



UMIFRE 19 CNRS- MAEE

INSTITUT DE RECHERCHE - RESEARCH INSTITUTE- 研究センター

L'architecture et les paysages, bastions de l'identité bretonne.

Par

Daniel Le COUÉDIC (UBO)

Conférence à la Maison Franco Japonaise, le 20 mai 2009.

**Working paper - Série C : Conférences
WP-C-10-IRMFJ-LeCouedic08-05**

L'architecture et les paysages, bastions de l'identité bretonne.

Daniel Le COUÉDIC (Université de Bretagne Occidentale)

Résumé de l'intervention

À l'aube du XX^e siècle, la Bretagne était menacée de dépersonnalisation. La modernité sapait ses traditions et sa situation péninsulaire conjuguée à sa faiblesse économique semblait lui interdire tout renouveau. Au contraire, elle sut se réinventer et se saisir des grands courants d'idées internationaux pour nourrir des projets identitaires. Les intellectuels et les artistes furent alors et demeurent aux avant-postes de cette ambition qui perdure, ce dont témoigne remarquablement l'architecture.

Courte Biographie

Daniel Le Couédic est architecte DPLG et docteur d'État en histoire contemporaine. Professeur à l'université de Bretagne occidentale, il y dirige le laboratoire de recherche de l'Institut de Géoarchitecture. Il préside la section « Aménagement de l'espace, Urbanisme » du Conseil national des universités et siège au Conseil scientifique supérieur de l'enseignement de l'Architecture. Il se consacre, notamment, aux doctrines qui manifestent l'intention de promouvoir la particularité d'un pays ou d'une région par l'entremise des édifices et du paysage.

Conférence à la Maison Franco Japonaise, le 20 mai 2009.

L'architecture et les paysages, bastions de l'identité bretonne.

Daniel Le COUÉDIC (Université de Bretagne Occidentale)

« Un peuple, une nation, une société à part » : cette conclusion énoncée par Arthur Le Moyne de La Borderie (1827-1901) au terme de ses études historiques et philologiques pouvait s'entendre comme une oraison funèbre, à l'aube du XX^e siècle où, si près pourtant de son apogée, la Bretagne traditionnelle connaissait les affres d'une inéluctable désintégration. Le déferlement d'une modernité longtemps contenue, l'affaiblissement de la paysannerie, l'essor des villes installaient l'idée d'un pays blessé, souillé par chaque initiative, par chaque édification, un pays livré à la déraison et qui allait à sa perte. Et pourtant, au seuil du troisième millénaire, Yves Le Gallo (1920-2002) a pu écrire sans risque d'être démenti :

« Une certaine Bretagne physique est morte. Une certaine Bretagne spirituelle aussi. De même a disparu un certain type d'homme. On s'en consolera puisque le Breton de notre temps sait qu'il est breton et parfois en tire gloire, alors que son aïeul des cantons déshérités ne savait même plus dire le mot Bretagne dans sa propre langue, désemparé qu'il était par le naufrage de la civilisation ancestrale »¹.

C'est donc d'un paradoxe et d'une authentique réinvention de la Bretagne qu'il faut parler. Dans notre propos, nous tenterons de démontrer que cette mue fut consécutive à un effort militant dans lequel artistes et architectes, par le verbe et par l'œuvre, prirent une part importante, sans doute même essentielle. Et nous envisagerons l'actualité de cette propension, qui demeure forte à maintenir la personnalité physique et morale de la Bretagne dont le Conseil régional s'emploie d'ailleurs actuellement à cerner les contours.

L'avènement du régionalisme

Leur engagement initial ne fut cependant pas exempt d'ambiguïté puisqu'il est à rechercher du côté conservateur, complaisant pour un passé mythifié. Pour ce cénacle, il fallait, selon la formule de Barrès, « rétablir la concordance entre la pensée chancelante de l'élite et l'instinct sûr des masses ». Ce qui impliquait de retrouver une atmosphère propice et, notamment, de réévaluer les arts appliqués, que la paysannerie avait marqué d'un sceau original, et simultanément d'amener les Beaux-Arts, jugés pervertis par une « frivolité aussi stérile que cosmopolite », à s'imprégner des valeurs bretonnes oubliées ou dénigrées. L'architecture, souvent envisagée sous le seul angle domestique, eut droit à une attention particulière, d'autant qu'on lui attribuait des vertus tirées conjointement de la nature et de la culture, traduisant le sol et le sang.

Ce substrat idéologique connut vite la floraison de principes collatéraux car le désir de restaurer la conscience bretonne conduisit en effet une jeune garde à interpréter des

¹ Le Gallo Yves, « Posface », in *Histoire littéraire et culturelle de la Bretagne*, tome 3, Paris et Genève, Champion et Slatkine, 1987, p. 39.

argumentations empruntées aux divers courants d'émancipation nationale qui avaient récemment agité l'Europe. Pour eux, pas de doute : revendications linguistique, artistique et économique ne pouvaient être dissociées et c'était dans cet ordre que les choses devaient advenir. Les exemples ne manquaient évidemment pas, qui permettaient de forcer la conviction. La Finlande offrait à leurs yeux un impeccable enchaînement depuis le *Kalleva* jusqu'aux créations mobilières et architecturales de Lindgren, Gesellius, Saarinen et Sonck. Une semblable filiation avait conduit aux recherches ethnographiques de Dusan Jurkovic (1868-1947) en Slovaquie et de Karoly Kós (1883-1977) en Transylvanie, préludes aux styles nationaux qu'ils avaient ensuite développés avec brio. Le *Barzaz Breiz* avait permis à la Bretagne d'ouvrir un même chemin dans lequel s'étaient engouffrés linguistes et grammairiens. L'heure était donc venue de l'épanouissement artistique.

Les élans nationalistes du XIX^e siècle n'avaient pas été les seuls à retenir l'attention dans les cénacles qui pensaient indissociables art, architecture et combat pour la reconnaissance de l'identité bretonne. Les idées développées par William Morris et portées ensuite par Walter Crane, leur projet d'infléchir le destin d'une société en agissant sur la vie quotidienne par l'entremise des arts appliqués, avaient reçu un accueil très favorable en Bretagne. En 1907, le grammairien François Vallée (1860-1949), que sa passion des langues celtiques conduisait parfois en Irlande, avait visité à Dublin la grande exposition organisée par l'*Arts and crafts society of Ireland* et en avait activement fait la promotion. Le socialisme peu doctrinal de Morris eut en outre un relais breton en la personne d'Émile Masson, animé par une complexe foi libertaire accommodée au monde rural. Il fut un efficace propagandiste des principes forgés à Kelmscott manor et convainquit le peintre Jean-Julien Lemordant (1878-1968) de suivre l'exemple de Ford Madox Brown qui, à maintes reprises, s'était fait ensemblier.

La Bretagne se trouvait donc pénétrée par les grands courants qui, en divers horizons, avaient bousculé les expressions savantes pour leur opposer une production artistique inspirée de l'héritage rural. Tous avaient en commun d'affirmer que renouer formellement avec un folklore et constituer un décor qui évoquât immédiatement une ancienne typicité, ferait renaître ce qui avait, disaient-ils, transcendé le passé : un socialisme primitif pour les uns, une nation pour les autres. Mais c'était un écho déjà amoindri de ces grands mouvements qui parvenait dans une province somnolente et dépit des coups de boutoir de quelques-uns. Ailleurs déjà, d'autres forces accommodantes pour le *Mouvement moderne*, qui était sans égards apparents pour les particularismes, faisaient vaciller les modèles nationaux découverts ici avec retard. On s'en inquiéta. « Depuis trois ans », écrivait en 1912 le critique lorientais Maurice Facy (1881-1953), « de jeunes artistes actuels, empruntant au hasard et adaptant des éléments inadaptables ont voulu à tout prix faire du nouveau ». Et de conclure : « Devant un pareil spectacle, on reste confondu »².

