

Joseph Savina, l'improbable compagnon de route

Daniel Le Couédic

Les contempteurs de Le Corbusier lui reprochent fréquemment une propension à confisquer le devant de la scène et même à pratiquer la captation. Pour étayer cette allégation, ils avancent pêle-mêle l'estompage de Pierre Jeanneret, la première grande édition de *La Charte d'Athènes* en 1957 – où son seul nom se substitua à la collective signature de l'opuscule de 1943¹ – et encore le remaniement des *Trois établissements humains*, en 1959, qui aurait offert un prétexte commode à la relégation de neuf des auteurs mentionnés lors de la parution de 1945². Si le travers put exister, il ne fut pas universel. Cette remontrance ne saurait en effet porter sur l'œuvre sculptée, qui fut élaboré, réalisé et constamment signé avec Joseph Savina (1901-1983), au désarroi sans doute des historiens et des critiques qui, à ce jour, lui ont rarement accordé l'attention méritée. Cet improbable partenaire demeure donc largement méconnu, ce qui le prédispose à l'oubli ou à la légende.

Formation et initiation

Stanislaus Von Moos, qui très tôt pressentit l'originalité de la collaboration avec Savina, a formulé dès 1968 l'explication qui prévaut depuis pour justifier les trente années d'échanges et de travail qui réunirent les deux hommes :

« Il [Le Corbusier] sait établir des relations parfaitement directes et productives avec des gens simples et sans ambitions intellectuelles, des gens de métier qu'il considère comme proches de " l'esprit de vérité " : avec des agriculteurs (comme Norbert Bézard), des ébénistes (comme Joseph Savina)»³.

Des gens simples et sans ambitions intellectuelles : sans doute l'architecte les considérait-il parfois ainsi, mais l'étaient-ils vraiment ? Et, paradoxalement, ne serait-ce pas en grande partie la face ignorée ou minimisée de leur vie, de leurs préoccupations et de leurs aspirations, qui expliquerait leur capacité à entrer en relation privilégiée avec lui ? Ainsi, l'existence de Norbert Bézard (1896-1956) fut bien loin d'épouser le moule ancestral du paysan de la Sarthe qu'on en fit avec complaisance. Avant d'interpeler Le Corbusier et de le convaincre de s'intéresser aux campagnes, notre homme avait lu Fourier, Proudhon et Sorel, s'était mêlé aux milieux anarcho-syndicalistes avant de se rapprocher du *Faisceau* de Georges Valois, puis du *Parti fasciste révolutionnaire* de Philippe Lamour qu'il tutoyait. Il connaissait également fort bien Hubert La Gardelle et Pierre Winter le visitait volontiers. Bien sûr, il fut agriculteur,

1 Pour expliquer l'attribution première aux CIAM-France, Le Corbusier avança que, pendant la guerre, une personnalisation de l'ouvrage eût été préjudiciable à son audience.

2 Dans une note adventive de *L'urbanisme des trois établissements humains*, Le Corbusier, en 1959, mentionna Norbert Bézard, Jean Commelin, Condouin, J. Dayre, Hyacinthe Dubreuil, Leyritz, Gérald Nanning, Roger Aujame et Hervé de Looze comme membres de l'ASCORAL ayant participé aux travaux qui avaient servi de base à l'ouvrage.

3 Moos (von) Stanislaus, *Le Corbusier – Element einer Synthese*, Frauenfeld, Verlaghuber, 1968.

mais encore céramiste d'art à Paris : Le Corbusier offrit d'ailleurs l'une de ses œuvres à Savina, qui pouvait faire état lui aussi de fréquentations et d'adhésions peu banales.

Certes, l'évocation de son enfance et de sa prime jeunesse corrobore l'idée reçue. Son nom le désignait comme un lointain descendant des Espagnols qui s'étaient fixé en Bretagne au terme des guerres de la Ligue et avaient fait souche en Cornouaille. Il était né à Douarnenez au sein d'une lignée de menuisiers, qu'il aurait probablement interrompue si la Grande Guerre ne l'avait arraché à l'école. En effet, aussitôt son père mobilisé, il avait dû entrer en apprentissage chez Le Béon, à Brest. Dans cette maison réputée, que Jean-Julien Lemordant (1878-1968) choisirait d'ailleurs pour réaliser certains de ses meubles, Savina reçut certainement une très bonne formation complétée par l'enseignement de l'*École pratique de commerce et d'industrie* dont il suivit les cours du soir. À cette époque, il s'initia encore à la photographie, qui serait sa passion de toujours, réalisant divers reportages de qualité, notamment lors de la visite à Brest du président américain Woodrow Wilson le 13 décembre 1918.

Au terme de la guerre, son père avait envisagé une émigration vers le Canada avant de se décider pour une itinérance professionnelle en concordance avec son instabilité, mais qui déplaisait à Joseph Savina et à son frère René, contraints de l'accompagner de place en place. Ce long cheminement les conduisit jusqu'à Fougères, puis les ramena à Tréguier en 1923 où le trio fut engagé par Jean-Marie Le Picard, héritier du principal atelier de la contrée. Cette maison, fondée en 1878, était renommée pour ses fabrications et ses restaurations ; elle comptait de nombreux ouvriers et notamment plusieurs sculpteurs aguerris : c'était une caractéristique des fabriques de meubles en Bretagne. La sculpture y était en effet très appréciée, si bien que depuis l'ouverture de l'École régionale des Beaux-Arts de Rennes, en 1881, les patrons avaient pris l'habitude d'y envoyer leurs fils s'y former. De brillantes carrières artistiques avaient d'ailleurs pris ainsi leur essor, celle notamment du Landernéen François Caujan (1902-1945) qui avait aisément intégré l'ENSBA où il avait ensuite effectué un parcours remarquable. Jean-Marie Le Picard, qui nourrissait une semblable ambition pour sa progéniture, ne serait pas déçu : son fils André (1911-1989), que Savina vit grandir à l'atelier, obtiendrait la première place au concours d'entrée à l'École des Arts décoratifs.

Dans un tel contexte, Savina put révéler sa dextérité, mais aussi des talents d'organisateur qui en firent rapidement un contre-maître de confiance dont l'avenir professionnel semblait écrit. C'était compter sans le vigoureux réveil intellectuel et artistique de la Bretagne, stimulé par la perspective de l'Exposition internationale des arts décoratifs où ses protagonistes entendirent se manifester dans un pavillon dont la gestation fut enthousiaste et tumultueuse⁴. Alors au faîte de son prestige, emblème de part et d'autre de l'Océan d'une jeunesse talentueuse cruellement brisée par la guerre, Jean-Julien Lemordant avait pris la tête d'un comité d'organisation à l'allure œcuménique dont l'autorité fut cependant contestée par une ambitieuse « fraternité » : les *Seiz Breur* (sept frères). Ce groupement de jeunes artistes et artisans avait été imaginé dans l'émigration, sur les bancs de la Sorbonne, dans un amphithéâtre qui accueillait le soir un enseignement du breton dispensé par *L'Anneau celtique*. Très impressionnés par les mouvements nationaux qui avaient secoué l'Europe et influencé la création artistique des peuples en quête d'émancipation, marqués aussi par les *Arts and Crafts societies* d'Angleterre et d'Irlande, ses membres ambitionnaient de renouveler

4 Cf. Le Couédic Daniel, *Les architectes et l'idée bretonne (1904-1945) : D'un renouveau des arts à la renaissance d'une identité*, Rennes, shab et amab, 1995, pp. 348-375.

les arts appliqués de la Bretagne pour qu'elle entrât dans la modernité sans se dépersonnaliser⁵. L'approche de l'Exposition internationale les avaient convaincus de s'organiser afin d'y jouer un rôle, ce qui fut fait grâce à l'audace de ses leaders : Jeanne Malivel (1895-1926) et René-Yves Creston (1898-1964). La presse relata leur montée en puissance et les chicaneries qui émaillèrent leurs relations avec Lemordant ; surtout, elle couvrit d'éloge la grande salle qu'ils parvinrent à installer, meubler et décorer au sein du *Ty Breiz* (Maison de la Bretagne). Ébloui, Antony Goissaud, critique à *La Construction moderne*, annonça même son intention de consacrer un ouvrage à ce groupe si prometteur⁶.

