

Laboratoire LACTH, École Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Lille (ENSAPL)
École Doctorale des Sciences de l'Homme et de la Société (EDSHS)
Université de Lille

Thèse de doctorat en Architecture présentée en vue de l'obtention du grade de docteur de
l'Université de Lille

Baptiste BRIDELANCE

Claude Petton,
une conscience bretonne
portée par une pensée américaine

TOME 1 : MEMOIRE

Sous la direction de Richard KLEIN

Soutenue le 16 novembre 2023

Jury

Anne-Marie CHATELET

*Architecte DPLG, docteur en histoire de l'art, professeure HdR en histoire et culture architecturales à
l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg, rapportrice*

Daniel LE COUEDIC

*Architecte DPLG, docteur d'État en histoire contemporaine, professeur émérite à l'Université de
Bretagne Occidentale, rapporteur*

Richard KLEIN

*Architecte DPLG, docteur en histoire de l'art, professeur HdR en histoire et culture architecturales à
l'ENSAPL, directeur de thèse*

Catherine MAUMI

*Architecte DPLG, docteur en études urbaines, professeure HdR en histoire et culture architecturales à
l'ENSA de Paris La Villette, présidente du jury*

Gilles MAURY

*Architecte DPLG, docteur en histoire de l'architecture, maître de conférences à l'ENSAPL,
examineur*

REMERCIEMENTS

À mon directeur de thèse, Monsieur Richard Klein, que je remercie pour ses nombreux conseils et son soutien précieux tout au long de ce travail. Nos échanges réguliers ont apporté des perspectives essentielles qui ont nourri l'écrit jusqu'à ce jour.

Au laboratoire du LACTH et plus particulièrement Messieurs Gilles Maury et Éric Monin, qui ont chacun su, avec originalité et passion, stimuler ma curiosité pour l'Histoire de l'Architecture et ainsi encourager l'entame comme l'achèvement de ce travail.

À Monsieur Daniel Le Couédic, qui m'a ouvert sa porte et introduit à la grande aventure de l'École bretonne naturaliste moderniste.

À Monsieur Daniel Treiber, pour son intérêt jamais tari pour le travail de Frank Lloyd Wright, ses encouragements et nos échanges passionnés sur le sujet.

À Gwenaël, Geneviève, ainsi que Gwendal Le Berre, que je remercie pour nos nombreux échanges, leur démarche de mémoire et leur amour contagieux pour le travail d'Erwan Le Berre.

À la famille Petton, qui m'a accueilli à la maison familiale et permis de travailler sur les archives d'agence de l'architecte.

À Bernard Guillouët, qui a accepté de me raconter son histoire et ainsi apporter des précisions essentielles à ce travail.

Aux anciens clients d'Erwan Le Berre, qui ont eu à cœur de partager avec moi l'histoire de leurs maisons, les anecdotes de chantier, le processus de travail avec l'architecte, démontrant un engouement demeuré intact pour leurs foyers.

Aux Archives du Finistère, du Morbihan et des Côtes-d'Armor, notamment Monsieur Dominique Aubry et Madame Anne Lejeune, qui m'ont aidé à accéder aux archives de Claude Petton.

À Mesdames Anne-Marie Châtelet et Catherine Maumi pour avoir accepté d'évaluer mon travail.

À Madame Anne-Laure Sol, Madame Eléonore Marantz-Jaen, Monsieur Gilles Marseille, ainsi que Monsieur Nicolas Duverger et l'équipe du CAUE Finistère pour leur soutien.

À Monsieur Laurent Leprince de la bibliothèque BAIU de la faculté d'architecture LOCI de l'UCL à Bruxelles pour sa confiance.

À Anne, pour sa relecture assidue, ainsi qu'à mes amis de Bretagne et de Belgique, pour leur oreille attentive au long de toutes ces années de recherche. Leurs encouragements m'ont permis de trouver la force de continuer et achever ce travail.

Cette thèse a pu être réalisée grâce au soutien sans faille de ma famille et de ma belle-famille, qui plus que montrer de l'intérêt pour ce sujet de recherche, ont donné de leur temps et de leur énergie pour m'aider et me soutenir quand j'en avais le plus besoin.

Enfin, merci à ma femme Nga, qui a toujours cru en moi et m'a permis de garder la tête hors de l'eau quand l'horizon se faisait gris. Les mots me manquent pour lui exprimer ma gratitude.

RESUME

Cette thèse propose d'étudier le travail de trois architectes, Claude Petton (1934-2003), Erwan Le Berre (1936-2010) et Bernard Guillouët (1929-). Ayant chacun étudié à l'École des Beaux-Arts de Paris puis exercé en Bretagne sur une même période, ils sont identifiés comme les acteurs principaux d'une école d'architecture, qualifiée « naturaliste moderniste » par l'historien de l'architecture Daniel Le Couédic (1948-). À partir des années 1960, à un moment où la reconstruction et l'importance croissante des constructions préfabriquées exacerbe les débats sur l'avenir du logement en France, l'architecture vernaculaire bretonne en tant que modèle est progressivement questionnée. Face à ce contexte tumultueux, les architectes étudiés façonnent leur travail en portant un regard unique sur les savoirs faire et matériaux locaux tout en puisant dans un imaginaire et des valeurs inspirés de certains architectes internationaux, dont l'américain Frank Lloyd Wright (1867-1959). Cette influence comble un manque théorique et leur permet d'insuffler une nouvelle pertinence identitaire en Bretagne, région alors comprise dans ce que Patrice Goulet (1941-) identifie plus tard comme le « désert architectural français » cernant Paris. Les architectes étudiés construisent au cours de leurs carrières respectives principalement des maisons individuelles, mais aussi des équipements publics, des immeubles de logements collectifs, églises et même locaux industriels et commerciaux. Ayant pleinement conscience de la nature de la commande architecturale de cette période et des dérives qu'elle génère, ils cherchent donc à concilier leurs convictions personnelles avec les enjeux économiques et sociaux qui cernent leur accès à la commande. C'est notamment le cas pour Claude Petton, lorsqu'il développe et réalise dans les années 1970 une série de maisons « brittoniennes » caractérisée par ses plans tramés, l'usage du cèdre rouge et sa mise en œuvre par un même charpentier aguerri.

Mots clés : histoire de l'architecture, architecture, reconstruction, préfabrication, régionalisme, brutalisme, Bretagne, États-Unis, naturalisme, modernisme, Wright, influence, école, Petton, Guillouët, Le Berre, réception.