Vint la Grande guerre, qui apporta une contribution décisive au débat architectural en hâtant l'avènement de quelques principes en gestation. Au milieu du conflit, pour rasséréner les populations des régions dévastées, un grand concours fut lancé pour définir l'esprit des reconstructions à venir. 1498 architectes participèrent à cette joute ; 120 furent primés, dont trois Bretons : Étienne Coutan (1875-1963), René Ménard (1876-1958) et Julien Heulot (1890-1996). Si cette consultation, qui ne concernait nullement la Bretagne, y eut des effets considérables, ce fut par la consécration qu'elle offrit au régionalisme

² Facy Maurice, « L'avenir de l'art celto-breton », in *Brittia*, n° 4, décembre 1912, pp. 89-94.

architectural. En effet, tous les projets remis avaient eu en commun de reprendre les éléments les plus caractéristiques des architectures vernaculaires des contrées ravagées. Il est vrai que chaque compétiteur avait pu savoir à l'avance ce que seraient les préférences du jury : une grande exposition avait, en préambule, montré toute l'importance que les organisateurs accordaient à la référence aux architectures rurales.

Le régionalisme architectural venait d'acquiescer ses lettres de noblesse en s'élevant au rang du devoir patriotique. Dans une apparente contradiction, les particularismes régionaux étaient appelés à la rescousse pour mieux affirmer l'unité de la Nation que l'on cimentait en tentant d'éradiquer les différences structurelles, linguistiques notamment, dont elle était encore le réceptacle. L'harmonie des différences formelles, évidemment moins déterminantes, susceptibles même de faire paravent à l'homogénéisation du pays, fut d'ailleurs chantée sous l'expression de « bouquet de France » par Léandre Vaillat (1876-1952), le commissaire des diverses expositions qui avaient ponctué l'entreprise. Ce chroniqueur et critique d'art, dès 1913, avait fait de la Bretagne une terre d'élection de ce régionalisme dont il pressentait l'avènement, mais en marquant clairement les limites de la filiation à revendiquer :

« S'il n'est pas nécessaire, quand on construit une maison en Bretagne, d'imiter jusqu'aux moindres errements, d'étaler du fumier devant la porte, de coucher dans la même pièce, de vivre sur le sol battu, de ne pas se servir de fourchettes, de manger uniquement de la bouillie, de laisser envahir la cuisine par les poules, d'avoir des lits superposés, il est possible, avait-il écrit, de s'inspirer des anciennes maisons rurales qui, d'instinct, se soumettaient à des nécessités physiques qui n'ont pas changé depuis l'époque de Gwenc'hlan et de saint Yves »³.

À ses yeux, le paysan valait assurément moins que sa maison.

Nationalistes, donc modernes

Un tel point de vue révolta la poignée de jeunes gens qui, au lendemain de la Grande Guerre, avait décidé de tirer la Bretagne dans le nouveau siècle de manière à ce qu'elle y prît pleinement sa place. Le régionalisme, quelle qu'en fût la forme, eut tôt fait de constituer leur principal ennemi. La nostalgie leur paraissait un poison et tout les encourageait, au contraire, à placer leurs espoirs dans de profonds ébranlements. Maurice Marchal (1900-1963) et Olivier Mordrelle (1901-1985) prirent rapidement l'ascendant sur l'*Unvaniezh yaouankiz Vreiz*, « Assemblée de la jeunesse bretonne » constituée en 1919 pour mener à bien l'entreprise de revivification nationale. Tous deux étaient élèves architectes, si bien que *Breiz atao* (Bretagne toujours), l'organe de leur mouvement, fut certes un journal d'action politique, mais il accueillit aussi des prises de position audacieuses sur les choses de l'art. On y réhabilita la ville et sa dynamique, que les régionalistes avaient abandonnées pour la bourgade et son immobilisme. Surtout, on y eut le souci permanent de mettre l'architecture bretonne en situation de servir les desseins du

³ Vaillat Léandre, « La maison en Bretagne », in *L'art et les artistes*, tome XVI, octobre 1912-mars 1913, pp. 281-284.

siècle. Mordrelle rêva ainsi d'une Bretagne où « les gratte-ciel [auraient] bretonné du rez-de-chaussée au cinquantième étage »⁴.

Peu de voix, en Bretagne, soutenaient alors le *Mouvement moderne* réputé niveleur des différences. Marchal et Mordrelle durent donc ferrailer pour introduire l'idée d'y recourir. Bons connaisseurs de l'Europe, il ne leur avait pas échappé que les architectures nationales qui, au début du siècle, en Finlande, en Norvège, en Pologne, avaient revendiqué la filiation paysanne, étaient désormais délaissées, voire oubliées. Au contraire, les Pays-Bas, l'Allemagne, la Bohême, qui avaient été battues par les vagues avant-gardistes, loin de s'en tenir à la *tabula rasa* opérée par ce déferlement, s'étaient montrées capables de réinventer des expressions nationales qui étonnaient le monde et imposaient le respect. En 1925, une rencontre avec Huibrecht Hoste (1881-1957), à Leuven, les avait convaincus de la fécondité de cette voie, seule capable, pensaient-ils, de sortir la Bretagne de l'ornière où elle s'enfonçait⁵. Mordrelle n'eut de cesse qu'il vérifiât cette intuition, voyageant dans toute l'Europe et parvenant notamment à s'entretenir avec Martin Elsaesser et Max Berg. Quant à Marchal, il s'en remit à de vastes explorations livresques, qui le virent s'arrêter aux exemples du *Stijl* néerlandais et des tchèques de *Savitel*.

Quelle que fût la richesse de leur entreprise, elle ne parvint guère à s'imposer, d'autant que Mordrelle, après quelques chantiers prometteurs, choisit de se consacrer à la politique et que Marchal, un temps professeur à l'*École régionale d'architecture* de Rennes, imposa bien des concessions à sa foi moderniste. Sans doute, de surcroît, avaient-ils mésestimé la patience et la force souterraine d'un conservatisme qui attendait son heure. Dans leur propre camp, ils n'avaient pu chasser le scepticisme, voire l'hostilité. André Rouault exhorterait ainsi sans ambages les Bretons à « retourner sur leurs pas, vers l'origine de leur race »⁶. Pour lui, réelle nouveauté ne rimerait jamais avec autre chose que désordre et destructuration. Et si la menace semblait ici plus effrayante qu'ailleurs, c'était en vertu d'un principe défaitiste : le Breton, fragile et inconscient, aurait été plus que d'autres abusé par les leurre de la modernité. « Ah ! Pauvre et chère Bretagne, tes fils te méconnaissent et te martyrisent. Sur ton roc de granit, ils te fouillent le flanc comme le vautour de Prométhée et t'arrache l'âme », plaignait Paul-Émile Cadilhac⁷. Il n'y eut à vrai dire que Mordrelle pour dénoncer ce point de vue avec obstination : que chacun en vînt à vouloir « sa maison bretonne et sa salle à manger bretonne » lui paraissait des plus inquiétants. Dans *Stur*, la revue qu'il avait créée en 1934, on railla « les Bretons défunts qui se [donnaient], avec des déguisements de papier, l'illusion d'être encore bretons » et l'on dénonça l'habitude de baptiser « art breton une production étrangère à la Bretagne, puisqu'elle s'[inspirait] de quelque chose que le Breton authentique ne [voyait] pas : son propre pittoresque et son exotisme »⁸. Bien esseulé dans ce registre de pensée comme dans un *Mouvement breton* qui le rejetait pour sa suffisance et ses outrances, Mordrelle dénonçait pourtant une évolution qui, à terme, devait faire du régionalisme un genre réglementaire.