Un risorgimento

Savina, comme une grande partie des artistes et artisans de sa génération, en conçut une fierté doublée du désir de prendre part à ce *risorgimento* breton. Mais ce qui, chez d'autres, demeura dans la velléité, put ici prendre substance grâce à deux rencontres qu'il fit en 1925. Nul étonnement à ce qu'il entrât en relation avec Jean Sohier (1901-1935) : cet instituteur acharné défenseur de la langue bretonne, qu'il voulait introduire dans l'enseignement public où elle était proscrite, avait officié quelques mois à Tréguier avant de gagner la proche Plouguiel. Son prosélytisme de tous les instants s'inscrivait alors dans une campagne de propagande débutée l'année précédente : Savina l'avait connu dans ce contexte et ce voisinage. Peut-être d'ailleurs fit-il la connaissance de Florian Le Roy (1902-1959) par son entremise. Ce journaliste à *L'Ouest-Éclair* était surtout un romancier en puissance, auteur déjà de plusieurs manuscrits qu'il cherchait – et parviendrait – à placer chez des éditeurs de premier plan. Durant ses études à Paris, il avait connu Philippe Lamour (1903-1992) au sein du *Faisceau universitaire* et en était devenu un proche ami.

Sohier tira Savina vers la cause autonomiste, qu'il avait épousée dès 1919 en adhérant à *l'Unvaniez Yaouankiz Vreiz* (Union de la jeunesse bretonne). Les jeunes intellectuels et artistes faisaient d'ailleurs l'essentiel des militants de cette cause, ce qui augmentait son pouvoir de séduction. Sept des *Seiz Breur* en probation ou déjà adoubés devaient ainsi figurer, en 1927, parmi les fondateurs du *Strollad emrenerien Vreiz*, le Parti autonomiste breton (PAB) : l'année suivante, Savina y vit sans doute une circonstance plaidant pour sa présence à Châteaulin où il se rendit pour participer au second congrès du mouvement. Il put y entendre Philippe Lamour car, pour asseoir sa doctrine fédéraliste, ce jeune homme pressé n'écarterait aucune alliance. En outre, il se faisait déjà le zélé de Le Corbusier, n'hésitant pas à le situer parmi les inspireurs du système totalitaire dont il avait esquissé les contours en 1926 :

« L'État nouveau démolira le centre de la ville, la traversera de larges voies se coupant à angle droit. Il créera des autostrades (..) en ligne droite et sans obstacle. Il créera la cité moderne, en hauteur, en gratte-ciels isolés dans d'immenses jardins, tous les logis à l'air et à la lumière (..). Toutes ces vérités simples ont été

⁶ Goissaud Antony, « À l'Exposition des arts décoratifs – La maison de Bretagne », in *La Construction moderne*, n° 52, 27 septembre 1925, p. 614.

exposées par Monsieur Le Corbusier dans une série d'ouvrages qui participent du génie »⁷.

Avoir côtoyé un instant cet avocat flamboyant et en recevoir régulièrement des nouvelles louangeuses par son ami Le Roy, piqua assurément la curiosité et l'intérêt de Savina puisqu'il s'abonnerait à *Plans* en 1931 quand Lamour lancerait cette revue avec l'actif soutien de Le Corbusier, François de Pierrefeu, Pierre Winter et Hubert Lagardelle. Il prendrait donc connaissance de la *Ville radieuse* avant que divers ouvrages n'en précisassent les arcanes. De solides et durables relations lièrent d'ailleurs le mouvement breton et l'initiateur de cette revue doctrinale : Lamour vint en 1930, à Guingamp, soutenir Goulven Mazéas (1895-1981), candidat du PAB à une élection législative partielle ; peu après il mit à contribution l'imprimerie de ce parti pour le premier ouvrage des « Éditions de la revue *Plans* ». Il publierait de surcroît plusieurs articles dans *La Bretagne fédérale* et serait même l'avocat de Théophile Jussset (1910-1968) soupçonné en 1932 d'avoir été l'auteur de l'attentat destiné à détruire le « monument de la honte » qui, dans une niche de l'hôtel de ville de Rennes, figurait la Bretagne à genoux devant la France. Enfin, Lamour appellerait Maurice Bourgeaux *alias* Duhamel (1884-1940) – rédacteur en chef de *Breiz atao* (Bretagne toujours) – parmi les collaborateurs de *Plans*⁸.

Dans cette ambiance mêlée où le mouvement breton nouait des relations de circonstance avec certaines des tendances qualifiées de « non conformistes » par Jean-Louis Loubet del Bayle, Savina élargit progressivement le cercle de ses relations. En 1928, il put ainsi s'ouvrir de son aspiration à travailler au renouveau du mobilier breton auprès de René-Yves Creston puis de l'architecte James Bouillé (1894-1945), militant politique et culturel qui, en 1920, avait été le premier secrétaire général de la Chambre de métiers de Bretagne. Au contact de l'éminent celtisant François Vallée (1860-1949), ce dernier s'était persuadé de la nécessité de rechercher l'inspiration décorative en Irlande, qu'il voyait comme le conservatoire du grand art des Celtes, ailleurs abâtardi et appauvri. S'éloignant de l'architecture, il avait donné l'exemple en dessinant des motifs à forte connotation irlandaise pour la broderie, la céramique, le meuble et, aussi, pour des frises et culs-de-lampe destinés à l'édition. Bouillé convainquit Savina de s'essayer à la formule et l'introduisit auprès de Francis Éven (1877-1959), un notaire de Tréguier possesseur d'une des plus riches bibliothèques bretonnes et celtiques de son époque. De cet épisode, Savina conserverait un souvenir précis : « J'ai étudié, en particulier, la " croix irlandaise " des VI^e et VII^e siècles. Et j'ai eu l'ambition de rénover la scolastique bretonne en lui maintenant son cachet traditionnel »⁹.

Des rencontres décisives

Creston et Bouillé eurent alors sur Savina une influence considérable : il leur en reconnaîtrait d'ailleurs durablement la dette¹⁰. En l'incitant à se placer résolument dans le

7 Lamour Philippe, *La république des producteurs*, sl, Les faisceaux de banlieue, sd (1926), p. 59 et 60. Lamour s'évertua plus tard à racheter les exemplaires invendus de ce petit livre qui s'achevait par un tonitruant : « Nous sommes fascistes ».

