

Influences et emprunts dans l'architecture identitaire bretonne du XX^e siècle

Les premiers assauts de la mondialisation furent clairement perçus, et aussitôt redoutés, dès le milieu du XIX^e siècle, même en Bretagne où les soubresauts de l'époque ne connaissaient pourtant qu'une résonance amortie. Le chemin de fer ne matérialisait-il pas le risque d'une contamination ? L'essor du mouvement régionaliste doit être compris comme une résistance à cette menace. D'emblée il fit du *paraître* un enjeu essentiel, persuadé que le maintien d'un cadre de vie ancestral serait le gage d'une préservation globale de l'originalité culturelle, *racique* disait-on alors volontiers. À l'occasion, on renvoya bien souvent avec complaisance loin dans le temps des particularités récemment constituées, oubliant notamment que la profonde transformation de l'économie agricole initiée au terme du XVIII^e siècle avait immédiatement influé sur le paysage, le domaine bâti, le mobilier, le costume, etc. Mais bien sûr, cela semblait modeste face aux bouleversements qui s'annonçaient et spécialement en comparaison de la mue des villes, honnies des régionalistes qui, à l'instar de François Vallée (1860-1949), les jugeaient cosmopolites et frivoles, périlleuses donc. Dans cette logique, l'architecture ne pouvait manquer de retenir l'attention : elle fut même rapidement considérée comme essentielle, tant les éclectiques constructions balnéaires prenaient figure de défi. Mais, chose paradoxale, pour en faire le bastion d'une défense de l'identité bretonne, ses champions eurent recours à des doctrines, des théories et parfois même des manières élaborées ailleurs. Initiée à l'aube du XX^e siècle, cette démarche ne devait jamais se démentir, même lorsque la quête identitaire, s'extirpant du marais conservateur, se voulut progressiste.

Picturesque and revival

Dans un *Mémoire sur l'art breton* présenté au congrès de l'Union Régionaliste Bretonne de 1906, Pierre Gatier tint à dire combien il était « péniblement impressionné par la vue des villas de pacotille, ces articles

de Paris horribles, qui n'avaient aucun rapport avec l'architecture de pierre et de bois couverte de seigle», dont il aurait fallu selon lui perpétuer le souvenir dans les nouvelles édifications¹. De tels propos, appuyés sur de vagues évocations, s'entendaient régulièrement d'estrade en estrade. La nouveauté, en l'occurrence, résida dans la louable intention de ce peintre, qui voulut apporter une preuve convaincante de la fécondité de ses préconisations. Il cita donc en modèle *Mane ty Guard*, une villa édifée à Carnac-Plage en 1904 sur un plan de Désiré Jamet (1856-1930). En fait, cette demeure n'arborait ni bois, ni seigle, mais assurément beaucoup de pierre. Dotée d'une tourelle crénelée et de rampants mis en exergue, elle évoquait avant tout les gentilhommières que la Grande-Bretagne avait héritées de John Nash (1752-1835) et de ses émules. Nul étonnement à cela ; son commanditaire, Félix *alias* Sydney Churchill, pour avoir jeté son dévolu sur la douce morbihannaise, n'avait rien oublié de ses origines britanniques et de son passé : cet ancien *horse guard* souhaita même qu'on l'enterrât en grande tenue dans le cimetière de Carnac ! L'allure bretonne, que Pierre Gatier croyait avoir décelée dans sa maison, était assurément une acclimatation du pittoresque anglais né au XVIII^e siècle et popularisé ensuite dans toute l'Europe où les bâtisses qui s'en inspiraient furent d'ailleurs souvent qualifiées de *homes* ou de *cottages*².

Les architectes bretons n'échappèrent pas à cette influence propagée par la revue *The Studio*, d'autant qu'elle permettait effectivement d'introduire des connotations locales sur une trame universelle. Pour la villa *Caprice*, qu'il édifia à Paramé en 1903, Hyacinthe Perrin (1877-1965) opta pour ce registre où Gaston Chabal (1882-1965) puisa ensuite résolument. À la lecture assidue du *Studio*, dont les pages s'ouvrirent ultérieurement à ses réalisations morgatoises, ce dernier ajoutait d'autres sources : issu d'une famille protestante très anglophile, d'ailleurs alliée à Sir Anthony Perrier, consul à Brest de Sa Gracieuse Majesté, il marqua longtemps cette filiation en faisant plaisamment empeser ses cols à Londres. Aux références livresques et à l'active propagande de certaines revues, il fallait ajouter les exemples de pierre que la Bretagne recelait. Dès le XIX^e siècle, en effet, quelques vastes demeures y avaient sacrifié à la mode anglaise : ainsi, par touches et adjonctions historicistes, Favreau avait-il offert un cachet dûment pittoresque à l'austère château néo-classique du Pérennou.

Et puis, en Angleterre toujours, le principe avait été repris et doté d'une charge idéologique nouvelle, qui lui offrait un pouvoir de convic-

¹ GATIER, Pierre, «Mémoire sur l'art breton», *Bulletin de l'Union Régionaliste Bretonne*, Redon, 1907, p. 179-186.

² WATKIN, David, *The English vision : The picturesque in architecture, landscape and garden design*, Londres, John Murray, 1982.



Gaston Chabal, Villa *Ker Maria*, Morgat en Crozon, 1908. Phot. Daniel Le Couédic.



