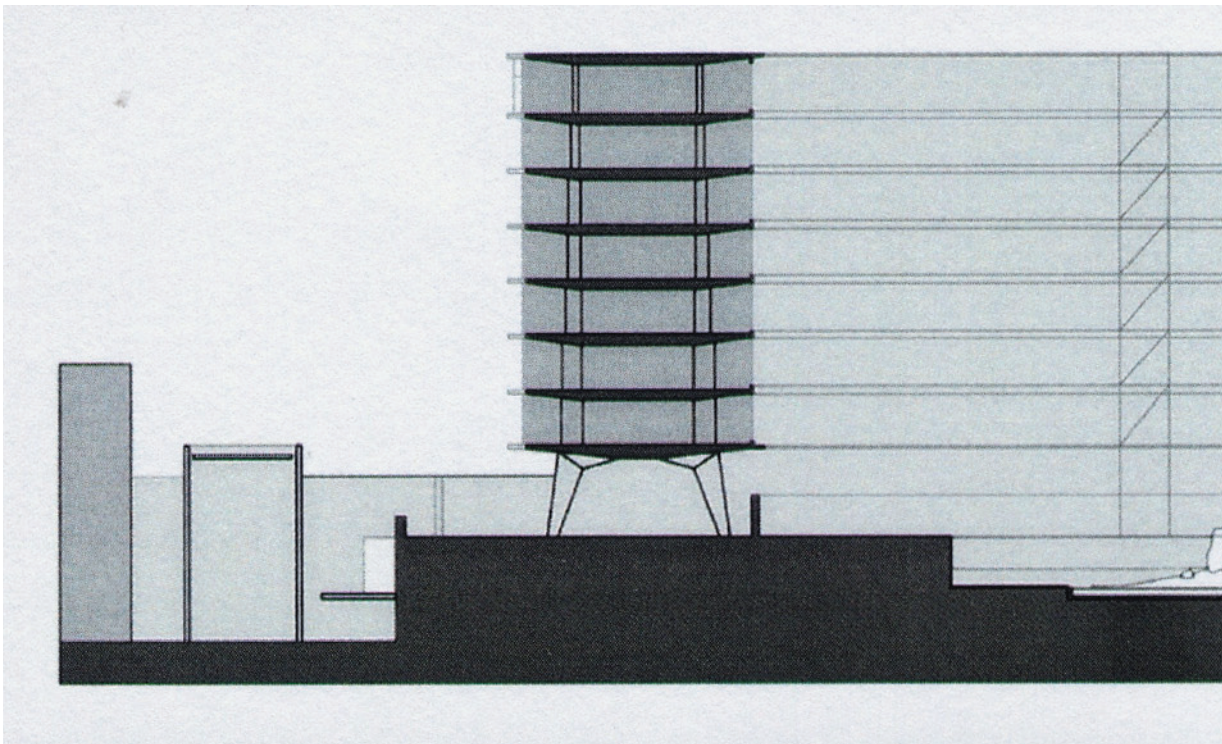
Le comité de décision estimait (on ne sait pourquoi), que le jardin devait accueillir une partie dans le « style japonais[71] », avec murs, bancs, fleurs, etc. Noguchi fut donc choisi (Constantino Nicola et Roberto Burle Marxe était aussi nominés en tant qu'alternatives) pour l'aménagement du Patio des Délégués. Il se proposa alors d'aménager tout l'espace entre le patio et le bâtiment III, soumettant le plan d'un jardin composé de la terrasse minérale, du jardin japonais en contrebas et de la passerelle *hanamichi* (comme on l'a vu plus haut).

Après l'inauguration du jardin, c'est la partie la plus visiblement japonaise qui produisit le débat sur la légitimité d'introduire un tel vocabulaire à cette place, le bien fondé de cette composition par rapport au bâtiment, etc.

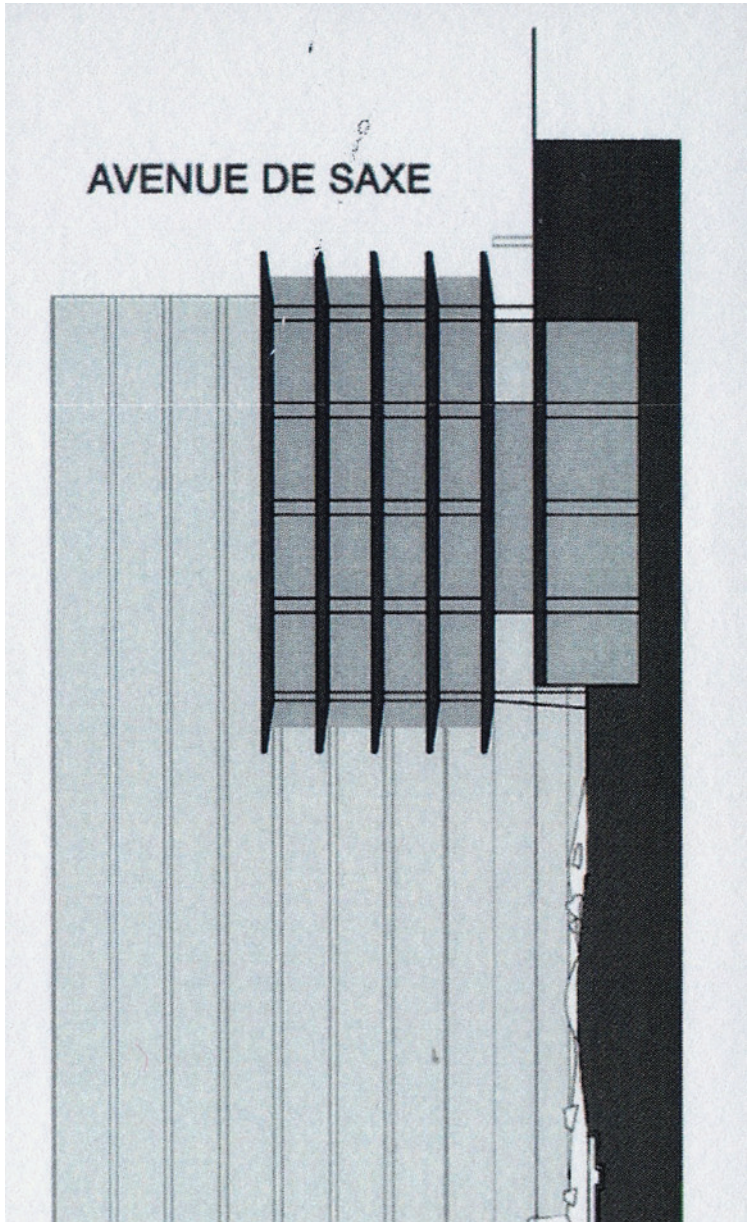
L'historien de l'architecture Bruno Zevi reprocha au jardin de n'être qu'un élément rapporté, sans relation avec l'architecture du bâtiment principal. « Too often gardens are unrelated to architecture and try to be compensation for it. The UNESCO building in Paris is an exemple ; its beautiful Japanese garden is superimposed on the site in the same way that the paintings in the interior spaces are superimposed on the wall[72]. ». Paradoxalement, Zevi a une bonne intution en ce qui concerne le caractère pictural du jardin (vu de haut le jardin nous révèle une composition en deux dimensions). Cependant, il semblerait qu'il y ait une incompréhension de l'articulation des espaces par le contraste. Rappelons seulement que la relation du bâtiment au jardin se fait aussi de façon progressive : par une terrasse minérale, qui introduit le végétal par touches. Ensuite, la pierre et la passerelle nous guident vers un espace