8 Le Couédic Daniel, *Le Corbusier et la Bretagne*, Quimper et Brest, Éditions nouvelles du Finistère, 1996, pp. 16-33.

9 Montaron Roger, « Sculptures d'hier et d'aujourd'hui », in *Ouest-France*, 25 février 1959.

10 Cf. l'entretien que Savina accorda à Yves Moreau, in *Le Télégramme*, 29 août 1962.

mouvement de redressement intellectuel, moral et artistique de la Bretagne, ils firent de 1929 une année d'infléchissements et d'engagements notables, de prise de confiance aussi. Le 29 mars, à Saint-Brieuc, Savina fut ainsi à leurs côtés pour créer *l'Unvaniez ar Seiz Breur*, dite encore *Union centrale des artistes bretons*. Mieux : il accepta le secrétariat général de cette association appelée à relayer en l'élargissant la première fratrie que des disparitions et de fortes dissensions avaient mise à mal. Il cautionna donc le manifeste qui avait accompagné le lancement de la revue *Kornog*, organe et vitrine de la nouvelle organisation, proclamant avec lyrisme :

« *Kornog* veut redonner à la Bretagne la phalange de peintres, de sculpteurs, de décorateurs, d'architectes, de tailleurs d'images, de musiciens, d'artisans qui lui manquent depuis bientôt 200 ans.

Kornog veut (...) faire entrer directement les jeunes artistes bretons, comme ceux d'un peuple libre, dans le grand mouvement d'échanges d'idées internationales.

Les conceptions artistiques que défendra *Kornog* seront furieusement modernes »¹¹.

Aussi considéré fut-il par son employeur, un contre-maître ne pouvait évidemment pas s'engager librement dans cette voie, ce qui poussa Savina à suivre un autre conseil de ses mentors de l'heure et à prendre son autonomie : le 1^{er} septembre 1929, il ouvrit donc à Tréguier, au 11 de la rue Saint-André, l'*Atelier d'art celtique* qu'il allait diriger quarante ans. L'affaire fit grand bruit et nourrit encore certains ressentiments car plusieurs ouvriers de Le Picard et une bonne partie de sa clientèle migrèrent dans le même mouvement¹². Manifestant une prudence professionnelle dont il ne se départirait jamais, Savina partagea d'emblée son activité entre une production banale, conforme à ce qu'était la demande de l'époque, et une recherche qui le poussa à recenser et étudier les travaux de ceux dont l'action au service du renouveau de l'ordinaire breton avait été pionnière. Il s'intéressa spécialement aux meubles de Jacques Philippe (1896-1959) – que Bouillé tenait en grande estime¹³ – et se porta immédiatement acquéreur du livre aux superbes planches élaborées par l'enlumineur Jean Saudé qui, en fin d'année, vint rappeler ce qu'avaient été l'œuvre et les projets de Jeanne Malivel, la fondatrice des *Seiz Breur* disparue à l'aube de ses trente ans¹⁴. L'ouvrage était préfacé par Maurice Denis (1870-1943), qui avait tenté en vain de retenir à Paris cette artiste prometteuse afin qu'elle enseignât la gravure dans ses *Ateliers d'art sacré*. Ce peintre alors très prestigieux séjournait longuement chaque année dans sa villa *Silencio y descanso* de Perros-Guirrec où il avait installé un atelier. En 1928, il avait souhaité augmenter la capacité d'accueil d'une seconde maison édifée dans son vaste jardin et, pour cela, avait évidemment fait appel à Bouillé, qui partageait sa religiosité et venait d'ailleurs de fonder le *Strollad an droellen* (Groupe de la spirale), l'Atelier breton d'art chrétien¹⁵. Et tout aussi logiquement, le moment des installations venu, l'architecte avait appelé Savina sur le chantier, ce qui lui avait permis de faire la connaissance de Maurice Denis, mais aussi d'un de ses visiteurs réguliers : Pierre Guéguen (1889-1965).

11 « Manifeste de Kornog », in *Foi et Bretagne*, n°25, septembre 1928, pp. 228-229.

12 Lettre de Madeleine Lefevre-Le Picard, épouse d'André Le Picard, à l'auteur, 27 avril 2004.

13 Bouillé James, « Jacques Philippe, rénovateur du mobilier breton », in *La Bretagne touristique*, n° 43, 15 octobre 1925, p. 222.

14 Aubert Octave-Louis, *Jeanne Malivel, son œuvre et les Sept frères*, Saint-Brieuc, O.-L. Aubert, 1929.

15 Lettre de Dominique Maurice-Denis – fils de Maurice Denis – à l'auteur, 28 septembre 1991.

Guéguen appartient à la cohorte des personnages secondaires du théâtre corbuséen. Son nom est généralement associé à quelques articles de *Cahiers d'art* et aux 142 vers de « Maison », l'inattendu poème dédié à Le Corbusier qui, en 1946, ouvrit avec des accents de dithyrambe le numéro hors-série « Arts » de *L'Architecture d'aujourd'hui* :

« Maîtres d'œuvres ! Haussez des maisons irisées
 Pour nos rêves humains et nos rêves divins
 Qu'elles brillent bulles géantes de rosée
 Au bord des poumons verts d'un végétal chemin.
 Leurs terrasses si pures en feront des autels
 Pour les noces limpides de la terre et du ciel
 Pendant que la montagne, la mer ou la forêt
 Sera le chœur chantant le cosmique verset
 Et les buissons de verre des Villes Radieuses
 Le credo prophétique des Sions bienheureuses »¹⁶

Toutefois Guéguen ne saurait être cantonné dans un rôle de thuriféraire. Ce fut un homme complexe, tourmenté et partagé, qui toute sa vie conjugua son adhésion aux espoirs portés par la modernité et une fidélité sans faille à sa Bretagne ancestrale. Devenu instituteur, à l'instar de ses parents, il avait d'abord souhaité s'éloigner des landes déchirées et du bocage de sa native paroisse de Loguivy-Plougras, qu'il voyait alors comme une « coagulation de tristesse ». Après la Grande-Guerre, il s'était donc fixé à Paris dont la vie littéraire et artistique l'enchantait. Il n'avait pas tardé à placer dans *Les écrits nouveaux* puis *Marges* de curieux poèmes souvent inspirés par les découvertes scientifiques et les phénomènes physiques, tout en courant les galeries et les ateliers où il s'était lié d'amitié avec de nombreux artistes. Mais brusquement, une certaine lecture de Charles Péguy l'avait impérieusement ramené à la Bretagne :

« Moi aussi j'avais mes routes paysannes qui se rouvraient pour moi et me ramenaient brusquement à mon pays et à ma race, ces deux introducteurs premiers à la nature et à l'humanité. Ce pays et cette race devenus chair et sang aux épreuves de jadis, mais morts en moi me semblait-il à la suite de mon exil volontaire, aujourd'hui ressuscitaient, devenus conscience »¹⁷.

Dès lors, Guéguen avait eu deux vies intérieures et deux vies littéraires. Cultivant la veine moderniste, il était entré dans l'entourage de Jacob Lipchitz, Henri Laurens et Christian Zervos qui, plus tard, lui présenterait Le Corbusier. Simultanément, il avait recueilli d'excellentes critiques, notamment de Jean Cassou subjugué par « un poème sur l'expérience de Ruthenford bombardant des protons de bore et d'azote avec des particules alpha de radium »¹⁸. Surtout, il était devenu critique attitré aux *Nouvelles littéraires*. Mais la Bretagne avait nourri un autre versant de sa production. Publié en 1923, *Marées de printemps*, un recueil de notes et de nouvelles aux fortes implications autobiographiques, lui avait valu

¹⁶ Guéguen Pierre, « Maison » (daté de Pâques 1945), in « Arts », numéro hors-série de *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1946, pp. 5-7.

¹⁷ Guéguen Pierre, *Marées de printemps*, Paris, F. Rieder et Cie, 1923, p. 88.