ABSTRACT

This thesis examines the work of three architects, Claude Petton (1934-2003), Erwan Le Berre (1936-2010) and Bernard Guillouët (1929-). Having each studied at the Beaux-Arts de Paris (school of Fine Arts) and then practised in Brittany over the same period, they are identified as the key players in a school of architecture described as ‘modernist naturalist’ by architectural historian Daniel Le Couédic (1948-). From the 1960s onwards, at a time when reconstruction and the growing importance of prefabricated construction were stirring debates about the future of housing in France, Breton vernacular architecture as a model was gradually called into question. Faced with this tumultuous context, the three architects shaped their work by taking a unique look at local know-how and materials, while drawing on their imagination and values inspired by certain international architects, including the American Frank Lloyd Wright (1867-1959). This influence filled a theoretical gap and enabled them to breathe new relevance into the identity of Brittany, a region then included in what Patrice Goulet (1941-) later identified as the ‘French architectural desert’ surrounding Paris. Over the course of their respective careers, the three architects built mainly individual houses, but also public facilities, apartment buildings, churches, and even industrial and commercial premises. Witnessing the architectural market of that period and its abuses, they sought to reconcile their personal convictions with the economic and social issues surrounding their access to commissions. This was particularly the case for Claude Petton in the 1970s, when he developed and built a series of ‘Brittonian’ houses characterised by their grid plans, the use of red cedar and the fact that they were built by the same experienced carpenter.

Key words: history of architecture, architecture, reconstruction, prefabrication, regionalism, brutalism, Brittany, United States, naturalism, modernism, Wright, influence, school, Petton, Guillouët, Le Berre, reception.

NOTES AUX LECTEURS ET AUX LECTRICES

Cette thèse est divisée en trois tomes : le mémoire, les annexes graphiques et les annexes écrites. Il nous est apparu tôt dans ce travail l'importance de laisser le corps du texte comme un récit indépendant et de lui attribuer comme support les sources collectées et analysées dans le cadre de ce travail.

De fait, les annexes graphiques suivent le déroulement chronologique du plan. On y retrouve dans un premier temps quelques exemples de présentation du travail de Frank Lloyd Wright, en France notamment, des illustrations des débats sur la place de la préfabrication et de l'influence américaine (fig. 40, 41), puis en Bretagne les prémises de l'École bretonne naturaliste moderniste. La seconde moitié de cette annexe comporte des illustrations détaillées issues des visites et relevés croisés des archives des architectes bretons étudiés. Enfin, nous avons tenu à représenter les différentes actualités plus récentes liées à la réception l'école et au devenir de ses bâtiments. Les annexes écrites sont quant à elles constituées de différents relevés collectés lors de ce travail : des chronologies des projets et réalisations de Bernard Guillouët, Claude Petton et Erwan Le Berre, le contenu de leurs bibliothèques personnelles et les entretiens menés avec leurs clients, amis, collaborateurs et dans le cas de Bernard Guillouët, de l'architecte lui-même. À cela, nous ajoutons le relevé thématique de quatre périodiques d'architecture français majeurs sur quarante ans, entre 1945 et 1985. Cette période a été choisie car s'étendant entre la fin de la Seconde Guerre Mondiale et la fermeture de l'agence bretonne de Claude Petton. Ce relevé a alimenté ce travail autant au sujet de la production française des régions que de la perception de l'architecture américaine et de ses thématiques liées en France.

Dans la partie mémoire, en ce qui concerne les passages traitant de Frank Lloyd Wright et ses apports théoriques, vous trouverez de nombreux termes auxquels sont apposés des majuscules (« Nature », « Organique », « Machine » ...). La raison en est que l'auteur lui-même écrit ainsi et justifie ce geste en expliquant qu'il y a derrière ces mots un sens différent que celui étant majoritairement d'usage. Bien que nous ayons conscience que cela rende la lecture moins aisée, nous avons choisi de répéter cette distinction dans notre utilisation francophone de ces mêmes termes dans le texte.

TABLE DES MATIERES

0. Introduction.....	12
0.1. Avant-propos	12
0.2. Le sujet et le cadre de la recherche.....	13
0.2.1. Généalogie du sujet.....	13
0.2.2. Hypothèses.....	14
0.3. État de l'Art	14
0.3.1. Théorisation et valorisation du naturalisme moderniste breton, les recherches et apports de Daniel Le Couédic (1948-).....	14
0.3.2. Une « École bretonne » d'architecture.....	15
0.4. Corpus : les notions opératoires.....	16
0.4.1. Du « Nouveau Brutalisme » au « Genius Loci », un paysage fragmenté de références	16
0.4.2. Naturalisme moderniste / néo-régionalisme / régionalisme critique : L'architecture rurale enrichit ses définitions.	17
0.4.2.a. Le Régionalisme critique d'Alexander Tzonis (1937-) et Liane Lefaivre (1949-), ou la reconnaissance d'une qualité régionale.....	17
0.4.2.b. Le Régionalisme critique de Kenneth Frampton (1930-), l'éveil d'une conscience identitaire.....	18
0.4.2.c. Le Naturalisme moderniste : qualifier une autre modernité.....	19
0.4.3. Les concepts Wrightiens : une forme d'universalité	19
0.4.4. Une réception mitigée, entre passion et oubli.....	20
0.5. Sources accessibles.....	20
0.5.1. Des sources documentaires à soigner	20
0.5.2. Les Sources bâties : des bâtiments altérés.....	22
0.5.3. D'autres sources complètent le cadre de l'étude.....	23
0.6. Méthodologie : vivre l'architecture au fil de missions en Bretagne	23
0.7. Plan de la thèse	25
I. Contexte et influences	28
I.1. Le « Nouveau Brutalisme » en tant que vecteur et marque d'une rupture générationnelle	28
I.1.1. Théoriser l'esthétique ?.....	28
I.1.2. Théorie et matérialité d'une « esthétique des formes pures » à une « éthique ».....	31
I.1.2.a. Origines anglaises du terme.....	31
I.1.2.b. Contextualisation.....	31
I.1.3. Au-delà du Brutalisme	32
I.1.3.a. Wright face au Nouveau Brutalisme : « San Marco in the Desert » (1928-29).....	32