⁴ Marchal Morvan (pour Maurice), « La vie bretonne », in *Breiz atao*, n° 97, 19 avril 1930, p. 2. Reprise d'un article d'Olivier Mordrelle écrit en 1922.

⁵ Mordrel Olier (pour Olivier Mordrelle), « Bretagne et Flandre », in *Breiz atao*, n° 6 (78), 1^{er} juin 1925, pp. 576-577.

⁶ Rouault André, préface à Bouillé James, *Savadurez-tiez an amzer vreman*, Paris, Romanance, 1936, n.p.

⁷ Cadilhac Paul-Émile, « Splendeurs et misères d'un patrimoine français – I. Bretagne », in *L'illustration*, n° 4716, 22 juillet 1933, pp. 422-427.

⁸ Manifeste de « Noir et Blanc », in *Stur*, n° 1 et 2 juillet et octobre 1934, p. 105. Texte rédigé par Olivier Mordrelle (Lettre à l'auteur, 12.02.1985).

Mais il serait injuste de le réduire au seul rôle de cheval de Troie du centralisme qu'on lui fit parfois tenir. Il eut en effet de remarquables illustrateurs dont les réalisations ont marqué le paysage de la Bretagne et reçoivent parfois aujourd'hui le privilège de figurer à l'inventaire des Monuments historiques. Gaston Chabal, Yves Hémar, Pierre-Jack Laloy, Georges-Robert Lefort et bien d'autres lui ont donné de réelles lettres de noblesse et il advint même parfois qu'il fit l'unanimité. L'*Exposition des arts décoratifs et industriels modernes*, qui s'était tenue à Paris en 1925, avait été l'occasion d'un premier unisson. Ty Breiz, le pavillon de la Bretagne, avait ravi les Bretons qui ne se croyaient plus capables d'un tel élan. À vrai dire, davantage que l'architecture de Lucien Vaugeois (1886-1963), les arts appliqués y avaient fait excellente figure, se révélant de remarquables vecteurs pour une refondation artistique de la Bretagne. Douze ans plus tard, l'*Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne* avait permis de renouveler la démonstration. Yves Liberge, Maurice Ferré et Charles Penther avaient élaboré, sous la direction de Charles Couäsnon (1904-1976), un *Pavillon de la Bretagne* qui fut unanimement loué. Ordinairement avare de compliments, Mordrelle s'était même montré enthousiaste, écrivant : « Le pavillon de la Bretagne montre aux plus sceptiques que la renaissance bretonne est un fait incroyable mais vrai, que rien n'arrêtera plus désormais la force irrésistible du Mouvement breton »⁹. À cette occasion, sur les quais de la Seine, grâce aux financements généreux de ses départements et de ses régions économiques, la Bretagne avait présenté le bilan de recherches, d'expériences, de rêves et de passions qui atteignaient leur apogée. Le pavillon de 1937, en associant les artistes bretons les plus prestigieux et les jeunes créateurs animés d'une conviction nationale ancrée dans la modernité, avait, quelques mois durant, insufflé une formidable confiance. Elle s'affichait d'ailleurs, en ronde bosse, sur le « totem celtique » des deux sculpteurs Marcel Le Louet et Jean Mazuet, qui marquait l'entrée du pavillon : *Netra na den ne vir ouzomp kerzout war-du ar pal* (Rien ni personne ne nous empêchera d'atteindre notre but). Et pour la première fois, le *Gwenn ha du*, drapeau jugé jusque-là séditionnaire, mais qui flotte aujourd'hui sur la quasi totalité des édifices municipaux de Bretagne, put être hissé sans représailles.

La confusion des années de guerre

Le souvenir de ce haut fait fut soigneusement entretenu dans les mois qui suivirent et l'on put rêver d'un véritable épanouissement. L'histoire devait en décider autrement, puisque nous étions aux portes de la guerre, qui allait diviser cruellement la Bretagne. L'Occupation et les circonstances politiques qu'elle engendra persuadèrent certaines factions nationalistes que leur heure était venue. Et de fait, l'abolition de la vie démocratique leur ménageait des possibilités de manœuvre encore jamais connues, laissant le champ dégagé à ceux qui s'étaient persuadés qu'une renaissance politique, voire étatique, était un préalable à une véritable floraison artistique. Gagnés par l'illusion que des conditions favorables se présentaient à eux, ils furent plus actifs que jamais durant les années du conflit.

René-Yves Creston (1898-1964), qui présidait de longue date aux destinées de l'*Unvaniez ar Seiz Breur*, une association d'artistes, d'architectes et d'artisans qui avait entrepris avec succès de renouveler l'ordinaire breton, fut de toutes les entreprises. Peintre et décorateur mais aussi ethnologue – ce qui lui vaudrait d'être recruté par le CNRS après-guerre –, il mita sur une authentique recherche pour tirer la leçon du passé qui, selon lui,

⁹ A.K. (Pour Armand Kalvez, pseudonyme d'Olivier Mordrelle), « À Paris, le pavillon breton montre que la Bretagne retrouve sa voie nationale », in *Breiz atao*, n° 289, 14 novembre 1937, p. 1.

ne pouvait conduire au régionalisme convenu. Avec des accents proches de ceux qu'avait alors Le Corbusier – tous deux, d'ailleurs, fréquentaient assidûment Georges-Henri Rivière (1897-1985), le conservateur du Musée des Arts et Traditions populaires – Creston plaida à sa façon pour un « folklore de notre temps ». Il fut évidemment omniprésent au sein de l'Institut celtique de Bretagne, un vaste regroupement des intellectuels bretons rêvant d'un renouveau national, mais ne put s'introduire, en dépit de ses efforts répétés, dans l'organisme apparemment le plus important de l'heure : le Comité consultatif de Bretagne, qui fut en fait une manœuvre du gouvernement de Vichy pour canaliser l'ardeur impétueuse des organismes culturels. En revanche, un architecte y siégea avec détermination : James Bouillé (1894-1945).

Depuis vingt ans déjà, il appelait à rejoindre le camp des modernes mais, précisait-il « à la manière celtique », ce qui l'avait conduit à un difficile compromis entre romantisme national et fonctionnalisme. Après bien des hésitations et quelques projets disparates, il avait trouvé véritablement sa voie lorsqu'une abondante commande venant d'institutions et de congrégations religieuses lui avait permis d'ouvrir un atelier d'art sacré, en 1927 : le *Strollad an droellen*. Connaissant depuis 1921 les réalisations belges et hollandaises de dom Paul Bellot (1876-1944), il avait alors fait le voyage de Wisques pour y rencontrer cet architecte bénédictin, qui demeurera le plus important bâtisseur de monastères et d'abbayes de son siècle avec une œuvre répartie dans neuf pays. Bouillé sut attirer dom Belot en Bretagne, pour l'extension de l'institution Saint-Jean Bosco de Coat-an-Doc'h, en 1934. De lui, il apprit une façon inégalée de conjuguer la tradition constructive d'un pays, l'usage du béton armé et la discrète référence à la tendance décorative de l'époque. La chapelle de l'institution Saint-Joseph, à Lannion, dessinée en 1935 avec le secours du Bénédictin, demeurera à cet égard le point d'orgue d'une suite remarquable.

