



In Situ

Revue des patrimoines

32 | 2017

Le collectif à l'œuvre. Collaborations entre architectes et plasticiens (XXe-XXIe siècles)

Invention d'un nouvel espace public : la collaboration entre Isamu Noguchi et Gordon Bunshaft

The invention of a new public space, the collaboration between Isamu Noguchi and Gordon Bunshaft

Hiromi Matsugi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/insitu/14987>

DOI : 10.4000/insitu.14987

ISSN : 1630-7305

Éditeur

Ministère de la culture

Référence électronique

Hiromi Matsugi, « Invention d'un nouvel espace public : la collaboration entre Isamu Noguchi et Gordon Bunshaft », *In Situ* [En ligne], 32 | 2017, mis en ligne le 17 juillet 2017, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/14987> ; DOI : 10.4000/insitu.14987

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.



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

Invention d'un nouvel espace public : la collaboration entre Isamu Noguchi et Gordon Bunshaft

The invention of a new public space, the collaboration between Isamu Noguchi and Gordon Bunshaft

Hiromi Matsugi

- 1 Les États-Unis ont connu au XX^e siècle deux grands moments de mécénat fédéral qui ont stimulé la production des œuvres dans l'espace public en relation avec l'architecture. Le premier fut le recrutement massif d'artistes pour la décoration de bâtiments publics des années 1930, dans le cadre du *New Deal*, politique interventionniste du Président Franklin D. Roosevelt pendant la Grande Dépression. Le second fut la multiplication des commandes d'œuvres publiques au cours des années 1960 et 1970, grâce au système de subventions mis en place par deux Président démocrates, John F. Kennedy et Lyndon B. Johnson¹. Nous nous intéresserons ici à la collaboration entre le sculpteur Isamu Noguchi (1904-1998) et l'architecte Gordon Bunshaft (1909-1990) de la firme Skidmore, Owings & Merrill, qui s'est développée pendant une période transitoire entre ces deux grands moments du mécénat fédéral, c'est-à-dire les deux décennies qui ont suivi la fin de la Seconde Guerre mondiale.
- 2 Dans cette période de prospérité d'après-guerre, les États-Unis connaissent un grand boom de la construction : d'un côté les banlieues ne cessent de s'agrandir avec l'installation massive de familles de classe moyenne, phénomène encouragé par la croissance démographique et la popularisation de l'automobile, et de l'autre, les grandes villes réorganisent leurs espaces à l'arrivée de nouvelles entreprises et institutions ainsi que de nouvelles vagues d'immigration. Dans ce boom de la construction, notamment pour les immeubles de bureaux ou d'habitation, l'architecture moderne, dite de style international, s'impose. Celle-ci est appréciée pour son aspect technologique, rationnel et économique². Cependant, rejetant toute ornementation, elle met fin à une pratique de collaboration, qualifiée de tradition des Beaux-Arts qui consistait à harmoniser une

architecture monumentale souvent historiciste avec des sculptures et peintures allégoriques. Ainsi, certains architectes modernistes, au lieu de travailler avec des artistes contemporains, préfèrent monumentaliser leurs œuvres par un purisme radical, comme Ludwig Mies van der Rohe au Crown Hall (Chicago, 1956) et au Seagram Building³ (New York, 1958), ou par des formes expressionnistes, comme Eero Saarinen à la Gateway Arch (Saint-Louis, Missouri, 1968) et au TWA Terminal de l'aéroport Idlewild (ou TWA Flight Center, aéroport John F. Kennedy, New York, 1962). Par ailleurs, dans le milieu artistique, l'anticommunisme de la Guerre froide met à mal l'affiliation des artistes à la politique de gauche. L'appréciation des œuvres d'art se focalise, comme c'est le cas du critique Clement Greenberg sur les tableaux de l'expressionnisme abstrait, davantage sur une analyse formelle autosuffisante, marginalisant ainsi une création collective *in situ*⁴. Nous verrons comment Noguchi et Bunshaft parviennent pourtant à en réaliser plusieurs pendant cette période peu favorable à une telle entreprise.

Isamu Noguchi ou la quête d'une sculpture environnementale

- 3 Isamu Noguchi travaille constamment en collaboration avec des architectes entre les années 1930 et les années 1980 aux États-Unis. Brièvement apprenti chez Gutzon Borglum en 1922 et Constantin Brancusi en 1927, fasciné par l'interaction entre la sculpture et son environnement spatial, il aspire à créer de grands monuments sculpturaux et à faire des aménagements paysagers⁵. Dans les années 1930, il se familiarise avec les codes et les expressions de l'architecture progressiste ; Richard Buckminster Fuller est un ami proche avec qui il partage des projets et des réflexions⁶ et grâce auquel il élargit son cercle de connaissances à d'autres architectes tels que Richard Neutra, Frank Lloyd Wright ou encore Wallace K. Harrison. Dans le climat politique des années 1930, favorable à un travail collectif et égalitaire entre différents métiers, Noguchi fréquente aussi des architectes éprouvant des sympathies pour le syndicalisme comme Oscar Stonorov et Paul Goodman et participe à leurs projets collaboratifs⁷. Toutefois, aucune de ses propositions n'est réalisée, à l'exception de deux sculptures monumentales commandées par de grandes sociétés privées⁸.
- 4 Après la Seconde Guerre mondiale, Noguchi exprime son opinion critique face à l'individualisme du monde de l'art contemporain et maintient sa position de sculpteur travaillant pour les espaces publics en collaboration avec des architectes. Effrayé par la sensation de vide chaotique résultant de la destruction massive de la guerre moderne, il souhaite que la sculpture, en dépassant le fonctionnalisme mécanique, apporte du sens à l'espace et contribue à un bien-être de l'homme :
- Lorsque le sens même de la vie devient obscur et chaotique, combien nécessaire est l'ordre que l'art va transformer en harmonie, et sans lequel il n'y a que brutalité. [...] Au-delà de l'architecture existent des concentrations d'énergie, irrationnelles mais qui font sens, constituant l'esthétique de la sculpture. La sculpture devient pour moi une attention portée aux vides et aux pressions impalpables, les ponctuations des espaces. Si la sculpture est un rocher, c'est aussi l'espace entre les rochers et entre le rocher et l'homme, et la communication et la contemplation qui sont entre⁹.
- 5 Sa réflexion rejoint celle de certains membres de la section new-yorkaise des Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM), émigrés ayant fui une Europe ravagée par la montée des totalitarismes ; José Lluís Sert et Sigfried Giedion, qui cherchent à redonner

une dimension démocratique et humaine à l'espace public, élaborent l'idée d'un nouveau centre civique en tant qu'élément indispensable à la reconstruction urbaine, et font appel à la collaboration entre les arts pour la réalisation d'un tel édifice¹⁰. Noguchi prend part à ce débat et préconise la participation des artistes¹¹.