¹⁸ Cassou Jean, éléments d'une chronique aux *Nouvelles littéraires* repris dans *La Bretagne touristique*, n° 73, avril 1928, p. 90.

l'intérêt d'André Dézarrois (1890-1979) et par là même une bourse de la Fondation Blumenthal¹⁹. Ces 12 000 francs avaient permis à Guéguen d'écrire en toute quiétude *Arc-en-ciel sur la Domnonée*, qui avait reçu un bon accueil. Toutefois, il lui avait fallu attendre 1928 et la parution d'un ouvrage consacré à Paul Valéry pour atteindre la notoriété dont il jouissait enfin lorsqu'il avait rencontré Savina. Cette récente reconnaissance avait immédiatement été réinvestie dans sa seconde vie : il s'était en effet rapproché de Mathurin Méheut (1882-1958), au plus haut de sa réputation d'illustrateur, pour élaborer deux ouvrages de bibliophilie consacrés à la Bretagne qui paraîtraient en 1929 et 1930.

19 Cf. Le Couédic Daniel, « Dézarrois ou Janus chez les Bretons », in Actes du colloque *Du folklore à l'ethnologie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005.

Guéguen, le bon génie

Guéguen se prit immédiatement de sympathie et d'admiration pour Savina. Il devait d'ailleurs lui consacrer un article documenté en 1932 dans *Bretagne*, une revue attentive au renouveau artistique de la péninsule. À l'occasion, le poète et critique revint sur l'importance des *Seiz Breur* dans « la prise de conscience de sa vocation, qui [était] de rompre avec l'imitation funeste et de chercher à renouveler l'art breton ». Mais si le travail du menuisier était mis en avant, Guéguen ne mésestimait pas celui du « tailleur d'images » que Savina était progressivement devenu dans ses moments de loisir où il s'adonnait au bois gravé et au façonnage de sculptures « gauchement géométriques comme des icebergs »²⁰. Le Christ en croix celtique qu'il avait exposé au *Bleun Brug* de Douarnenez en 1929 relevait d'une recherche de l'effet par la simplification manifestement inspirée par la statuaire des grands calvaires²¹. Cependant – justifiant le jugement de Guéguen – ses essais suivants, dans leur dépouillement et l'agressivité de leurs facettes, rappelaient la rencontre du cubisme et des arts primitifs dans la première décennie du siècle, mais on aurait également pu y voir l'influence de l'expressionnisme de Georges Cornélius (1880-1963) venu en Bretagne approfondir sa quête des « forces élémentaires ». Ce peintre avait acquis le manoir du Boursoul, dans la campagne de Ploubalzanec – non loin de Tréguier donc –, d'où il rayonnait pour s'imprégner du « réalisme solide, presque cru » du pays et visiter Maurice Denis, qui le fit abondamment connaître autour de lui²². De toute évidence, Savina n'entendait pas encore se cantonner dans un seul registre : le saint Gildas naviguant, qui conserva sa préférence, semblait tiré de l'imagerie médiévale irlandaise dont la force symbolique découlait en grande partie de l'aberration des échelles et des proportions.

Déjà très étoffée, l'existence de Savina devait encore s'enrichir considérablement. En 1934, il fut en effet appelé pour divers travaux d'ameublement sur l'îlot de Saint-Gildas qu'Alexis Carrel (1873-1944) possédait depuis 1922, à quelques encablures du Port-Blanc. Il s'y réfugiait périodiquement pour synthétiser ses idées loin de la vie mondaine qu'il entretenait à New York et Paris. Célèbre depuis l'obtention d'un prix Nobel en 1912, le médecin avait conforté son prestige durant la Grande Guerre puis relancé l'intérêt à son égard en travaillant à la réalisation d'un cœur artificiel. Mais il s'était également persuadé de sa capacité à nourrir le débat de société et peaufinait alors le manuscrit de l'ouvrage qui, l'année suivante, lui vaudrait une extraordinaire fortune critique : *L'homme cet inconnu*. Pressenti comme ensemblier, Savina retint immédiatement l'intérêt d'Anne Carrel, qui régenta la vie matérielle de son époux sans s'interdire des incursions dans ses multiples activités où elle ne s'embarassait guère de préventions sociales²³. Il en devint rapidement l'homme de confiance et parfois le confident, de vive voix ou au fil d'une copieuse correspondance. Il obtiendrait également la sympathie d'Alexis Carrel dont il fut un lecteur passionné : les trajets en automobile de la gare de Guingamp – où Savina venait l'attendre pour le conduire à Penvenan – devinrent l'occasion de discussions dont le caractère apparemment anodin put se révéler

20 Guéguen Pierre, « Joseph Savina », in *Bretagne*, n° 105, septembre-octobre 1932, pp. 197-198.

21 Botmeur A. (pseudonyme d'André Batillat), « L'exposition d'art breton moderne à Douarnenez, septembre 1929 », in *Kornog*, hiver 1930, pp. 7-9 et planche hors texte. Le *Bleun Brug* (fleur de bruyère) était une grande manifestation où se mêlait le prosélytisme catholique et le militantisme breton.

22 Daniel François, Foucart Bruno et alii, *Jean-Georges Cornélius*, Morlaix, Musée des Jacobins, 1993.

23 Drouard Alain, *Alexis Carrel (1873-1944) : De la mémoire à l'histoire*, Paris, L'Harmattan, 1995.

conséquent : c'est en effet ainsi que le médecin apprit l'insolite relèvement de l'abbaye de Boquen par dom Alexis Presse (1883-1965), entraînant chez lui le désir de rencontrer ce moine intraitable qui deviendrait un visiteur régulier de Saint-Gildas et, surtout, soufflerait l'idée d'une fondation destinée à soutenir le projet de *biocratie* en cours d'élaboration²⁴.

La rencontre d'Anne et Alexis Carrel annonçait en fait un maelström dont Savina sortirait changée. Le 24 mars 1935, il fut coopté au sein du comité breton constitué en vue d'une participation à l'Exposition internationale de 1937 qui, après bien des péripéties, était désormais certaine. Dans cet aréopage, il allait côtoyer l'essentiel des milieux économiques et artistiques de la région associés dans l'ambitieuse intention de révéler une Bretagne débarrassée des stéréotypes dont on l'affublait. Octave-Louis Aubert (1870-1950), le président de ce comité, avait conclu une alliance avec René-Yves Creston afin d'organiser le pavillon qu'on édifierait à Paris, d'en définir la scénographie et de choisir les artistes et artisans qui la matérialiseraient. Savina réalisait au même moment deux ensembles mobiliers dessinés par l'inamovible président des *Seiz Breur* : nul étonnement, donc, à ce qu'il ait été appelé pour la circonstance. Très inattendue, en revanche, fut la demande que lui présenta Pierre Guéguen quelque temps plus tard en le priant de faire découvrir à Le Corbusier le littoral chaotique du Trégor d'où il venait de tirer la matière d'une audacieuse métaphore des personnages qui peuplaient sa peinture :

« Leur énormité, leurs étages de chair, analysés avec un puissant parti pris de valeurs, rappellent le musée d'anatomie des rochers de Ploumanach, en Bretagne, où la nature a réalisé un incroyable harem minéral, une sorte de mammoutherie architectonique monstrueuse »²⁵.

Le poète, après plusieurs tentatives infructueuses, avait en effet réussi à entraîner son ami dans sa Domnonée natale mais aussitôt – et à juste titre – s'était senti incapable d'en organiser matériellement le séjour : Savina lui était alors apparu comme un recours.