[71] Committee of Art Advisers, *Report for the meeting 16-18 May 1955*, Archives de l'UNESCO, 31 mai 1955, p.3, cité dans Marc Treib, *Noguchi In Paris: The UNESCO Garden*, *op. cit.*, p. 45.

[72] « Trop souvent les jardins ne sont pas mis en relation avec l'architecture et essayent d'en être une compensation. Le bâtiment de l'UNESCO à Paris en est un exemple ; son superbe jardin japonais est plaqué sur le site de la même façon que les tableaux des espaces intérieurs sont plaqués sur les murs. » ; Bruno Zevi, « The Modern Dimension of landscape Architecture », *Journal of the Institute of Landscape Architecture*, Novembre 1962, p.18, cité dans Marc Treib, *Noguchi In Paris: The UNESCO Garden*, *op. cit.*, p. 120.



Le rapport du jardin au bâtiment, coupe Benoît Billy, Sébastien Ferracci, *Le Jardin de l'Unesco : dialogue des cultures*, Versailles, ENSP, 2004, p. 21.


AVENUE DE SAXE

Le rapport du jardin au bâtiment, photo D.B.

qui s'extrait de son contexte par sa position en creux : le jardin en lui-même. Non seulement Noguchi introduit le promeneur au jardin, mais, quand il joue des contrastes des formes et des plans, il le fait de plus par l'utilisation de matériaux se rapprochant du vocabulaire utilisé dans le bâtiment – celui-ci ne reniant pas non plus la courbe, notamment par le béton.

Lewis Mumford, également critique d'architecture, écrivain et philosophe, critique plutôt le positionnement des élément du jardin dont il ne comprend pas l'organisation. « This scheme conforms neither to the old block pattern of Paris nor establishes a better order based on free-standing buildings. Most of the open space corresponds to the scraps left by a cookie cutter when the cookies are lifted out. […] scattered objects of art, which are disposed almost at random about the open spaces[73]. ». Il s'explique plus loin en reconnaissant le travail de Noguchi, mais reste persuadé que la relation d'échelle entre le bâtiment et le jardin est trop distendue : « for all its romantic ingenuity, there is no getting away from the looming glass façade of the secretariat. […] Even if this garden were not too heavily charged with ancient, narrowly national idiosyncrasies to represent an emerging new universal order in both art and life, it would have been nullified by its hostile surroundings[74]. ». On peut dire qu'aujourd'hui, la taille des arbres permet peut-être un dialogue plus équilibré avec les bâtiments, et contredisent maintenant l'échelle du jardin.

Les critiques européens furent aussi troublés par les références directes au jardin japonais classique. Ainsi François Mathey écrit : « les pierres étranges, le chemin avec ces pas japonais espacés, la ligne sinueuse de l'étang et même l'autel des divinités ont ici perdu leur détail et leur valeur magique. A travers la pratique de l'artiste, ils constituent un autre univers qui n'est pas seulement symbolique – et pourquoi pas, si son langage préserve quelque pouvoir de suggestion, même à Paris ? – mais essentiellement, et avant tout, sculptural. C'est la difficulté de Noguchi[75]. ». Ici, François Mathey pointe la difficulté de compréhension par l'introduction d'éléments classiques japonais détournés. On peut avancer cependant, qu'il n'est peut-être pas important de comprendre

[73] « Ce projet ne se soumet pas à l'ancien schéma des îlots de Paris sans établir un meilleur ordre fondé sur des bâtiments indépendants. La plupart des espaces ouverts correspondent aux fragments laissées par une forme à biscuit quand on soulève les biscuits. […] des œuvres d'art éparpillées, disposés presque au hasard à travers les espaces ouverts. » ; Lewis Mumford, « Unesco House : Out, Damned Cliché », 1960, dans *The Highway and the City*, p.80, cité dans Marc Treib, *Noguchi In Paris: The UNESCO Garden*, Les Éditions UNESCO, 2003, p. 122.

[74] « Malgré toute son ingéniosité romantique, on n'échappe pas à la façade vitrée menaçante du secrétariat. […] Même si ce jardin n'était pas surchargé de particularités trop anciennes et étroitement nationales pour représenter l'émergence d'un nouvel ordre universel à la fois dans l'art et dans la vie, il aurait été annulé par son cadre hostile. » ; Lewis Mumford, art. cit., p. 122

[75] François Mathey, « Le jardin de Noguchi », dans « Les Arts Plastiques au nouveau siège de l'Unesco », *Quadrum*, n°6, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1958, p.36, cité dans Marc Treib, *Noguchi In Paris: The UNESCO Garden*, *op. cit.*, p. 122.

Japanese courtyard garden in Kyoto, Japon, photo de Isamu Noguchi, 1950 dans Shizuko Watari (dir.), *Play Mountain : Isamu Noguchi+ Louis I. Kahn*, Tokyo, The Watari Museum of Contemporary Art, 1996, , p. 101.

les références, mais de se laisser porter par l'univers étrange et mélangé de Noguchi.

André Chastel, quant à lui, admire le travail, l'œuvre d'art, bien qu'il aurait aimé qu'elle soit mieux mise en valeur : « The garden deserved a better fate than this back-door site above the service entrance. Its proper space would have been preferably on a terrace, open to the sky, like a hanging garden of Babylon. It is a charming Japanese garden, correct to the last detail : a chef d'œuvre[76]. »

Ce que l'on remarque dans toutes ces critiques, c'est l'absence d'une réelle critique du jardin en tant qu'œuvre d'art, sculpture de Noguchi. Tous les critiques sont obligés de se raccrocher à leur connaissance du jardin japonais classique (voire des *a priori* qu'ils en ont – voir la critique d'André Chastel) pour établir une comparaison et établir leur appareil critique en regard de ces références. Alors que Noguchi a complètement remodelé, renversé parfois, les topos du jardin japonais, afin de les utiliser comme outils dans l'élaboration de sa sculpture-espace que l'on appelle jardin – par commodité. De là vient peut-être le nom du jardin qui est resté : *Le jardin japonais de l'UNESCO*.