La fin de la guerre marqua évidemment le terme de toutes les entreprises qui avaient tiré parti des circonstances de l'Occupation ou de l'incurie du gouvernement de Vichy. La plupart de ceux qui avaient associé l'architecture et le désir de construire un pays, sachant souvent faire rêver et parfois exalter, eurent à rendre des comptes. Une chape s'abattit, qui fit durablement tenir pour suspect quiconque se réclamait d'un sentiment breton.

Le retour du refoulé

Serait-ce à dire que, privée de ce vecteur, l'option moderniste aurait totalement périclité ? Qu'en contrepartie le régionalisme politique l'aurait emporté, imposant dans son sillage un régionalisme artistique, notamment architectural, embaumant la Bretagne au terme d'une lente agonie ? Bien au contraire. Débarrassée de ses soutiens encombrants, la modernité architecturale accompagna sans réserve le renouveau et l'essor des villes bretonnes alors que le régionalisme fut durablement suspecté d'avoir eu cause liée avec le gouvernement de Vichy, assertion qui mériterait d'être nuancée. Bref et modéré, ce soutien parut puissant et constant car il fut confondu avec la célébration de la France paysanne et du folklore, effectivement au cœur de la propagande maréchaliste. Il n'empêche : longtemps – aujourd'hui encore parfois – cette prétendue collusion en obscurcit l'image excessivement noircie par Michel Ragon auteur en 1958 du *Livre de l'architecture moderne*, premier ouvrage d'ampleur édité en France sur ce sujet. Le volume, qui s'ouvrait sur un chapitre intitulé « Architecture folklorique et architecture internationale », constitua un véritable procès au jugement sans appel :

« Née de la sujétion au climat, au sol et aux matériaux, l'architecture régionaliste a une autre cause qui est l'ignorance, le manque de culture, le repli sur soi (...) Les réactions régionalistes et nationalistes contre l'architecture moderne sont souvent d'ailleurs le résultat d'un racisme borné »¹⁰.

Les architectes en vue admirent la sentence, laissant aux obscurs maîtres d'œuvre en bâtiment ce régionalisme discrédité, qu'ils pensaient en voie d'extinction. Ce qui était une considérable erreur de jugement, ignorante du puissant retour du refoulé qui gonflait dans une grande partie de la population dont on avait attendu au contraire une reconnaissance sereine. Elle avait pu en effet s'arracher à la pauvreté matérielle des campagnes, profiter de la réorganisation du travail et tirer un grand profit pécuniaire de la modernisation de la société française. En outre, grâce souvent aux grands ensembles, elle avait accédé à un logement digne. De façon imprévue, elle fut néanmoins gagnée par le désenchantement et marqua sa défiance vis-à-vis de cette société pourtant si prodigue, qui lui avait apporté une spectaculaire réplétion comme le président Georges Pompidou, plein d'incompréhension, devait le leur rappeler dans une fameuse allocution radiodiffusée en 1968. En fait, le sentiment s'était sourdement insinué d'avoir cher payé cette entrée en modernité ou, plus exactement, de l'avoir payée au prix d'un reniement, d'une trahison du monde dans lequel on s'était constitué : éloignement des siens, dépouillement des valeurs ancestrales, renoncement à la langue maternelle, etc. Ce qui fit apparaître la ville où l'on était désormais, son système, ses édifices, la modernité exacerbée et même le confort, non plus comme des conquêtes, mais comme des sirènes dont les chants trompeurs entraînaient vers une déchéance morale. Le barde Glenmor faisait alors se lever d'enthousiasme son public lorsqu'il s'en prenait à la Sodome où s'abîmaient les exilés de l'intérieur et quand il affichait sa conviction que « vivre pauvre chez soi [était] encore une richesse ». Célébration des racines, mythification de la société traditionnelle et exaltation de la demeure paysanne allaient profiter au régionalisme ou, plutôt, à ce qu'on nomma dès lors le néo-régionalisme. Force est de constater qu'une manipulation présida à ce mouvement dont l'ampleur fut à la mesure de l'engouement des Bretons pour la maison individuelle. Inquiet à nouveau des pulsions identitaires qui les animaient, qui suscitaient un militantisme culturel inédit en engendraient même un terrorisme symbolique, l'État renoua avec la stratégie imaginée au lendemain de la Grande Guerre : les différences les plus profondes seraient placées plus que jamais sous l'éteignoir tandis que des éléments architecturaux et paysagers typifiés, jugés inoffensifs, seraient préconisés.

Le recours pernicieux à la psychagogie

Les conseils prodigués par les directions départementales de l'Équipement (DDE) aux géomètres-experts – alors concepteurs quasi exclusifs des lotissements – consacrèrent leur volet qualitatif à l'architecture : les habitations seraient « de style spécifiquement régional » et, à partir de 1972, auraient « neuf principales erreurs à éviter » pour s'apparenter à la maison traditionnelle. Quant aux constructeurs, simultanément, ils recoururent à la psychagogie, référence aux mânes des ancêtres, pour promouvoir leurs modèles. Laïta utilisa la langue bretonne, tenue par ailleurs en suspicion, pour célébrer ses modèles : « *Hon ty e Bro Breiz* » (Notre maison en pays breton). Et Groupe Maison Familiale acheta l'avant-première du long métrage tiré par Claude Chabrol du *Cheval d'Orgueil*, le formidable *best seller* de Per Jakez Helias, pour offrir à 3 000 lecteurs du

¹⁰ Compagnon Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, pp. 48-49.

grand quotidien *Ouest-France* « ce film que tout Breton fier de son passé devait voir et au succès duquel [GMF] voulait s'associer en tant que constructeur breton »¹¹. Ainsi, l'offre rejoignait la demande, la devançait même, au grand dam des architectes hostiles à ce système de production, qui les excluait, autant qu'à la rédemption du régionalisme. Le mandataire brestois des Maisons de l'Avenir, en revanche, se féliciterait du succès de l'alliance objective de l'État et du système marchand :

« En matière de construction, le dirigisme de la DDE a été excessivement bien assimilé. Ces modèles que la DDE a promus et qu'elle a réussi à faire accepter, c'est dessus qu'on a calé nos modèles les plus courants. La population est conditionnée par ce qu'elle voit et ce qu'elle voit est le résultat des obligations imposées par la DDE »¹².

Ainsi, le rêve caressé durant l'entre-deux-guerres prit-il monstrueusement substance, engendrant un paysage bâti bien caractéristique de la Bretagne, mais dans un registre que beaucoup assimilent au « faux évolutionnisme » dénoncé par Claude Lévi-Strauss. Ils y voient en effet, arguments à l'appui, « une tentative pour supprimer la diversité des cultures tout en feignant de la reconnaître pleinement »¹³.

