

Shadrach Woods entre Synthese des Arts Majeurs et non-art

Original

Shadrach Woods entre Synthese des Arts Majeurs et non-art / Doglio, Federica. - In: LE CARRÉ BLEU. - ISSN 0008-6878. - ELETTRONICO. - 1(2017), pp. 1-10.

Availability:

This version is available at: 11583/2914566 since: 2021-07-22T11:37:16Z

Publisher:

nouvelle Association des Amis du Carré Bleu

Published

DOI:

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

Shadrach Woods entre Synthèse des Arts Majeurs et non-art

drive or
 why not walk away?



Shadrach Woods, entre Synthèse des Arts Majeurs et non-art

par Federica Doglio

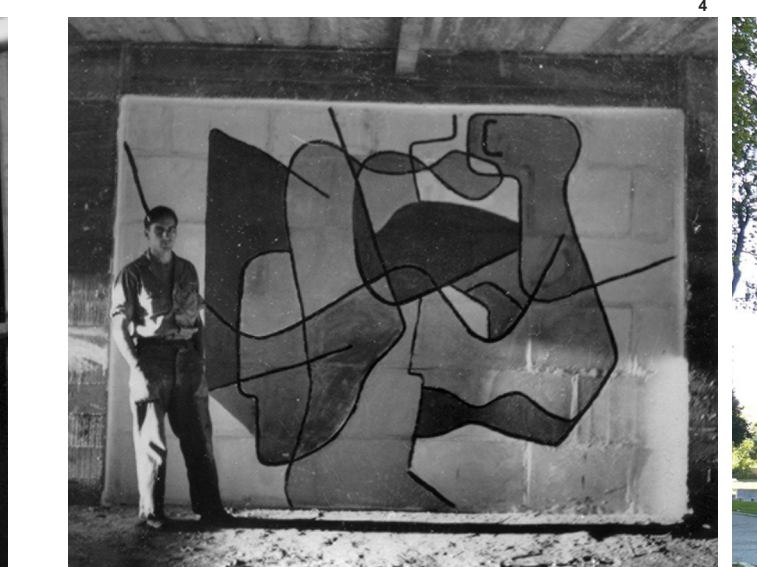
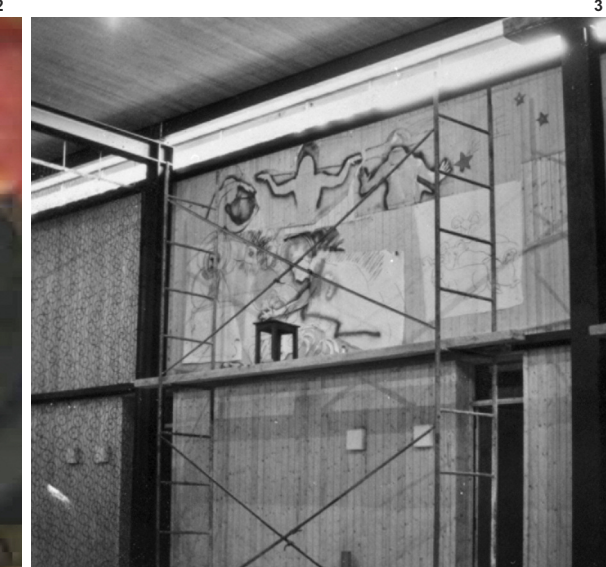
Shadrach Woods (1923-1973) revient dans les pages du Carré Bleu après en avoir été l'un des protagonistes dans les années soixante et soixante-dix, quand cette revue était écrite et produite rue Dauphine à Paris, notamment dans l'agence de Candilis-Josic-Woods.

Dans sa courte histoire professionnelle - 25 années d'activité entre 1947 et 1973, an de sa mort prématurée, Shadrach Woods se consacre à l'architecture, l'urbanisme et à la théorie de la conception dans un moment décisif du siècle dernier : la seconde période d'après-guerre en Europe, années de la contestation des principes de composition et opérationnels du Mouvement Moderne, et de la reconstruction d'urgence. Shadrach Woods est comme Samuel Beckett, dit Peter Smithson. Par sa méthode de travail, de prémices très pondérées vers une méthode plus générale, selon Smithson « *il a été le seul de sa génération à procéder avec une telle prudence* » et cette méthode lui a permis « *d'atteindre les résultats les plus originaux et radicaux* ». ¹ L'âme britannique du TeamX utilise ces mots dans un article sur le New York Times en 1975. Woods est étroitement lié à l'expérience du TeamX, dont il faisait partie du groupe central. Il participe à toutes les réunions du groupe de 1953 à 1973 et partage la vision de la construction d'une utopie du présent. ²

Un aspect inédit du travail de Shadrach Woods est lié aux contaminations artistiques et à l'intérêt souvent recherché pour une synthèse des arts. Un cas intéressant dans ce sens est celui d'un projet de 1961, à Poitiers, jamais publié auparavant.