I.1.3.b. Alisson (1928-1993) et Peter Smithson (1923-2003) : Une définition enrichie.....	33
I.1.3.c. Rustique et pittoresque.....	34
I.2. L'avènement du Naturalisme moderniste.....	34
I.2.1. L'essoufflement du Nouveau Brutalisme	34
I.2.2. Les raisons d'une évolution	35
I.2.3. Une redéfinition locale autour du maintien de certains concepts	36
I.2.4. Vers la production Naturaliste Moderniste bretonne.....	37
I.3. Frank Lloyd Wright et l'influence organique américaine	39
I.3.1. Les prémisses de la diffusion de l'architecture de Wright en Europe	39
I.3.1.a. Le « portfolio de Wasmuth » : une influence toute relative.....	39
I.3.1.b. Les numéros du « Wendingen » : la première synthèse.....	41
I.3.2. Dans l'Europe des modernistes, une réception de l'œuvre de Wright marginalisée.....	43
I.3.3. Aux États-Unis, une diffusion des idées plus tardive mais constante : les « évangiles de l'architecture organique ».....	46
I.3.4. « Soixante ans d'Architecture vivante » ; la redécouverte de Wright en Europe.....	50
I.3.4.a. Le Message à la France	53
I.3.4.b. 1955 : La traduction de l'« Autobiographie »	54
I.3.5. De l'Après-Guerre à 1985 en France : Une diffusion régulière de l'architecture et de la pensée de Wright, de la marginalisation à la valorisation de celle-ci.....	62
I.3.5.a. Entre l'Après-Guerre et le décès de Frank Lloyd Wright, premières diffusions de sa pensée en France et exposition d'une vision architecturale hors de la norme	62
I.3.5.b. Suite au décès de Wright, une découverte et une analyse tardive des valeurs de son architecture..	72
II. Une École bretonne.....	76
II.1. Vers l'École.....	76
II.1.1. Les notions opératoires chez Wright : vers une réappropriation hors du contexte américain.....	76
II.1.1.a. Architecture organique, simplicité organique.....	76
II.1.1.b. La Machine au secours de la Culture	83
II.1.1.c. Avant le Style, la Nature et ses champs lexicaux.....	85
II.1.1.d. L'Usonie, nouvelle Démocratie emprunte de Liberté.....	87
II.1.1.e. La maison Moderne est Organique.....	90
II.1.2. D'une influence internationale à une acculturation locale : deux temporalités.....	98
II.1.2.a. De la Reconstruction aux limites de l'influence américaine.....	98
II.1.2.b. De la crise identitaire du Régionalisme à une autre modernité	109
II.1.3. Le désert architectural français	123
II.1.3.a. Après Le Corbusier (1887-1965).....	123

II.1.3.b. Le Genius Loci de Christian Norberg-Schulz (1926-2000).....	124
II.1.3.c. La « perte du lieu » et ses remèdes.....	124
II.1.3.d. « France inconnue » : construire la modernité en campagne.....	125
II.1.4. D'une acculturation nordique en Europe aux premières architectures naturalistes modernistes françaises.....	133
II.1.4.a. Alvar Aalto (1898-1976), une idée finlandaise de la modernité.....	133
II.1.4.b. Le modernisme canadien d'Arthur Erickson (1924-2009)	134
II.1.4.c. Abandonner l'architecture standardisée pour redécouvrir comment construire.....	137
II.1.4.d. Un trait commun : L'apport de Roland Schweitzer (1925-2018).....	138
II.1.5. Yves Guillou (1915-2004) : « Construire de l'évolué » en Bretagne.....	139
II.1.5.a. Une modernité bretonne diffusée à l'échelle nationale	139
II.1.5.b. Une production d'agence conséquente et médiatisée.....	140
II.1.5.c. Un initiateur de l'École contesté.....	147
II.2. Erwan Le Berre (1936-2010) : Le foyer au cœur de l'architecture.....	148
II.2.1. Un foyer, une maison	149
II.2.1.a. Une carrière atypique et morcelée.....	149
II.2.1.b. L'obsession d'un concept.....	150
II.2.2. Une synthèse d'influences plurielles et d'une architecture individuelle.....	151
II.2.2.a. L'architecte nomade.....	152
II.2.2.b. Matériaux et savoir-faire locaux se plient aux formes d'ailleurs.....	153
II.2.3. Une architecture de dialogues	155
II.2.3.a. Vers une diversification de l'écriture architecturale : le cas des Halles de Quimper.....	155
II.2.3.b. Différentes activités, un respect mutuel : la collaboration avec Louis Bizouarn (1929-2013) et Philippe Lachaud (1935-2012).....	157
II.2.3.c. Une production architecturale concentrée fin 1980s / début 1990s.....	159
II.3. Claude Petton (1934-2003) : Le (re)dessin continu.....	160
II.3.1. L'empreinte de Jean Faugeron (1916-1983).....	161
II.3.2. La filiation moderniste.....	161
II.3.3. Une vision locale et critique de la pratique de la profession	163
II.3.4. Une série de maisons « brittoniennes »	165
II.3.4.a. Les prémisses : de la réinterprétation du « pollywog » wrightien à la création de nouveaux modèles 165	
II.3.4.b. Le succès du modèle.....	169
II.3.4.c. Une réinterprétation tardive des toitures en pente.....	170
II.3.5. Les raisons d'une déroute économique	171
II.3.5.a. Entre doute et réalisation.....	171
II.3.5.b. Des projets collaboratifs ponctuels marqués par certaines collaborations avortées.....	172

II.3.5.c. Un exil salvateur à Paris.....	172
II.4. Bernard Guillouët (1929-) : Décloisonner l'École.....	173
II.4.1. Diversité des programmes et diffusion internationale	173
II.4.1.a. Une éducation moderne au service de premières œuvres locales	174
II.4.1.b. D'autres influences contemporaines	174
II.4.1.c. Une pratique de l'Architecture adaptée à la commande publique	176
III. Les leçons de l'École.....	178
III.1. La fin d'une école.....	178
III.1.1. Une architecture identitaire.....	179
III.1.2. Une prise de position contre certaines dérives contemporaines	181
III.2. Les raisons d'un oubli : une architecture individuelle progressivement marginalisée.....	183
III.2.1. Une réception parfois hostile du vivant des architectes	183
III.2.2. Une appropriation graduelle du Naturalisme Moderniste par les clients	183
III.3. Une réception mitigée jusqu'à nos jours	185
III.3.1. Entre restaurations et modifications, une architecture fragilisée	185
III.3.2. Les risques de l'oubli.....	189
III.4. La redécouverte de cette production architecturale	192
III.4.1. Une architecture progressivement admise comme porteuse d'une identité des régions.	192
III.4.2. Le rôle central des Archives et leur potentiel évocateur	195
III.4.3. Une revalorisation culturelle tardive mais motrice	199
IV. Conclusion.....	204
IV.1. Les enjeux de la thèse	204
IV.2. Découvrir l'École : les enseignements de la recherche	207
IV.3. Une recherche et un sujet limités dans leurs cadres respectifs.....	210
IV.4. Des perspectives de valorisation de cette architecture.....	212
Bibliographie	217
Ouvrages.....	217
Articles, journaux, magazines, périodiques.....	228
Sites Internet.....	235
Sources audiovisuelles.....	236
Autres.....	236
Index.....	237