La tête pleine de mélanite

À défaut de la « mammoutherie monstrueuse » de Ploumanach, que Le Corbusier connaissait d'ailleurs depuis 1920, Savina divulgua celle à peine moins écrasante de Plougrescant où, ensemble, ils retourneraient un an plus tard, tout à loisir cette fois, car de manière inattendue une alchimie allait opérer. Pour en concevoir la raison, il faut rappeler que la pensée et la production de l'architecte connaissaient alors un infléchissement. 1935 est aussi l'année où fut édiflée la maison des Mathes résolument assise sur le sol brut et dotée de puissants et rustiques murs de moellons équarris. Loin de la puriste villa Savoye ou des formes radieuses hissées sur pilotis, se dessinait alors incontestablement chez Le Corbusier un intérêt soutenu pour le lieu, le temps long qu'il concrétise, pour l'inertie et ce qu'elle concentre d'éternité ; pour l'œuvre singulière aussi. Bien qu'il soit hasardeux de leur prêter

24 Drouard Alain, *Une inconnue des sciences sociales : La fondation Alexis Carrel (1941-1945)*, préface de Roger-Henri Guerrand, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1992.

25 Guéguen Pierre, « Le Corbusier, urbaniste radieux », in *Europe*, septembre-décembre 1936, pp. 486-500.

Cet article est très vraisemblablement celui que Guéguen avait rédigé pour *Cahiers d'art* en 1935 et qui – en dépit de remaniements – avait été refusé par Christian Zervos dont le jugement sur la peinture de Le Corbusier était très réservé.

une permanente parenté de pensée et de concomitantes évolutions, on notera que Guéguen, dès 1932, avait préparé le retour en grâce de ces valeurs un moment obliées :

« J'adore, pour ma part, les meubles modernes où le nickel joue un si grand rôle et la pesanteur un si petit. Mais à des maisons de granit, il sied d'avoir des meubles de chêne qui, sans être de ces forteresses que les huchiers de jadis taillaient dans le cœur de Brocéliande, ont au moins une solidité qui rassure »²⁶.

Justement, Le Corbusier, qui s'intéressait à nouveau au mobilier, ne manifestait guère l'intention d'en revenir aux recherches de 1929 qui avaient mené aux fameuses ossatures d'acier chromé. En cela, la production de Savina lui fut sans doute matière à réflexion, dans son ancrage local, sa réalisation artisanale et sa robuste présence. Et puis, au risque d'un anachronisme, il est tentant de recourir à un texte publié en 1941 pour expliquer l'intérêt que Le Corbusier porta d'emblée à ce menuisier virtuose qui avait placé sa compétence ancestrale au service d'un renouveau inscrit dans la continuité :

« Il n'est pas de travail des mains qui ne soit animé d'une pensée. Il n'est pas d'être qui ne possède une sensibilité. Il n'est pas de travail qui ne porte témoignage d'un goût, d'un geste personnel ayant façonné l'œuvre. La beauté est le fruit d'une rencontre heureuse d'harmonies en un individu riche de moyens expressifs, d'imagination, de puissance lyrique. Et cette résonance d'un être doué opère dans le cadre de ses émois : nature, coutumes et traditions »²⁷.

Plus tard, dans ses cahiers hiéroglyphiques, il noterait : « Dresser un inventaire systématique pour un livre ASCORAL des folklores français vivants utilisables pour l'équipement domestique »²⁸. Les chantiers ethnographiques 909 et 1810, respectivement consacrés au mobilier traditionnel et à l'artisanat, que conduisirent Urbain Cassan (1890-1979) et Marcel Maget n'eurent pas d'autre but. Ils furent, il est vrai, placés sous l'égide de Georges-Henri Rivière (1897-1985) dont Le Corbusier était un conseiller occasionnel. On notera d'ailleurs avec intérêt que pour réaliser les enquêtes en Bretagne, le conservateur du musée des Arts et Traditions populaires choisit plusieurs *Seiz Breur*, amis ou connaissances de Savina, dont Creston²⁹.

Dès 1936, où il revint dans le Trégor pour de vraies vacances, Le Corbusier prodigua des conseils, croquis à l'appui, mais sans tenter d'arracher Savina à ses convictions. On peut en effet opérer une double lecture du premier meuble qu'il esquissa à son intention. Certes, ce bahut comporte un piètement aux allures de pilotis et présente des porte-à-faux qui ne l'écartent en rien des principes fondamentaux de l'architecte. Bien sûr, le décor proposé pour ses deux portes – les rochers de Plougrescant en silhouette et une longère traitée à la manière des « objets en l'air » de sa peinture (Guéguen *dixit*) – ressortit à son langage plastique. Mais cette insistance sur le motif local et ce réalisme direct peuvent également être compris comme

26 Guéguen Pierre, « Joseph Savina », op.cit.

27 Le Corbusier, « Le folklore est l'expression fleurie des traditions », in *Voici la France de ce mois*, n° 16, juin 1941, p. 27.

28 FLC. J3-6 La VI^e section de l'ASCORAL était consacrée au folklore.

29 Boëll Denis-Michel, « Du folklore à l'ethnologie de la Bretagne : le rôle des Seiz Breur », in, *Ar Seiz Breur 1923-1947*, op. cit. pp. 208-231.

un régionalisme sans mièvrerie. La formule et la leçon qu'elle accompagnait séduisirent assurément ; Savina s'en ouvrit sans détour à Guéguen, qui en répercuta illico la nouvelle. Ne doutant pas que Le Corbusier trouverait dans cette annonce une réelle satisfaction, il y alla même d'un discret rappel du rôle qu'il estimait avoir tenu en l'occurrence : « Vous avez laissé à Tréguier un souvenir fulgurant. La tête de Savina est pleine à éclater de la mélanite que **nous** y déposâmes »³⁰. Il y avait cependant loin de la coupe aux lèvres. Confiant, Savina reprit le croquis, le mit à l'échelle et en tira une réalisation dont il envoya une photographie à Le Corbusier, qui répondit par une critique cinglante. Peut-être vexé, mais guère découragé, il se remit au travail et cette fois dut obtenir quitus puisqu'un bahut de 1937 porta pour la première fois la signature JS-LC³¹.

Et pourtant, après ces quelques mois d'effervescence, l'importance de Le Corbusier sembla décliner dans l'esprit de Savina. Plusieurs raisons ce conjuguèrent sans doute pour occasionner cette parenthèse. D'abord, le pavillon de la Bretagne à l'Exposition internationale obtint un étonnant succès. Il fut unanimement salué par la presse qui le jugea souvent digne d'une représentation nationale et assura le triomphe des *Seiz Breur* dont vingt-trois représentants avaient pris part à l'entreprise, s'en voyant d'ailleurs fréquemment récompensés. Georges-Henri Rivière avait évidemment remarqué le travail accompli dans une étroite association de la particularité régionale et de la création, qui se situait pleinement dans sa ligne : il fit en sorte que Creston s'orientât vers l'ethnologie et lui obtint ensuite une bourse du Museum pour intégrer le musée de l'Homme. Savina lui-même avait reçu une médaille de bronze pour un sobre buffet orné d'une double frise de plumes de paon, motif inspiré de la broderie *bigouden* qu'il devait reprendre en diverses occasions.