Le jardin de l'UNESCO a aussi été analysé plus récemment par des spécialistes du Japon ou du travail de Noguchi. En effet, la conception de ce jardin est une étape dans la recherche artistique de Noguchi, il est révélateur de l'homme mais aussi du sculpteur (ce qui nous intéresse plus particulièrement). C'est le moment où Noguchi se replonge dans son passé et dans ses racines japonaises par les voyages et l'étude des jardins classiques de Kyoto[77].

Dore Ashton relate l'influence des voyages de Noguchi au Japon. Il s'agit pour le sculpteur de connaître de façon approfondie les jardins traditionnels, de s'imprégner de leur ambiance et de leur forme afin d'en comprendre les qualités d'unité, alors qu'ils sont souvent constitués d'éléments disparates. « Noguchi sought two essential confirmations in his second and more thorough explorations of the famous sites in Kyoto. First he wanted to discover in his own experience the fundamentals of an art that, like theatre, presents a ''hypnotic whole'', or a symbolic

[76] « Le jardin méritait un meilleur sort que ce site en retrait au dessus de l'entrée de service. Il aurait été situé de façon plus appropriée sur une terrasse, ouvert au ciel, comme un jardin suspendu de Babylone. C'est un charmant jardin japonais, exact dans ses moindres détails : un chef-d'œuvre. » ; André Chastel, « Paris UNESCO Building Stirs Controversy », *New York Times*, 4 janvier 1959, cité dans Marc Treib, *Noguchi In Paris: The UNESCO Garden*, *op. cit.*, p. 123.

[77] Noguchi visitera la villa *Katsura*, le jardin de pierres du *Ryoan-ji*, le *Entsu-ji*, le jardin du *Ginkaku-ji*.

Detail of landscape of Tima at Noguchi's Shikoku Studio, 1975, dans Bruce Altshuler, *Noguchi : Modern Masters*, New York, Abbeville Press, 1994, p. 98.

moment of unity. Then, he sought the means of realizing his ambition to go beyond the static or isolated sculpture[78]. »

Pour Dore Ashton, l'utilisation par Noguchi d'élément du jardin japonais reflète l'attention fine de celui-ci dans sa recherche de nouveaux moyens d'expression par la sculpture. Noguchi retrouve, dans la composition du jardin classique, les principes du positionnement de la sculpture dans l'espace, le terrassement et enfin la disposition des éléments comme formant un tout dynamique. Ce que recherche précisément Noguchi, à travers la notion de sculpture de l'espace et du jeu que fabrique la scénographie des mouvements du promeneur. Il retrouve chez les jardiniers japonais classiques la même ambition de fabriquer une œuvre d'art totale, reflet du monde.

Pourtant, nombre de critiques remettent en cause l'utilisation des références dans ce jardin et à ce moment précis de la carrière de Noguchi.

Pour Alex Kerr[79], le jardin de l'UNESCO est encore trop littéral dans son interprétation de la culture japonaise. « Noguchi's early attempts, such as the Japanese garden at UNESCO are still too self-consciously Japanese (complete with staggered stepping stones, and a piece of bamboo dunking down on a stone basin) – he is groping but has not suceedes in abstracting the essence of Japanese garden from the external forms[80]. ». Le jardin semble, à son avis, trop intellectualisé pour parvenir à une certaine essence japonaise. Il explique ensuite que ce jardin n'est qu'une étape dans cette quête, dévoilant les sentiments qu'il a éprouvés lors de la visite du studio de Noguchi à Mure (Japon). Lui, et d'autres visiteurs (Issey Miyake, Matsuoka Seigo) ont pu trouver dans l'aménagement du studio et de son jardin la concrétisation d'une recherche sur l'essence même de la pierre, qui se rapproche selon eux de l'esthétique japonaise : la recherche d'une pureté de la forme, d'une simplicité des effet, plus

[78] « Noguchi cherchait deux confirmations essentielles dans sa deuxième exploration, plus poussée, des sites célèbres de Kyoto. En premier lieu il voulait découvrir dans sa propre expérience les fondements d'un art qui, comme le théâtre, présente une ''totalité hypnotique'', ou un moment symbolique d'unité. Ensuite, il cherchait les moyens de réaliser son ambition de dépasser la sculpture statique ou isolée. » ; Dore Ashton, *Noguchi : East and West*, p. 106, cité dans Marc Treib, *Noguchi In Paris: The UNESCO Garden*, *op. cit.*, p. 53.

[79] Alex Kerr est écrivain, il a fait des études de japonais et de chinois, et vit depuis 1977 à Kyoto. Il est associé à la fondation Omoto, une organisation shinto dévouée à l'enseignement et la pratique des arts traditionnels japonais. Alex Kerr a écrit *Lost Japan*, qui a reçu le prix de littérature japonais Shincho Gakugei.

[80] « Les premiers travaux de Noguchi, comme le jardin japonais de l'UNESCO sont encore trop consciemment japonais (jusqu'aux pas japonais en quinconce, et un morceau de bambou plongeant sur un bassin de pierre) – il tâtonne mais n'a pas réussi à abstraire l'essence du jardin japonais de ses formes externes. » ; Alex Kerr, *Isamu Noguchi's Playground*, dans Shizuko Watari, (dir.), *Play Mountain : Isamu Noguchi+ Louis I. Kahn*, Tokyo, The Watari Museum of Contemporary Art, 1996, p. 132.

proche de l'esthétique de la voie du thé (*chado*[81]).

Marc Treib tient aussi à comprendre le jardin de Noguchi par la comparaison avec les principes classiques du jardin japonais. En 1998, il analyse la terrasse, essentiellement composée d'éléments minéraux, comme un manque de compréhension de la tradition japonaise des jardins ; ceci dans le mesure ou elle offre un point de vue élevé sur le jardin en contrebas :

> It is a surface that is best seen from above […]. At this point, Noguchi's lack of understanding of the traditional Japanese garden is most acutely felt. For one, the visitor's view falls immediately on one of the sculpture/stone lanterns, set almost on axis ; beyond that point, the eye is not directed within the garden but exits to the buildings beyond. We are concerned more with the forms than with their effects ; the maker's hand is in no way hidden. Nor is there any true suggestion of route or the manipulation of the view within and around the garden, and the ultimate impression is one of a habitable modern sculpture rather than a garden in the true Japanese manner[82].