- 6 C'est au cours de la reconstruction du Japon que le sculpteur trouve des opportunités de travail. Dans les villes bombardées se développent des projets de construction à caractère commémoratif, auxquels il se joint avec enthousiasme. En 1951 à Tokyo, il réalise pour la première fois un jardin pour l'université Keio en collaboration avec l'architecte Yoshiro Taniguchi, et un autre à la demande de l'architecte Antonin Raymond pour le siège du *Reader's Digest*. Sollicité par Kenzo Tange, alors architecte-urbaniste responsable de la reconstruction d'Hiroshima, il contribue aussi au design des monuments dans le parc de la Paix. Son travail au Japon, présenté dans des magazines américains¹², ne lui permet toutefois pas de lancer immédiatement une carrière similaire aux États-Unis : sur une vingtaine de projets américains pour lesquels Noguchi est sollicité au cours des années 1950, seuls deux se concrétisent¹³. Les échanges épistolaires sur les projets non réalisés, conservés dans les archives de l'artiste, laissent entrevoir sa difficulté à faire entendre à l'architecte et à la maîtrise d'ouvrage le concept même du créateur d'espace intégral, et de fixer les conditions d'un tel travail sur le contrat¹⁴. En effet, le travail que propose Noguchi comprend des tâches qui sont habituellement attribuées à des métiers autres que sculpteur tels que paysagiste et chef de chantier. Sans doute inquiets de complexifier l'organisation du projet et de voir les frais se multiplier, ses interlocuteurs préférèrent lui commander une simple sculpture indépendante.

Gordon Bunshaft : intégrer les arts à l'architecture tertiaire

- 7 La firme architecturale Skidmore, Owings and Merrill (SOM) est fondée en 1936 à Chicago par deux architectes, Louis Skidmore et Nathaniel Alexander Owings, rejoints par l'ingénieur John Merrill en 1939. Si ces trois partenaires savent se répartir les tâches pour établir les bases d'une structure de travail collectif plus efficace que celle d'une petite firme individuelle pour répondre aux besoins de leurs clients, ce sont d'autres architectes partenaires, plus sensibles à la question du design, qui contribuent véritablement à la renommée du groupe en tant que concepteurs de sièges d'entreprises à la fois fonctionnels et beaux pour de grandes institutions et compagnies privées américaines¹⁵.
- 8 Gordon Bunshaft est le moteur même de cette ascension. Après ses études au Massachusetts Institute of Technology et un long voyage en Europe qui confirme son goût pour la conception architecturale, il entre en 1937 dans le bureau de SOM qui vient d'être créé par Skidmore à New York. Même si le début de sa carrière est interrompu par ses obligations militaires, Bunshaft démontre son talent dès ses premiers projets. Il s'inspire de grands maîtres modernes, tels Le Corbusier et Mies van der Rohe, mais considère son travail d'architecte avant tout comme celui d'un organisateur d'espaces fonctionnels et agréables, et non comme une application théorique, philosophique ou esthétique. Ainsi, il conçoit avec habileté différents types de bâtiments – pavillons d'exposition, immeubles résidentiels, hôpitaux, usines – dans lequel l'emploi d'un vocabulaire formel moderne et le recours à des matériaux et à des technologies nouvelles

sont subordonnés aux spécificités de chaque commande. Dans le New York de l'immédiat après-guerre, dans un contexte d'effervescence constructive, clients comme architectes aspirent à être progressistes : certains commanditaires de SOM sont prêts à investir dans de nouvelles idées architecturales, opportunités qu'un architecte intelligent et réactif comme Bunshaft s'emploie à saisir¹⁶.

- 9 Une autre contribution importante de Bunshaft est l'intégration de la création artistique contemporaine à l'architecture de la seconde génération de gratte-ciels de bureaux. Les fondateurs de SOM ne sont pas particulièrement préoccupés par la question, même s'ils s'y montrent ouverts¹⁷. En effet, le principe du travail de SOM se veut doublement anonyme, ce qui s'oppose à l'individualisation du marché de l'art de l'après-guerre : SOM s'attache, d'un côté, au concept de travail d'équipe et refuse de valoriser la contribution personnelle d'un seul de ses membres, et de l'autre, il évite d'imposer la signature d'une agence architecturale au détriment de l'image du commanditaire¹⁸. Néanmoins, cela n'empêche pas Bunshaft de se passionner pour l'art : dans sa maison, il collectionne les œuvres contemporaines ainsi que les objets des civilisations anciennes. À la différence des autres architectes que fréquente Noguchi, Bunshaft garde un rapport instinctif à l'art. Il ne cherche pas à incarner dans sa pratique une théorie, architecturale ou artistique, doutant de l'universalité d'une telle approche. Cette attitude, qualifiée de non intellectuelle, décomplexée et pragmatique, lui permet d'éviter toute interprétation idéologique de son travail et de rendre l'architecture moderne plus attractive aux yeux des commanditaires du monde des affaires. À New York, il a la chance de trouver des clients qui sont eux-mêmes de grands collectionneurs, comme David Rockefeller, qui, au-delà de sa sensibilité personnelle, comprend que la portée de l'art est utile pour ses affaires. Bunshaft va même au-delà des attentes de ses clients, les persuadant d'accorder une place majeure à l'art en créant, par exemple, des collections au sein de leur entreprise.

Quand le dialogue entre art et architecture fait évoluer la ville

- 10 Grâce au contact avec Bunshaft, Noguchi parvient à créer des œuvres de grandes dimensions dans des lieux fréquentés par le grand public et à expérimenter des formes artistiques en rapport avec l'architecture. Parmi une quinzaine de projets de SOM auxquels Noguchi participe entre 1951 et 1976, huit sont réalisés, dont sept sont menés par Bunshaft en qualité de responsable du design architectural. Le taux élevé de réalisation entre Bunshaft et Noguchi est le fruit de leur persévérance, de leur perfectionnisme, et de la force de persuasion de l'architecte auprès des commanditaires et des collègues. Un des fondateurs de la firme, Nathaniel A. Owings, écrit une fois pour répondre à Noguchi qui lui a reproché d'avoir compromis un projet commun : « Comme vous le savez, nous sommes une grande entreprise, et il n'y a guère qu'une personne qui y travaille sans compromis, c'est Gordon Bunshaft »¹⁹. Quant à Bruce Graham, collègue du bureau de Chicago, il se souvient plus tard : « Bunshaft dirigeait plus l'artiste, et sans doute [c'est le cas avec] Noguchi. Je ne le faisais pas. Parfois j'ai eu tort, et j'aurais dû intervenir, mais je disais que ce n'était pas la bonne façon de faire »²⁰. Owings et Graham ont une approche plus conventionnelle de la division des tâches : Owings ne défend pas Noguchi lorsque son plan de jardin est désapprouvé par les collègues de SOM²¹, et revient vers lui pour demander de créer seulement une sculpture, ce qui déplâit évidemment à

Noguchi²² ; Graham emploie la firme paysagiste Sasaki & Walker pour fixer l'encadrement environnemental avant de demander à Noguchi une pièce sculpturale pour une cour²³. Bunshaft semble mieux saisir l'ambition artistique de Noguchi qui cherche justement à dépasser la limite de chaque métier au profit d'une création spatiale globale. Selon la nature d'un projet, il engage Noguchi d'abord comme consultant en paysage, ou pour faire des propositions environnementales, puis lui commande des créations sculpturales au sens classique du terme, ce qui permet d'introduire l'artiste au sein de l'équipe de SOM et auprès de la maîtrise d'ouvrage de façon progressive²⁴. Leurs projets communs sont considérés aujourd'hui comme des chefs-d'œuvre : les jardins du siège de la Connecticut General Life Insurance Company (Bloomfield, Connecticut, 1957) et ceux du siège d'IBM (Armonk, New York, 1964) sont des aménagements paysagers dans le nouveau cadre du travail tertiaire suburbain ; les sculptures monumentales non figuratives devant les immeubles de bureaux de la First National City Bank (Fort Worth, Texas, 1961) et de la John Hancock Mutual Life Insurance Company (La Nouvelle-Orléans, Louisiane, 1962) sont les premiers exemples de repères urbains modernes, avant leur prolifération dans les années 1970.