Mais entre-temps, la modernité flamboyante des années 1950 avait singulièrement perdu de son éclat devant trois obstacles : l'insatisfaction engendrée par les réalisations qui s'en réclamaient, la critique enfin faite de la rationalisation – « maladie de la raison », écrivit Edgar Morin – qui fondait sa théorie, et la peur d'une mondialisation qui se profilait déjà. La France, longtemps sourde à ces récriminations, dut à son tour venir à résipiscence. En fait, le premier à s'être avisé du caractère vivace des différences qu'on avait hâtivement mises en voie d'extinction, le premier aussi à leur faire une place dans une tentative de régénérescence du Mouvement moderne fut Siegfried Giedion (1888-1968). En 1954, il annonça ainsi dans *The architectural record* l'avènement du *new regionalism*. Mais à cette conception très intellectualisée, usant de références issues de la psychologie de groupe, répondit bientôt une tendance naturaliste. Peter Blake, en 1953, avait déjà utilisé l'expression « style régionaliste » pour évoquer les demeures édifiées aux environs de San Francisco avec le souci de l'environnement et une mise en exergue des matériaux locaux souvent laissés bruts. Mais l'antériorité revenait à Frank Lloyd Wright (1867-1959) qui avait fusionné ces diverses interprétations dans un « message à la France » :

« Est libre qui est sans peur, confiant en soi parce que sûr de ses racines, entièrement conscient du fait 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 diversité est le dessein du créateur »¹⁴.

Cette prophétie avait été rédigée à *Taliesin west*, ultime demeure de l'architecte qui, comme les précédentes, était placée sous le patronage d'un fameux barde du VI^e siècle, dont le nom, dans la vieille langue celtique, signifiait « front radieux ». Ses racines galloises, en plongeant dans le sol américain, avaient donné naissance à un nouveau

¹¹ Cf. Le Couédic Daniel, *La maison ou l'identité galvaudée*, Rennes, PUR, 2003.

¹² M. Assicot, cité par François Bodin et Jean-Philippe Quéneá, *La maison bretonne : Vers un consensus ?*, mémoire d'AES inédit, Brest, Université de Bretagne Occidentale, juin 1983.

¹³ Lévi-Strauss Claude, *Race et histoire*, Paris, Gonthier, 1982, p. 23.

¹⁴ Wright Frank Lloyd, « Message à la France », in *L'Architecture française*, n° 123-124, 1952, p. 3. Rédigé à *Taliesin west* en janvier 1951.

régionalisme qu'illustrèrent après lui nombre de ses élèves, collaborateurs et continuateurs. La France, toujours frappée d'interdit en la matière, mit longtemps à le voir et l'admettre.

Les cénacles parisiens qui régentaient alors le petit monde de l'architecture et faisaient les jugements y virent un genre subalterne. Il est vrai que les caciques d'alors en tenaient spécifiquement pour le grand collectif alors que ce régionalisme, qu'il vaudrait mieux nommer *naturalisme moderniste* pour éviter toute confusion avec ses prédécesseurs, trouvait son meilleur usage dans la maison individuelle. En 1956, la demeure édifiée dans cet esprit par Robert Auzelle (1913-1983) au Val-André, sur la côte septentrionale de la Bretagne, avait eu cependant les honneurs de *La Maison française*. La grande notoriété de cet architecte, que ses états de service préservaient de la condescendance, expliquait sans doute ce traitement de faveur et les six pages de présentation de sa réalisation, Marie-Anne Fébvre-Desportes, auteur de l'article, s'en expliqua en ces termes :

« M. Auzelle a exploité au maximum les ressources combinées de matériaux locaux, traditionnels et contemporains, pour animer la construction. Le granit de Plélan, localité peu éloignée, constitue les murs et les linteaux traditionnels des petites ouvertures. Il est remplacé par le béton franchement accusé dans le cas des grandes. L'ardoise de rebut trouvée dans la région revêt les terrasses, tandis que des galets de mer délimitent l'entrée. Le porche est en même granit que la façade »¹⁵.

Styles de Bretagne

Dans une Bretagne qui allait particulièrement s'illustrer dans cette voie, Yves Guillou (1919-2004) fut assurément pionnier¹⁶. Il avait fait ses premières armes dans la rénovation rurale avant de bénéficier de la largesse de vue d'une clientèle aisée qui le laissa expérimenter une architecture accommodant les silhouettes en bâtière et les matériaux bretons aux principes américains. Riche d'une abondante production devenue emblématique, il s'en expliqua ainsi :

« Ce n'est pas avec les pièces détachées d'un mort que l'on parvient à refaire un vivant, mais en pétrissant 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 »¹⁷.

Une nouvelle architecture en provint, qui avoua ses sources sans réticence : Claude Petton (1934-2003) ne fit jamais mystère de sa fascination pour Wright, ni Erwan Le Berre de son intérêt pour l'œuvre de Reima Pietilä (1923-1993) qui lui avait donné une descendance finlandaise¹⁸. Cette école vit son legs explicitement recueilli par leurs jeunes confrères qui entrèrent dans la lice à la fin des années 1970, préoccupés du redressement de

¹⁵ Fébvre-Desportes Marie-Anne, « Maison d'une personne, vacances familiales », in *La Maison française*, n°99, Vol. 10, juillet 1956, pp.n° 16-21.

¹⁶ Le Couédic Daniel, « Yves Guillou, architecte d'une nouvelle Bretagne », in *Archives modernes d'architecture de Bretagne*, n° 12, juin 2004, pp. 3-12.

¹⁷ Yves Guillou cité dans « Plutôt qu'une chaumière, une construction qui fera date », in *Maisons de l'Ouest*, n° 18, novembre 1966, pp. 40-45.

¹⁸ Le Couédic Daniel, « Claude Petton ou l'architecture chevillée à l'âme », in *Claude Petton : architectures et nature*, Brest, Musée des Beaux-Arts, 2006, pp. 23-52.

la culture populaire bretonne et plus que jamais désireux d'inscrire l'architecture dans ce cadre. Toutefois, après quelques années de travail fécond, une inquiétude devait progressivement les gagner : n'encouraient-ils pas le risque de s'enfermer dans une production artisanale et localiste superbement ignorante des évolutions économiques et sociales ? N'offraient-ils pas une jeunesse factice à un genre éculé ? Pire : n'apportaient-ils pas au secteur marchand les ingrédients qui lui manquaient pour renouveler ses catalogues et relancer la circulation d'une marchandise – la maison – fortement arrimée aux concepts, dévoyés en l'occurrence, d'identité et d'authenticité ? Les signes ne manquaient pas pour s'en alarmer. Interrogé par le quotidien *Le Télégramme* quant à savoir s'il existait encore une maison bretonne, Jean Mével, qui s'évertuait à entretenir le dernier souffle du régionalisme d'avant-guerre, avait répondu embarrassé :

« Il y en a même deux ! En Bretagne, l'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 ses éléments essentiels (...) Il existe un deuxième type d'architecture bretonne moderne, qui doit être considérée comme une architecture locale. Il s'agit d'une architecture particulière parfaitement adaptée à notre région : le granit et le schiste y trouvent leur place »¹⁹.

À demi-mots, Mével annonçait un nouveau cycle à trois temps dont l'aboutissement serait inévitablement marchand. Le premier était né des rares et remarquables édifices du romantisme national relayés par le *domestic revival* à la fin du XIX^e siècle. Il avait pris de l'ampleur avec l'honorable régionalisme de l'entre-deux guerres et s'était enfin abîmé dans le néo-régionalisme sans architecte qui battait son plein dans les années 1970. Comment ne pas subodorer l'existence d'un second mouvement de même allure, mais décalé dans le temps, qui aurait pris son essor à l'aube du XX^e siècle avec les prototypes du naturalisme moderniste américain et se serait gonflé avec le *new regionalism* décrit par Peter Blake, dont les ramifications avaient heureusement atteint la Bretagne. Ayant connu le succès auprès d'une clientèle restreinte, mais au fort pouvoir d'entraînement, ce second mouvement ne pouvait que préluder à une troisième séquence caractérisée par le marchandisage et une grande série contrefaite. Les principaux industriels du secteur, appliqués à raviver le désir pour perpétuer la circulation de la marchandise, n'en doutaient pas et s'en félicitaient. Ainsi en 1976, le groupe *Maison Phénix* rédigea-t-il un publi-reportage où se lisait ce stupéfiant raccourci :

« Il y a quarante ans, un architecte américain [Wright bien sûr] dont la renommée avait gagné l'Europe, donnait une conférence assez extraordinaire par le ton et les idées (...). Cette leçon correspond à la maison individuelle telle que la conçoit Phénix »²⁰.