Et effectivement, Noguchi est un sculpteur moderne. Il semble qu'il faut arrêter de comprendre le jardin de l'UNESCO comme une tentative de fabrication d'un jardin japonais, ou même d'un jardin de références dans lequel le bon élève Noguchi aurait replacé ce qu'il a appris du jardin classique. Il faut voir le jardin comme un véritable sculpture de l'espace, non pas comme une œuvre d'art à référence, mais en tant qu'espace à vivre, organisé par le sculpteur Noguchi (et peut-être arrêter de l'appeler *Jardin japonais*). C'est un espace composé par une personne imprégnée de multiples cultures et dont l'ambition n'est pas d'opposer de l'Occident et de l'Orient, mais d'initier un dialogue qui inclut bien d'autres cultures et moyens d'expression.

[81] La voie du thé ou *chado* est imprégnée de l'esprit du *wabi-sabi*, un concept spirituel et esthétique que la plupart des japonais eux-mêmes sont bien incapable de définir... Outre les idées de simplicité, de pureté et de sobriété, le Wabi-sabi prône l'harmonie avec la nature, la beauté ne se situant pas dans une artificialité, mais dans la spontanéité, dans l'imperfection naturelle. Voir Andrew Juniper, *Wabi Sabi: the Japanese Art of impermanence*.

[82] « C'est une surface que l'on perçoit mieux depuis une hauteur […]. C'est à cet endroit que l'on ressent le plus le manque de compréhension du jardin traditionnel japonais de la part de Noguchi. D'une part, la vue du visiteur se pose immédiatement sur l'une des sculptures/lanternes de pierre, placée quasiment dans l'axe ; au-delà de ce point, le regard n'est pas dirigé vers l'intérieur du jardin mais sort vers les bâtiments au-delà. Nous sommes plus préoccupés par les formes que par leurs effets ; la main du créateur n'est cachée d'aucune manière. Il n'y a pas non plus de véritable suggestion d'un chemin ou d'une manipulation du regard à l'intérieur et autour du jardin, et l'impression finale est plus celle d'une sculpture moderne habitable que d'un jardin à la vraie manière japonaise » ; Marc Treib, «A Sculpting Of Space », *Landscape design*, 02/1998, p. 26-27.

c. Un jardin synthétique : La question du syncrétisme

La question japonaise, la pertinence des références utilisées par Noguchi pour la composition de son jardin – aussi appelé *Jardin de la paix* – est soulevée par beaucoup de critiques. Ceux-ci voient dans l'utilisation de la culture japonaise un moyen facile et littéral de faire se rencontrer deux cultures (Occident et Orient). Cependant, Noguchi n'a pas vu la composition de ce jardin dans cette dualité, dans cette opposition. En effet, il s'agissait certes de la rencontre des cultures, mais pas uniquement de celles-ci précisément. Il s'agissait pour Noguchi de faire dialoguer la culture de chacun avec le jardin, dans une esthétique du contraste et de la référence – même personnelle. Ce que certain ont compris comme tel, et que d'autres on pris pour une situation d'ambiguïté.

Toru Takemitsu[83] comprend le travail de Noguchi comme la recherche d'une culture universelle, qui serait le mélange de références récoltées à travers le monde, dans la fabrication d'un nouveau style, dans lequel chacun pourrait se reconnaître. « Noguchi hated to merely collect fragments of historical consequence and assemble them aesthetically. His interest in the spiritualities of different cultures which had been cultivated by the specific sensibilities of diverse races in the past is based on his recognition that ''sculpture is a transfiguration, an archetype, and a magical distillation'', not something whose appreciation would be limited to the exclusive aesthetics of a particular class[84]. » Noguchi ne veut pas faire des pièces d'art autonomes, coupées de la réalité ; il veut inclure dans chaque élément qu'il transpose toute la culture qui l'accompagne, afin que tous ces fragments rapportés dialoguent véritablement. Cela dans une sorte de métaphore du métissage.

Toru Takemitsu ajoute : « Modern Japanese have attempted to reflect themselves in the great mirror called the West for a long time, and now the time has come for them to seek their reflection in the fragments[85]. » Takemitsu utilise la métaphore du miroir pour montrer que le regard tourné vers l'Occident cesse d'exister dans le travail de Noguchi, chaque culture constituant un fragment qui se reflète dans tous les autres, à l'infini. Le travail de Noguchi constitue un modèle à suivre

[83] Toru Takemitsu (1930-1996), compositeur, était influencé par Debussy, Messiaen, la musique sérielle et la musique traditionnelle japonaise. Il a joué un rôle central dans le développement des échanges musicaux entre l'Occident et le Japon. Il a composé des musiques de film pour Akira Kurosawa, Shohei Imamura, Hiroshi Teshigahara.

[84] « Noguchi détestait l'idée de rassembler simplement des fragments d'importance historique et de les relier de façon esthétique. Son intérêt pour les spiritualités de différentes cultures cultivées par les sensibilités spécifiques de diverses ethnies dans le passé est fondé sur son observation que ''la sculpture est une transfiguration, un archétype, et une distillation magique'', et non quelque chose dont le jugement serait restreint à l'esthétique exclusive d'une classe donnée. » ; Toru Takemitsu, « Isamu Noguchi : a traveler », dans Shizuko Watari, (dir.), *Play Mountain : Isamu Noguchi+ Louis I. Kahn*, Tokyo, The Watari Museum of Contemporary Art, 1996, p. 125.

[85] « Les japonais d'aujourd'hui ont essayé de se réfléchir dans ce grand miroir que l'on appelle l'Occident pendant longtemps, et maintenant il est temps pour eux de chercher leur reflet dans les fragments. » ; Toru Takemitsu, art. cit., p. 125.

Isamu Noguchi et *Queen*, Isamu Foudation.

dans la méthode qu'il utilise pour métisser les cultures, créant un nouveau langage censé s'adresser à n'importe qui. Takemitsu comprend le travail de Noguchi peut-être parce qu'il travaille aussi le métissage dans ses compositions, mêlant influence classique japonaises et occidentale à des mouvements plus récents comme les recherches sérielles.