- 11 Il existe un autre type d'expérimentation environnementale dans lequel se croisent les intérêts de l'architecte, du sculpteur, du commanditaire et aussi du grand public : l'aménagement d'espaces urbains semi-publics, considérés comme l'un des archétypes de l'espace public américain d'après-guerre. En effet, du point de vue historique, le travail collaboratif d'Isamu Noguchi et de Gordon Bunshaft semble stimuler un changement législatif en matière d'urbanisme : la loi new-yorkaise de 1961, qui remplace celle de 1916, permet aux promoteurs fonciers de construire des bâtiments de grande hauteur à condition de libérer une partie de l'espace situé entre le bâtiment et la rue. Elle encourage les entreprises à céder une partie de leurs propriétés foncières à l'usage public, en jouant sur un nouvel équilibre entre l'expansion verticale des entreprises et leur concession faite aux piétons au niveau de la rue²⁵. Les parties ainsi offertes au public deviennent le théâtre de la vie urbaine, où le propriétaire jouit de son image de bienfaiteur, image qui peut être renforcée par la présence d'œuvres d'art qui singularisent le lieu. Bunshaft et Noguchi, qui expérimentèrent ces dispositifs dès le début des années 1950, sont à l'origine de cette évolution.

La cour de la Lever House (1951-1953) : un premier projet collectif

- 12 Le projet de la Lever House, nouveau siège de la compagnie de savonnerie Lever Brothers à New York, est témoin de la synergie entre la créativité de Bunshaft et de Noguchi. Le président de Lever, Charles Luckman, avait étudié l'architecture avant d'entamer sa carrière de commercial et il se montre sensible aux propositions novatrices de l'équipe de SOM. Lorsqu'il déménage le siège social de l'entreprise de Cambridge (Massachusetts) à Park Avenue, Manhattan, il souhaite que l'architecture incarne l'image de marque de son entreprise, sachant que la publicité y occupe une place capitale. L'équipe de SOM, sous la direction de Bunshaft, élabore un complexe architectural composé d'une haute et fine tour rectangulaire et d'un bloc horizontal sur pilotis organisé autour d'une cour intérieure, connectés au niveau des premier et deuxième étages (**fig. 1**). L'ensemble est revêtu d'un rideau de verre translucide aux tonalités vertes.

Figure 1



SOM. La maquette de la Lever House.

Phot. SOM | Ezra Stoller. © Esto.

- 13 Plus que son architecture, ce qui fait de la Lever House l'icône même de l'architecture américaine moderne de l'après-guerre, c'est sans doute son rapport novateur avec l'environnement urbain. Par une occupation du sol minimale et une structure aérée, l'immeuble rompt l'alignement avec la première génération de gratte-ciels, immeubles massifs, souvent opaques et dont les derniers étages étaient en retrait. Les employés de Lever peuvent ainsi bénéficier de lumière naturelle dans leurs bureaux et prendre des pauses sur le toit-terrasse du bloc horizontal. Quant au rez-de-chaussée du complexe, composé du patio, des arcades et du hall d'entrée, il propose une nouvelle interprétation de la cour d'immeuble de bureaux : une propriété privée dévolue à l'usage public. Cette démarche qui gomme la distinction entre l'extérieur et l'intérieur contribue à renouveler le concept même d'espace public.
- 14 Au cours de l'été 1951, Noguchi est chargé d'aménager le rez-de-chaussée de façon artistique. Le plan du bâtiment a été validé en janvier 1950, et il reste à étudier l'aménagement intérieur et extérieur. Nous ne savons pas qui, parmi les protagonistes, prend l'initiative de contacter Noguchi, mais Bunshaft apparaît comme son interlocuteur principal pendant le projet. À l'époque, l'architecte doit connaître les essais expérimentaux du sculpteur en matière d'aménagement de l'espace architectural et urbain. Par exemple, Noguchi a participé en 1947 à la compétition du Jefferson Memorial Park à Saint-Louis (Missouri) avec l'architecte Edward Durell Stone, pour qui Bunshaft a travaillé avant de rejoindre SOM. Au printemps 1951, pour un terrain de jeux situé au nord-est du tout nouveau siège new-yorkais des Nations unies, Noguchi a collaboré avec Julian Whittlesey, architecte de la Manhattan House (New York, 1947-1950) pour laquelle

Bunshaft a travaillé en tant que consultant en design. Dans les deux cas, bien que ses projets n'aient pas abouti, Noguchi a révélé son talent à travers une conception globalisante de l'espace, caractérisée par une disposition harmonieuse et organique des éléments, ce qui a pu attirer l'attention de Bunshaft.

Figure 2



Isamu Noguchi. La première maquette de la cour de la Lever House.

PHOT. CHARLES UHT. © THE ISAMU NOGUCHI FOUNDATION AND GARDEN MUSEUM, NEW YORK.

- 15 La maquette du rez-de-chaussée de la Lever House (**fig. 2**) montre que quelques objets verticaux posés sur le sol de marbre blanc du patio participent à la mise en scène de l'espace. Trois colonnes en granit s'élèvent du bassin circulaire central alors que le reste de l'espace est animé par des plantations et des sculptures en relief. Noguchi prévoit également une fontaine d'eau potable et des traitements sculpturaux pour les murs sous les arcades. Il insiste sur le fait qu'il s'agit d'une œuvre d'art totale et qu'aucun des éléments ne peut être enlevé. Il va même jusqu'à affirmer que s'il y a un problème de budget, il préfère réduire ses honoraires plutôt que de sacrifier une partie du dispositif et d'en mettre à mal la cohérence²⁶. Malgré l'implication des acteurs, le projet d'aménagement de la cour est suspendu en 1952, et entre-temps le gratte-ciel est inauguré. Un nouveau contrat est établi fin février 1953, selon lequel Noguchi retravaille sur le projet entre mars et juin (**fig. 3**) ; SOM en achève la transcription architecturale en août²⁷. Sur le sol en marbre blanc, il y a désormais deux colonnes rappelant le répertoire de Brancusi, son mentor : l'une totémique et l'autre surmontée d'une sculpture d'oiseau à l'envol²⁸. Deux autres, plus basses, sont disposées dans un bassin ovale. Les plantations et les reliefs sur le sol sont également légèrement modifiés. Par ailleurs, aux éléments prévus en 1951 s'ajoutent des bancs de formes diverses ainsi que des sculptures verticales plates ressemblant à un paravent. Un espace végétal pénètre dans le hall au-delà de la

vitrine, accentuant la continuité entre l'extérieur et l'intérieur. L'attention est portée à la relation entre la cour et l'espace intérieur, ainsi qu'à la manière dont l'espace peut être perçu aussi bien par des piétons que par les employés travaillant aux étages supérieurs. Le jeu formel complexe qu'offre l'aménagement de Noguchi – hauteur, planéité, détails de formes organiques, éléments naturels et équipements pour le confort – répond à l'ambition architecturale et urbaine de cette cour.