La puissante société des ciments Lafarge ne fut pas en reste. En 1978, elle choisit le cadre prestigieux du musée des Beaux-Arts de Quimper pour lancer *Styles de Bretagne*, un luxueux ouvrage de 156 pages organisé en trois parties. La première, intitulée « Notre héritage, notre richesse, notre tourment » était consacrée aux antiques maisons paysannes. La seconde était une charge contre le néo-régionalisme, qui était au seuil de l'épuisement et devait donc laisser la place. L'ultime volet, objet de toutes les attentions, était une ode à

¹⁹ Jean Mével cité dans « Est-il encore aujourd'hui une "maison bretonne" ? », in *Le Télégramme de Brest*, 30 janvier 1968.

²⁰ « Maison Phénix à l'écoute de l'opinion », in *Le Revenu français*, décembre 1976, pp. 9-11.

« l'architecture ou l'esprit breton [était] donné par les matériaux, conçue en fonction de sites auxquels elle [était] destinée ». Yves Guillou apportait sa caution :

« Ce n'est pas dans la similitude approximative des formes, comme dans la compilation d'attributs réputés régionaux qu'on reconnaîtra la véritable tradition bretonne, mais bien plus dans l'unité des volumes, dans la franchise et la nudité de l'expression, la rareté et le goût du détail, un équilibre exact des pleins et des vides, le respect inquiet de l'échelle et, avec elle et pour elle, de son inscription dans le site »²¹.

Inquiet de l'impitoyable détournement de leur travail que ces puissantes machineries préparaient, la jeune garde préféra redéployer ses efforts plutôt que de s'épuiser dans un baroud. Une certaine branche nordique du naturalisme moderniste, caractérisée par une approche très rigoureuse de la construction qui admettait même la préfabrication, leur offrit un premier terrain de repli. Le système *Moduli* conçu en 1969 par les Finlandais Kristian Gullichsen et Juhani Pallasmaa leur devint une icône : Michel Velly en fit d'ailleurs une adaptation bretonne inspirée en 1981²². Encore n'était-ce qu'une étape dans ce qui, à bien des égards, put apparaître comme un renoncement : s'éloignant physiquement et intellectuellement des campagnes – à la notoire exception de Jean-Yves Philippe –, reprenant le bagage de la modernité radicale, beaucoup semblèrent admettre la vanité d'une résistance à la mondialisation. Ces tourments, qui avaient été ceux de l'École de Porto, loin d'entraîner vers un lyrisme intégrateur à la manière portugaise, parurent ici conduire à une orthodoxie²³. Si certains purent y voir le recours momentané à un langage élémentaire, bien d'autres craignirent, derrière la virtuosité de l'exercice, une adhésion à peine dissimulée à ce style qui, selon Anatole Kopp (1915-1990), aurait impudemment délaissé la cause qui avait présidé à sa conception²⁴. Était-ce un trait perfidement tiré sur l'époque à peine révolue qui avait été marquée par l'ambition exigeante de vivre et travailler au pays en lui promettant la garantie de sa personnalité ? Au contraire, était-ce la conséquence heureuse d'un apaisement après les affres d'un retour du refoulé consécutif à la douloureuse prise de conscience que le fil de la tradition s'était rompu sous l'effort conjugué du temps qui passe et d'institutions bien décidées à en précipiter les conséquences ?

Un régionalisme critique

On ne saurait conclure sans nuance à une volte, quand bien même apparaîtrait-elle justifiée à certains. En effet, de nombreux signes montrent que si l'architecture n'en est plus la marque immédiate, la certitude d'une irréductible particularité bretonne ne s'est pas automatiquement dissoute dans l'adhésion au néo-modernisme, bien au contraire. Ainsi, dix ans après avoir quitté la profonde campagne de Trémargat pour s'installer à Saint-Brieuc, clair affichage de la rupture professionnelle à laquelle il aspirait, Velly fut lauréat, en 1991, d'un concours pour l'édification de la bibliothèque et de l'école de musique de Guingamp. Le projet, conçu en association avec Lionel Dunet, ne portait nulle réminiscence des pratiques de naguère sans toutefois réfuter l'idée d'une antériorité et de

²¹ Yves Guillou cité dans Chaumely Jean, *Styles de Bretagne*, Paris, Ciments Lafarge France, sd (1978).

²² La maison *Moduli* avait été présentée à Paris en 1979 à l'occasion de l'Exposition « Maisons de bois » conçue par Roland Schweitzer pour le Centre Georges Pompidou.

²³ Cf. Rubin Anne et Tangi, *À la recherche d'un contexte. 2 – Alvaro Siza et l'École de Porto*, Nantes, École d'Architecture de Nantes, 2004, inédit.

²⁴ Kopp Anatole, *Quand le Moderne n'était pas un style mais une cause*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1989.

successions respectueuses, puisque le tracé incurvé de la façade principale reprenait celui des murailles disparues de la ville. Mais le plus étonnant résidait dans la sérigraphie d'un immense *Gwenn ha du* – le drapeau à prétention nationale de la Bretagne dessiné en 1925 dans la controverse –, qui caractérisait l'office du Tourisme inclus dans le programme²⁵.

Dès lors, ce néo-modernisme ne pourrait-il pas être assimilé à une « architecture de résistance » et ressortir au *Régionalisme critique* théorisé par Kenneth Frampton dans le sillage de Liliane Lefaivre et Alex Tzonis²⁶. L'hypothèse peut surprendre car, dans ses premières indications, ce doyen de l'école d'Architecture de l'université de Columbia faisait du concept une force d'opposition aussi bien « aux éclectismes fin de siècle qui s'étaient approprié des formes étrangères, exotiques », qu'aux produits de la « culture mondiale » où se situaient probablement à ses yeux les succédanés du Mouvement moderne²⁷. Mais Frampton, en d'autres circonstances, a élargi le champ de ses considérations, pour en venir à une définition susceptible d'accueillir notre propos :

« Par Régionalisme critique, je n'entends aucune sorte de style, pas plus que je ne pense à une sorte de néo-vernaculaire. Je veux plutôt employer ce terme en référence aux conditions réelles ou hypothétiques dans lesquelles une culture locale de l'architecture est développée en opposition expresse à la domination d'une puissance hégémonique »²⁸.

Parmi ces « puissances hégémoniques », Frampton cite volontiers la notion de progrès déduite sans précaution de la philosophie des Lumières, où toute différence apparaît comme un regrettable archaïsme et un frein dommageable à l'uniformisation du monde, triste préambule à l'instauration d'un libéralisme économique sans entrave. Mais cette puissance, devant les obstacles qu'elle a rencontrés lors de ses avancées frontales, s'est résolue à la ruse. Elle a ainsi récupéré à son profit le premier régionalisme architectural, qui est devenu le paravent aux entreprises de sape qu'elle n'a cessé – et ne cesse – de conduire au détriment des vecteurs essentiels, linguistiques notamment, de la particularité.