Dans sa dernière publication, Marc Treib revient sur les critiques qu'il avait pu faire sur la question de la japonité du jardin de l'UNESCO. Il comprend le jardin par la composition d'un ensemble d'éléments, certes parfois empruntés, mais complètement réinterprétés, recréés par Noguchi. « Each element exhibits a particular character and reads as an independant zone, and yet as a part of the whole each shares in the common sensibility[86]. » Marc Treib analyse la relation ambiguë au Japon comme produisant une esthétique composite et personnelle :

> Despite any superficial ressemblance to historical garden elements, the forms and feeling of the UNESCO garden remain resolutely Western and modern, rather than Japanese and traditionnal. They are modern ideas executed with selected traditional materials rather than traditional ideas, tweaked by modernist sensibilities (toward proportion and pattern, for exemple). A somewhat Japanese garden[87].

Marc Treib analyse aussi la forme que prend le jardin, le système formel que produit Noguchi, forme que beaucoup sont tentés de qualifier de japonaise. Selon lui, le sculpteur reprend certes des formes historiques, mais c'est précisément pour leurs qualités formelles qu'il les utilise. On pourra retrouver cette attitude dans les recherches que Noguchi avait pu faire autour de la sculpture funéraire japonaise du Ve siècle, les *haniwa*. Noguchi n'emprunte pas toujours un objet, à une autre culture, pour ce qu'il signifie, sous-entend, mais pour ces qualités formelles. Ce qui nous rappelle ses travaux sur la lumière : la façon dont une forme de l'ordre de la sculpture renvoie cette lumière pour créer un objet intéressant en lui-même. Marc Treib ajoute cependant que Noguchi n'est jamais revenu à l'emprunt de formes si évidentes, si visiblement japonaises :

> Noguchi never returned to such overtly historical forms. Perhaps it has been the patronage that pushed him towards a design that incorporated rocks from Japan ; perhaps it was Sanô influence, however understated. Perhaps it was the realisation that only traditional societies produce traditional garden forms, and that contemporary society demanded its own, contemporary expression. The UNESCO garden constituted an important stopping point on the road to Noguchi's

[86] « Chaque élément manifeste un caractère particulier et est considéré comme une zone indépendante, et pourtant en tant que partie du tout chacun participe de la sensibilité d'ensemble. » ; Marc Treib, «A Sculpting Of Space », art. cit., p. 81.

[87] « Malgré toute ressemblance superficielle aux éléments du jardin traditionnel, les formes et les effets du jardin de l'UNESCO restent résolument occidentaux et modernes, plutôt que japonais et traditionnels. Ce sont des idées modernes exécutées avec des matériaux traditionnels choisis plutôt que des idées traditionnelles, déformées par une sensibilité moderniste (en ce qui concerne la proportion et l'organisation, par exemple). Un jardin soi-disant japonais. » ; Marc Treib, *Noguchi In Paris: The UNESCO Garden*, *op. cit.*, p. 117.

Haniwa, VI^e^ siècle, <www.museeguimet.fr>.

The Queen, 1931, dans Bruce Altshuler, *Noguchi : Modern Masters*, New York, Abbeville Press, 1994, p. 22.

modern sculptural landscape, but he never took that road again[88].

Noguchi reviendra d'ailleurs sur la composition du jardin de l'UNESCO. « In a sens I felt obligated to do a somewhat Japanese garden, a kind of homage to Japan. So it's a Japanese garden and yet it is not a Japanese garden[89]. ». Noguchi s'est donné la liberté de composer avec les clichés de la composition des jardins japonais, il nous laisse alors la liberté de l'interprétation. Anna Chave introduit aussi, dans son analyse du travail du sculpteur, cette liberté, délivrée de toute contrainte culturelle, dans la composition d'un style personnel (dans lequel l'humour n'est pas absent). « By refusing to commmit to a single cultural standard, Noguchi was not constrained by any one convention. In turn, the lack of constraint afforded him the freedom to participate in any style, discipline, or aesthetic theory he chose[90]. »

De cette manière, le style libre qu'a choisi de poursuivre Noguchi dans la réalisation de ses sculptures d'espace, s'adresse au plus grand nombre, à un usage social, public. C'est un jardin qui dialogue avec le promeneur dans une relation libre et intime, une ouverture à l'imaginaire et au jeu.

d. Le jardin, la sculpture et l'architecture, un jardin de compromis ?

On a critiqué ou loué Noguchi sur la façon dont la sculpture s'intégrait parfaitement à son projet d'ensemble, ou sur les relations (ou l'absence de relation) existant entre le jardin et le bâti. On a pourtant pu analyser comment, grâce au métissage des formes et des idées, Noguchi a pu concevoir son propre langage sculptural. Ainsi, on a pu comprendre ce jardin comme une véritable sculpture de l'espace, un jardin, qui par la force qu'il dégage, entre en relation avec l'architecture, par le jeu des perceptions et des échelles.

A garden is, after all, a collaboration of architecture and the poetry of space[91].

[88] « Noguchi n'est jamais revenu à des formes si manifestement historiques. Peut-être était-ce le mécénat qui l'a poussé vers un plan qui incorporait des roches japonaises ; peut-être était-ce l'influence de Sanô, quoique discrète. Peut-être était la prise de conscience que seules les sociétés traditionnelles produisent des formes de jardin traditionnelles, et que la société contemporaine exigeait sa propre expression contemporaine. Le jardin de l'UNESCO a constitué une étape importante sur le chemin menant au paysage sculptural moderne de Noguchi, mais il n'a jamais repris cette voie. » ; Marc Treib, «A Sculpting Of Space », art. cit, p. 27.

[89] « D'une certaine façon je me sentais obligé de faire un jardin quelque peu japonais, une sorte d'hommage au Japon. Donc c'est un jardin japonais et pourtant ce n'est pas un jardin japonais. » ; Isamu Noguchi interviewé par Paul Cummings cité dans Marc Treib, *Noguchi In Paris: The UNESCO Garden*, *op. cit.*, p. 128.

[90] « En refusant de s'astreindre à une unique norme culturelle, Noguchi n'a pas été contraint par quelque conventions que ce soit. En retour, l'absence de contrainte lui a donné la liberté de puiser dans tous les styles, ou théories esthétiques, qu'il souhaitait. » ; Anna Chave, « Brancusi and Noguchi : Toward a Larger Definition of Sculpture », *Isamu Noguchi : Sculptural Design*, Weil am Rhein, Vitra Design Museum, 2001, p. 37.

[91] « Un jardin est, après tout, une collaboration entre l'architecture et la poésie spatiale. » ; Isamu Noguchi cité dans Marc Treib, *Noguchi In Paris: The UNESCO Garden*, *op. cit.*, p. 51.