0. Introduction

0.1. Avant-propos

Entre les années 1960 et 1980, une forme « d'École bretonne d'architecture » trouve son plein épanouissement. Cette architecture, que Daniel Le Couédic (1948-) qualifie de « naturaliste moderniste », en phase avec une clientèle aux aspirations nouvelles, prend corps dans l'œuvre d'une poignée d'architectes dont Claude Petton (1934-2003), mais aussi Erwan Le Berre (1936-2010) et Bernard Guillouët (1929-). Assumant à la fois l'influence de certains grands architectes du mouvement moderne, dont l'américain Frank Lloyd Wright (1867-1959), autant que leur racine bretonne, la production de ces architectes est parsemée de références et thématiques partagées. Ces similarités se trouvent autant dans la réinterprétation de certains concepts que dans l'application formelle de ceux-ci, que ce soit le travail avec des *patterns* et tracés régulateurs, ou encore une obsession de l'interpénétration du foyer et de son contexte extérieur. Pourtant, lorsque nous questionnons la réception française du travail de Wright, force est de constater que la presse spécialisée le fait tomber dans l'oubli, sinon le discrédit avant le début des années 1950. Subissant l'image d'un romantique désuet, coincé dans une démarche personnelle héritée du XIX^e siècle, il faut attendre les efforts d'une poignée de fervents admirateurs pour ouvrir les yeux d'une nouvelle génération d'architectes européens à son œuvre. Entre 1951 et 1952, Wright trouve l'occasion de faire une grande tournée européenne, célébrant son travail au travers d'expositions, débats et conférences (à Florence, Zurich, Paris, Munich et Rotterdam). L'exposition, intitulée « Frank Lloyd Wright, soixante ans d'architecture vivante », a des répercussions significatives à Paris, notamment par le symbole fort de cette architecture « libre », invitée au sein de la très académique école des Beaux-Arts. La prose de son « message à la France », écrit pour l'occasion, marque certains étudiants français, et trouve chez Claude Petton, alors jeune étudiant à l'École des Beaux-Arts, une résonance transcendant l'étude superficielle du texte, mais se manifestant plutôt comme une invitation à un chemin de vie, à une vision entière et organique de l'architecture et de sa pratique. Cette vision touche également les architectes Erwan Le Berre et Bernard Guillouët. Chacun y mêlant ses propres références et une écriture architecturale personnelle, l'École Bretonne en résultant présente un panel d'expressions diversifié et un catalogue bâti très riche.

La thèse « Claude Petton, une conscience bretonne portée par une pensée américaine » traite de l'œuvre bâtie des architectes bretons Claude Petton, Erwan Le Berre et Bernard Guillouët. Elle consiste en une analyse mettant en exergue leur filiation assumée avec l'architecte organique américain Frank Lloyd Wright. Il s'agit d'une recherche en Architecture(s) contemporaine(s), la période étudiée étant fixée entre 1945 et 1985, date de fermeture de l'agence de Claude Petton.

0.2. Le sujet et le cadre de la recherche

0.2.1. Généalogie du sujet

En 2013, nous obtenons notre diplôme de Master en Architecture à la Faculté d'Architecture de La Cambre-Horta de l'Université Libre de Bruxelles. Dans ce cadre, nous élaborons un mémoire de fin d'études intitulé « Louis Sullivan, la Forme suit la Fonction ». Celui-ci comprend une étude approfondie des plans, coupes et façades des principaux bâtiments de l'architecte, une analyse de ses écrits, et s'ouvre sur une réflexion au sujet de la préservation de son patrimoine bâti. Passionné de longue date par sa pensée dite « Organique » typiquement américaine, nous souhaitons donner suite à ce travail et retracer l'évolution et l'influence de ce courant en France jusqu'à notre période contemporaine. L'idée mûrit et les contours du sujet de thèse en devenir naissent d'une balade, l'été 2014, à Loctudy en Finistère. Nous y faisons la découverte de deux villas de l'architecte local Erwan Le Berre. Les façades ne présentent aucun crépi ni surface lisse, les matériaux constructifs y sont au contraire dévoilés : la pierre d'abord, ainsi qu'une structure en bois portant une toiture généreuse couverte d'ardoise. Un jeu de volumes sculptural évoque une « maison paysage », dont la façade chahutée s'ouvre généreusement au site. De prime abord, hormis l'aspect atypique de cette architecture, nous décelons des traits de caractères proches du travail d'un « disciple » de Louis Sullivan (1856-1924), à savoir l'architecte américain Frank Lloyd Wright. Nous établissons un premier sujet sur les conseils de Gilles Maury, maître de conférences et chercheur, et présentons ce travail en 2014 à Richard Klein, alors directeur du laboratoire de recherche de l'École Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Lille (ENSAPL), le LACTH. Un premier échange nous amène à soumettre ce sujet à Daniel Le Couédic, architecte et théoricien de l'architecture ayant personnellement connu Erwan Le Berre et écrit au sujet de son travail. Daniel Le Couédic, architecte DPLG et docteur d'État en histoire contemporaine, nous suggère de ne pas focaliser cette

thèse seulement sur l'œuvre d'Erwan Le Berre, mais sur une « École bretonne » d'architecture, dont l'architecte est l'un des représentants.

0.2.2. Hypothèses

Nous travaillons donc sur le sujet afin de l'éloigner du modèle traditionnel de la monographie d'architecte. Nous prenons comme hypothèse que l'œuvre de l'architecte américain Frank Lloyd Wright a un impact considérable sur les idéaux architecturaux défendus par trois architectes bretons contemporains, à savoir Claude Petton, Bernard Guillouët et Erwan Le Berre. En ouvrant ainsi le champ de la recherche, nous pensons pouvoir identifier une pluralité de types d'influences et de manifestations de celles-ci dans leur travail. Afin de restreindre ce travail face à la complexité que représente l'œuvre de Frank Lloyd Wright, nous décidons de respecter la période précitée, contenant ses écrits et œuvres les plus tardifs. Certaines considérations antérieures à 1945 sont cependant nécessaires afin d'explicitier la mécanique d'influence de ses idées en Europe et plus particulièrement en France. Wright étant décédé en 1959, il est de même décidé d'extrapoler l'étude de la manifestation de ses idéaux à travers l'œuvre de certains autres architectes jusqu'en 1985.

