

Les Sculptures de Le Corbusier et de Joseph Savina

par Pierre Latouche

Pierre Latouche est un étudiant de 2^e année en Histoire de l'art à l'université McGill.

If Le Corbusier is, without any doubt, one of the most important innovators in architecture, his contribution to the art of sculpture is not as well known. The minor role he played in this field was due to the time at which he started. It is only in 1945, when Le Corbusier met the ebenist Savina, that he decided to transpose his paintings in sculpture.

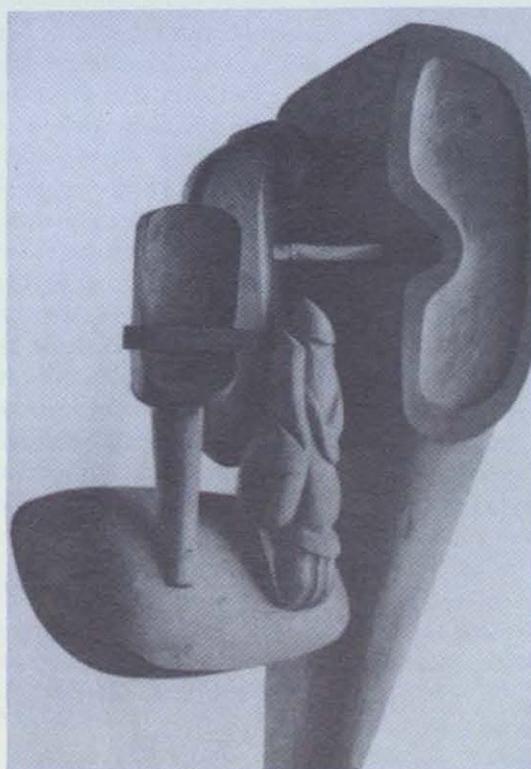
Si Le Corbusier avait considérablement peint dès l'âge de trente ans, ses activités plastiques commencèrent tardivement. En fait, ce n'est qu'à partir de 1945, peu après sa rencontre avec l'ébéniste breton Joseph Savina, qu'il eu l'idée d'adapter, ou plutôt de transposer ses toiles en sculptures.

Lorsque l'on considère l'évolution de l'architecture moderne, c'est sans hésitations que nous plaçons Le Corbusier parmi ses plus grands innovateurs. Par contre, sa place dans l'évolution de la sculpture contemporaine est moins catégoriquement définie. En fait, il a joué un rôle plutôt obscur. Ceci est dû au caractère tardif de son oeuvre, à la place prise par ses activités architecturales, mais aussi à sa méthode de travail.

Comme nous l'avons dit, Le Corbusier, à l'aube de la Seconde Guerre Mondiale, était surtout connu comme architecte, mais également comme peintre, puisque ses toiles n'étaient pas totalement ignorées. C'est en 1943 que Joseph Savina, prisonnier de guerre fut libéré et renvoyé en Bretagne où il vivait. Ayant une formation d'ébéniste, il rencontra Jeanneret en avril 1935 grâce à un ami commun, Pierre Guéguen. L'architecte était à la recherche d'un ébéniste innovateur, capable de réaliser ses projets d'ameublement. Etant entré en contact avec Savina il lui soumit en 1936 des projets de meubles, sous forme de dessins, contenant des décorés de rochers et de paysages marins. Ces reliefs auraient sans doute décorés les pans d'un bureau ou la tête d'un lit. Mais Savina, mal à l'aise avec le nouveau style qu'il créait, ne fut pas capable de matérialiser les projets de Le Corbusier. Ce dernier, dans une lettre¹ de mai 1936, le critiqua sévèrement:

...vous n'avez que peu d'amour pour les formes magnifiques qui sautent aux yeux (Rochers de Plougrescant)... je ne puis pas, quant à moi, admettre une légèreté de main, et permettez-moi de le dire, d'esprit aussi grande que celle que vous vous êtes permise par ces linéaments sans grande signification.