Yves Hémar, Villa aux Sables-d'Or-les-Pins en Pléhérel (aujourd'hui Fréhel),
circa 1930. Phot. Daniel Le Couédic.

tion accru. William Morris (1834-1896), chantre d'un socialisme résolu mais bien peu conventionnel, avait en effet théorisé un *domestic revival* où la maison rurale prenait place dans un dispositif de résistance à la société industrielle et à la ville en déchéance, œuvres maléfiques à ses yeux d'une société capitaliste immorale³. Il avait eu en Bretagne un admirateur fervent en la personne d'Émile Masson (1869-1923). Animé d'un esprit libertaire, ce professeur brestois fixé plus tard à Pontivy entendait cultiver les vertus sociales, qu'il croyait déceler dans la société paysanne. Il milita donc activement pour la sauvegarde de la langue bretonne et pour une réhabilitation morale des campagnes, ce qui le convainquit de se faire prosélyte et continuateur de Morris. En 1905, il traduisit ainsi *A dream of John Ball* et nourrit aussitôt le projet d'une revue bilingue accessible au peuple, où des artistes auraient tenu un rôle majeur⁴. Brug dut attendre 1913 pour voir le jour, avec le soutien moral de Jean-Julien Lemordant (1878-1968) qui, selon les préceptes morissiens, avait ajouté la conception de mobilier à ses travaux de peinture. Masson dut cependant se passer de l'aide effective de son ami, que les séquelles de la guerre accablaient : le dessin des couvertures, seul, témoigna de cette collaboration avortée. Comme on le voit, l'influence britannique irriguait les milieux des arts et de l'architecture domestiques bretons, qui purent d'ailleurs en concevoir de l'amertume. Ainsi, dans une large méditation, qu'il publia dans *Le Pays d'Arvor* puis en plaquette, l'architecte nantais Georges Ferronnière (1875-1922) mêla de regrets l'expression de son admiration lorsqu'il inscrivit comme une fatalité d'avoir à se placer dans le sillage «des Anglais dont on [était] malheureusement réduit à citer toujours l'exemple»⁵.

La Bretagne tira parfois un excellent parti de ces importations anglaises. Yves Hémar (1886-1955), qui s'affichait à l'Union franco-britannique des architectes, en fut tout au long de sa carrière un constant et remarquable utilisateur. Mais le pittoresque put aussi dégénérer de poncif en poncif et donner enfin de pitoyables mises en scène. Un consternant village breton édifié à Nantes en 1910 à l'occasion des *Fêtes de la Bretagne à travers les âges* en donna la mesure. Joseph Angot (1886-1959), que les faux-semblants n'amusaient guère, jugea l'affaire inquiétante et lança une mise en garde contre «le bibelotage des provinces», qu'il voyait se dessiner, et le risque conséquent pour la revendication bretonne qu'il appuyait. Derrière de telles simagrées, il subodorait en effet

³ MEIER, Paul, *La pensée utopique de William Morris*, Paris, Éditions sociales, 1972.

⁴ GUIOMAR, Jean-Yves, *Émile Masson : Les Bretons et le socialisme*, Paris, François Maspéro, 1972.

⁵ FERRONNIÈRE, Georges, «L'Art breton», *Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne*, tome I, 1920, p. 147-175.

le risque d'un détournement du régionalisme qui, selon lui, devait avant tout «s'épanouir en institutions, [...] aboutissement politique de la décentralisation»⁶.

L'exemple des peuples réveillés

Cette élévation idéologique conduisit à un intérêt soutenu pour les nationalités d'Europe nordique et centrale, désormais «réveillées», qui constituaient en effet un modèle pour ceux qui, nourris au giron régionaliste, envisageaient mieux et davantage qu'un retour à la Province. François Jaffrennou (1879-1956) semble bien avoir été, en 1898, le premier à chercher ces références : «Le temps est venu de mettre au jour la Question Bretonne. Cette question est l'une des plus importantes qui puissent s'agiter pour nous, en ce moment où le problème des races domine l'Europe, où nous voyons les Polonais demander aux Russes le respect de leur langue, les Hongrois, les Bohèmes, les Slaves essayer d'arracher aux Autrichiens et aux Allemands les droits dus à leur caractère national et à leur langue propre»⁷. Alfred Lajat (1872-1958), à son tour, avait évoqué en 1902 l'exemplarité de la lutte hongroise. Puis Louis Goblet (1881-1955), qui plus tard jetterait les fondements de la géographie économique, avait élargi le propos : en 1907, de la tribune que lui avait offerte l'*Union Régionaliste Bretonne*, il avait cité la Norvège, la Finlande, la Pologne et, aussi, pour leur modèle régionaliste, la Belgique et l'Espagne⁸. Mais le plus enflammé, le plus lyrique s'était dit à Douarnenez en 1912, lors du congrès de la *Fédération Régionaliste Bretonne*. Après avoir proclamé sa certitude que les émancipations linguistique, artistique et économique ne pouvaient être dissociées, Émile Masson s'était écrié : «Soyez un peuple fort, faites la Bretagne riche et puissante. Ainsi ont fait depuis cinquante ans tant de peuples que vous valez : Tchèques de Bohême et Magyars, Hongrois, Roumains, Grecs, Norvégiens, Portugais. Ainsi font aujourd'hui Polonais, Finlandais, Catalans et nos propres frères de race, les Celtes d'Irlande»⁹.

⁶ ANGOT, Joseph, «Les arts bretons à l'exposition bretonne de Nantes», *Le pays d'Arvor*, n° 3, 15 août 1910, p. 49-56.

⁷ JAFFRENNOU, François, «La Bretagne de demain», *L'Indépendance bretonne*, 13-19 juillet 1898.

⁸ MORVRAN, Yann (pseudonyme de Louis Goblet), «Conférence au Congrès de l'URB à Rostrenen», *Le Réveil breton et La Croix du Morbihan*, n° 33, août 1907, p. 1.

⁹ MASSON, Émile, «Les nations héroïques», *Le clocher breton*, n° 207 et 208, septembre et octobre 1912, p. 2473 et 2495.

Pour être incantatoires, ces références avaient de sérieuses assises, qui incluait l'architecture. Si l'on avait, ici et là, de même façon et en même temps, collecté les chants populaires et donné un statut littéraire aux langues vernaculaires, d'emblée la Hongrie s'était distinguée par des édifices revendiquant l'originalité nationale. Feszl Frigyes (1821-1914), suivant en cela le courant qui là-bas préconisait la mise en exergue des ascendances asiatiques – comme d'autres recherchaient les sources idéalement celtiques de leur culture – s'était consacré à la définition d'une architecture savante et particulière. Mais, assurément, Ödon Lechner (1845-1914) avait été le premier à y parvenir de façon convaincante, en se cantonnant toutefois dans le registre monumental. Au contraire, pour avoir travaillé auprès de Norman Shaw (1831-1912), collaborateur et ami de William Morris, Béla Latja (1873-1920) s'était persuadé de la nécessité d'œuvrer à l'échelle domestique. À son initiative, un engouement pour les architectures rurales s'était alors développé. Károly Kósch *alias* Kós (1883-1977), Ede Thoraczkai-Wigand (1884-1914) et Dénes György (1886-1961), autoproclamés *Fiatalok* (les jeunes), avaient résolument teinté leur production d'une caractéristique tirée des architectures paysannes d'une Transylvanie faite sanctuaire des traditions les plus authentiques¹⁰. Ils avaient pris ainsi le relais de Béla Bartók (1881-1945) et Zoltán Kodály (1882-1967), qui s'étaient déjà donné pour devise : «Seulement à la source pure».