0.3. État de l'Art

0.3.1. Théorisation et valorisation du naturalisme moderniste breton, les recherches et apports de Daniel Le Couédic (1948-)

Daniel Le Couédic est, entre 1977 et 2007, successivement responsable des enseignements, directeur de l'Institut de Géo-architecture à Brest et directeur du laboratoire de recherche « Conception, aménagement et gestion du cadre bâti et de l'environnement ». Il est l'auteur d'une douzaine d'ouvrages ayant pour dénominateur commun la valorisation de l'architecture et des arts bretons. Ce travail, tantôt de théorisation, tantôt de vulgarisation scientifique compte notamment une bande dessinée, intitulée *Anne Zadenn. Chronique de l'habitat en Bretagne* (1994)¹, sa thèse de doctorat, *Les architectes et l'idée bretonne, 1904-1945. D'un renouveau des arts à la renaissance d'une*

¹ LE COUEDIC Daniel, GOUTAL Alain, GUERRAND Georges-Henri, *Anne Zadenn. Chronique de l'habitat en Bretagne*, ARO hlm Bretagne, Rennes, 1994.

identité (1995)², *La maison ou l'identité galvaudée* (2004)³, qui reçoit le prix national du livre d'Architecture en 2004, et plus récemment, *Architectures en Bretagne au XX^e siècle* (2012)⁴, écrit avec Philippe Bonnet. La recherche effectuée par Daniel Le Couédic se situe aux abords du sujet. Sur la période étudiée d'abord, sa thèse par exemple, se focalise sur une période allant jusqu'à 1945. Il en va de même pour son ouvrage *Ar seiz breur : La création bretonne entre tradition et modernité : 1923-1947*, écrit en 2000⁵. Il aborde aussi les architectes étudiés, mais pas en tant que sujet central avec l'angle de recherche que nous proposons ici. Dans *Architectures en Bretagne au XX^e siècle* par exemple, nous distinguons certains chapitres, dont le corps traite de sujets mitoyens à notre étude. Citons un chapitre dédié au « millésime 1950 » retraçant la disparité des visions développées par les architectes d'alors, ou encore un autre chapitre centré sur l'architecte moderniste breton Roger Le Flanchec (1915-1986). Plus proche de nous, à la fin de l'ouvrage, le chapitre « L'heure morbihannaise » traite du travail d'Yves Guillou (1915-2004), et un autre intitulé « Des maisons brittoniennes » de celui de Claude Petton. Enfin, « Travailler au Pays » aborde les carrières de Bernard Guillouët, Erwan Le Berre et quelques autres architectes.

0.3.2. Une « École bretonne » d'architecture

Dans *La maison ou l'identité galvaudée* sont abordées des thématiques ouvrant plus franchement sur le sujet de la recherche, à savoir la question du régionalisme, et du néo-régionalisme, du naturalisme, ou encore la question du logement et de ses spécificités en Bretagne. À la page 154 de l'ouvrage, nous trouvons une photographie de la villa Lannorgar d'Erwan Le Berre, construite en 1972, et ces quelques lignes : « En fait, le second âge largement démocratisé du Naturalisme moderniste américain et son acculturation nordique en Europe avaient produit un vaste courant propice aux irrigations locales. (...) Ce naturalisme, en dépit d'un recours fréquent à la pierre et d'une permanente attention pour l'environnement, qu'il dévorait de ses larges baies, demeurait cependant

² LE COUEDIC Daniel, *Les architectes et l'idée bretonne, 1904-1945. D'un renouveau des arts à la renaissance d'une identité*, Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne (SHAB) / Archives modernes d'architecture de Bretagne (AMAB), Rennes Saint-Brieuc, 1995.

³ LE COUEDIC Daniel, *La maison ou l'identité galvaudée*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2003.

⁴ LE COUEDIC Daniel et BONNET Philippe, *Architectures en Bretagne au XX^e siècle*, Éditions Palantines, France, 2012.

⁵ LE COUEDIC Daniel et VEILLARD Jean-Yves, *Ar seiz breur : La création bretonne entre tradition et modernité : 1923-1947*, Éditions Terre de Brume - Musée de Bretagne, Rennes, 2007.

acquis à des principes universels, ce qui lui valait d'ailleurs de subir régulièrement les foudres règlementaires de l'administration. Une phalange de jeunes architectes s'employa donc à lui donner un accent plus franchement breton, dans le sillage d'un pionnier : Yves Guillou. (...) 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 Claude Petton (1934-2003), Bernard Guillouët et Erwan Le Berre, notamment, amenèrent à un niveau remarquable ». Cet extrait pose les principaux enjeux de la recherche. Il nous faut donc à la fois établir les bases théoriques sur lesquelles nous allons développer notre propos, effectuer un état de l'Art de la production bretonne de cette « École », et identifier la nature de l'influence du Naturalisme moderniste américain en France et sur ces architectes.

0.4. Corpus : les notions opératoires

Effectuer un État de l'Art en Histoire de l'Architecture nécessite de prendre en compte des sources bâties et vécues, non pas seulement par l'architecte, mais par un ensemble de personnes, de la famille au client, en passant par les collaborateurs. Il s'agit aussi de déceler les notions clés qui façonnent le travail de ces architectes et leur discours.

0.4.1. Du « Nouveau Brutalisme » au « Genius Loci », un paysage fragmenté de références

Comme toujours lorsque nous parlons de courants d'influences, il est difficile de résumer le phénomène à une seule influence, qui plus est unilatérale. Ici, le rôle d'un architecte tel Roland Schweitzer (1925-2018), dont Jacques Lucan (1947-) décrit le travail comme « élémentariste », comprenant certaines caractéristiques du « brutalisme » prend tout son sens. Aîné des architectes étudiés, Roland Schweitzer fait partie de ceux qui, en France, entament la définition de cette autre architecture. En effet, une des premières maisons médiatisées de Claude Petton reprend également une partie de ce vocabulaire. Le caractère de cette maison nous oblige à comprendre les valeurs liées à ce mouvement dit « brutaliste », et à aborder le travail de ceux qui l'ont théorisé, à savoir William J. R. Curtis (1948-) et Reyner Banham (1922-1988). De même, la notion de « génie du lieu » revient fréquemment dans la description du travail de Claude Petton, notamment pour décrire sa production de maisons individuelles. Issue du « Genius Loci » théorisé par Christian Norberg-

Schulz (1926-2000), il convient là aussi de considérer l'origine de cette notion et ce qu'elle qualifie exactement.

0.4.2. Naturalisme moderniste / néo-régionalisme / régionalisme critique : L'architecture rurale enrichit ses définitions.