Mais Savina ne fut pas découragé par cette réponse. Après sa libération il se remit à sculpter pour son propre plaisir. Par coïncidence, Le Corbusier eu l'occasion de voir ces premières sculptures. Il fut très impressionné par leur taille relativement modeste (18cm). Elles étaient d'une proportion parfaite pour un appartement, pour un collectionneur amoureux des objets. L'idée de



Ubu

Aujourd'hui, novembre 1966

pouvoir établir un contact personnel avec l'objet, de pouvoir le manier, le peser, le déplacer, fascinait l'architecte. Il avait en horreur les énormes sculptures décorant les façades des bâtiments publics, monstres de bronze, de cuivre et de pierre, écrasant par leur monumentalité. Il faut également se rappeler que Le Corbusier souffrait d'une myopie prononcée. Lorsqu'il ramassait des roches, des cailloux, des os (certains de ces morceaux peuvent encore être vus à la Fondation, à Paris), il enlevait ses lunettes et approchait ces objets de ces yeux pour admirer leurs lignes, leurs formes. C'est avec le même esprit qu'il abordait la sculpture, le rapport devait être physique, tactile.



Petit Jean, Le Corbusier Lui-même

#5

Progressivement une étroite amitié se développa entre les deux hommes. En 1947, pour l'exposition "Synthèse des arts décoratifs," Jeanneret, souhaitant faire participer Savina, lui soumit quelques projets de sculptures. C'est à partir de cette date que se forma vraiment le tandem Le Corbusier-Savina. Le Corbusier dessinait les sculptures, Savina les exécutait. Mais peut-on, en tenant compte de cette méthode, inclure ces sculptures dans l'oeuvre de Le Corbusier? Si on sait que la grande partie de la statuaire mondiale a été exécutée par des artisans (comme Savina) exécutant les projets d'artistes (comme Le Corbusier) grâce à de petits modèles (Bozetto) ou de dessins, on doit donc inclure ces sculptures dans l'oeuvre de l'architecte. Mais il y a toujours un moment où l'oeuvre finale se distance trop de l'idée originale (entre en jeu tout le problème des reproductions, des gravures, des copies...). Le XIX^e siècle avait amené cette séparation entre l'artiste et l'oeuvre finale (implicitement entre l'artiste et l'artisan) à un degré malsain. Ces deux facettes de la création se distançaient de plus en plus. Le résultat étant un objet dépourvu de la vie que confère le burin et la sueur de l'artiste qui conçoit l'oeuvre. Ceci mena Modigliani à dire: *The only way to save sculpture is to start carving again.* Avec le XX^e siècle, et l'héritage d'Hildebrand, cette tendance fut renversée. Lentement les artistes apprirent à sculpter et les artisans devinrent artistes. Le tandem Le Corbusier-Savina correspond-il à cette évolution? Si Le Corbusier savait peindre et dessiner, il était peu enclin à manier le burin. L'étape de création formelle était laissée entièrement à Savina. Mais Le Corbusier restait impliqué à toutes les étapes de la création. Le concept original était toujours le sien. Une fois l'oeuvre terminée, il discutait avec Savina, suggérant telle nouvelle approche (à cause de nombreux voyages ces échanges se faisaient fréquemment par lettres et par photos).

Si le premier essai ne lui convenait pas, aucune gêne ne volait ses critiques. Ainsi, dans une lettre de juillet 1948, il écrit:

Mon cher Savina, tenez vous bien! Je ne suis pas du tout content de votre statue n° 5...Le 5 est retombé dans un art hâtif, et une interprétation cafarde de calvaire breton... Nos sculptures (les miennes, mes dessins) n'ont aucun esprit gothique nordique? Du roman, oui, du sel attique, je crois.

Il ne faut pas confondre ce ton légèrement patriarcal avec les remarques d'un professeur aux Beaux-Arts. En fait, Le Corbusier s'insère bien dans ce renouveau de la sculpture. Si son implication n'est pas manuelle, elle l'est par l'esprit, par l'échange. Par contre, il va demander que l'oeuvre porte leurs deux noms, reconnaissant ainsi l'importance de l'artisan et du geste créateur.