De son héritage rural, la Finlande avait également su tirer un nouveau cadre de vie, qui satisfaisait sa conscience nationale. La certitude s'en était imposée en 1896 lorsque la *Suomen Käsityön Ystävät* (Société des Amis de l'artisanat finnois) avait décerné au projet *Koti*, le prix de son concours de mobilier. Herman Gesellius (1874-1916), Armas Lindgren (1874-1929) et Eiliel Saarinen (1873-1950), les lauréats, venaient d'instaurer le *suomalaistyylä* (style finnois). L'année suivante, ils avaient dessiné l'ensemble *Betula* que l'*Exposition universelle* de Paris avait révélé en 1900. Les arts appliqués avaient précédé l'architecture, qui ne trouva sa pleine force qu'en 1903 dans le manoir *Suur-Merijoki*¹¹. Les trois associés firent alors école et, bientôt, furent égalés par Akseli Gallen-Kallela (1865-1931), Eiliel Sairaala et Lars Sonck (1870-1956). Les renouveaux hongrois et finlandais, ancrés dans l'héritage paysan, ne différaient guère des regains slovaques et polonais. Et la Norvège ne fut pas en reste. D'instinct, expliqua Georges Vidalenc, «les architectes étaient allés aux traditions les meilleures de leur race et chemin faisant ils

¹⁰ GERLE, János, KOVACS, Attila, MAKÓVECZ, Imre, *A századforduló magyar építésze*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1990.

¹¹ CHEVALLIER, Fabienne, *L'œuvre d'Eiliel-Saarinen en Finlande et la question de l'architecture nationale de 1898 à 1909*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001.

n'avaient pas dédaigné de s'attarder aux enseignements de l'art décoratif rural». À l'appui de ses dires, il citait Olm Munthe, qu'il jugeait le plus convaincant pour avoir remis en honneur «les toits à auvents dont les arêtes se hérissaient de têtes de dragons, les vérandas spacieuses, les cheminées paysannes et en même temps le décor traditionnel des demeures rurales avec ses fleurs stylisées»¹².

Le *shimmy* à Plomodiern

Mais si ces exemples exaltaient et encourageaient à l'action, la Bretagne était bien loin de réunir les conditions nécessaires à de semblables expériences. On en resta donc dans un registre velléitaire. Essentiellement préoccupé par les meubles et le décor domestique, Maurice Facy (1881-1953) appela de ses vœux la création d'un établissement «analogue à l'école d'art décoratif hongrois fondée en Budapesth par le Docteur Groh», montrant à l'occasion une inattendue connaissance de ce théoricien hongrois du recours créatif à l'ethnologie dont la pensée n'avait jamais été traduite de la langue magyare¹³. Plus prosaïquement, James Bouillé (1894-1945) profita de sa visite à l'Exposition internationale des arts décoratifs pour parfaire ses connaissances : une visite du pavillon de la Pologne lui fournit ainsi la matière d'un article enflammé¹⁴. Cet édifice, effectivement spectaculaire, avait été agencé par Georges Wachalowski, un des derniers pratiquants du romantisme national. En effet, après avoir obtenu la personnalité politique, la plupart des peuples qui l'avaient naguère inclus dans leur combat, s'étaient détournés du genre pour adhérer souvent aux idées les plus novatrices.

Informés de cette évolution par des lectures abondantes et quelques voyages, Olivier Mordrelle (1901-1985) et Maurice Marchal (1900-1963), alors unis dans l'élaboration d'un nationalisme de progrès, ne jugèrent pas nécessaire de parcourir l'intégralité du chemin qu'avaient suivi ces prédécesseurs : mieux valait brûler les étapes et les rejoindre aussitôt sur leurs nouvelles positions. Sans plus de précaution, ils appelèrent à «tuer la vieille Bretagne», tache qu'il jugeait d'ailleurs largement engagée : ne dansait-on pas le *shimmy* à Plomodiern¹⁵ ? Il est aisé, ici, de discerner

¹² VIDALENC, Georges, *L'Art norvégien contemporain*, Paris, Félix Alcan, 1921.

¹³ FACY, Maurice, «L'avenir de l'art celto-breton», *Brittia*, n° 4, décembre 1912, p. 89-94.

¹⁴ BOUILLÉ, James, «Pour un art breton moderne : la leçon de la Pologne», *Foi et Bretagne*, n° 4, mai-juin 1926, p. 8-13.

¹⁵ MORDREL (pour Mordrelle), Olivier, «La genèse d'une Bretagne moderne», *Breiz atao*, n° 69, septembre 1924, p. 468.