Figure 3



Isamu Noguchi. La deuxième maquette de la cour de la Lever House.

PHOT. CHARLES UHT. © THE ISAMU NOGUCHI FOUNDATION AND GARDEN MUSEUM, NEW YORK.

- 16 En juillet 1953, Noguchi quitte New York pour Paris afin de rejoindre Yoshiko Yamaguchi, actrice japonaise qu'il vient d'épouser, mais qui est interdite de territoire américain pour des raisons politiques²⁹. Par solidarité, et malgré la demande répétée de Bunshaft pour qu'il revienne rapidement à New York, il reste hors des États-Unis. Néanmoins, son investissement ne faiblit pas : au cours de son séjour en Europe, il visite des carrières italiennes et grecques afin de trouver de meilleurs marbres et fait parvenir des devis à l'architecte³⁰. En décembre 1953, il apprend que le projet est annulé par Lever, faute d'argent. Il ne sera jamais réalisé, mettant en échec la première tentative de collaboration de l'architecte et du sculpteur. À cette époque, pour les deux créateurs, la collaboration ne consiste pas en une simple entreprise de décoration ; autour de son architecture, Bunshaft avait laissé des espaces d'agrément que Noguchi devait s'approprier pour générer une interaction dynamique entre l'architecture et l'homme. La dimension novatrice du projet sera reconnue *a posteriori* : la Lever House est classée patrimoine architectural de la ville en 1982, permettant de restaurer l'édifice mais aussi de réaliser en 2003 le projet de Noguchi sous la direction du paysagiste Ken Smith. Pour l'heure, au milieu des années 1950, la collaboration entre Noguchi et Bunshaft, même mise en échec,

semble suffisamment stimulante pour que les deux hommes poursuivent leur expérimentation commune.

Chase Manhattan Plaza (1956-1964) : espace public contemplatif au milieu des gratte-ciels

- 17 En 1956, Noguchi travaille sur trois projets avec l'agence new-yorkaise de SOM : le siège de la Connecticut General Life Insurance Company, cité-entreprise construite dans une banlieue de Hartford (Connecticut), le hall de l'Arrivals Building de l'aéroport Idlewild (futur aéroport John F. Kennedy) à New York et le siège de la banque Chase Manhattan à New York. Si les deux premiers projets ont à l'évidence pour cadre un nouveau type d'environnement, le gratte-ciel situé au cœur du quartier financier de New York offre une nouvelle opportunité de réinventer l'espace urbain à l'aune d'interactions entre architecture et sculpture.
- 18 Suite à la fusion entre la Chase National Bank et la Bank of Manhattan en 1955, il devient nécessaire de construire un nouveau bâtiment pour le siège social. Tandis que beaucoup d'entreprises quittent Wall Street, quartier d'affaires devenu trop étroit et trop dense, pour s'installer dans Midtown, la banque Chase Manhattan souhaite y rester afin de redynamiser le secteur. David Rockefeller, qui, au sein de la maîtrise d'ouvrage, pilote la construction du nouveau siège de la banque, élabore une stratégie urbaine avec l'aide de ses architectes. En 1956, il réussit à réunir deux parcelles appartenant à la banque en supprimant la rue qui les séparait. L'autorisation est accordée par Robert Moses, son ami et président de la commission d'urbanisme de la Ville. En contrepartie, Rockefeller s'engage à céder à la ville une partie du terrain pour agrandir les rues adjacentes et à construire une tour qui n'occupe que 30 % du terrain, les 70 % restants étant dévolus à un usage public. Sur ce principe, Bunshaft propose d'élever une tour en verre et aluminium, très haute (soixante étages), mise en scène depuis la rue par la place qui la précède (**fig. 4**). Cette place publique est aussitôt nommée *plaza* par SOM, à la fois en référence à la tradition européenne de lieu de rassemblement public, et à la Rockefeller Plaza, construite dans les années 1930 par la famille du commanditaire dans le Rockefeller Center à Manhattan. SOM présente le projet de la *plaza* comme un endroit qui redonne une dimension humaine et communautaire à la ville américaine, idée qui rejoint celle de Rockefeller qui souhaite qu'un espace d'accueil généreux incarne la nouvelle image de sa grande banque internationale³¹. Le terme *plaza*, d'origine espagnole, est repris par la loi de zonage new-yorkaise de 1961 pour distinguer cette nouvelle forme d'espace public au pied d'une tour du traditionnel *square*³².

Figure 4



SOM. La maquette de la Chase Manhattan Plaza.

Phot. SOM | Ezra Stoller. © Esto.

- 19 En novembre 1956, SOM engage Noguchi comme consultant paysagiste pour la *plaza*. La mission stipulée dans le contrat s'apparente à celle qui aurait dû être la sienne pour la cour de la Lever House : étude de la *plaza* comme une entité, y compris dans sa forme et ses dimensions, emplacement des sculptures, plantes, bancs, parapets, bassins, fontaines, pavement, etc.³³ La singularité du site de la banque Chase Manhattan est qu'il s'agit d'un terrain incliné et que la *plaza* est située à un niveau proche de Nassau Street (à l'ouest), correspondant au premier étage de William Street (à l'est). Ainsi, le hall de la banque, accessible depuis William Street, se trouve-t-il en-dessous de la *plaza*. Alors que les premières maquettes de SOM³⁴ montraient une cour rectangulaire encaissée qui servait d'entrée publique à la banque depuis la *plaza*, le sculpteur suggère de la remplacer par un jardin d'eau circulaire que l'on peut contempler aussi bien depuis le hall que depuis les étages de l'immeuble. Parallèlement à la mission de conception et de construction, SOM obtient un contrat avec la banque pour développer un programme artistique, dans l'élaboration duquel Bunshaft joue un rôle majeur. Le programme consiste à acquérir des œuvres d'art et à les placer dans tous les espaces du siège, non seulement dans le hall et les bureaux des cadres, mais aussi dans les salles des employés et sur la *plaza*. L'objectif est de rendre l'espace de travail plus agréable, mais aussi d'investir dans des œuvres d'art. Le fonds d'acquisition s'élève à 500 000 dollars, dont 10 % sont consacrés à des sculptures d'extérieur. En 1959, Rockefeller met en place un comité pour la sélection d'œuvres. Y siègent Bunshaft, le président de la banque John J. McCloy ainsi que des directeurs de musées tels qu'Alfred H. Barr, du Museum of Modern Art, et James Johnson Sweeney, du Guggenheim Museum³⁵. En 1960, Noguchi apprend que le comité envisage d'installer une grande sculpture d'Alexander Calder ou d'Alberto Giacometti sur la *plaza*. Il demande

qu'on lui donne aussi cette opportunité. Il soumet ainsi des propositions pour la sculpture et le jardin encaissé et, avant même la décision du comité, informe Bunshaft de ses recherches sur les matériaux, leur transport et la technique de montage de son œuvre³⁶. Après quelques collaborations, Noguchi connaît désormais les rouages d'une création collective. Alors que le projet d'une sculpture monumentale est suspendu, la proposition de Noguchi pour le jardin est approuvée en octobre 1961³⁷.

Figure 5



ISAMU NOGUCHI. LE JARDIN DE LA CHASE MANHATTAN PLAZA.