Le rêve d'une synthèse des arts, entendue comme une œuvre d'art totale, a ses racines dans l'expressionnisme allemand, la *Gesamtkunstwerk*. Il y a un projet, dont Woods est responsable, un laboratoire d'expérimentations fécondes pour une synthèse des arts. C'est un petit projet qui combine plusieurs savoirs et plusieurs disciplines artistiques et techniques.

Près de Poitiers au couvent de St-Julien de l'Ars, de 1961, année où le projet a été commandé, à l'achèvement du chantier en 1965, des artistes, architectes et ingénieurs se sont réunis. Il semble que la mission pour l'agrandissement du monastère soit arrivée à l'agence Candilis-Josic-Woods après son rejet par Le Corbusier. Woods en prend la charge et suit avec Waltraude Schleicher un projet pour lui inhabituel par sa taille et dans sa typologie. Il invita quelques membres de son groupe Parisien, dont l'ingénieur Jean Prouvé, qui étudiait les structures et la technologie de façade : un pas probablement nécessaire pour la réalisation, quatre ans plus tard, de la façade modulaire de l'Université Libre de Berlin, la « *première construction structuraliste* », selon Herman Hertzberger, expression du web concept et expérimentation technologique audacieuse.



Le groupe Parisien qui arrive à Poitiers comprend également des figures du monde de l'art : le sculpteur d'origine grecque Costa Coulentianos, le photographe et cinéaste français Marc Garanger et Joachim Pfeufer, architecte et artiste d'origine américaine qui va devenir un collaborateur stable de l'agence associée. Ce dernier est invité à réaliser une fresque dans la chapelle, qui ne sera jamais achevée. De ce travail a survécu seulement un témoignage photographique concernant sa préparation. ³ Les sculptures de Coulentianos, le crucifix pour la chapelle, les clôtures du couvent et le tabernacle indiquent un chemin, peut-être inconscient, de Woods vers la synthèse des arts. Cette expérience extraordinaire est racontée par Garanger, photographe engagé, qui s'est souvent occupé de l'Afrique du Nord et qui travaille ici à Poitiers sur un thème dont il n'a pas l'habitude, la photographie d'architecture. Très probablement Woods avait été influencé, pendant sa formation d'architecte dans l'agence de la rue de Sèvres, par Le Corbusier lui-même, pour lequel la synthèse art / architecture est un thème récurrent qui crée une tension dialectique dans la théorie et la pratique d'architecte-artiste, dont la résolution lui demande beaucoup d'engagement. ⁴ L'objectif de synthèse est une nouvelle règle pour les parties, conforme à l'esprit du temps moderne. En 1944, dans la revue "Volontés" Le Corbusier dénonce son désir d'harmonie, la *synthèse des Arts Majeurs*, afin de trouver un point de rencontre entre architectes, peintres et sculpteurs au nom de l'air du temps.

A Bridgewater en 1947, le Congrès international d'architecture moderne (CIAM) préconise la création d'une section consacrée à la synthèse des arts plastiques. Plus tard, lors d'une réunion à Paris, Le Corbusier insista sur la constitution à la Porte Maillot, des « conditions architecturales » pour la fusion des arts plastiques. C'est là qu'aurait dû prendre forme en 1950, l'exposition *Synthèse des Arts Majeurs*. Bien que cette exposition ne verra jamais le jour, Le Corbusier persévère toujours dans le sens de la synthèse. La peinture elle-même, par exemple, n'a pas été pour lui un travail marginal par rapport à son travail d'architecte, mais une activité créative intermédiaire entre sphères publique et plus particulière. ⁵

D'autres faits existent, malgré tout, dans la construction d'un processus de synthèse des arts dans le travail de Woods. Le premier, dans l'ordre chronologique se passe à la cour du grand maître du Mouvement Moderne, dans le premier chantier suivi par le jeune Américain arrivé à Paris immédiatement après la guerre.