l'écho de Felippe-Tommaso Marinetti (1876-1944), pour qui Camille Le Mercier d'Erme (1888-1978) – cosignataire avec Émile Masson, en 1911, du manifeste d'un premier parti nationaliste breton – avait naguère composé une ode¹⁶. L'inventeur du Futurisme avait en effet constamment martelé «qu'admirer un vieux tableau, c'était verser notre sensibilité dans une urne funéraire au lieu de la lancer en avant par jets violents de création et d'action»¹⁷. Les leaders de l'*Unvaniez Yaouankiz Vreiz*, à cet instant, ne pensaient pas autrement, persuadés que l'heure venue de reconstruire, il serait judicieux d'importer la pâte universelle déjà levée en maintes parties de l'Europe pour y imprimer l'indicible marque bretonne. Selon eux, il n'était rien à craindre de ce recours à l'étranger, que Bouillé, nullement à l'abri des contradictions, avait déjà souhaité en enjoignant de maintenir «la vue largement ouverte sur le mouvement d'art moderne des grands centres intellectuels : Paris, New-York, Londres, Vienne, Munich»¹⁸. Leur confiance en une innocuité de ces influences reposait sur une constatation faite chez ceux-là mêmes qu'ils entendaient rejoindre au plus vite dans leur sereine adhésion aux expressions les plus novatrices : l'Allemagne, la Bohême, la Finlande, les Pays-Bas. N'étaient-ils pas parvenus, sans effort, à décliner la modernité dans de multiples registres, qui avaient perpétué leurs différences ? Et Marchal, conjuguant audacieusement la prescience d'une longue durée avec les vertus de l'écriture automatique, de conclure : «L'architecte a voulu faire moderne en général. Cependant, malgré lui, par-delà sa volonté, paraissent des hérédités oubliées, des habitudes millénaires de sentir et de concevoir. Et cela suffit pour que [...] l'œuvre soit, inconsciemment peut-être, mais déjà certainement hollandaise, allemande...»¹⁹.

L'architecture du deuxième type

Flagrant donc dans les premières décennies du xx^e siècle, le recours à l'exemple étranger pour traduire l'originalité bretonne en architecture ne fut pas moindre après la seconde guerre mondiale. En revanche, à de rares exceptions près, il faut en chercher l'attestation dans les édifices et non

¹⁶ LE MERCIER D'ERM (pour Lemerrier), Camille, «Ode à Marinetti», citée dans *Conférence de Gaston Arthuis sur Camille Le Mercier d'Erme donnée chez Madame Aurelle le 15 avril 1920*, Paris, Les Gémeaux, 1920, p. 7.

¹⁷ MARINETTI, Felippe-Tommaso, «Manifeste du Futurisme», *Le Figaro*, 20 février 1909.

¹⁸ BOUILLÉ, James, «De l'art celtique et de l'utilité de son étude pour la création d'un art breton moderne», *Buhez Breiz*, n° 40, avril 1924, p. 902.

¹⁹ MARCHAL, Morvan (pour Maurice), «Pour une architecture bretonne», *Kornog*, n° 2-3, février 1929, p. 36-40.

plus dans les mots, qui se firent rares. En effet, la quête identitaire, qui est aujourd'hui à nouveau regardée avec sympathie et parfois étalée avec complaisance, fut longtemps placée sous l'éteignoir. Le progrès triomphant ne pouvait s'embarasser de ce qui faisait alors figure d'archaïsme, en France tout au moins. Certains mots furent ainsi bannis du vocabulaire, ce qui permit au caustique Gaston Bardet (1907-1989), initiateur de la singulière opération de ruralisme du Rheu, de faire entendre sa différence avec son habituelle acidité. Au sortir d'une conférence prononcée par Richard Neutra (1892-1970), un architecte austro-américain alors au plus haut dans le Wallalah du modernisme, il s'écria : «Il est régionaliste !» Et d'ajouter avec fiel mais raison : «Le mot régionaliste écorche la bouche des modernes ; ils ont peur de n'être pas assez avancés». De fait, les ukases frappaient alors sans discernement tout ce qui s'apparentait à un localisme, un romantisme ou un hédonisme. En 1948, Paul-Marie Rolland (1899-1985) se vit ainsi intimer l'ordre par Robert Lebout (1886-1951), qui supervisait ses conceptions comme architecte en chef de la reconstruction des Côtes-du-Nord, de renoncer «au pittoresque, qu'il ne fallait surtout pas vouloir»²⁰. L'interdit fut d'autant plus sévère en Bretagne que les continuateurs du régionalisme d'avant-guerre n'en rabattirent nullement sur leurs principes et se trouvèrent donc anathématisés par la génération montante, formée sous d'autres auspices et pressée d'assurer la relève. Certes, ils eurent une clientèle souvent avantageuse, mais ils quittèrent l'actualité architecturale et furent cantonnés, par la critique, dans le registre discrédité des serviteurs d'une bourgeoisie béotienne. Bien conscients que le rapport de force ne jouait pas en leur faveur et satisfaits de la commande qui leur restait, ils ne jugèrent pas nécessaire de ferrailer. D'ailleurs les arguments manquaient car les errements vrais et supposés d'un frange du mouvement breton durant l'Occupation avaient rendu inutilisable une grande partie de l'argumentation d'avant-guerre, vite assimilée désormais à une louche complaisance pour ceux qui auraient failli. En conséquence, la quête d'une architecture qui fût bretonne semblait sans avenir et, pire, condamnée à ne laisser pour souvenir que quelques édifices rétrogrades.

Le Télégramme de Brest, en 1968, s'inquiéta d'une telle situation. Il consacra même une double page aux résultats d'une enquête intitulée «Est-il encore aujourd'hui un maison bretonne ?», qui exprima le désir qu'elle survécût et même la promesse d'un prochain regain. En effet, parmi divers points de vue alambiqués, le lecteur apprit de Jean Mével que l'ancien régionalisme affaibli – dont il était un soutien convaincu – devait désormais compter avec une concurrence difficile à disqualifier. Cet architecte quimpérois s'en expliqua en ces termes :

²⁰ LEBOUT, Robert, Lettre à Paul-Marie Rolland, 20 juin 1948, col. part.

«En Bretagne, le climat particulier a créé une architecture caractéristique. Cette architecture moderne se présente sous deux aspects. On peut considérer, en premier lieu, une architecture discrètement inspirée de la maison ancienne et dans laquelle on retrouve les éléments essentiels, c'est-à-dire le volume, le toit à forte pente, les murs en granit ou blanchis, les pignons avec chevronnières. Il existe un deuxième type d'architecture bretonne moderne plus éloigné de la construction traditionnelle, mais qui doit être considéré comme une architecture locale en ce sens que l'on y retrouve les caractéristiques essentielles. Il s'agit de cette architecture particulière, qui donne vite une grande importance à la toiture, qui descend parfois jusqu'au sol. Ce genre de construction est parfaitement adapté à notre région, le granit et le schiste y trouvent leur place»²¹.