0.4.2.a. *Le Régionalisme critique d'Alexander Tzonis (1937-) et Liane Lefaivre (1949-), ou la reconnaissance d'une qualité régionale*

Le thème « Régionalisme critique » trouve sa définition contemporaine cadrée avant tout dans un corpus de textes des théoriciens Alexander Tzonis et Liane Lefaivre, puis Kenneth Frampton (1930-). Alexander Tzonis et Liane Lefaivre introduisent pour la première fois le terme dans un article intitulé « *The grid and the pathway* », en 1981. Selon eux, « le régionalisme critique se différencie des régionalismes précédents, excepté la considération commune du lieu et de l'usage d'éléments issus du design régional afin de confronter une architecture universalisante. La technique moderniste de la défamiliarisation est utilisée afin de représenter des éléments régionaux selon un angle non familier »⁶. Ils admettent la paternité de leur réflexion envers l'idée du régionalisme à Lewis Mumford (1895-1990), qui comme eux éprouvait une méfiance vis-à-vis de la domination de la technologie et des limites du style international. Leur démarche se veut donc plutôt historicienne, opposément à celle de Frampton, qui selon eux adopte un ton plus polémique. Dans leur écrit « *Why critical regionalism today?* » (1990)⁷, ils soulignent que le régionalisme critique émerge comme une des alternatives au modernisme vieillissant et au « rejeton difficile » du postmodernisme, la déconstruction. Cette nouvelle « mode » de régionalisme n'est donc pas seulement une défense contre l'obsolescence de la région en elle-même, mais aussi une réaction à la mutation perverse du régionalisme romantique. Le terme « Critique » ne connote pas uniquement une attitude « confrontationnelle », mais introspective. Ce régionalisme s'auto-examine, se questionne, s'évalue. À travers cette double critique, ce régionalisme amène le spectateur à remettre en question la légitimité de la tradition régionaliste dont il est issu. Ainsi : « Le Régionalisme

⁶ TZONIS Alexander et LEFAIVRE Liane, « *The grid and the pathway: An introduction to the work of Dimitris and Suzana Antonakakis, with prolegomena to a history of the culture of modern greek architecture* », in *Architecture in Greece*, volume 15, 1981, p. 164-178.

⁷ TZONIS Alexander et LEFAIVRE Liane, « *Why Critical Regionalism Today?* », in *Architecture and Urbanism*, numéro 236, 1990, p. 22-33.

Critique non seulement nous alerte par la poésie de ses formes à la perte de localisation et communauté, mais aussi à notre incapacité “réflective” à devenir conscient de cette perte au moment où elle se produit »⁸. Le critère du style n’intervient pas dans leur réflexion, dans la mesure où le régionalisme critique ne se définit pas en une accumulation de motifs, de détails ou d’éléments.

0.4.2.b. Le Régionalisme critique de Kenneth Frampton (1930-), l’éveil d’une conscience identitaire

Kenneth Frampton, dans son texte intitulé « *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance* » (1983)⁹, complète cette définition en y apportant des critères d’appréciation plus aisément mesurables. Dans le troisième point, « *Critical regionalism and World culture* », Frampton soutient que « l’Architecture peut uniquement subsister aujourd’hui en tant que pratique critique en assumant une position d’Arrière-garde ; ce qui signifie qu’elle se distancie à la fois du mythe illuminé du progrès et de l’impulsion réactionnaire et irréaliste de revenir à des formes architectoniques du passé préindustriel »¹⁰. Cette Arrière-garde serait définie par sa capacité à « alimenter une culture de la résistance, porteuse d’une identité, tout en usant d’un recours discret aux techniques universelles »¹¹. Cet aspect complète la définition suivante : « La stratégie fondamentale du régionalisme critique est de négocier l’impact de la civilisation universelle avec des éléments dérivés indirectement des singularités d’un lieu spécifique. Il est clair que le Régionalisme Critique repose sur le maintien d’un haut niveau de conscience critique propre. Il pourrait trouver ses inspirations directrices dans des éléments tels que la portée et la qualité de la lumière naturelle, ou dans la tectonique dérivée d’un parti pris structurel, ou encore dans la topographie d’un site donné ». ¹²

⁸ TZONIS Alexander et LEFAIVRE Liane, « *Why Critical Regionalism Today?* », op cit.

⁹ FRAMPTON Kenneth, « *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance* », in *Postmodern Culture*, Pluto Press, Londres, 1983, p. 16-30.

¹⁰ Ibid., p. 20 : « *Architecture can only be sustained today as a critical practice if it assumes an arrière-garde position, that is to say, one which distances itself equally from the Enlightenment myth of progress and from a reactionary, unrealistic impulse to return to the architectonic forms of the preindustrial past.* »

¹¹ Ibid. : « *It is my contention that only an arrière-garde has the capacity to cultivate a resistant, identity-giving culture while at the same time having discreet recourse to universal technique.* »

¹² FRAMPTON Kenneth, ibid., p. 21 : « *The fundamental strategy of Critical Regionalism is to mediate the impact of universal civilization with elements derived indirectly from the peculiarities of a particular place. It is clear from the above*

0.4.2.c. *Le Naturalisme moderniste : qualifier une autre modernité*

Daniel Le Couédic crée un qualificatif pour l'École Bretonne étudiée, à savoir, « Naturalisme moderniste ». Ce terme indique un chemin d'influence spécifique des États-Unis vers l'Europe, en passant notamment par la Finlande, sur la production architecturale étudiée. Ce terme puis ses sources autant dans le « Régionalisme critique », une architecture « consciente » guidée par les singularités de son site propre, que dans le « Naturalisme moderniste » de Richard Neutra (1892-1970) exposé dans son ouvrage *Construire pour survivre*¹³ ; à savoir une volonté d'« intégrer l'innovation » pour créer une architecture en phase avec son environnement. Entre ces deux concepts majeurs, Daniel Le Couédic décrit un « second âge largement démocratisé du Naturalisme moderniste américain ». Il entend par là principalement l'œuvre de Wright, sa visibilité internationale et les nombreuses expressions architecturales qu'elle a inspiré. « L'acculturation nordique en Europe » révèle la faculté d'adaptation de ses principes, par exemple couplés à des considérations régionalistes comme dans l'œuvre d'Alvar Aalto (1898-1976). Ce courant d'influences arrive en Bretagne et en France, mais influe sur la production architecturale seulement de façon complémentaire à des mouvances purement locales, régionales.

0.4.3. Les concepts Wrightiens : une forme d'universalité

Le « chemin d'influence » identifié par Daniel Le Couédic passe par certaines notions opératoires initiées par Frank Lloyd Wright, et réinterprétées par l'École bretonne que nous étudions. Citons déjà l'Architecture Organique, qualifiée de moderne par Wright et puisant sa force dans sa simplicité. Celle-ci prend racine en Usonie, autre Amérique reposant sur des valeurs de société en marge du modèle capitaliste établi. Ce concept naît par ailleurs juste avant la seconde guerre mondiale, moment où Patrice Goulet (1941-) identifie que Wright passe de sa série de « maisons de la Prairie » aux maisons « usoniennes » avec la maison sur la cascade (Fallingwater, 1935-1939)¹⁴. Il décrit à ce sujet que « les premières sont toujours organisées autour d'une cheminée qui est au

that Critical Regionalism depends upon maintaining a high level of critical self-consciousness. It may find its governing inspiration in such things as the range and quality of the local light, or in a tectonic derived from a peculiar structural mode, or in the topography of a given site. »

¹³ NEUTRA Richard, *Construire pour survivre*, Casterman, Tournai, 1971.