En 1949, Shadrach Woods écrit à Le Corbusier du chantier de l'Unité d'Habitation à Marseille :

« *Je profite de cette occasion pour vous envoyer aussi les photos des deux premiers coupe-feu que j'ai peints* ». ⁶

Woods qui n'a pas une formation d'architecte - il étudie l'ingénierie à New York et la philosophie à Dublin - a la réputation d'un professionnel pas trop doué pour le dessin, peint quelque chose à l'Unité. Peut-être cette lettre fait référence aux trois peintures murales de l'auteur. Les dates coïncident. Bien qu'aujourd'hui il n'y ait aucune trace de ces peintures, il y a trois photos qui témoignent de l'existence de ces œuvres, avec des légendes signées et datées par Woods lui-même. ⁷

En 1949, Woods peint sur trois murs refends du chantier de boulevard Michelet. Le résultat formel est clairement influencé par la recherche artistique que Le Corbusier menait en ces années, visant à la *Synthèse des Arts Majeurs*. Les photographies de ces trois murales sont des documents extraordinaires car ils montrent le talent artistique, souvent dénigré, de l'auteur, qui, dans les années suivantes sera étouffé, peut-être éclipsé par la figure d'Alexis Josic, ou parce qu'il trouve dans une autre voie, celle de l'écriture, une plus grande réalisation de son talent. ⁸ De plus, ces documents sont des sources très intéressantes de réflexion pour la contextualisation de la figure de Woods, qui, différemment de ses contemporains, ne se consacre pas seulement à la recherche de systèmes, mais cherche souvent un lien avec les arts. À la lumière des résultats formels de ses réalisations cette déclaration peut sembler contradictoire, mais c'est dans la vie personnelle et dans la recherche qui sous-tend son activité d'architecte que Woods s'est intéressé à la dégradation des arts.

Woods a une grande curiosité pour tout ce qui est contemporain. En plus du groupe d'amis artistes dont il suit avec intérêt les expériences, il fréquente souvent des galeries d'art telles que Sonneband ou Leo Castelli à Paris, et d'autres à New York, où il va acheter des œuvres d'Andy Warhol et Robert Rauschenberg. De plus, Woods gardera jalousement une tapisserie de Le Corbusier, de la série *Les Musiciens*, accrochée pendant des années dans son appartement parisien, rue Mathurin Regnier. Une rencontre importante pour le développement artistique de Woods, la deuxième étape dans la construction de cette histoire, est sûrement Joachim Pfeufer. ⁹ Leur rencontre a lieu à Otterlo en 1959, à l'occasion du XI CIAM. Joachim Pfeufer y est invité par Herman Haan, architecte néerlandais et archéologue qui venait d'arriver de sa première campagne d'études au Mali, le Soudan français, le pays des Dogons, mais qui avait déjà derrière lui une expérience africaine vaste. La rencontre avec Haan et sa curiosité pour les Dogons sont le point de départ d'un travail qui dure depuis cinquante ans : *le Poipoidrom*. ¹⁰

Peu de temps après le Congrès de Otterlo Pfeufer commence son travail à Paris, rue Dauphine chez Candilis-Josic-Woods, devenant l'un des collaborateurs les plus présents et fidèles jusqu'en 1968, entre Paris, Milan et New York.

Grâce à Pfeufer, Woods entre en contact avec des artistes appartenant à la sphère Fluxus comme Robert Filliou, et grâce à ce dernier, il rencontre George Maciunas. Fluxus, « mouvement artistique » Neo-Dada né en 1962, met en cause la notion d'art, la fonction de l'art et le rôle de l'artiste dans la société. ¹¹ Comme les dadaïstes, avec une propension pour le non-sens, ces artistes refusent la logique et la raison. Les artistes Fluxus identifient en Marcel Duchamp et John Cage leurs ancêtres, et ils fondent leur travail sur la répartition rythmique de Cage (tout se décompose en éléments individuels, pour être réassemblé, avec une perte implicite de sens) et sur le changement de sens typique du travail de Duchamp, radicalisant leurs pratiques vers un « non-art ». « *Le son est action* », disait John Cage, cette réflexion a peut-être été l'un des points de départ qui a fait passer la grammaire de musicale à performative.



Toute la production de Fluxus est caractérisée par une marque d'expérimentation et une non-reconnaissance des œuvres. En cherchant une grammaire contemporaine qui évite la logique du marché, ils se déplacent sur la ligne d'adoration de l'instant performatif, parce qu'ils croient être hors du marché. Ce groupe n'aurait probablement pas existé sans les artistes, mais aujourd'hui il est possible d'affirmer qu'il n'aurait pas pu exister sans celui qui l'a organisé : l'artiste à formation d'architecte, Georges Maciunas. ¹²

Joachim Pfeufer est le lien entre Shadrach Woods et l'expérience Fluxus. A Paris, centre européen des expérimentations artistiques des années soixante, Woods travaille avec Pfeufer et le Français Robert Filliou, le grec Vassilakis Takis, l'Américain Jo Jones, l'allemande Vera Spoerri pour une exposition à la XIV Triennale de Milano en 1968.