Distances et retrouvailles

Ce quasi triomphe collectif et cette mention individuelle engendrèrent un afflux de commandes qui le fixa dans son atelier dont l'effectif croissait régulièrement. Sans doute aussi fut-il flatté du nouvel intérêt que lui manifesta Alexis Carrel en lui confiant la réalisation d'un prototype de couveuse pour nouveaux-nés prématurés. En effet, la renommée du médecin ne déclinait pas et l'arrivée en 1938, sur l'île d'Illiec proche de la sienne, de Charles Lindberg – qui était son ingénieur de recherche – allait encore aviver la curiosité tant pour la glorieuse traversée de 1927 que pour la morbide affaire d'enlèvement et d'assassinat de 1932. Évidemment, Savina ferait aussitôt la connaissance de l'aviateur et se rendrait même indispensable comme quasi-intendant de sa demeure estivale, ce qui transparaît dans la correspondance entretenue avec son épouse. Et puis en 1937, inlassable entremetteur, Guéguen avait mis à nouveau Savina à contribution, le transformant cette fois en guide-accompagnateur de Henri Laurens, qui prétendait n'avoir jamais vu la mer. La découverte du littoral de Plougrescant, dont il put se repaître du Porz Bugalez au Pelinec, fut suffisamment bouleversante pour qu'il ait aussitôt infléchi notoirement sa pratique vers les courbes sensuelles qui caractériseraient la suite des sirènes. Il fut assurément le premier à donner une forte substance au goût de Savina pour la sculpture ; c'est à lui que le Trégorrois s'ouvrit d'abord des ambitions nouvelles qu'il développa dans ce domaine en 1943 ; c'est de lui – dont

30 Lettre de Pierre Guéguen à Le Corbusier, sd. FLC. E2-03 397.

31 Découvert par l'auteur le 18 juillet 1984 dans l'ancien magasin de Savina, qu'il avait conservé comme dépôt après sa cessation d'activité, ce bahut n'est pas indemne d'interrogations : aucune pièce d'archive ne confirme en effet l'accord de Le Corbusier pour une signature qui en outre aurait pu être gravée tardivement.

il devint occasionnellement le praticien – qu’il s’inspira durablement pour son œuvre personnel.

Formé aux registres convenus du décor de mobilier, Savina s’était spontanément dirigé vers une production tout différente, souvent malhabile mais exprimant une soif d’explorer et d’exprimer que diverses rencontres avaient ensuite progressivement étanchée. Le Corbusier ne l’avait ni su, ni pressenti lors de ses deux séjours dans le Trégor, en dépit de l’intérêt sans cesse plus vif qu’il portait lui-même à la sculpture, sans parvenir toutefois à lui trouver une claire destination et sans aborder la question de sa réalisation. En 1935, il lui avait en effet donné une place spectaculaire dans sa proposition pour le musée d’Art moderne de Paris, mais en accompagnement de l’architecture. Depuis, il s’était essayé à l’échelle monumentale pour célébrer la mémoire de Paul Vaillant-Couturier à Villejuif et, par ailleurs, nombre de ses dessins s’inscrivaient désormais dans une perspective soulignée par des ombres qui suggérait un projet de mise en volume, tel « La grande industrie [s’emparant] du bâtiment ». Cette tendance s’accuserait durant la guerre, comme le prouvent les dessins gouachés de 1940 et 1942 qui se matérialiseraient ultérieurement dans *Ubu* et *Totem*. Ces cheminements vaguement convergeants expliquent sans doute partiellement la tournure que prit ensuite la relation entre les deux hommes, mais encore fallait-il provoquer leur rencontre dans le domaine de la sculpture, qu’ils n’évoquèrent jamais avant-guerre et que Le Corbusier n’envisagea donc pas d’introduire dans le projet de collaboration qu’il élaborait durant l’automne 1944. Taraudé à nouveau par le désir de se muer en chef d’entreprise, l’architecte songeait alors à créer une « société de mobilier standard » qui aurait tiré parti des chantiers de la reconstruction et, bien évidemment, l’idée de s’appuyer sur le savoir-faire et les moyens de Savina s’était imposée à lui. Il s’en était ouvert à Guéguen qui, trop heureux de jouer à nouveau un rôle d’intermédiaire, avait immédiatement répercuté la nouvelle à Tréguier, persuadé qu’elle y serait reçue avec enthousiasme³². L’accueil fut tout autre. Le 12 décembre, sans attendre la moindre confirmation de ce projet, Savina écrivit à Le Corbusier une lettre mémorable où, certes, il remercia pour l’intention, mais en atténuant aussitôt la satisfaction affichée d’un aveu : « J’ai plus l’esprit à la sculpture qu’aux meubles pour l’instant ». Et de s’enhardir :

« Ci-joint deux photos. Vous reconnaîtrez sur l’une d’elle votre dessin de la planche 12 de votre " Œuvre plastique " édité chez Morancé. Je me suis amusé à faire cela, car j’ai trouvé que plusieurs de vos dessins avaient une grande valeur sculpturale »³³.

Certes, Le Corbusier savait depuis quelques temps que Savina s’adonnait à la sculpture : plusieurs lettres le lui avait discrètement signalé et il avait même pu voir trois de ses statuettes chez Laurens, qui les avait reçues de Guéguen. L’architecte avait même porté un jugement très positif sur ces essais sans imaginer cependant autre chose qu’un *hobby* et, surtout, sans penser y être jamais mêlé³⁴. La missive du 12 décembre 1944 constitua donc une révélation.

Une sorte d’ascèse

³² Entretien de l’auteur avec Joseph Savina, à Tréguier le 7 octobre 1983.

³³ FLC R3 03 23.

³⁴ Carrel Alexis, *L’homme cet inconnu*, Paris, Plon, 1935, p. 277.

Le Corbusier aurait pu en prendre ombrage. Le « petit homme » que Savina avait tiré d'*Harmonique périlleuse*, un tableau de 1931 dont il ne connaissait qu'une reproduction, aurait dû l'irriter, le pousser à la réprobation, voire au sarcasme devant cette initiative qui, sans précaution, sortait un motif d'une composition soigneusement équilibrée. Il n'en fut rien. Ici peut-être l'hypothèse de « l'homme simple et sans ambition intellectuelle » trouve-t-elle sa place. On ne saurait exclure, en effet, que Le Corbusier – dont on a précisé qu'il était depuis bientôt dix ans « en attente de sculpture » – ait alors considéré Savina comme un agent du destin bien différent de l'intrus prétentieux qu'il aurait probablement vu derrière tout artiste réputé ayant eu la même audace. Plus simplement, on pourrait imaginer une indulgence pour celui qui, depuis dix-huit mois, lui assurait un ravitaillement de qualité et acceptait même les paiements différés lorsque l'architecte était momentanément désargenté : c'était d'ailleurs pour le faire patienter dans une telle situation, que Le Corbusier avait offert à Savina le volume où il devait découvrir fortuitement *Harmonique périlleuse* et « sa grande valeur sculpturale ». Leurs échanges épistolaires, bien dans la tonalité nécessiteuse de l'époque, abondent en passages qui justifieraient une clémence de circonstance : « Hier, avec beaucoup de mal, j'ai acheté un cochon que nous allons saler : ainsi nos amis Corbu, Guéguen et Laurens auront quelque chose pour l'hiver »...