Incontestablement, la fin des années 1950 avait bénéficié d'une rafraîchissante petite musique, qui s'était élevée dans le registre décrié du contextualisme sans subir la moindre réprobation. Une musique bien différente de celles qu'on connaissait et qui, pourtant, évoquait immédiatement une parenté.

Le scrupule ultime des esprits forts

Yves Guillou en fut incontestablement un des premiers interprètes. Profitant de son installation à Vannes et d'une clientèle aisée friande des charmes littoraux et insulaires du golfe du Morbihan, cet architecte, dont la carrière s'était dessinée aux premiers jours de l'après-guerre, avait redonné souffle au régionalisme en revisitant les bâtières et en attribuant de nouvelles géométries aux matériaux ancestraux. *Maisons et décors de l'Ouest*, qui accompagna les dix années les plus productives de sa carrière, ne manqua pas d'en expliquer la fécondité par un stimulus nordique. Et de fait, son travail emprunta parfois à la philosophie d'un Knut Knutsen. En 1966, interrogé sur sa pratique, Guillou fit ainsi sienne les considérations de son confrère norvégien où le respect de la tradition s'imposait à l'esprit sans pour autant impliquer un remâchage des formes :

«Ce n'est pas avec les pièces détachées d'un mort que l'on parvient à refaire un vivant, mais en repétrissant de fond en comble, avec des mains d'homme d'aujourd'hui, la même et seule argile avec laquelle les hommes de tous les temps ont pu et doivent encore créer leur habitat à l'image d'eux-mêmes. Il suffit pour que l'œuvre soit de la même

²¹ «Est-il encore aujourd'hui une "maison bretonne" ?», *Le télégramme de Brest*, 30 juin 1968.



Yves Guillou, Maison Cadoret, La Trinité-sur-Mer, 1960. Phot. CAUE 56.



Bernard Guillouët, Maison Grielen, Île d'Houat, 1969. Phot. B. Guillouët.

lignée, pour qu'elle s'apparente et s'assemble aux autres, comme un nouvel enfant dans une famille, que ces mains soient animées et animent à leur tour la matière du même esprit»²².

Le propos put paraître sibyllin, car il laissait pendante une interrogation lancinante : comment déceler la présence de cet *esprit* ou, au contraire, en constater le défaut ; comment le dire ? Sans doute sommes-nous là devant ce «je-ne-sais-quoi» traqué naguère par Vladimir Jankélévitch (1903-1985), qui s'en expliquait ainsi :

«Il y a quelque chose qui est pour ainsi dire la mauvaise conscience de la bonne conscience rationalisante et le scrupule ultime des esprits forts ; quelque chose qui proteste et remurmure en nous contre le succès des entreprises réductionnistes [...] ; quelque chose d'inévident et d'indémontrable dont l'absence inexplicable nous laisse curieusement inquiets, quelque chose qui n'existe pas et qui est pourtant la chose la plus importante entre toutes les choses importantes, la seule qui vaille la peine d'être dite et la seule justement qu'on ne puisse dire»²³.

Ceux qui, tel Jean Mével, tentèrent d'élucider cet indicible en vinrent très prosaïquement à le situer dans les matériaux, réactivant sans convaincre la sentence énoncée jadis par *Mouez ar Vro* : «Le style, c'est moins l'homme que l'emplacement»²⁴. De fait, Guillou choisit d'afficher la pierre, le bois, l'ardoise comme emblèmes, alors qu'il s'affranchissait de la volumétrie et des modénatures ancestrales. Une nouvelle architecture bretonne en provint, qui assurément n'était pas *sui generis*. Elle appartenait à la grande famille du Naturalisme moderniste qui avait fait souche aux États-Unis, où elle était connue sous le nom de *Bay region school* pour avoir pris son essor aux alentours de San Francisco. Peter Blake, rédacteur en chef de la revue *The architectural forum*, qualifia plus judicieusement de régionaliste cette tendance devenue très populaire, en conclusion d'une description qui, en effet, ne laissait guère de doute : «Toitures en pente, construction en matériaux locaux naturels utilisés dans la tradition et souvent laissés à l'état brut sans peinture ni revêtement, plans et façades volontairement articulés»²⁵. Ce régionalisme américain, où la Bretagne allait s'abreuver, en était à son deuxième âge et trouvait son origine dans

²² «Plutôt qu'une chaumière, une construction qui fera date», *Maisons de l'Ouest*, n° 18, novembre 1966, p. 40-45.

²³ JANKELEVITCH, Vladimir, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 1.

²⁴ «Notre programme - Arts bretons et celtiques», *Mouez ar Vro*, n° 9, 8 novembre 1919, p. 1.

²⁵ BLAKE, Peter, «Les architectes de la jeune génération aux États-Unis», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 50-51, décembre 1953, p. 86-90.