Dans un tel contexte, une bataille à front renversé a pu se justifier où le produit du progrès réifié et codifié – le modernisme sans mémoire – devint une arme retournée contre ceux qui l'avait forgée. Le Régionalisme critique aurait ainsi gonflé ses rangs d'un adversaire de naguère. Il est aisé de s'en persuader et de trouver, dans les argumentations qui le soutinrent, la mention d'une consciente résistance. Ses thuriféraires s'inscrivirent avec constance en adversaire des stéréotypes produits par la confluence de cyniques intentions politiques et de stratégies commerciales appuyées sur une frustration identitaire. Même David Cras, le plus brillant des néo-modernes bretons, jugea bon de légitimer la sévère rangée de six logements qu'il venait d'édifier à Plouézec par la nécessité « d'éviter de tomber dans le style néo-breton ». Plus clair encore avait été l'article laudatif du critique britannique Penny Mc Guire. En 1990, premier nous semble-t-il à le faire, il s'était prévalu du Régionalisme critique pour rendre compte des réalisations de Velly, Guervilly,

25 D'abord considéré comme séditieux, le *Gwenn ha du* flotta en 1937 sur le pavillon de la Bretagne à l'Exposition internationale de Paris. Il orne désormais la quasi-totalité des édifices publics.

26 Tzonis Alex, Lefaivre Liliane, « The grid and pathway : An introduction to the work of Dimitris and Susana Antonakakis », in *Architecture in Greece*, n° 15, 1981.

27 Frampton Kenneth, « Pour un régionalisme critique et une architecture de résistance », in *Critique*, Tome XLIII, n° 476-477, janvier-février 1987, pp. 66-81.

28 Frampton Kenneth, « Cinq points pour une architecture de résistance », in *Poïesis*, n° 5, 1977, pp. 177-183. Ce texte fut rédigé en 1986.

Dubulois et Dunet. « *Height restrictions for new buildings are rigorously enforced and neo-Breton in rampant* », expliquait-il d'emblée, justifiant ainsi le combat de ces architectes « *against the background of conservatism* ». Et de conclure en soulignant « *their need to re-evaluated key traditions of the past* »²⁹.

Mais à admettre l'intention et même à s'en féliciter, il n'en demeure pas moins que certains champions des identités peuvent craindre à bon droit qu'elles abandonnent dans ce mouvement toute capacité à imprimer une marque spéciale sur le paysage bâti. La défiance s'accroîtra chez ceux qui subodorent un équilibre dynamique où société et cadre de vie conforteraient mutuellement leurs particularités. Cette question, soulevée dès les années 1920, trouva alors un élément de réponse, qui conserve incontestablement une certaine force de conviction. Pour opérer sa démonstration, Maurice Marchal s'en était remis à l'histoire lointaine – le Moyen-Âge et le style ogival – comme à une actualité à peine éventée : les grandes opérations d'urbanisme d'Allemagne et des Pays-Bas. Il montra qu'en chacune de ces circonstances, en dépit d'une propension à s'inscrire dans des courants internationaux et de la volonté parfois affichée de créer « une esthétique définitive, applicable en tous lieux », le maître d'œuvre « malgré lui et par-delà sa volonté » avait été influencé par « des hérédités oubliées, des habitudes millénaires de sentir et de concevoir », qui avaient inscrit son travail dans une continuité spéciale³⁰.

Un tel point de vue heurtait aussi bien les propagandistes d'une modernité dégagée de toute antériorité que les régionalistes évidemment peu enclins à miser sur un avenir indéterminé. Il fut donc longtemps ignoré ou repoussé. En fait, il ne trouva de relais qu'un quart de siècle plus tard, avec Giedion, d'abord bien esseulé, qui désappointa même le *Congress of art critics* en affichant sa conviction que le langage du *Stijl*, en dépit de sa prétention à une « internationale créatrice », avait « des racines typiquement hollandaises »³¹. L'idée divise toujours car si, aujourd'hui, la plupart des historiens du Mouvement moderne reconnaissent sa fragmentation, ils demeurent partagés quant à ses raisons et son interprétation. Acceptons cependant le diagnostic et le pronostic de Marchal, qui, à se réaliser, dénierait à la vague néo-moderniste la capacité d'entraîner la Bretagne dans une indifférenciation.

New urbanism

Le débat sur l'héritage et la manière de l'assumer dans l'édification, aussi bien dans les milieux conservateurs qui espéraient figer la société en immobilisant le paysage que chez les touristes gourmands de scènes archaïques, avait initialement pris en considération un vaste contexte physique et social formant le cadre général de leurs appétences. Puis, peu à peu, il s'était restreint à l'architecture avant d'élargir à nouveau son horizon au cours des années 1960 où soudainement on se préoccupa avec obstination de l'*intégration* historique et géographique des édifices à leur environnement. La ville et le village accaparant désormais les partisans d'une continuité, ce souci de cultiver les particularités aggloméra progressivement les notions de « déjà-là » et de « vivre ensemble », ouvrant une réflexion sur l'espace public. La première réalisation d'ampleur qui prétendit illustrer la démarche engendra une vive controverse. Couverte d'opprobre par les milieux professionnels, Port-

29 Mc Guire Penny, « Brittany buildings », in *The architectural review*, n° 1119, mai 1990, p. 74.

30 Marchal Morvan, « Pour une architecture bretonne », in *Kornog*, n° 2-3, février 1929, p. 38 et 39.

31 Giedion Siegfried, « New régionalism », article publié en 1934 dans *Architectural record* et repris dans *Architecture, you and me*, Cambridge, Harvard university press, 1958, p. 176.

Grimaud, œuvre méditerranéenne de François Spoerry (1912-1999), trouva en revanche le soutien sans faille de la grande presse et l'adhésion populaire³². Quelques années plus tard, la mise en chantier de Louvain-la-Neuve, à défaut de faire l'unanimité, ramena à plus de mesure. Prudemment, elle concentra la référence à l'héritage dans les formes urbaines, se gardant bien d'en faire ostensiblement subir le poids à l'architecture comme sa devancière provençale, qui avait outrepassée le régionalisme pour s'adonner au pastiche³³.

La Bretagne eut vite fait de s'inscrire dans cette tendance, saisissant pour cela l'occasion d'une importante opération de villégiature débutée sur le rivage d'Arzon en 1973. Pour concevoir 280 logements littoraux, collectifs pour la plupart, Félix Madeline (1923-2005) chercha l'inspiration dans la puissante silhouette des villes closes. Il disposa ensuite les édifices des *Ramparts de Kerjouanno* de manière à retrouver les places et les ruelles que le Mouvement moderne avait bannies. Enfin, il fit un usage abondant des matériaux emblématiques de la Bretagne : le granit et l'ardoise. La fronde, qui s'amorçait alors contre l'accaparement du littoral et le saccage des milieux naturels, fit autant que la critique architecturale, défavorable de tous bords – ni les modernes, ni les régionalistes n'y trouvant leur compte –, pour stigmatiser cette réalisation aujourd'hui largement rédimée.