¹⁴ LLOYD WRIGHT Frank, *L'Avenir de l'architecture*, trad. fr. de Georges Loudière & Mathilde Bellaigue, Éditions du Linteau, France, 2003, p. 6.

centre, un cœur qui les enracine. Les secondes se faufilent sur les terrains, la cheminée devenant un des pivots de leurs déhanchements, mouvements qui font penser à une nage ou une danse permettant d'accorder les rythmes du paysage à ceux de son occupation par l'homme »¹⁵. Cette importance de la cheminée comme repère spatial en tension avec son site matérialise le lien intime entre la Maison et la Nature, cher à Wright et autre notion opératoire majeure dans notre recherche.

0.4.4. Une réception mitigée, entre passion et oubli

L'architecture de l'École bretonne a été médiatisée et exposée à la fois sur plusieurs temporalités jusqu'à nos jours. La compréhension de ce phénomène et son évolution nécessite un regard critique que nous développons à partir des outils théoriques proposés par Hans Robert Jauss (1921-1997), ainsi que Gérard Monnier (1935-2017) et Richard Klein¹⁶. Cette Réception existe à court terme lorsque le bâtiment est construit, mais aussi soit de manière rétrospective sous l'angle d'un nouveau regard au long de la vie du bâtiment. L'individualité marquée de cette architecture va plaire à certains, mais aussi manquer de séduire une majorité de la clientèle plus attentive à d'autres solutions, par exemple moins complexes et potentiellement plus économiques. Cette réception prend par ailleurs corps différemment en Bretagne et en France. Nous retrouvons ainsi des réalisations des architectes étudiés régulièrement dans certains périodiques d'architecture (et de décoration) bretons dès la fin des années 1960, mais il faut attendre les années 1980 et le regard bienveillant d'auteurs tels Patrice Goulet pour voir leur travail mis en lumière à l'échelle nationale.

0.5. Sources accessibles

0.5.1. Des sources documentaires à soigner

Les Archives personnelles des architectes se trouvent dans des états très variables en début de thèse. Trois différents cas de figure se présentent à nous. Les archives de Claude Petton sont alors centralisées et pré-classées par types de documents au domicile de l'architecte. Celles-ci sont déposées aux Archives départementales des Côtes-d'Armor (Saint-Brieuc) dans le cadre de la thèse

¹⁵ LLOYD WRIGHT Frank, *op. cit.*, p. 12.

¹⁶ KLEIN Richard et LOUGUET Philippe (dir.), *Cahiers thématiques n° 2. La réception de l'architecture*, École d'Architecture de Lille & Éditions Jean-Michel Place, Villeneuve d'Ascq/Paris, 2002.

en 2015, puis un relevé et classement est effectué par les archivistes sur place. Il s'agit d'un travail très conséquent, et certains documents doivent être traités suite à une exposition prolongée à l'humidité. Dans un premier temps, nous devons donc constituer notre propre fond d'informations, sur base d'un premier travail effectué par l'association « l'œuvre de Claude Petton ». Par ailleurs, certains documents, qui nous paraissent tout aussi pertinents à l'analyse des centres d'intérêt de l'architecte, demeurent au domicile familial et sont relevés par nos soins (ouvrages et périodiques sur l'architecture et l'art). Certains déplacements sont aussi nécessaires afin de consulter et photographier des projets encore peu documentés dans les sources existantes. Les archives d'Erwan Le Berre sont déposées le 29 mars 2011 par son frère, Gwenaël et son fils, Gwendal aux Archives départementales du Finistère (Quimper). Globalement en mauvais état et fragmentaires, leur classement est réalisé par nos soins dans le cadre de la thèse dès 2016. Ce travail s'avère très conséquent et s'effectue graduellement au cours des premières années de la thèse. En effet, aucun classement n'est encore réalisé par les Archives départementales. L'attestation de dépôt mentionne notamment quatre cartons de 56×38×16 centimètres, contenant chacun trois boîtes d'archives (« clients divers »), un carton de 24×27×33 centimètres contenant des diapositives, un carton plat de 62×53×16 centimètres contenant neuf grands carnets de croquis, deux autres cartons contenant « claques, dessins et croquis à trier », sept cartons contenant des livres d'architecture « et divers », le volume d'ensemble étant estimé à 1,5 mètres cube. Des cartons et fardes sont mises à notre disposition, et nous devons mettre en place un système de classement, par projet. Ce travail nous permet ensuite d'établir la chronologie des projets conçus par l'architecte (ceux présents dans les archives du moins) et les photographies et diapositives nous permettent d'attester une partie de ceux étant effectivement réalisés. Bernard Guillouët procède quant à lui au dépôt de ses archives personnelles d'agence en 2009 aux Archives départementales du Morbihan (Vannes). Le relevé de celles-ci nous est transmis en 2015. Ces archives d'agence comprennent généralement des dossiers de chaque étape des projets, y compris administratifs (métrés, descriptifs...), des plans (rouleaux de calques, dossiers de permis), des maquettes, mais aussi des périodiques, brochures, correspondances, carnets de croquis, photographies et diapositives conservées par les architectes.

0.5.2. Les Sources bâties : des bâtiments altérés

En histoire de l'architecture, l'une des sources premières demeure l'objet construit, les bâtiments réalisés dans leur site, avec des matériaux choisis, pour des clients uniques par des artisans et ouvriers qualifiés. Les intentions des architectes étudiés, bien que posées sur le papier, sous forme de croquis, études, textes et photographies, sont limitées par ces médiums. Leur vision ne devient entière qu'une fois bâtie, et un bâtiment doit se vivre pour être compris. L'architecture se constitue avant tout de volumes, et tout ce qui les compose est là par choix. C'est pourquoi il convient d'étudier le bâtiment comme un document, une source, avec ses propres limites, effets et messages pour qui sait les voir. Qui plus est, le bâtiment vient avec sa propre histoire : une rencontre d'abord, entre les futurs commanditaires et un architecte. Ils doivent avoir eu vent de ce que l'architecte a déjà construit et être prêts à lui accorder leur confiance, il doit sentir qu'il y a dans cette relation naissante le potentiel pour livrer un bâtiment qui lui apportera une certaine satisfaction. Ensuite, il y a l'histoire d'une d'un programme, d'une conception et enfin d'un chantier, avec ses hauts, ses bas, ses imprévus et adaptations. Le bâtiment vit ensuite et est soumis à un ensemble de décisions ou évènements qui échappent finalement au contrôle de l'architecte. Entre 2015 et 2016, nous avons par exemple pu voir et visiter une maison d'Erwan le Berre avant et après rénovation. Sur l'âge de la maison, cette intervention survient sur une temporalité extrêmement limitée, pourtant, certains changements observés sont majeurs. Il n'existe pas d'équivalent sur un autre type de source, qui souvent est classée, archivée et préservée en l'état dans le respect de la vision originelle de son auteur. Les bâtiments étudiés se situent en large majorité en Bretagne, et plus spécifiquement en Finistère, en Morbihan et Côtes-d'Armor. Ce sont en essentiellement des maisons individuelles, mais on trouve également certains autres programmes tels divers bâtiments publics (équipements de soin, scolaires, complexes sportifs...), ainsi que des logements sociaux et des équipements socio-culturels. Leur état au moment de l'étude est très variable. Lorsqu'il s'agit d'architectures privées, elles peuvent être sujettes à des modifications et adaptations diverses, s'il s'agit de bâtiments publics, certains souffrent de mauvaise gestion et d'un manque d'entretien. Nous avons l'occasion de visiter plusieurs d'entre eux au cours de la thèse et de dresser ainsi au fil des chapitres un état de la santé de ce patrimoine naturaliste moderniste breton.