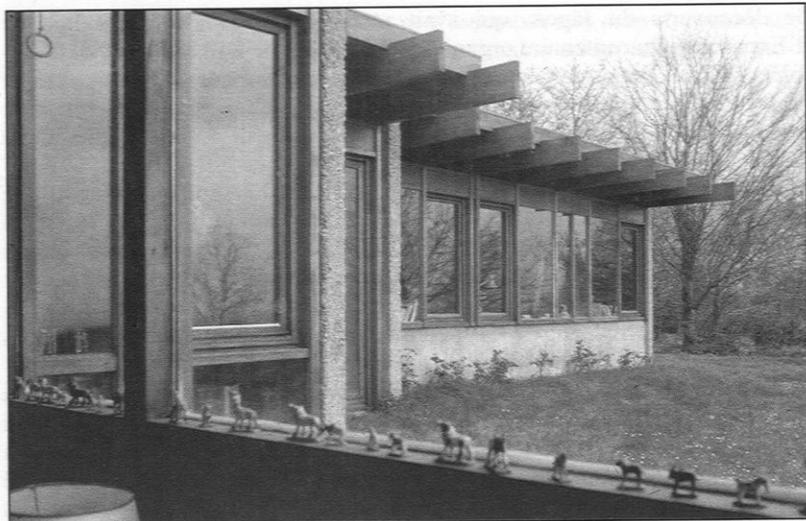
le découverte du Japon, qui avait rompu un long isolement lors de l'Exposition du centenaire organisée à Philadelphie en 1876. Il avait d'emblée suscité l'engouement et s'était progressivement fait connaître et apprécier. L'omniprésence du bois dans son architecture et l'étonnante relation qu'elle entretenait avec son environnement avaient évidemment séduit le jeune mouvement américain, qui était très influencé par le naturalisme libertaire de Henry David Thoreau (1817-1862), chantre d'une maison «symbole du moi humain intégré dans son habitat terrestre». Le Japon fut l'objet de nombreux articles et, en 1885, Edward S. Morse publia un livre qui, par ses constantes rééditions, eut un impact considérable : *Japanese homes and their surroundings*. Dès 1900, cette influence fut flagrante dans les maisons de Charles et Henry Greene. Elle ne tarderait pas à marquer la production de Frank Lloyd Wright (1867-1959), à qui les édifices japonais parurent «aussi fraîchement et complètement issus de la terre qu'une plante»²⁶. De ce mouvement américain, l'Europe ne connut d'ailleurs longtemps que ses conceptions fortement personnalisées. En effet, Wright y séjourna de 1909 à 1911, en Italie puis en Allemagne où il publia un ouvrage présentant ses travaux, qui furent en outre exposés à Berlin. Walter Gropius (1883-1969), qui allait participer au *Werkbund* et fonderait le *Bauhaus* après la Grande Guerre, reçut alors comme une révélation le *japonisme* de son confrère américain. La France, alors en proie à la propagande fonctionnaliste, que Le Corbusier devait personifier durablement, ne fut qu'effleurée par cette première vague du Naturalisme moderniste. Toutefois, en 1929, dans *Kornog*, la revue de l'*Unvaniez ar Seiz Breur*, l'architecte nazairien André Batillat (1901-1965) montra que ces nouvelles tendances architecturales étaient parvenues en Bretagne et y suscitaient l'intérêt : il loua en effet le Japon pour ses recherches savantes, alliant le caractère régional aux conceptions modernes, et félicita l'Amérique pour s'en être imprégnée²⁷.

Le dessein du Créateur

Pour prospérer, l'apport japonais dut toutefois attendre le premier palier critique du Mouvement moderne en butte à ses contradictions. Wright retrouva son ascendant et influa sur la jeune génération d'architectes encline à opérer la synthèse de diverses influences et notamment à tempérer la radicalité fonctionnaliste par un édulcorant naturaliste. Quelques brillantes réalisations en portèrent bientôt la marque et suscitè-

²⁶ WRIGHT, F.L., «A testament» (1957), cité dans *Frank Lloyd Wright writings and buildings*, New York, Meridian, 1974, p. 303.

²⁷ BATILLAT, André, «Opinions sur l'architecture bretonne moderne», *Kornog*, n° 2-3, février 1929, p. 32.



Claude Petton, Maison Le Joncour, Plougastel-Daoulas, 1972.
Phot. Daniel Le Couédic.



Erwan Le Berre, Maison de Lanorgar, Loctudy, 1972.
Phot. E. Le Berre.

rent un engouement, notamment la *Case study house* de Charles Eames (1907-1978), édifiée à Santa-Monica en 1949, et la maison de Ieoh Ming Pei construite sept ans plus tard à Katonah. La *Bay region school* y trouverait sa substance. En Europe, les pays nordiques furent les plus réceptifs et les plus prompts à utiliser les ressources de cette régénération du Mouvement moderne. Leur caractère encore rural, le souvenir récent d'un fort mouvement de réveil national, la faiblesse de la vague industrielle qui les avait touchés et la forte proportion de maisons individuelles qu'on y édifiait en faisaient un terrain privilégié. À en croire Paul Erik Skiver, «très peu de temps après la seconde guerre mondiale, les maisons individuelles, au Danemark, furent influencées par l'intérêt, maintenant très répandu, pour les conceptions japonaises et ouest-américaines. L'influence japonaise fut particulièrement prononcée, stimulée par des voyages d'étude au Japon entrepris par de nombreux jeunes architectes et par la masse de textes publiés depuis la guerre sur les aspects traditionnels de l'architecture japonaise»²⁸. À partir de 1950, les exemples nés de cette nouvelle tendance se multiplièrent au Danemark, certains particulièrement remarquables : la maison de Jorn Utzon à Hellebaeck, celle de Erik Christian Sorensen à Ordstrup ou encore de Halldor Gunn Logssons à Rungsted. Puis ce fut le tour de la Norvège – avec notamment la maison édifiée par Sverre Fehn à Kringsja – et de la Finlande où, gonflé par Reima Pietilä (1923-1993), le souffle naturaliste alla crescendo.

En Bretagne, la veine fut exploitée avec finesse par René Delayre (1924-1969), qui en tira de remarquables réalisations, dont sa propre demeure édifiée à Larmor-Plage en 1956. *Maisons de l'Ouest* lui ouvrit régulièrement ses colonnes et, bien consciente de ses influences, souligna en septembre 1969 que sa disparition prématurée était intervenue au cours d'un voyage de ressourcement en Finlande. Ce périodique ne manqua d'ailleurs jamais de référer aux paradis nordiques du Naturalisme moderne, souvent chantés par ailleurs en Bretagne. En ces circonstances, elle outrepassa parfois le marais poitevin, ordinaire limite de sa curiosité, pour évoquer leurs missionnaires et adeptes sur la côte landaise où les Finlandais Heikki et Kaija Siren vinrent eux-mêmes prêcher par l'exemple. Mais si l'Europe du Nord fut un relais décisif, l'Amérique retrouva le premier plan en la personne même de Wright qui, en 1952, vint en Europe agrémenter de quelques conférences la grande exposition rétrospective de son œuvre – «Soixante ans d'architecture vivante» –, qui alla de pays en pays plusieurs mois durant. Il fit escale à Paris où il rédigea un «Message à la France» pour la revue *L'Architecture française* qui lui consacrait un numéro spécial. Dans le lyrisme messianique, qui était sa marque, Wright conclut ainsi son adresse :

²⁸ SKIVER, Paul Erik, *Guide to modern danish architecture*, Copenhague, Arkitektens Forlag, 1973, p. 8.