PHOT. ARTHUR LAVINE. © THE ISAMU NOGUCHI FOUNDATION AND GARDEN MUSEUM, NEW YORK.

- 20 Noguchi crée un jardin encaissé, contemplatif, dans lequel sept rochers naturels provenant du Japon sont posés sur un pavement au dessin sinueux (**fig. 5**). Conscient que ce site symbolise un mode de vie et un environnement urbains de plus en plus éloignés de la nature, le sculpteur détourne l'usage de ces fragments de nature :

L'intérêt principal ici est l'utilisation des rochers d'une façon non traditionnelle. Au lieu de faire partie de la terre, ils jaillissent et semblent sortir du sol en lévitation [...] Une émanation non naturelle de la volonté, à l'image de toute notre époque technologique – comme d'aller sur la lune. J'ai remarqué que si l'on visite la *plaza* par un dimanche calme mais un peu venteux, le grand bâtiment émet une étrange musique et, quand on regarde vers le bas le jardin et son eau qui coule, c'est comme si l'on contemplait un paysage marin agité, d'où les rochers immobiles décollent vers l'espace. La Nature et la non-Nature. Il y aura d'autres jardins correspondant à l'évolution de nos concepts de la réalité, des jardins inquiétants et magnifiques pour nous éveiller à une nouvelle prise de conscience de notre solitude³⁸,

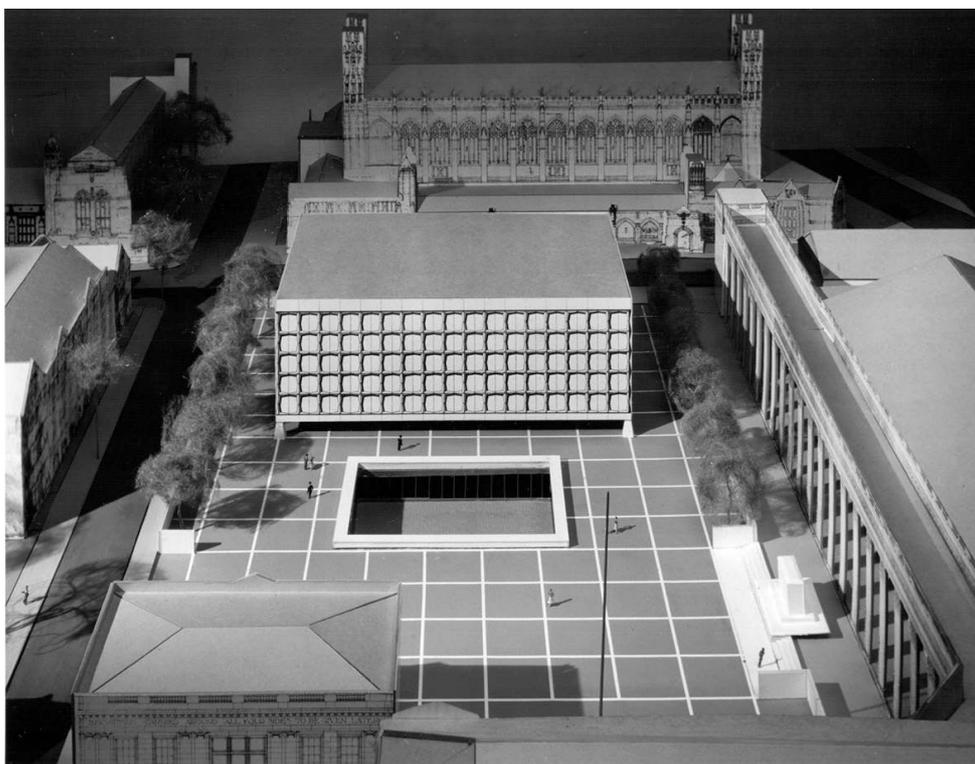
- 21 déclare Noguchi en 1968. Profitant de la hauteur exceptionnelle du bâtiment, le jardin de la banque Chase Manhattan offre un jeu visuel à trois échelles : depuis la *plaza*, depuis l'agence de la banque au-dessous et depuis les étages du bâtiment. La perception

horizontale depuis l'agence est dominée par la massivité des rochers, qui évoque, avec un léger relief du sol, le mouvement dynamique de la terre, tandis que la vue plongeante depuis les étages accentue le caractère miniature du jardin. En été, les jets d'eau sont activés pour servir de fontaine rafraîchissante, alors qu'en hiver le jardin a une allure de jardin sec : l'artiste lui-même le surnomme « mon Ryûanji », référence au célèbre jardin de pierres de Kyoto³⁹. Encaissée, la place soustrait le jardin à la vue des passants ; toutefois, progressivement, en déambulant, ces derniers découvrent le monde surnaturel décrit par l'artiste, orchestré par le dessin du pavement ainsi que par la disposition des pierres qui brisent la géométrie linéaire de l'environnement architectural. Ce jardin ajoute à la *plaza*, qui est censée être un lieu de passage et de rencontre, une dimension contemplative.

La bibliothèque Beinecke (1960-1963) : l'art de la disposition

- 22 La collaboration entre Bunshaft et Noguchi pour le jardin de la Beinecke Rare Book and Manuscript Library à l'université Yale (New Haven, Connecticut), bien que contemporaine de la Chase Manhattan Plaza, s'avère très différente. Il s'agit d'investir une place existante, entourée par les bâtiments historicistes du campus universitaire pour y construire une bibliothèque satisfaisant à trois objectifs principaux : la conservation d'ouvrages dont beaucoup sont des livres rares, la création d'un centre de recherche pour lecteurs et l'expression de la rareté de la collection de la bibliothèque Beinecke. Bunshaft élabore un bâtiment composé d'une partie en surface et d'un espace souterrain s'étendant au-dessous de la place (**fig. 6**). La partie en surface, par laquelle on entre, est dominée par une tour destinée au stockage des livres. Cet espace est opaque, revêtu de plaques de marbre blanc, afin d'assurer une conservation optimale des ouvrages. Au sous-sol sont aménagés la salle de lecture et les bureaux du personnel, éclairés par la cour centrale⁴⁰.

Figure 6

**SOM. LA MAQUETTE DE LA YALE BEINECKE LIBRARY.**

Phot. SOM | © Louis Checkman.

- 23 Noguchi aménage la cour grâce à trois sculptures et à une composition graphique au sol (fig. 7). Harmonisé par le même matériau, le marbre blanc, et par la géométrie, ce jardin encaissé renforce l'atmosphère irréelle et la dimension cosmique de l'architecture.

Figure 7

**ISAMU NOGUCHI. LE JARDIN DE LA YALE BEINECKE LIBRARY.**

Phot. Hiromi Matsugi, 2011. © Hiromi Matsugi.