Ce premier âge d'un *new urbanism* qui n'avait pas encore reçu son nom connu donc la polémique, mais sans parvenir à l'entraver. Il devait en effet prospérer selon deux formules³⁴. La première se cantonna dans le registre hédoniste des récréations nautiques et des vacances. Amplifiant l'expérience de Kerjouanno, Arzon en donna la plus complète illustration au Port du Crouesty sous la houlette de Pierre Diener et Pierre Guirard, qui en avaient fait leur spécialité. Plus que jamais le but était de tirer profit d'un patrimoine, ou tout au moins de son évocation, mais sans la moindre intention culturelle, sociale ou communautaire. Il s'agissait simplement – de façon ironique et distanciée dirent les uns, de manière cynique et aliénante rétorquèrent les autres – de produire l'accommodante illusion d'un temps suspendu. Sans souci d'exactitude historique ou archéologique, un décor que le théâtre n'eût pas dénié vint offrir sans tromperie – tant le trait était gros – l'ambiance vaguement connotée qui sied à « l'univers du loisir » que Pierre Diener entend créer. Pour cela, selon son propre aveu, il recourt à une méthode bien rodée où « identité régionale et histoire sont des axes forts de thématization »³⁵. Au Port du Crouesty, la recette s'est matérialisée le long des quais dans un chapelet disparate d'édifices qui se bousculent dans l'intention de remémorer une silhouette portuaire archétypique. Plus loin, un village bien construit déploie ses ruelles et abrite quelques placettes. Bordant une vaste pelouse, face à la mer et au rivage d'un étang où s'avance un centre de thalassothérapie aux allures de paquebot, des façades dûment pittoresques sollicitent l'imaginaire – que Lacan disait « trompeur parce que porteur d'une part de vérité » – afin de s'afficher, un instant au moins, ancestralement breton.

³² Culot Maurice, « Portrait de François Spoerry », in *Archives d'architecture moderne*, n° 12, novembre 1977, p. 12.

³³ Mertens André, *Louvain-la-Neuve : Une aventure urbanistique*, Louvain-la-Neuve et Paris, Fondation Woitrin et L'Harmattan, 2002.

³⁴ Boudon Philippe, Deshayes Philippe, Nédelec Claude, *Intégration et architecture*, Paris, AREA, 1976.

³⁵ Pierre Diener cité in *Espaces*, n° 32, juin 1993 et n° 183, juin 2001.

Le temps à l'œuvre

Mais il est une autre façon de faire réfutant le pharisaïsme d'un « à la manière de », qui mériterait pleinement le qualificatif de *new urbanism* s'il n'avait été dévoyé. En effet, l'intention y est bien de recueillir un legs dont l'essentiel concernerait l'espace public, mais la volonté de faciliter la succession conduit à acquérir une fine connaissance du contexte, voire même à offrir une place principale aux héritiers directs, les habitants. Rémi Le Berre en fut le premier adepte en Bretagne, se faisant volontiers, pour les besoins de cette cause, l'historien des villes et des quartiers où son exercice l'appelait, persuadé de pouvoir ainsi décrypter les arcanes d'une longue durée où il se serait inscrit. Ses études préparatoires au plan d'occupation des sols de Douarnenez furent exemplaires à cet égard. Ce souci de continuité rencontrait divers courants qui remuaient le monde de l'architecture et de l'urbanisme dans les années 1970 et 80. La relation entre la typologie des édifices et la morphologie des villes, théorisée en Italie, venait d'être acclimatée en France et le post-modernisme, qui possédait une branche néo-vernaculaire, permettait de donner des accents locaux aux conceptions sans recourir au vieux régionalisme. Le travail de Rémi Le Berre, à La Trinité-Plouzané notamment, offre ainsi une étonnante parenté avec les réalisations du contextualisme anglais de Feilden & Mawson ou Maguire & Murray. Mais aussi subtile la démarche était-elle, la brièveté de conception que la commande ordinaire et les règles des marchés publics exigent des architectes imposait d'emprunter un raccourci dommageable. Philippe Madec y voyait même un écueil rédhibitoire, jugeant que le temps devait « être à l'œuvre » dans une formule lente qu'il put expérimenter à Plourin-lès-Morlaix³⁶. Là, à force d'observations, d'échanges et de conjectures précautionneuses autorisés – encouragés même – par un maître d'ouvrage convaincu, il est parvenu à installer des édifices et divers dispositifs qui répondent pleinement à cet « art du lieu » capable, disait Christian Norberg-Schulz (1926-2000), de donner « une réalité à l'espérance d'une combinaison féconde de la permanence et des mutations »³⁷.

Une transmutation

Capté par la forme triviale du *new urbanism* ou respectueusement pris en charge dans ses expressions sincères et méticuleuses, les opérations que nous venons d'évoquer concernaient avant tout des ensembles que l'architecture venait servir et conforter avec humilité. Faut-il donc désespérer de la création inspirée ? Certes pas : l'Écosse nous en a récemment administré la preuve. Décrivant son récent Parlement, œuvre ultime d'Enric Mirallès (1955-2000) associé à Bénédetta Tagliabue, Catherine Slessor écrit :

« Il est constitué de buttes topographiques à la fois abstraites et contextuelles issues du plus profond de la conscience primitive locale ; il exprime le lien historique et ombilical entre cette terre et son peuple »³⁸.

Cet étrange bâtiment avait soulevé bien des polémiques depuis le concours qui l'avait consacré jusqu'à l'ultime et considérable ajustement financier nécessaire à son parfait achèvement. Mais la reconnaissance qu'il reçoit désormais vient corroborer

³⁶ Madec Philippe, *Le temps à l'œuvre citoyen : Plourin-lès-Morlaix, 1991-2004*, Paris, Jean-Michel Place, 2005.

³⁷ Norberg-Schulz Christian, *L'art du lieu*, Paris, Le Moniteur, 1997.

³⁸ Slessor Catherine « Brave heart ...écossais : Le nouveau parlement écossais, Édimbourg (Royaume-Uni) », in *Architecture intérieure, Créa*, n° 317, décembre 2004, pp. 94-103.

l'intuition de Marchal, persuadé dès 1926 du primat d'une ratification politique³⁹. C'est en effet de la dévolution des pouvoirs, dont elle bénéficia le 1^{er} juillet 1999, que l'Écosse tira le désir de cet édifice et l'audace de sa réalisation. C'est par elle aussi, par la confiance qu'elle insuffla, que s'éloigna d'évidence la tentation de recourir par principe à un maître d'œuvre écossais. Miralles le Catalan ne chercha nullement à paraphraser d'antiques édifices, mais n'échappa guère pour autant au patrimoine dont il ne fut en l'occurrence que le dépositaire d'un instant. Il s'offrit à lui de curieuse manière mais il sut en saisir l'opportunité et le transmuter en métaphore. Il s'ouvrit sans détour de cette alchimie et de l'importance qu'avait eue pour lui la découverte fortuite d'un tableau de Gilbert Stuart peint en 1782. Un patineur, dans son mouvement, y déployait son manteau noir d'étrange façon. Moralles en déduisit la forme de ses panneaux de façade. Et Pierre Chabard de conclure, étonné et admiratif : « Le paysage écossais peuplé de nuages, de personnages et d'architectures, aperçu sous la manche repliée du grand homme, c'est ce qu'il aurait voulu retrouver dans les fenêtres du parlement »⁴⁰. Puisse l'édification d'un parlement de Bretagne, un jour, procurer une semblable émotion !

³⁹ Marchal Maurice, « La Bretagne et le monde moderne », in *Breiz Atao*, n° 3 (87), mars 1926, pp. 652-653.

⁴⁰ Chabard Pierre, « Parlement d'Écosse, Holyrood, Édimbourg, Écosse », in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 356, janvier-février 2005, pp. 108-117.