«Est libre qui est sans peur, confiant en soi, parce que sûr de ses racines et de son étoile, entièrement conscient que l'âme de telle race n'a ni la couleur, ni la forme précise d'aucune autre, mais que toutes ont l'amour de la vérité en commun. L'unité dans la variété est le dessein du Créateur»²⁹.

Cette exposition et cette publication marquèrent assurément la génération des architectes bretons qui étudiaient alors à l'École nationale supérieure des Beaux Arts, souvent tourmentés par ces racines auxquelles Wright redonnait brusquement poids et légitimité, quand à Paris on les moquait. Que cet architecte universellement célébré comme un des plus puissants de sa longue époque eût été élevé dans la langue galloise et se fût obstiné à baptiser *Taliesin* (la colline radieuse) ses demeures successives permettait en outre de l'imaginer romantiquement en protecteur des Celtes rebelles plus que d'autres à la broyante uniformité promise par les fonctionnalistes. En conséquence, Guillou eut rapidement des émules. Beaucoup s'égarèrent dans le poncif, mais quelques-uns parvinrent à étoffer et pérenniser cette démarche, constituant *de facto* une école bretonne, que Bernard Guillouët, Claude Petton (1934-2003) et Erwan Le Berre, notamment, amenèrent à un niveau remarquable. La modeste maison Grielen, que le premier édifia sur l'île d'Houat en 1969, exprime parfaitement ses positions d'alors. Cette résidence de vacances a la fraîche présence de l'évidence. Ses volumes, pourtant inhabituels, confirment le lieu dans sa permanence. Dégagée de la dune, elle y demeure tapie, enracinée même par trois voiles triangulaires, qui se prolongent hors de l'édifice pour assurer leur prise, casser les vents et protéger de brefs espaces contigus. Le plan découle des intentions affichées par la volumétrie ; il associe un bloc opaque à un éventail de lumière. Petton ne fit jamais mystère de sa fascination pour Wright ; il fut d'abord particulièrement influencé par les maisons *usoniennes* aux plans composés linéairement, comme en témoigne la maison Le Joncour édifiée à Plougastel en 1973, puis adopta ensuite les trames triangulaires ou pentagonales et les plans proliférants des maisons Sidney Bazett et Vico Sundt. Mais ces exercices de virtuosité, qui étaient autant d'hommages, ne le détournèrent pas de la mise au point d'une architecture connotant plus directement la Bretagne, où les bâtières et l'ardoise – la pierre aussi, dont le délicat micaschiste –, retrouvaient un usage et permettaient même parfois de redonner vigueur à des volumes quasi traditionnels. Moins porté à la précaution, Erwan Le Berre regarda également du côté de Wright – ses maisons de Loctudy et Saint-Renan évoquent d'emblée la maison Jorgine Boomer de Phœnix –, mais il s'en remit surtout et très explicitement à l'approche lyrique du Naturalisme

²⁹ WRIGHT, Frank Lloyd, «Message à la France», *L'Architecture française*, n° 123-124, 1952, p. 3.



DLC et Bernard Halet, Maison Glémarec, Gouesnou, 1981.
Phot. Daniel Le Couédic.



Michel Quéré, Installations du camping de Rodaven, Châteaulin, 1987.
Phot. Daniel Le Couédic.

moderniste, que Pietilä avait inaugurée en Finlande. Ses réalisations, par leurs murs élancés montant de fond en épaufrant des toitures aux multiples pans polygonaux, évoquent souvent de puissants soulèvements tectoniques. Mais une véritable virtuosité lui permet toujours de conserver un équilibre dans ses conceptions où la pierre, le bois et l'ardoise trouvent l'apaisante contrepartie du béton blanc.

New and critical regionalisms

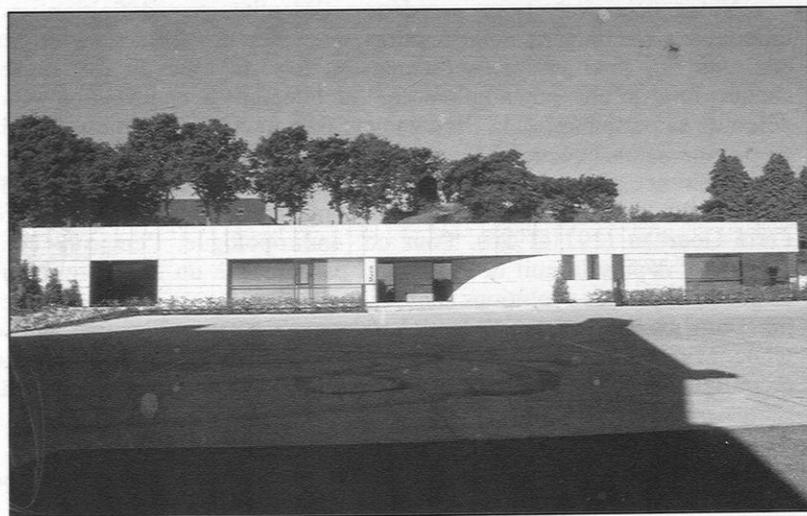
Cette école britto-américaine vit son legs recueilli par les architectes qui entrèrent dans la lice à la fin des années 1970 au terme d'études cahoteuses. Cette jeune garde, préoccupée du redressement de la culture populaire bretonne et désireuse d'inscrire l'architecture dans ce combat, prit symboliquement ses quartiers au plus profond des campagnes menacées de déshérence : Jean-Yves Philippe et Michel Velly à Trémargat, Yves Poho à Commana, Jean-Lin Hamel à Callac. Ces choix de vie étaient consubstantiels à un projet de métissage du savoir moderne – qu'ils avaient engrangé à l'école et au cours de voyages lointains entrepris au lendemain de mai 1968 –, et des valeurs traditionnelles encore vivaces à l'époque. Dans cette période, Velly donna ainsi son meilleur à Saint-Nicolas-du-Pélem – dans la maison Morzadec édifiée en 1977 – et à Plounévez-Quintin, où il construisit la maison Gilbert en 1979. Les Conseils d'Architecture, d'Urbanisme et d'Environnement assurèrent efficacement la promotion de leurs réalisations, qui rendaient accessible à la classe moyenne un genre que leurs aînés avaient dû réserver à un monde privilégié. Toutefois, une inquiétude semblable à celle qui avait jadis tarauté William Morris devait gagner progressivement ces architectes au cours des années 1980 : n'encourageaient-ils pas le risque de s'enfermer dans une production artisanale superbement ignorante des inéluctables évolutions économiques et sociales ? La branche nordique du Naturalisme moderniste leur offrit un premier terrain de repli ; elle était en effet caractérisée par une approche très rigoureuse de la construction, qui pouvait inclure une certaine préfabrication. La système *Moduli* conçu en 1969 par Kristian Gullichsen et Juhani Pallasmaa en était la claire démonstration : sa découverte lors de l'exposition «Maisons de bois», qui se tint au Centre Georges Pompidou en 1979, fut en ce sens une révélation³⁰. Michel Velly en fit ainsi une adaptation bretonne rapide et inspirée, ce dont témoignent les maisons Mallier et Le Mézec respectivement édifiées à Ploëuc-sur-Lié et Tressignaux en 1981 et 1984³¹. Encore n'était-ce qu'une étape dans ce qui,