Mais cette lettre aux promesses roboratives comportait également quelques lourdes considérations de nature à expliquer plus vraisemblablement l'accueil favorable que rencontra l'initiative de Savina. Elle référait spécialement aux « fonctions adaptatives dont [parlait] le docteur Carrel »³⁵. Ce thème était en effet au cœur de la théorie échafaudée par le médecin mué en idéologue : il occupait l'intégralité du chapitre VI de *L'homme, cet inconnu*. Selon Carrel, cette capacité primordiale avait été progressivement aveulée par l'effet délétère d'un goût pour la facilité, le confort débilisant et le moindre effort, qui caractérisait les sociétés contemporaines aveuglées par leur prospérité. L'humanité – au sens biologique et social – s'en trouvait menacée. Seuls demeuraient « solides, physiquement et moralement, ceux qui avaient été soumis à une discipline intelligente, qui [avaient] enduré quelques privations et [s'étaient] accommodés de conditions adverses ». Et de plaider pour « une sorte d'ascèse »³⁶. Incontestablement, Carrel et Le Corbusier se rejoignaient sur ce diagnostic et cette médication. D'ailleurs, le 21 août 1937, dans une lettre manuscrite postée à Penvenan, le médecin avait confié à l'architecte que la lecture de ses ouvrages l'avait ramené à son intérêt pour « l'être humain et son pouvoir d'adaptation »³⁷. Or Savina, revenu profondément changé de trente mois de captivité, ne cessait d'évoquer dans sa correspondance cette expérience du dénuement et de l'introspection consécutive, qu'il avait connue en Bavière. Il la tenait pour salubre en dépit des souffrances occasionnées, car seule capable de conduire au rejet de « la petite bourgeoisie jouisseuse et pourrie » qui le déprimait depuis son retour et – n'était-ce sa famille – l'aurait convaincu de rejoindre dom Alexis à Boquen pour demeurer en prise avec l'essentiel³⁸.

35 Lettre de Joseph Savina à Le Corbusier, 27 septembre 1943. FLC R3 03 4.

36 Carrel Alexis, *L'homme cet inconnu*, Paris, Plon, 1935, p. 277.

37 FLC F2 13.

38 FLC R3 03 6.

Le Corbusier ne prit nullement ces propos pour des jérémiades : il en souligna certains passages et répondit en argumentant. Au moment où il cherchait activement – en sollicitant d’ailleurs l’aide de Savina – à intégrer la *Fondation française pour l’étude des problèmes humains*, dont Carrel avait obtenu la création le 17 novembre 1941, de tels propos faisaient sans doute écho chez lui à une réflexion sur les nécessaires efforts à consentir pour comprendre et admettre l’urbanisme et l’aménagement qu’il préconisait³⁹. En 1938 déjà, il avait ainsi glosé sur les vertus du ghetto comme école de formation du caractère prédisposant aux avantages de la *ville* et du *village radieux* dont il envisageait de faire bénéficier les juifs chassés de leurs pays et qu’il fallait donc réinstaller⁴⁰. En 1944, aux yeux de Le Corbusier, Savina n’était plus uniquement un habile menuisier, pas seulement un « chic type » comme il aimait à le lui dire ; il était avant tout un homme que sa captivité avait lavé des influences néfastes, débarrassé des entraves de la routine, adapté à une expérience esthétique d’ampleur qu’il lui présentait d’ailleurs comme constitutive de sa reconstruction : « Vous devez vous réfugier dans cet asile secret de la création »⁴¹.

Toutefois cette seule qualité n’aurait pas suffi à pérenniser l’aventure, non plus qu’à entraîner l’indéfectibilité de la signature aux « deux noms joints » proposée par Le Corbusier le 27 décembre 1946, alors que le Trégorrois, influencé peut-être par l’exemple donné un demi-siècle plus tôt par Paul Gauguin, venait d’imaginer un meuble à quatre vantaux sculptés d’après le tableau « Deux femmes debout à la chaise » également découvert dans *Œuvre plastique*⁴². Nul doute, ici encore, que parmi les explications figure en bonne place « la vive et naturelle sympathie » qui les lia et engloberait même Gwennola (1934-1990), la fille de Joseph Savina devenue familière de la rue Nungesser-et-Coli durant ses études à Paris et dont l’architecte voulut être témoin du mariage en 1957. Mais il est une autre raison, qui transparait continûment dans leur correspondance : Le Corbusier, saisi par une modestie qu’on lui dénie bien souvent, eut la claire conscience de ne pas être sculpteur, au contraire de Savina dont il ne cessa de louer les dispositions en la matière : « Vous êtes un réel sculpteur plein de dons naturels » (27 juillet 1947), « Vous avez un grand talent » (28 août 1947) ; « Vous donnez sur une piste héroïque de sculpture » (19 mai 1945) ; « Vous [montrez] un grand talent naturel, [vous êtes] un sculpteur réel » (7 décembre 1949) ; « Vous avez du talent comme sculpteur » (1^{er} juillet 1950) ; « Vous êtes plein de talent, j’ai plaisir à travailler avec vous » (21 avril 1955) ; etc.

Une fonction médiumnique

Cette constance dans la louange ne relevait pas de la flagornerie mais d’une conviction totale, que Le Corbusier afficha de façon très significative lorsqu’il fit en sorte qu’une œuvre personnelle de Savina – *Velleda* – figurât aux côtés de celles proposées par Brancusi, Giacometti, Laurens, Lipchitz et Zadkine en illustration du numéro « Arts » de *L’Architecture*

39 Le Corbusier, qui avait rencontré Carrel le 7 mars 1942, ne fut invité à rejoindre le département de « bio-sociologie » de la *Fondation* que le 22 juillet 1943. Il en démissionna le 20 avril 1944. FLC A2 17 17 et E2 18 240.

40 Cf. Le Couédic Daniel, « Le Corbusier, avatar flamboyant et funeste de la modernité », in *Urbanisme*, n° 282, mai-juin 1995, pp. 51-58.

41 Lettre de Le Corbusier à Joseph Savina, 29 septembre 1945. Col. Part.

42 Lettre de Le Corbusier à Joseph Savina, 27 décembre 1946, citée par Savina dans « Sculpture de Le Corbusier-Savina », in *Aujourd’hui spécial Le Corbusier*, n° 51, novembre 1965, p. 96.

d'Aujourd'hui publié en 1946. Il faut également s'attarder sur l'épithète *réel* et, surtout, l'appréhender dans l'acception que lui donnait *Plans* lorsqu'on y parlait de « l'homme réel » constitué dans sa région et son métier. Pour Le Corbusier, en effet, Savina se distinguait radicalement des artistes « gâchés par les livres et les marchands »⁴³. Son « talent naturel » en faisait un *medium* capable de découvrir la sculpture potentielle dans le gisement qu'était son œuvre peint et dessiné, passé et à venir. « Il avait mis tous ses cartons à ma disposition », relatait Savina, ajoutant : « À moi de retenir les sujets possibles. Il m'arrivait de refaire les dessins qu'il retouchait ensuite »⁴⁴. Le Corbusier ne dissimula guère cet aspect de leur collaboration : « Je fais pour vous quelques croquis de sculptures possibles, [ce serait] entièrement nouveau dans **votre** série », écrivait-il le 30 septembre 1947. Et en 1955, désireux sans doute de voir Savina plus actif, il l'intimait : « Réclamez-moi des documents »⁴⁵.