- 24 Elle symbolise les échelles temporelles et spatiales de la collection exceptionnelle de la bibliothèque. Les trois sculptures figurent respectivement une pyramide, un cercle et un cube. Selon l'artiste, la pyramide symbolise la terre ou la matière, le cercle le soleil ou l'énergie, et le cube le hasard, comme le dé lancé, ou la condition humaine. L'ensemble exprime « un paysage spectaculaire, purement imaginaire ; il n'est nulle part et pourtant, d'une certaine manière, familier. Sa taille est fictive, celle de l'espace infini⁴¹. » Le jardin, vu du fond de la salle de lecture, apparaît comme un paysage clos et hermétique dans lequel la monumentalité des sculptures est contrebalancée par leur géométrie pure. En revanche, au fur et à mesure que l'on s'approche des fenêtres, l'interaction visuelle entre le jardin et les architectures environnantes devient tangible : la courbe du cercle fait écho au dôme du Woolsey Hall visible au loin ; la ligne oblique de la pyramide et la ligne ovale du pavement créent une sensation ascensionnelle, qui répond aux colonnes classiques bordant la partie nord de la place. Le cube, vu depuis le côté est, dialogue avec le mur quadrillé de la bibliothèque (**fig. 8**). Comme le jardin de la Chase Manhattan Plaza, le jardin de Beinecke se laisse découvrir progressivement pour qui s'approche ou se promène dans le sous-sol de la bibliothèque. Sa disposition évoque la force sous-jacente qui régit le monde, et crée un lieu de contemplation au milieu d'un espace de passage.

Figure 8

**ISAMU NOGUCHI. LE JARDIN DE LA YALE BEINECKE LIBRARY.**

Phot. Hiromi Matsugi, 2011. © Hiromi Matsugi.

- 25 En 1959, Bunshaft avait reçu la commande de la bibliothèque Beinecke. L'année suivante, il avait voyagé en Asie avec Noguchi pour visiter des sites historiques qui deviendront des sources d'inspiration pour le dessin du jardin. Si l'architecte considérait le projet de Beinecke comme une opportunité unique dans sa carrière pour créer une œuvre importante et pérenne, le sculpteur souhaitait être à la hauteur de ce projet⁴². Différentes maquettes montrent d'ailleurs l'évolution du projet ainsi que les inspirations ayant nourri Noguchi : le jardin sec du temple Daisen-in de Kyoto, l'observatoire astronomique de Jaipur en Inde ou encore, pour le dessin géométrique du sol, la place du Capitole à Rome. L'universalisme de la géométrie, comme moyen d'évoquer la puissance de l'ordre cosmique, est le point commun de ces trois références. Mais la manière dont Noguchi dispose ces éléments pour s'imprégner de l'environnement et amplifier le caractère dramatique du lieu est un travail *in situ* par excellence. Il déclare d'ailleurs à ce propos : « Il y a eu au moins dix variantes du soleil, et le cube est passé par des phases où il n'était pas cube du tout, et était à l'origine dans un puits évasé. Beaucoup de ces éléments étaient par eux-mêmes plus intéressants que ceux utilisés. Cependant, rien ne devait porter atteinte à l'ensemble »⁴³. Cette sensibilité favorable à la relation entre les objets, plutôt qu'à la forme de chaque objet, fait écho à l'interactivité entre l'architecture et l'espace environnant chez Bunshaft, démarche commune que l'on peut qualifier d'art de disposition.
- 26 La dimension collective du travail au sein de SOM facilite la collaboration avec des paysagistes et des artistes, à la différence d'architectes contemporains comme Frank Lloyd Wright ou Le Corbusier qui souhaitaient investir eux-mêmes ces dimensions plastiques et environnementales. En inventant un nouveau type d'espace public et en y

invitant des artistes sans heurter les intérêts des commanditaires appartenant au monde des affaires, le travail conduit par SOM au cours des années 1950 et 1960 prépare un terrain favorable à la présence de l'art dans l'espace public, au contact d'architectures nouvelles. Dans ces années cruciales de l'après-guerre, Noguchi est l'un des rares artistes qui, à New York, soit engagé dans une étroite collaboration avec les architectes. Les sculpteurs comme Alexander Calder et Henry Moore collaborent eux aussi avec SOM⁴⁴, mais la contribution de Noguchi semble dépasser le travail de ses confrères dont l'intérêt principal demeure le contraste visuel frontal entre une sculpture monumentale et l'architecture. L'intervention de Noguchi se révèle plus complexe et, pour être appréciée, nécessite que l'on passe plus de temps sur place. Noguchi s'approprie pleinement le dispositif urbain de la *plaza* pour jouer avec une multitude d'approches visuelles et offrir à chacun des visiteurs, selon la nature de sa visite, une occasion de réfléchir sur son environnement.

- 27 En 1968, l'année de l'achèvement de sa dernière collaboration avec Bunshaft, Noguchi critique l'attitude des sculpteurs qui refusent de collaborer avec des architectes :

Sculpter l'espace - une sculpture qui définit l'espace - peut même être invisible en tant que sculpture et pourtant exister en tant qu'espace sculptural. La relation entre l'architecte et le sculpteur devrait être reconsidérée sur cette base. Le sculpteur n'est pas seulement le décorateur d'un immeuble mais quelqu'un qui collabore sérieusement avec l'architecte pour la création d'un espace signifiant et de formes significatives qui définissent cet espace⁴⁵.

- 28 Dans un autre texte publié la même année, il exprime sa dette envers son collaborateur : « L'architecte avec lequel j'ai le plus travaillé est Gordon Bunshaft de Skidmore, Owings & Merrill. C'est grâce à son intérêt que des projets ont démarré, grâce à sa persévérance qu'ils ont été réalisés et grâce à sa détermination qu'il a extrait de moi tout ce que je pouvais apporter »⁴⁶. De son côté, Bunshaft confirme : « Très peu d'artistes connaissent l'architecture ; la seule exception serait Noguchi. Il en sait long et pense sans doute qu'il pourrait être architecte »⁴⁷.

NOTES

1. - Pendant le *New Deal*, la Section of Painting and Sculpture (1934-1943) du Département du Trésor passa des commandes ponctuelles aux artistes sélectionnés pour la décoration des bâtiments publics, alors que le Federal Art Project de la Works Progress Administration (1935-1943) recruta, de façon plus massive et durable, des artistes sans emploi dans des projets de construction publique. Quant aux années 1960 et 1970, l'agence fédérale General Services Administration créa d'abord le programme *Fine Arts in New Building*, opérant entre 1963 et 1966 et réactivé en 1973 sous l'appellation d'*Art-in-Architecture Program*, puis une autre agence fédérale National Endowment for the Arts mit en place le programme *Art in Public Spaces* en 1967, tous les deux pour promouvoir la création artistique dans la construction de bâtiments publics. Pour les programmes du *New Deal*, voir O'CONNOR, Francis V. « The New Deal Art Projects in New York ». *American Art Journal*, 1 (2), automne 1969, p. 58-79. Pour la politique culturelle des années 1960, voir WETENHALL, John. « Camelot's Legacy to Public Art: Aesthetic Ideology in the New