Ainsi, Noguchi a-t-il trouvé un espace de liberté préservé dans la pensée japonaise. En effet, les règles de conception des jardins classiques japonais accordent une grande importance à la personnalité de l'auteur. Takenosuke Tatsui, critiquant la vision figée du jardin japonais, insiste ainsi sur la subjectivité essentielle de l'art du jardin : « on considérera le jardin comme l'espace propre d'un individu, et son ornementation comme le résultat de la volonté de cet individu. Il n'est que de se référer au *Sakutei-ki*, traité sur l'art des jardins du XIe siècle, qui indique : ''Il importe de garder présentes à l'esprit les intentions du maître des lieux[92].'' » Il n'y a pas d'école doctrinale du jardin japonais : « l'art du jardin fut en fait l'un des rares domaines à échapper au système de l'*iemoto*[93] », le système, particulièrement propagé à l'époque Edo, de « chef de file d'une école d'art traditionnelle ». Cette absence d'école doctrinale résulte d'une relation toujours singulière de chaque individu avec la nature : « Ainsi les Japonais ont-ils joui du jardin en façonnant à leur manière une esthétique de la nature fondée sur la subjectivité. Chacun jouit d'un point de vue propre qu'il met en œuvre […]. Et cette vérité reste au fondement de la conception des jardins dans le Japon d'aujourd'hui[94]. » Critiquer Noguchi sur le fondement d'un art doctrinal, intemporel et figé du jardin, tel que le font Toemon Sanô ou Marc Treib, c'est finalement se tromper soi-même sur ce qui fait l'essence japonaise de ces espaces : non l'application stéréotypée de recettes traditionnelles, mais la relation toujours subjective et personnelle d'un individu avec l'espace qu'il construit.

Il ne s'agit donc pas pour Noguchi de respecter des modèles et des règles contraignantes, mais de comprendre les œuvres déjà produites afin de les dépasser au sein de sa propre pratique, du vocabulaire personnel qu'il se doit de construire en tant qu'artiste. On peut en effet lire dans le *Sakutei-ki* : « Il faut dresser les pierres en tenant compte des réalisations remarquables du passé, des intentions du maître de maison et de nos propres idées[95]. ». Cette phrase illustre bien la difficulté à laquelle Noguchi a dû faire face quant à la réponse à apporter à la création d'un jardin pour l'UNESCO. Le sculpteur s'est en effet astreint à répondre à une commande, à y associer les dons en nature du gouvernement japonais (plantes, etc. qui introduisent un vocabulaire dont Noguchi n'était pas forcément familier) et surtout à poursuivre ses propres recherches formelles et intellectuelles.

[92] Takenosuke Tatsui, « Les jardins japonais et la nature », *in* Dufrenne, Mikel et Revault d'Allonnes, Olivier (dir.), *Revue d'esthétique : Japon*, Paris, novembre 1990, p. 62.
[93] *Ibid.*, p. 67.
[94] *Ibid.*, p. 67.
[95] D'après l'édition établie par Hayashi Shinsaburô, *Nihon shisô taikei*, vol.23, p.224, cité dans Marc-Peter Keane, *op. cit.*, p.125.

De ce fait, la pensée de la création japonaise, associée à la grande liberté qu'il se donne, ont permis à Noguchi de faire ce jardin. Un des grands principes de l'art des jardins japonais est qu'ils doivent traduire la créativité de leur auteur. « C'est ainsi, qu'un jardin peut parler des relations de l'homme à la nature ou de notre place au sein du cosmos, qu'on peut y introduire des commentaires humoristiques ou satiriques, y représenter telle émotion ou telle valeur spirituelle[96]. »

Ne cherche pas à imiter les maîtres anciens.
Cherche ce qu'ils ont cherché.

Matsuo Bashô.

[96] Marc-Peter Keane, *op. cit.*, p.126.

Conclusion

La question de la japonité de cet espace ne doit pas être un problème pour le promeneur dans la mesure où l'esthétique de la suggestion mise en place par Noguchi permet à chacun – même si l'on n'a pas les clefs de compréhension des indices proprement japonais – de choisir un itinéraire mental et physique riche.

Le problème de la japonité semble plutôt être celui de Noguchi. En effet, pour lui, les outils de composition japonais lui permettent de se rapprocher, certes, de la culture de son enfance, mais il sont aussi des outils au même titre que la sculpture moderne enseignée par Brancusi où que son concept de « sculpture of earth ». Au-delà de ses recherches personnelles d'identité en tant qu'homme et que sculpteur (qui, je pense, ne sont pas à aborder dans l'étude d'une œuvre), il s'agit aussi pour Noguchi de créer un espace pour tous, ouvert et public. Ainsi, tout ne doit pas être dit.

D'autre part, l'attention des critiques s'est focalisée sur le jardin en contrebas, qui effectivement rassemble énormément d'indices visible d'une composition classique japonaise. Cependant, il ne faut pas oublier l'entrée initiale du jardin, par le patio. Cet espace, conçu comme un jardin de thé, rassemble, il me semble, plus d'éléments sous-entendus qui s'inspirent non pas des objets japonais du jardin, mais d'une réelle composition prenant en compte les principe de *ma*, d'échelonnement de vues en panneaux qui nous font percevoir l'espace en deux dimension. Et pourtant, c'est dans ce même espace que l'on sent le plus l'influence de Brancusi (qui rappelons-le était aussi influencé par des conceptions bouddhiques). De plus, c'est à cet endroit là que Tadao Andô (on sait qu l'architecte utilise complètement la philosophie et les concepts japonais dans son architecture) a choisi de placer un espace en relation (par un principe de chevauchement et de *inyo*) avec le patio.

Ainsi, la question de la japonité du jardin peut-être une des clefs d'entrée dans l'univers fabriqué par Noguchi, mais il ne faut pas oublier que, d'une part, les principes de composition japonais laissent une grande part de liberté d'interprétation pour l'artiste, et que, d'autre part, le Japon est l'une des infinies références d'un sculpteur qui veut avant tout construire une œuvre universelle.

Le jardin de Noguchi me semble donc être infini – à la manière d'un monde, d'un univers – dans ce qu'il développe comme vocabulaire et comme espaces, mais aussi dans ce qu'il évoque. L'esthétique japonaise de l'évocation peut coexister avec d'autres rêveries, et même les introduire.