En 1953, Willy Boesiger exprima un étonnement qui persiste d'ailleurs bien souvent : « Ce qu'il y a de curieux dans ces sculptures, c'est qu'elles sont taillées à grande distance (en Bretagne) et sans lien autre que la sympathie et les dessins fournis par Le Corbusier. La plupart du temps, elles sont demeurées telles que les a taillées Savina »⁴⁶. Pour comprendre cet état de chose, il faut admettre que la question de la distance, en l'occurrence, n'était qu'incidemment d'ordre métrique. Elle avait d'abord une dimension temporelle – Le Corbusier encourageait Savina à revisiter son œuvre – et, surtout, elle était du ressort des compétences : l'un savait engendrer ce que l'autre avait généré. La métaphore procréative trouve sa justification dans l'émerveillement que l'architecte ressentit et exprima fréquemment à la découverte des matérialisations de ses conceptions putatives. Il est cependant erroné d'affirmer que leurs interventions furent strictement successives : ils prirent au contraire l'habitude de se retrouver, à Paris le plus souvent mais à Tréguier aussi, pour parachever le travail ensemble. Cependant, plusieurs indices font supposer que Le Corbusier imagina bien laisser Savina œuvrer seul dans le domaine proprement sculptural, se réservant le rôle suave et final, mais pour lui essentiel, de polychromiste. Il en avait inauguré la formule avec bonheur en 1935, lorsqu'il avait peint la réplique du *Moscophore* appelée à figurer dans l'exposition « Les arts dits primitifs » que Louis Carré avait installée dans l'atelier de la rue Nungesser-et-Coli. Son intervention, pensait-il, l'avait «[arrachée] à son linceul de plâtre ». Et de conclure : « La vie est affirmée par la couleur, la statue s'agite par sa polychromie »⁴⁷.

Il n'est pas douteux que Le Corbusier en vint à réserver à la sculpture la part prépondérante de son investissement dans les arts plastiques, peut-être parce qu'elle lui laissait espérer une reconnaissance que la peinture, à son grand dam, ne lui avait jamais offerte. En 1961, stimulé par Heidi Weber, qui depuis Zürich se faisait fort de valoriser son œuvre auprès des plus prestigieuses institutions et des grands collectionneurs, il rechercha le moyen d'augmenter et de régulariser sa production, ce qui le convainquit de rompre avec la formule initiale, subtilement informelle mais jugée désormais trop aléatoire, qui avait prévalu

43 Lettre de Le Corbusier à Joseph Savina, 1er juillet 1950, citée par Françoise de Francieu in *Le Corbusier, Savina : Dessins et sculptures*, Paris, Fondation Le Corbusier et Philippe Sers, 1984, p.99.

44 Montaron Roger, « Quand Le Corbusier s'intéressait aux sculpteurs bretons.. », in *Ouest-France*, 19 janvier 1971.

45 *Le Corbusier, Savina : Dessins et sculptures*, op.cit., p. 97 et 101.

46 Boesiger Willy, in *Le Corbusier : Œuvre complète 1946-1952*, Zürich, Éditions Girsberger, 1953. Cette phrase pleine d'étonnement fut reprise dans la plaquette de l'exposition « Le Corbusier-Savina » qui se tint à la Fondation Le Corbusier en 1984.

47 Le Corbusier, « L'espace indicible », in « Arts », numéro hors-série de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1946, p. 14.

jusque là dans sa relation avec Savina. Il lui proposa donc de se consacrer totalement à leur collaboration et précisa : « Le partage "moitié Savina, moitié Corbu" »⁴⁸. Ce qui ne suffit pas à emporter l'adhésion. En effet, ses responsabilités vis-à-vis des sept ouvriers qu'il employait alors, la volonté de stabiliser sa vie familiale durement reconstruite après-guerre et l'incertitude pesant sur l'avenir de l'architecte – qui approchait les 75 ans – le convainquirent de refuser. Le Corbusier prétendit comprendre ces raisons, mais en ressentit du dépit et de la frustration, car les commandes venaient, qu'il ne pouvait satisfaire. Il envisagea dès lors la création d'un « atelier d'études et de recherches » où certains de ses collaborateurs présentant des dispositions pour la sculpture auraient été mis à contribution, secondés par quelques recrues appropriées. Une période d'ombre dans leurs relations s'ouvrit ainsi, dont témoigne une lettre où Le Corbusier en vint implicitement à ravalier Savina au rang de simple praticien.

Il se retint toutefois de sauter le pas, doutant certainement du résultat d'une telle entreprise qui *de facto* l'aurait contraint de tenir pleinement le rôle d'un sculpteur qu'il savait ne pas être. L'atelier fut formellement décrété, mais ses relations avec Savina s'apaisèrent et reprurent bientôt leur cours antérieur, sinon qu'en contrepartie d'une collaboration accrue, le Trégorrois reçut dès lors une rémunération annuelle. Il faut probablement y voir un effet bénéfique de la grande exposition ouverte en novembre 1962 au musée d'Art moderne de Paris. Elle révéla spectaculairement l'œuvre sculptée, largement ignoré jusque-là, et mit en lumière la richesse et l'originalité de la collaboration avec Savina qui, en mai 1964, trouva d'ailleurs une seconde vitrine à Zürich. Onze sculptures y furent en effet exposées à l'initiative de Heidi Weber qui tenta alors, mais en vain, de persuader Le Corbusier d'abandonner la signature double JS-LC, qu'elle jugeait dévalorisante pour l'architecte. Ces succès internationaux ne détournèrent nullement Savina de ses aspirations bretonnes : pour avoir délaissé l'action militante, il leur demeura fidèle. La présentation suisse fut ainsi quasi concomitante d'une exposition qui occupa le musée de Saint-Brieuc du 4 juillet au 10 octobre 1964. Intitulée « Quatre siècles de mobilier breton », elle fut l'ultime réalisation de René-Yves Creston, qui s'éteignit à quelques semaines du vernissage. Ce fondateur des *Seiz Breur* devenu chargé de recherche au CNRS, puis conservateur de musée, n'avait jamais renoncé à ses idéaux de jeunesse auxquels Savina avait donné pleinement substance. Un bahut réalisé par le Trégorrois en 1952 dans sa manière celtique concluait donc très logiquement l'exposition et l'iconographie de son catalogue préfacé par Georges-Henri Rivière, qui se délectait lui-même d'une vie chargée de passions réputées inconciliables.

* *

*

Sculpteur avec Le Corbusier et en solo, Savina fut aussi officier du mérite artisanal et présida jusqu'à sa cessation d'activité, en 1970, le jury des Côtes-du-Nord du certificat d'aptitude professionnelle d'ébéniste. Il ne s'essaya jamais à une théorisation de cette vie au double visage, pas plus qu'il ne tenta d'éveiller la curiosité. La chambre du foyer de Tréguier où il acheva sa vie résumait par son décor disparate cette existence dont lui ne doutait pas de l'unité. Elle n'était guère visitée en dépit de la foisonnante richesse des œuvres et des objets qu'il y avait réunis : Savina réservait en effet sa sociabilité aux adhérents du *club-photo* de la

⁴⁸ Lettre de Le Corbusier à Joseph Savina, 25 août 1961.

résidence qui admiraient d'abord en lui le meilleur ensemblier que la contrée ait connu. Pierre Guéguen ne les aurait pas contredits. D'ailleurs, n'avait-il pas dédié naguère à son ami un long poème achevé par la certitude que ses «meubles d'amour» portaient une promesse d'éternité :

« Quand il faudra partir en des arches chagrines
Pour la fosse où le ver dirige l'avatar
Nos meubles qu'un partage ou l'encan dissémine
Juifs errants connaîtront les affres du hasard
Jusqu'au démembrement dernier au fond des granges
Là cloisons de fortune des maïs et des blés
Sur la terre battue à demi replantés
Dans le printemps froueur tout chargé de semences
Ils ressusciteront aux ivresses des branches »⁴⁹

49 Pierre Guéguen, « Meubles d'amour à Jo Savina », poème de 77 vers écrit à la Pentecôte 1944, in *Joseph Savina, l'art et le métier* (catalogue de l'exposition présentée sous le commissariat de Pascal Aumasson au musée de Saint-Brieuc du 19 novembre 1988 au 28 janvier 1989), p. 18.