Il y a aussi une collaboration qui pourrait être appelée, « non-consciente » qui, à partir d'une œuvre de Robert Filliou, est complétée par les mots de Woods. Il s'agit de *Ample food for Stupid Thought*, ¹³ une œuvre conçue par Robert Filliou en 1965, composée d'une série de quatre-vingt-seize cartes postales sur lesquelles un message est imprimé. Appelée « *poetry incorporated* » ¹⁴, elle est toujours liée à la puissance évocatrice de la parole. ¹⁵ Une copie de cette série est en possession de Woods, probablement un cadeau de Robert Filliou. Ainsi, depuis 1965, Woods utilise ces cartes postales et très souvent les intègre, en changeant le sens des messages, formulés en questions, qu'elles contiennent. Deux exemples sont une carte postale envoyée à l'agence de 18 rue Dauphine à Paris et l'autre à Alison et Peter Smithson à Londres. Dans la première, le message original « *Who is behind the curtain ?* » est remplacé par « *Who is behind the Lower Manhattan Expressway ?* », la communication à ses collègues de son implication, une surprise pour lui-même, dans le projet d'une infrastructure importante pour le centre de Manhattan. C'est un travail qui engage Woods depuis 1967 dans son agence de Manhattan, qui ne sera jamais réalisé, étant l'objet de nombreuses controverses quant à sa réelle nécessité pour la ville.

La seconde, envoyée aux deux âmes Anglaises du *core group* du Team X, insiste sur la mobilité, largement abordée par Woods, Candilis et Josic dans leurs projets. La phrase a été dans ce cas changée de « *Why do not walk away ?* » en « *Why do not drive or walk away ?* ».

Beaucoup d'autres ont été envoyées à des amis et des collègues. Aujourd'hui, elles sont en partie conservées dans quelques archives en Europe et aux États-Unis, et en partie probablement perdues.

Ces petits détails de moments raffinés et poétiques conjugués dans l'expérience de conception de Woods, aident à construire un nouveau sens de son travail.

- 1 SMITHSON Peter, Woods: *a polemic writer*, in «New York Times», 17 October 1975, p.21.
- 2 SMITHSON Alison (edited by), TEAM 10 PRIMER, Studio Vista, London 1968
- 3 Photographie par Marc Garanger, *Avery Architectural & Fine Arts Library, Columbia University*
- 4 PEARSON Christopher Eric Morgan, *Integrations of art and architecture in the work of Le Corbusier. Theory and practice from Ornamentalism to the "Synthesis of the major arts"*, PhD Thesis, Stanford University (advisor Prof. Paul V. Turner) 1995
- 5 VON MOOS Stanislaus, *Le Corbusier. Elements of a Synthesis*, MIT Press, Cambridge 1979
- 6 Document A3-5-22, Fondation Le Corbusier, Paris). Lettre de Marsiglia Marsiglia, 1949, lettre inédite.
- 7 Photographies de deux murales, *Avery Architectural & Fine Arts Library, Columbia University*
- 8 «*Shadrach once told me: "Not everybody wants to be a painter, or car". And I thought maybe he was saying something to me, but maybe he was talking about himself.*» De l'entretien avec l'auteur Joachim Pfeufer, Nantes 2012.
- 9 Architecte, urbaniste, artiste (Boston 1935). Il vit et travaille à Nantes, Francia.
- 10 1963 est le commencement de la collaboration entre Filliou et Pfeufer. Ainsi est défini le Poipoidrom par le même Pfeufer: «*The Poipoidrom is the functional relation of thinking, activity, and communication. The combination of a great number of minimums is not simply many chairs or many work-benches - a great calm. The Poipoidrom is an expression of this. And it is, at the same time, the matrix of two different routes: that of activity and that of thinking - which corresponds to the different dispositions of the co-constructors, Robert Filliou and Joachim Pfeufer. The optimal Poipoidrom is an instantly realizable building of the size of 24x24 meters. What should be put inside, and how it should be built up became clear during ten years of research. The co-urbanists are now working on the designation of the building's site and they welcome any suggestions coming from anyone.*»
- 11 Après la mort de Robert Filliou (1987), Joachim Pfeufer continue lui-même le discours Poipoidrom.
- 12 HENDRICKS Jon, *Fluxus Codex*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York 1988
- 13 Georges Maciunas (1931-1978), artiste d'origine lituanien. Jeun, il part à New York et étudie l'architecture à la Cooper Union. Toute sa vie est dédiée à la cause Fluxus.
- 14 Aujourd'hui il existe une fondation à son nom : Georges Maciunas Foundation Inc. dont le siège est à Manhattan.
- 15 992 copies de l'œuvre ont été produites, et, toujours en 1965, par "Something Else Press" a été publié le texte : *Ample food for Stupid Thought*
- 14 D'une interview par l'auteur à Joachim Pfeufer, Nantes 2012
- 15 De Fluxus Biennial, Roma (2010-2011), par Achille Bonito Oliva