Avant d'aborder les sculptures mêmes, il est nécessaire d'analyser le matériel dans lequel elles étaient sculptées: le bois. Des marbres surpolis, du bronze ressemblant à du papier mâché, avaient rassasié l'oeil de bien des artistes. Contrairement à la pierre, le bois, fait de fibres organiques, pouvait être approché comme un matériel "chaleureux". De lui, émanait la vie manquant au marbre et au bronze. Sa présence était ressentie en Europe depuis la "découverte", par les cubistes, des masques africains au musée ethnologique de Paris vers 1910. Mais également grâce à l'oeuvre d'artistes tels que Moore ou Nevelson. Mais le bois avait une longue tradition en Europe. Utilisé au Moyen-âge et à la Renaissance, sa vogue fut maintenue par le baroque allemand et espagnol. Les statues, surtout religieuses, étaient recouvertes d'une pâte faisant disparaître le grain du bois. Puis cet apprêt était peint afin de représenter les vêtements, l'épiderme, les cheveux. En Nouvelle-France les sculptures étaient peintes de couleur argent ou or, afin de suggérer l'emploi des précieux métaux. Bref, quelque soit l'objectif recherché, le bois était toujours peint (polychromé). Avec des siècles de tradition, on ne peut donc pas considérer l'emploi du bois par Jeanneret comme révolutionnaire.

Plus tôt, nous avons mentionné l'intérêt porté par Le Corbusier aux dimensions des premières sculptures de Savina. C'est avec le même esprit que nous devrions étudier l'ensemble de ces sculptures. On devrait toujours les diviser en trois catégories: Celles mesurant moins de 60 cm, celles mesurant entre 60 cm et 1,83m, et les reliefs. Il y a, bien entendu, des exceptions. Par exemple, *la Main* à Chandigarh, ou les très grands reliefs ornant certaines Unités d'habitation. Mais aucune de ces exceptions ne sont en bois.

Nous avons également mentionné que leur petite taille permettait leur maniement. En fait, si vous n'étiez pas enclin naturellement à saisir et caresser les objets, la technique de Le Corbusier vous forçait à développer cet instinct. Traditionnellement, le fait d'enduire le bois d'une pâte, laissait une surface parfaite, mais qualifiable de "glissante". Rien n'accrochant le regard, aucune imperfection, aucune strie du bois n'anime la surface. Savina, après quelques tentatives ratées de Jeanneret, proposa de peindre le bois directement, sans couche intermédiaire, avec une peinture plus fluide. Ceci permettant au grain du bois d'apparaître. Cette technique fut utilisée pour la première fois en 1947, dans la sculpture *Femme*. Les deux hommes se démarquaient donc d'une longue tradition, et retournaient consciemment vers un archaïsme où la matière prend un caractère autonome. Voilà pourquoi le bois est parfois laissé au naturel, notamment dans certaines petites sculptures, tel *les Mains*. Cette caractéristique révèle l'attention portée par Le Corbusier à la surface des objets. Qu'il s'agisse de la façade du Secrétariat à Chandigarh avec ses centaines de fenêtres encastrées, créant une façade pleine d'ombre et de lumière; du traitement du béton à Ronchamps, laissé dans sa rugosité, il y a toujours un élément agitant la surface. Le même effet existe dans le bois. Lorsqu'il est polychromé, sans couche intermédiaire, il ne perd pas cette qualité. En fait le pigment et la surface peuvent s'enrichir mutuellement. Comme dit Henri Laurens: "La couleur est la lumière intérieure de la sculpture." La surface, s'éloignant ou s'approchant, les couleurs deviennent mobiles dans l'espace. Mais la subtile relation entre surface et couleur est mieux expliquée par Le Corbusier lui-même, dans cette description du Bal des Quatz'arts à New York:

Chacun était chamarré, couvert de brocarts, de turbans à aigrettes, d'écharpes de boyadères; La soie rutilait; L'ensemble était terne et fade, sale et sans le moindre éclat. Pour briller, il ne faut pas de soie. Pour costumer en couleur, il faut beaucoup de tons neutres... des étoffes mates...Lorsqu'entrèrent les éléphants, ce fut enfin de la somptuosité...dans une foule bigarrée, affublée de soie, la peau grise d'éléphant fait l'habit de luxe.