Dans chaque branche
De ces fleurs
Des centaines de mots
Sont cachés.
Ne les traitez pas insouciamment [97]!
(*Fujiwara no Hirotsugu*, mort en 740)

[97] Fujiwara no Hirotsugu, dans *Anthologie de la poésie japonaise classique*, RENONDEAU, G Paris, Gallimard, coll. Poésie / Gallimard, mai 2002, p.64.
Le poète montre ici que l'on peut retrouver dans la nature et dans le végétal une dimension de l'écriture, qui est permise, évidemment, par l'idéogramme : l'écriture en tant que dessin.

Fiche identité

Titre, nom de l'opération : Le jardin de la Paix (le jardin japonais, le jardin de l'UNESCO)

Type de réalisation : jardin
Situation, ville : dans l'enceinte du siège de l'UNESCO, à Paris VII^{e}

Maîtrise d'Ouvrage : UNESCO

Maîtrise d'Œuvre : Isamu Noguchi (jardinier : Toemon Sano)
architecte bâtiments : Marcel Breuer, Pier Luigi Nervi, Bernard Zehfuss

Livraison (bâtiments) : Novembre 1958

Paysagiste :
Jardin : Isamu Noguchi (jardinier : Toemon Sano)

Date début études (jardin) : 1955 (accord de Noguchi en juillet 1956)
- *chantier* : 1956
- *livraison* : novembre 1958

Dates intervention du paysagiste : restauration du jardin par Toemon Sano en 2000

Surface totale de l'opération : 22 890 m2

Surface opération espace du jardin : 1700 m2

Coût global de l'opération : 9 M de dollars (dollars de 1955) dont 191 000 pour la décoration artistique

Coût opération jardin : estimé à 35 000 dollars pour la construction (le reste du jardin a été financé sous forme de dons, notamment du gouvernement japonais pour les pierres).

Fiche résumé

Nom de l'élève : Bénézech Diane

Encadrants : Bernadette Blanchon (ENSP), Georges Farhat (EAV)

Année universitaire : 2004/2005

Titre : Le monde dans un galet : Le jardin de l'UNESCO
. Nombre de pages:134

Site : Le jardin de la paix
. Situation: Le siège de l'UNESCO à Paris VII^{e}
. Dates de réalisation: 1958
. Concepteur: Isamu Noguchi

Sujet : Les influences culturelles d'un jardin moderne.

Contenu:

Le jardin de l'UNESCO constitue une étape décisive dans les recherches de Noguchi. Le sculpteur américano-japonais, de retour de nouveaux voyages en Asie et fort de son expérience dans l'atelier de Brancusi tente de réconcilier à travers ce qu'il appelle « the sculpture of earth » les différentes influences et références qui l'habitent. À travers la recherche d'un nouveau vocabulaire formel, Noguchi fait se rejoindre ses conceptions artistiques, culturelles et sociales. Ces différentes influences, notamment la profonde connaissance du jardin classique japonais, forment une sculpture que Noguchi a finalement appelé « jardin ».

Ouvertures:

Le mémoire pourrait se poursuivre par une analyse plus approfondie de la sculpture moderne, notamment de l'influence de Brancusi. D'autre part, l'influence du jardinier Toemon Sano pourrait être aussi comprise par la traduction du texte qu'il a écrit dans Play Mountain, et l'analyse des projets qu'il a conçu seul. Cela afin de comprendre précisément les dissensions qui opposaient le jardinier et le sculpteur.

Bibliographie

Sur Noguchi

- ALTSHULER, Bruce, APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane, *Isamu Noguchi : Essays and Conversations*, New York, Harry Abrams, 1994.

- ALTSHULER, Bruce, *Noguchi : Modern Masters*, New York, Abbeville Press, 1994, 127p.

Altshuler retrace la vie de Noguchi, ses choix et son évolution artistique, de la sculpture académique à sa recherche de la sculpture de l'espace, en passant par sa formation chez Brancusi et ses recherches dans le domaine du design. L'auteur privilégie une approche psychologique de Noguchi tiraillé entre ses origines américaines et la recherche de son identité japonaise.

- ASHTON, Dore, *Noguchi East And West*, London, University of California Press, 1997, 319p.

- BILLY, Benoît et FERACCI, Sébastien, *Le Jardin de l'Unesco, dialogue des cultures*, Mémoire d'Analyse de projet, Versailles, ENSP, 2004.

- Collectif, *Catalogue : Isamu Noguchi and Rosanjin Kitaoji*, Tokyo, Sezon Museum of Art, 1996, 330p.

Cette exposition rassemblait le travail des deux artistes et amis Noguchi et Kitaoji à travers leur travail de sculpteurs et céramistes. Où l'on découvre une autre partie de l' œuvre de Noguchi et la vision de la sculpture comme espace par le changement d'échelle.

- TORRES, Ana-Maria, *Isamu Noguchi: A Study of Space*, New York, The Monacelli Press, 2000, 324p.

- TREIB, Marc, *Modern Landscape Architecture : A Critical Review*, Cambridge, The M.I.T. Press, 1994.

- TREIB, Marc, *Noguchi In Paris: The UNESCO Garden*, Les Éditions UNESCO, 2003, 148p.

Marc Treib retrace la genèse du jardin de l'UNESCO à travers les archives qu'il a consultées (lettres de Noguchi…) afin de déterminer les influences et la place de ce jardin dans le travail de Noguchi. Comment Noguchi a essayé de transmettre son projet aux commanditaires, comment il a trouvé les financements et quels ont été les rapports avec ses collaborateurs.

- WATARI, Shizuko (dir.), *Play Mountain : Isamu Noguchi+ Louis I. Kahn*, Tokyo, The Watari Museum of Contemporary Art, 1996, 165p.

Ce livre retrace l'histoire d'une commande de parc à Noguchi, réalisation qui ne s'est jamais faite. A travers des lettres, des articles et des images d'autres réalisations d'espaces, on comprend l'engagement

artistique et social de Noguchi dans ce qu'il appelait « the sculpture of spaces ».

Sur le jardin japonais

- CONDER, Josiah, *Japanese Garden : An Illustrated Guide To Their Design And History* (deuxième édition 1912), Mineola (N.Y.), Dover Publications, 1964, 251p.

Ce livre est une réédition d'un livre écrit par un architecte anglais qui fit un voyage au japon en 1877 afin de rapporter l'histoire et la description des jardins japonais. L'auteur reprend point par point avec des gravures précises toute la typologie des éléments qui construisent le jardin japonais classique (pierre, lanternes…), en plus de décrire dans leur ensemble les jardins références (Kinkakuji, Ishiyama…) avec des photographies de l'époque.

- KEANE, Marc-Peter, *L'Art du jardin au Japon* (1996), trad. fr., Arles, Éditions Philippe Piquier, octobre 1999, 184p.