- Frontier ». Dans SENIE, Harriet F., et WEBSTER, Sally (éd.). *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy* [1992]. New York: HarperCollins, 1993, p. 142-157.
2. - GELERNTER, Mark. *A History of American Architecture: Buildings in Their Cultural and Technological Context* [1999]. Manchester: Manchester University Press, 2001, p. 261-263.
 3. - Le cas du Seagram Building est intéressant : malgré l'ambition de Phyllis Lambert, responsable de la collection d'art du Seagram, de rétablir les liens entre les arts à travers les commandes d'œuvres pour ce bâtiment, elle a rencontré plusieurs échecs auprès des artistes. Par exemple, Henry Moore, désigné par l'architecte lui-même pour installer une sculpture pour l'esplanade, a conclu qu'une sculpture nuirait à la qualité de l'espace et qu'il vaudrait mieux le laisser vide. Lambert a toutefois fini par dynamiser l'esplanade en l'utilisant comme lieu d'installations et de performances temporaires. LAMBERT, Phyllis. *Building Seagram*. New Haven et Londres: Yale University Press, 2013, p. 150-193.
 4. - Voir par exemple, GREENBERG, Clement. « The New Sculpture » [1949]. Dans GREENBERG, Clement. *The Collected Essays and Criticism. Volume 2, Arrogant Purpose: 1945-1949*. Chicago: University of Chicago Press, 1986, p. 313-319. Pour le contexte politique de l'ascension de l'expressionnisme abstrait, voir SHAPIRO, David et Cecile. « Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting » [1977]. Dans FRASCINA, Francis (éd.). *Pollock and After: The Critical Debate*. London: Harper & Row, 1985, p. 135-151.
 5. - Pour l'ensemble de ses œuvres environnementales, voir TORRES, Ana Maria. *Isamu Noguchi: A Study of Space*. New York: Monacelli Press, 2000.
 6. - Sur leur entraide et leur influence mutuelle dans les années 1930, voir GOLDBERG, Deborah A. *Isamu Noguchi: The Artist as Engineer and Visionary Designer, 1918-1939*. Thèse de doctorat, Institute of Fine Arts, New York University, 2000.
 7. - Carl Mackley Houses (1934) et Community Center par le groupe Architects, Painters and Sculptors Collaborative (1937) avec Oscar Stonorov, et Labor Pavilion pour l'Exposition universelle de New York de 1939 (1937) avec Paul Goodman.
 8. - Il s'agit de *News*, bas-relief en acier inoxydable pour l'entrée de l'immeuble de l'Associated Press à New York (Rockefeller Center, 5^e Avenue, à New York), réalisé dans le cadre du concours organisé par le Rockefeller Center, et de *Chassis Fountain*, fontaine pour le pavillon de Ford Motors à l'Exposition universelle de 1939 à New York. Pour ses projets des années 1930, voir LYFORD, Amy. *Isamu Noguchi's Modernism: Negotiating Race, Labor, and Nation, 1930-1950*. Berkeley: University of California Press, 2013.
 9. - NOGUCHI, Isamu. « Meanings in Modern Sculpture ». *Artnews*, 48, mars 1949, p. 33-35.
 10. - SERT, J[osé]-L[luis], LÉGER, Fernand et GIEDION, S[igfried]. « Neuf points à propos de : la monumentalité, un besoin humain ». Traduction en français par Georges Pauline de « Nine Points on Monumentality » [1943]. Dans GIEDION, Siegfried. *Architecture et vie collective*. Paris : Denoël-Gonthier, 1980, p. 61-65. Pour les activités de Sert et Giedion à New York pendant les années de guerre, voir OCKMAN, Joan. « The War Years in America: New York, New Monumentality ». Dans COSTA, Xavier et HARTRAY, Guido (dir.). *Sert : arquitecto en Nueva York*. Barcelone : Museu d'Art contemporani de Barcelona, 1997, p. 22-45.
 11. - Noguchi cité dans « Les actes officiels du VII^e CIAM ». *Metron*, 33-34, 1949, p. 60-61. Son nom est transcrit comme « Noguki » par erreur.
 12. - LOUCHHEIM, Aline B. « Noguchi and 'Sculptured' Gardens ». *New York Times*, 30 septembre 1951 ; « Shockproof Office Building » suivi de « Japanese Gardens ». *Architectural Forum*, 96, mars 1952, p. 99-111 ; « Projects: Isamu Noguchi ». *Arts and Architecture*, 69, juin 1952, p. 24-27 ; NOGUCHI, Isamu. « Isamu Noguchi: Projects in Japan ». *Arts and Architecture*, 69, octobre 1952, p. 24-26 ; *Id.* « A Project: Hiroshima Memorial to the Dead ». *Arts and Architecture*, 70, avril 1953, p. 16-17.

13. - Le design du mur et du plafond pour le hall du 666 Fifth Avenue (New York, 1956), et le design des cours et de la terrasse et un groupe de sculptures *in situ* pour la Connecticut General Life Insurance Company (Bloomfield, 1957).
14. - Voir par exemple la lettre de Noguchi à Nathaniel A. Owings, 2 décembre 1957, dans « Crown-Zellerbach – Sculpture for Garden (Unrealized), 1956-1957, 1987 », et celle de Noguchi à Owings, 4 juin 1958, dans « Carmel, California Garden (Unrealized), 1958 » (New York, archives du Noguchi Museum).
15. - HITCHCOCK, Henry Russell et DANZ, Ernst. *Architecture of Skidmore, Owings & Merrill, 1950-1962*. Londres : Architectural Press, 1963. ADAMS, Nicholas. *Skidmore, Owings & Merrill: SOM since 1936*. Milan : Electa, 2006. Pour l'histoire et le fonctionnement de SOM en général, nous nous référons à l'avant-propos et à l'introduction de ces ouvrages.
16. - KRINSKY, Carol Herselle. *Gordon Bunshaft of Skidmore, Owings & Merrill*. New York/Cambridge: Architectural History Foundation/MIT Press, 1988, p. 13-25.
17. - Le Terrace Plaza Hotel à Cincinnati (Ohio, 1948) est leur premier exemple d'une architecture commerciale ayant intégré des œuvres modernes (un mobile d'Alexander Calder dans le hall, et des peintures murales de Saul Steinberg et de Joan Miró dans les restaurants).
18. - On peut s'apercevoir de cette double discrétion dans la façon dont les monographies décennales de l'agence sont éditées (HITCHCOCK, H. et DANZ, E. *Op. cit.* et les autres ouvrages du même format qui suivent). Voir aussi l'interview de Gordon Bunshaft par Betty J. Blum, 4-7 avril 1989 (« Oral History of Gordon Bunshaft ». Chicago Architects Oral History Project. Chicago: The Art Institute, éd. révisée, 2000, p. 183-185).
19. - Lettre d'Owings à Noguchi, 17 juin 1957, dans « Crown-Zellerbach – Sculpture for Garden, (Unrealized), 1956-1957, 1987 » (archives du Noguchi Museum).
20. - Graham interviewé par Betty J. Blum, les 25-28 mai 1997 (« Oral History of Bruce John Graham ». Chicago Architects Oral History Project. Chicago: The Art Institute, 1998, p. 195).
21. - Edward Charles Bassett interviewé par Betty J. Blum, 30-31 janvier et 1^{er} février 1989 (« Oral History of Edward Charles Bassett ». Chicago Architects Oral History Project. Chicago: The Art Institute, éd. révisée 2006, p. 74-77).
22. - Lettre de Noguchi à Owings, 2 décembre 1957, dans « Crown-Zellerbach – Sculpture for Garden, (Unrealized), 1956-1957, 1987 » (archives du Noguchi Museum).
23. - Lettre de Graham à Noguchi, 18 mai 1959, dans « Parke-Davis Courtyard Sculpture Group, 1959 (Unrealized) », (archives du Noguchi Museum).
24. - JOHNSON, Jory et FRANKEL, Felice. *Modern Landscape Architecture: Redefining the Garden*. New York: Abbeville Press, 1991, p. 86-99.
25. - KAYDEN, Jerold S., The New York City Department of City Planning et The Municipal Art Society of New York. *Privately Owned Public Space: The New York City Experience*. New York: John Wiley & Sons, 2000, p. 9-12.
26. - Document dactylographié [Isamu Noguchi] « Adjusted Quotations for the Building of the Ground Floor Sculptures of Lever House », 16 octobre 1951, dans « Lever House – Correspondence 1951-53 », (archives du Noguchi Museum).
27. - Lettre de Noguchi à SOM, 16 février 1953, dans « Lever House – Correspondence 1951-53 » (archives du Noguchi Museum). La maquette a disparu, mais les dessins architecturaux datés du 28 août 1953 sont conservés dans « Lever House architectural drawings, 1950-1953 » (New York, Department of Drawings & Archives, Avery Architectural & Fine Arts Library, Columbia University).
28. - Le lien de ces œuvres avec la *Colonne sans fin* de Brancusi ainsi que sa série d'oiseaux est analysé par CHAVE, Anna C. « Brancusi et Noguchi : vers “une définition plus large de la sculpture” ». Dans *Isamu Noguchi: Sculptural Design*. Weil am Rhein: Vitra Design Museum, 2002, p. 41-46.