Ces quelques lignes sont essentielles pour comprendre comment Jeanneret voyait la couleur. Celle-ci, est pour lui, intimement liée à la surface. Ces réflexions sont dignes d'un peintre, habitué à utiliser le tissage de la toile pour obtenir un effet esthétique. Mais si cet effet reste limité à la peinture, qu'en est-il d'un relief polychromé sur bois, de la taille d'un tableau. Est-ce peinture ou est-ce sculpture? Les limites entre ces arts semblent se confondre. Il en est ainsi du relief intitulé n° 2, réalisé en 1946. Il ne fut jamais peint, mais son état actuel ne reflète pas l'objectif initial

de l'artiste. Ce panneau doit être imaginé couvert de couleurs, car les formes en sont à peine détachées, et il était originalement encadré. Le Corbusier semble s'amuser avec l'observateur, la couleur incitant ce dernier à songer à une toile, les reliefs, séduisants par leurs formes, faisant appel à la sculpture. Ce jeu sera mieux compris si nous expliquons de quelle façon Savina transposait les peintures, et les dessins, en sculptures. Les tableaux de Le Corbusier étaient généralement formés de larges bandes entourant des zones de couleur (ces couleurs créant l'effet d'espace). Une forme que l'on retrouve fréquemment est celle du *lobe d'oreille*. Pour adapter ce motif, Savina dans *Ozon*, n'a qu'à représenter l'intérieur du lobe comme une dépression, les lignes du tableau servant de bordures. Le second plan de la peinture, ou du dessin, serait légèrement en recul dans la sculpture, ou formerait carrément un élément séparé, comme dans *Panurge* où, autour du lobe, gravite d'autres volumes, leur indépendance étant amplifiée par la couleur. Ces progrès sont évidemment dûs aux recherches des Constructivistes russes et de Picasso. Mais on peut également songer aux théories d'Hildebrand qui écrit:

To bring order in the tri-dimensional world that surrounds us, the artist has to organize it in a number of imaginary layers of uniform thickness... Sculpture developed from drawing, first leading to relief by carving along the contours.

Cette méthode est particulièrement appréciable dans la série *Femme* (1952-1962). Au cours de trois phases, on peut remarquer des transformations dans la forme du buste et des épaules. Dans la première sculpture, les deux parties étaient nettement séparées. Après quelques modifications, le tout fut aplati, les éléments ne se laissant distinguer que par des lignes d'ombre. Les mêmes transformations eurent lieu avec le visage et la chevelure. Clairement la méthode d'Hildebrand était suivie.



Femme

Aujourd'hui, novembre 1966

Il est intéressant de noter que Le Corbusier qualifiait ses sculptures d'être acoustiques. Non pour les qualités sonores du bois, ni pour le lobe d'oreille, mais parce que ces sculptures combinent la volonté de deux hommes, et peut-être un amalgame de tradition et d'innovation.

NOTES:

1. Leur correspondance sera au cours des années un élément essentiel de leur coopération.

BIBLIOGRAPHIE:

- Le Corbusier—*Quand les cathédrales étaient blanches*—Paris: Denoël, 1937, p. 173.
 Petit, Jean—*Le Corbusier, lui-même*—Genève: Editions Rousseau, 1965, p. 246-249.
 Savina, Joseph—*Sculpture de Le Corbusier-Savina*. Aujourd'hui, novembre 1966, p. 96-101.
 Wittkower, Rudolf—*Sculpture*—Harmondsworth: Penguin Books, 1979, p. 288.