Un livre qui explique le jardin japonais en commençant par le début de l'Histoire du japon et son paysage agricole. Comment le jardin codifié (codes qu'il définit à travers les types de jardins, de représentation de la nature) vient d'une connaissance et de croyances liées au paysage et à la notion de nature.

- Tachibano no Toshitsuna, *De la création des jardins : traduction du Sakutei-ki*, texte présenté, annoté et traduit par Michel Vieillard-Baron et illustrations de Sylvie Brosseau, Tokyo, Maison franco-japonaise, février 1997, 93p.

Cette œuvre qui date de la fin du XIe siècle constitue le fondement de l'art des jardins japonais, notamment par l'explication de l'agencement des pierres, trame première du jardin. Il est toujours une référence.

Sur l'espace

- BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1970, 151p.

Roland Barthes essaye dans ce livre de comprendre les éléments culturels du Japon par le signe. Pour lui tout devient signe. Roland Barthes ne connaît pas la langue japonaise.

- BERQUE, Augustin, *Du Geste à la cité : formes urbaines et lien social au Japon*, Paris, Gallimard, octobre 1993, 247p.

L'auteur utilise ici les définitions et les concepts déjà établis du rapport des japonais à l'espace et à la nature dans l'explication de la formation de la ville.

- BERQUE, Augustin, *Le Sauvage et l'artifice : les japonais devant la*

nature, Paris, Gallimard, août 1986, 314p.

Comment les japonais ressentent, comprennent, interprètent la nature. Augustin Berque nous fait partager le paysage japonais, de son climat au détail des végétaux et des milieux. Il explique par la langue et par les différents codes comment le rapport des japonais à la nature informe la création artistique et le lien social.

- BERQUE, Augustin, *Vivre l'espace au Japon*, Paris, P.U.F, coll. Espace et liberté, mai 1982, 222p.

Augustin Berque explique l'organisation de l'espace au Japon. Comment, à travers les époques, des références culturelles communes et notamment linguistiques induisent un rapport à l'espace spécifique et comment celui-ci fonde une relation au monde différente.

- SALAT, Serge, LABBE, Françoise, *Créateurs du Japon : le pont flottant des songes*, Évreux, Hermann Éditeurs des Sciences et des Arts, 1986, 199p.

Le livre s'appuie sur un nombre d'auteurs japonais et français (Arata Isozaki, Junichiro Tanizaki, Augustin Berque…) pour comprendre la conception de l'espace par les japonais à travers des réalisations classiques (la maison Katsura…), mais aussi des réalisations plus contemporaines (La chapelle Rokko par Tadao Ando, des sculptures de Isamu Noguchi…).

Sur la culture littéraire et artistique

- CABANNE, Pierre, *Constantin Brancusi*, Pierre Terrail, Paris, 2002, 129 p.

- Dame Nijô, *Splendeurs et misères d'une favorite* (XIVe siècle), texte traduit et présenté par Alain Rocher, Arles, Éditions Philippe Piquier, 2004, 713p.

Cette œuvre est un exemple de la littérature féminine japonaise du XIIe siècle (voir aussi le Dit du Genji), une référence pour comprendre la pensée classique japonaise. Le livre comporte surtout (dans l'optique du mémoire) une introduction qui explique le fonctionnement poétique de la langue qui nous a servi dans l'élaboration de l'introduction du travail.

- DELAY, Nelly, *Le Japon éternel*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes Gallimard Histoire, novembre 1998, 160p.

Ce livre reprend rapidement les principales références et pratiques culturelles classiques (cérémonie du thé, théâtre, religion…) avec beaucoup d'illustrations et notamment un long extrait du Sakuteiki, livre fondateur de la composition des jardins traditionnels.

- JEAN, Georges, *Langage de signes : l'écriture et son double*, Paris,

Gallimard, coll. Découvertes Gallimard archéologie, novembre 1989, 207p.

De ce livre n'a été utilisé qu'un seul article sur le geste dans la théâtre nô et kabuki.

- MURASE, Miyeko, *L'Art du Japon*, Paris, Le Livre de Poche, coll. Encyclopédies d'aujourd'hui, 1996, 414p.

Un livre général qui retrace l'histoire des traditions artistiques japonaises, de l'arrivée du bouddhisme au début du XIXe siècle, avant l'ouverture du Japon vers l'extérieur.

- RENONDEAU, G, *Anthologie de la poésie japonaise classique*, Paris, Gallimard, coll. Poésie / Gallimard, mai 2002, 316p.

La poésie japonaise a une très grande importance dans la culture japonaise. Ces formes spécifiques sont intéressantes dans la manière dont elles décrivent le monde et notamment la nature et le jardin.

Articles

- Dufrenne, Mikel et Revault d'Allonnes, Olivier (dir.), *Revue d'esthétique : Japon*, Paris, novembre 1990, 246p.

Cette revue comporte un nombre d'articles intéressants sur le jardin, la culture et le jardin japonais. Notamment : Claude Lévi-Strauss, La place de la culture japonaise dans le monde (p.9), Tomonobu Imamichi, Sur le fondement de l'esthétique japonaise (p.33), Takenosuke Tatsui, Les jardins japonais et la nature (p.53), Anne-Marie Christin,Vides (p.103).

- TREIB, Marc, «A Sculpting Of Space », *Landscape design*, 02/1998, p.21 à p.27.

- TREIB, Marc, « Noguchi Spiritual Quest », *Landscape design*, n°269, 04/1998, p.29 à 32.

- TSCHUDIN, Jean-Jacques, « Le Kabuki enflamme la cité », *Télérama Hors série : estampes japonaises*, Paris, septembre 2004, p.42 à p.46.

Un article qui explique la formation de ce théâtre populaire, son rôle social et son esthétique dont Noguchi s'est inspiré dans une partie du jardin.

Sources documentaires

Plans et coupes :

- plan du patio des Délégués, 08.03.57, échelle 2cm/ m
- plan et coupes de détails du bassin du Patio des Délégués, 11.10.57, 5cm/m
- coupes sur le jardin, sans date, sans échelle
- plan du jardin, détail de l'emplacement des pierres, 27.03.58, 2cm/m
- plan du Patio des Délégués, pierres et sols, 11.10.57, 2cm/m
- plan de plantation du jardin, strate arbustive, 28. 06. 58, 2cm/m
- plan de plantation du jardin, strate arborée, sans date, 2cm/m
- élévations, trois feuillets de détails des pierres et des maçonneries, mobilier, 08.03.57, 2cm/m.

Photographies de l'époque.

Photographies personnelles : vues et détails.