29. - Pour la question politique, voir DUUS, Masayo. *Isamu Noguchi: Shukumei no ekkyôsha*. Tokyo : Kodansha, 2003, t. II, p. 129-149.
30. - Lettres de Noguchi à Bunshaft, 14 août et 26 novembre 1953, dans « Lever House – Correspondence 1951-53 », (archives du Noguchi Museum).
31. - ADAMS, N. *Op. cit.*, p. 134-140.
32. - TOPALOV, Christian, COUDROY de LILLE, Laurent, DEPAULE, Jean-Charles et MARIN, Brigitte (dir.). *L'aventure des mots de la ville*. Paris : Robert Laffont, 2010, p. 942.
33. - Le contrat en forme de lettre de Noguchi à SOM, contre-signé par Walter Severinghaus de SOM, responsable administratif du projet, 15 novembre 1956, dans « Chase Manhattan Bank-Plaza Fountain, 1961-1964 » (archives du Noguchi Museum). Les honoraires de 3 500 dollars sont payés le 29 janvier 1957.
34. - « Skidmore, Owings & Merrill photographs », box 8 (Department of Drawings & Archives, Avery Architectural & Fine Arts Library, Columbia University).
35. - SEVERINGHAUS, J. Walter. « Work Places for Art ». Dans *Id.*, Miller, Dorothy Canning, Rosenblum, Robert, *et al.* (dir.). *Art at Work: The Chase Manhattan Collection*. New York: E. P. Dutton/The International Archive of Art, 1984, p. 15-21.
36. - Lettre de Noguchi à Bunshaft, 9 septembre 1961, dans « Chase Manhattan Bank-Plaza Fountain, 1961-1964 » (archives du Noguchi Museum). En l'absence d'images de la sculpture de Noguchi, la lettre laisse supposer qu'il s'agissait d'une grande sculpture en granit, à l'instar de ses œuvres contemporaines en collaboration avec SOM, pour la First National Bank à Fort Worth et la John Hancock Mutual Life Insurance Company à La Nouvelle-Orléans.
37. - Télégramme de Bunshaft à Noguchi, 9 octobre 1961, dans « Chase Manhattan Bank-Plaza Fountain, 1961-1964 », (archives du Noguchi Museum). Une sculpture pour la plaza est commandée quelques années plus tard à Jean Dubuffet, après la visite de Bunshaft à une exposition parisienne de l'artiste.
38. - NOGUCHI, Isamu. *A Sculptor's World*. New York: Harper & Row, 1968, p. 171.
39. - *Ibid.*
40. - SKIDMORE, OWINGS & MERRILL. « The Beinecke Rare Book and Manuscript Library: A Statement by the Architects ». *The Yale University Library Gazette*, 38 (4), avril 1964, p. 127-130.
41. - NOGUCHI, I. *Op. cit.*, p. 170-171.
42. - NOGUCHI, Isamu. *The Isamu Noguchi Garden Museum*. New York: Harry N. Abrams, 1987, p. 164.
43. - *Id.* *A Sculptor's World. Op. cit.*, p. 171.
44. - Calder crée des *mobiles* et *stables* pour le Terrace Plaza Hotel (Cincinnati, 1948), l'Arrivals Building de l'aéroport Idlewild (New York, 1957), la banque Chase Manhattan (New York, 1961), la bibliothèque du Lincoln Center (New York, 1963) et l'American Republic Life Insurance Company (Des Moines, Iowa, 1964). Sa collaboration avec SOM continue jusqu'aux années 1970. Quant à Moore, il crée des sculptures en bronze pour la banque Lambert (Bruxelles, 1964) et pour la bibliothèque du Lincoln Center (New York, 1965).
45. - NOGUCHI, Isamu. « The sculptor and the Architect ». *Studio International*, juillet-août 1968, p. 18.
46. - *Id.* *A Sculptor's World. Op. cit.*, p. 172.
47. - Bunshaft cité dans DEAN, Andrea O. « Bunshaft and Noguchi: An Uneasy But Highly Productive Architect-Artist Collaboration ». *AIA Journal*, 65, octobre 1976, p. 52.

RÉSUMÉS

Cet article traite de la collaboration entre le sculpteur Isamu Noguchi et l'architecte Gordon Bunshaft aux États-Unis pendant les deux décennies qui ont suivi la fin de la Seconde Guerre mondiale. En dépit d'un contexte contemporain peu favorable à une telle entreprise, ils ont travaillé sur plusieurs projets qui ont contribué à renouveler le concept d'espace public, anticipant ainsi le changement de la législation urbanistique et le renouveau de l'art public à partir de la fin des années 1960. L'examen de trois projets communs – la cour de la Lever House (Park Avenue, New York, 1951-1953), la *plaza* de Chase Manhattan (Liberty Street, New York, 1956-1964) et le jardin de la bibliothèque Beinecke (université Yale, New Haven, Connecticut, 1960-1963) – permet de comprendre comment les deux créateurs détournent ce qui peut être potentiellement un obstacle pour mener à bien la réalisation de leurs projets, et d'apprécier le travail artistique dans un contexte d'étroite collaboration.

This paper deals with the cooperation that the sculptor Isamu Noguchi and the architect Gordon Bunshaft established in the United States for two decades, following World War II. In spite of the unfavourable context at that time, they worked on several projects that contributed to a renewal of the concept of public space, anticipating the change in urban legislation and the renewal of public art which started at the end of the 1960s. The analysis of three projects – Lever House courtyard (New York, 1951-1953), Chase Manhattan plaza (New York, 1956-1964) and the garden of the Beinecke Library (Yale University, 1960-1963) – allows us to understand how two creators took advantage of a potential obstacle to achieve their projects, and appreciate an artistic work in the context of a close collaboration.

INDEX

Keywords : United States, postwar, office building, public space, plaza

Mots-clés : États-Unis, après-guerre, immeuble de bureaux, espace public, plaza

AUTEUR

HIROMI MATSUGI

Doctorante en histoire de l'art, École doctorale « Esthétique, sciences et technologies des arts » (EDESTA), université Paris 8 matsugi73@gmail.com