³⁰ «La maison de l'Exposition», *Maisons de bois*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979, p. 70.

³¹ LE COUÉDIC, Daniel, *Michel Velly : Le noir et le blanc*, Paris, Pandora, 1991, p. 47-48.



Michel Velly, Centre d'animation, Le Féil, 1981. Phot. Daniel Le Couédic.



Michel Velly, Mairie, Le Féil, 1995. Phot. Daniel Le Couédic.

à bien des égards, put apparaître comme un renoncement : s'éloignant physiquement et intellectuellement des campagnes, reprenant le bagage de la modernité radicale, beaucoup semblèrent admettre la vanité d'une résistance à la mondialisation et afficher ostensiblement leur soumission en s'adonnant au *style international*, qu'on avait cru discrédité. Serait-ce alors la fin de la marque identitaire ? Nous ne le croyons pas. Dès 1954, Siegfried Giedion (1888-1968), historien, analyste et zéléteur du Mouvement moderne, avait constaté l'inattendue capacité des régions et des pays à donner un accent particulier à un langage universel d'abord peu enclin à l'admettre et moins encore à le tolérer. Il parla de *New-regionalism*³². Depuis, Kenneth Frampton a introduit le concept de *Critical regionalism* et salué comme une grâce la réticence de l'architecture à revêtir les habits de la modernité sans nuance : ainsi, «elle fournit une situation hybride dans laquelle la production rationnelle permet à la culture locale de conserver une capacité à valoriser ses productions»³³. La mondialisation en ses systèmes devrait donc encore subir longtemps les assauts de la différence, ce que démontre avec brio les réalisations de David Cras et plus encore peut-être la remarquable mairie du Foeil édifée par Michel Velly en 1999.

*

**

Notre titre portait un paradoxe : l'identité, par définition, est immuable ; elle devrait donc a priori se garder des influences et des emprunts. Et pourtant, nous l'avons vu, tout au long du xx^e siècle, chaque fois qu'elle entendit mettre l'architecture à contribution pour défendre sa particularité, la Bretagne eut recours à l'importation. Faut-il y voir une inconséquence ? Le triste aveu d'une impuissance à exprimer une différence, qui peut-être d'ailleurs serait dorénavant mythique ? Il est sans doute une justification plus reconfortante, théorisée par André Leroi-Gourhan (1911-1986). Pour cet anthropologue, l'emprunt était essentiel ; depuis la nuit des temps, il participait à un équilibre dynamique au cœur des évolutions sans lesquelles il ne saurait y avoir d'avenir. Dans un tel système, l'identité *stricto sensu* caractérise une inertie létale. Mieux vaut donc parler de particularité et admettre sa permanente reconfiguration. Un architecte breton, partisan de l'emprunt, en eut l'in-

³² GIEDION, Siegfried, «The new regionalism» (1954), redonné dans *Architecture : You and me*, Cambridge-Massachusetts, Harvard university press, 1958, p. 138-151.

³³ FRAMPTON, Kenneth, «Cinq points pour une architecture de résistance» (1986), redonné dans *Poiesis*, n° 5, 1997, p. 177-183.

tuition : Olivier Mordrelle. Le réprouver pour son aventurisme politique et ses compromissions ne saurait faire oublier qu'il fut parfois inspiré, ce que confirme cette sentence, où se réconcilient le différent et l'universel : «Notre ambition n'est pas de faire de la Bretagne la matrice d'une civilisation. Les civilisations naissent au bord des grands fleuves. Nous ne participerons pas aux enfantements des temps. Mais nous n'accepterons aucune formule d'importation directe. Nous désirons trier ainsi qu'accommoder»³⁴.

Daniel LE COUÉDIC

RÉSUMÉ

Tout au long du xx^e siècle, dans les cercles politiques, intellectuels et artistiques taraudés par le sentiment qu'une menace pesait sur l'identité bretonne, s'élaborèrent des stratégies pour la conforter et la perpétuer. L'architecture fut alors fréquemment mise à contribution pour exprimer cette ambition, qu'on la voulût immuable ou, au contraire, qu'on l'encourageât à s'adapter pour accompagner la Bretagne dans d'inéluctables évolutions. Mais, paradoxalement, pour soutenir ce projet, les théoriciens et les maîtres d'œuvre eurent régulièrement recours à des doctrines et à des façons de faire élaborées ailleurs, ancrant ainsi leur quête d'une différence dans un propos universel.

³⁴ MORDRELLE, Olivier (attribué à), «Manifeste de Noir et Blanc», *Stur*, n° 1 et 2, juillet et octobre 1934, p. 103-105.