0.5.3. D'autres sources complètent le cadre de l'étude

Les bâtiments ont pour particularité d'avoir un visage public, une équipe pour les concevoir, des usagers, et peuvent générer des débats touchant la société au sens large. Des entretiens menés avec les anciens clients et collaborateurs des architectes permettent notamment de vérifier l'hypothèse de l'influence de Frank Lloyd Wright, au cœur du sujet. Par ailleurs, dans le cadre de l'étude des courants d'influence à l'œuvre au sein de cette École bretonne, nous convenons de l'analyse de la presse spécialisée, actrice et médiatrice des images et idées architecturées d'alors. Nous décidons d'effectuer un relevé croisé de quatre principales revues françaises, à savoir *Techniques et architecture*, *L'Architecture française*, *La Construction moderne* et *L'Architecture d'aujourd'hui*. Ce relevé, se focalisant autant sur les articles à caractère internationaux que sur la mise en exergue de la production architecturale de la France des régions, vise à dessiner un paysage de la production française d'alors.

0.6. Méthodologie : vivre l'architecture au fil de missions en Bretagne

Cette recherche s'effectue sans financement, et nous travaillons à temps plein pendant les neuf années nécessaires pour la mener à bien. Malgré le fait que cela affecte le rythme de notre avancement, notre travail en tant qu'architecte praticien puis en tant que gestionnaire de projet en maîtrise d'ouvrage nous permet d'appréhender plus concrètement la réalité professionnelle vécue par ces architectes. Nous construisons donc au long de la thèse un regard pratique sur la mise en œuvre de cette architecture, l'intervention des corps de métier impliqués, la relation avec sa clientèle et sa place sur le marché de la construction. Ce travail complète à notre sens les enseignements issus du milieu académique, acquis par nos échanges réguliers avec notre laboratoire de recherche et notre participation récurrente à ses séminaires de recherche. Nous devons aussi effectuer cette recherche à distance du lieu au cœur du sujet étudié : la Bretagne. En effet, habitant à Bruxelles pendant toute la durée de la recherche, les avancées concrètes sur le terrain ne peuvent que se faire que lors de missions relativement courtes. Un effort important est nécessaire pour optimiser le temps passé sur place, l'organisation de rendez-vous, la mobilisation de matériel de travail et de nombreux trajets à travers la Bretagne. L'urgence d'organiser des missions de ce type se fait par ailleurs sentir très tôt. Entre le 18 décembre 2014 et le 11 janvier 2015 déjà, nous avons l'occasion de rencontrer la famille

Petton à la maison personnelle de l'architecte, et de constater l'état de ses archives. Celles-ci étant exposées à l'humidité entre autres au domicile familial, il devient important d'engager un processus de préservation dans le cadre de ce doctorat. La décision est prise de les déposer aux Archives départementales de Saint-Brieuc afin de les préserver. Cette mission marque aussi le début du relevé des archives d'Erwan Le Berre aux archives départementales du Finistère, celles-ci ayant été déposées en 2011 par son frère, le sculpteur Gwenaël Le Berre. Nous organisons également des entretiens afin de confirmer certaines hypothèses et élaborer de nouvelles pistes de lecture. Le 18 décembre 2014, nous rencontrons Daniel Le Couédic, directeur de l'institut de géo-architecture de Brest et proche de Claude Petton. Le 26 décembre 2015, nous poursuivons avec Gwenaël Le Berre, qui nous parle de l'histoire de sa famille, du travail de son frère, nous confie quelques documents et nous accompagne aux archives où il retourne pour la première fois depuis 2011. Son aide précieuse nous aide tout au long de ce travail à retrouver la mémoire du travail d'Erwan. Le 6 et 7 janvier 2015, nous rencontrons Gabriel Le Vour'ch, entrepreneur ayant suivi Claude Petton durant près de 15 ans et ayant assuré la réalisation de la majeure partie de ses maisons individuelles. Ces entretiens nous offrent un regard sur l'intimité du travail de l'architecte et sa façon de gérer son travail. Nous rendons visite le même jour à Alain L'Hostis, ex-président de l'association « L'œuvre de Claude Petton », et ancien collaborateur et dessinateur de l'architecte. Le 8 janvier, Guy Le Lann (1949-2021) nous accueille chez lui. Architecte ayant assisté Claude Petton sur certains de ses projets les plus ambitieux, il nous entretient sur sa relation avec lui, les projets qu'ils ont menés ensemble, mais aussi la passion qu'ils partageaient pour Wright. Du 6 au 10 avril, nous supervisons le dépôt des archives personnelles de Claude Petton aux Archives départementales de Saint-Brieuc. Trois voyages sont nécessaires afin de déménager les documents de l'architecte de Brest à Saint-Brieuc (deux le 8 avril, ainsi qu'un dernier le 28 avril). Nous retournons en Bretagne entre le 8 et le 25 août 2015 et y retrouvons Dominique Aubry et Anne Lejeune, responsables du dépôt et de l'archivage des documents de Claude Petton aux Archives départementales de Saint-Brieuc. Nous y attestons de l'avancée de l'inventaire et du nettoyage des documents. Nous rencontrons de même lors de cette mission l'architecte Bernard Guillouët, aujourd'hui dernier représentant de l'École bretonne naturaliste moderniste. Le 26 juin 2016, nous donnons une conférence publique au Conseil d'Architecture, d'Urbanisme et de l'Environnement du Finistère (CAUE) à Quimper, clôturant le « Printemps de l'Architecture en Finistère » et une exposition intitulée « 10 maisons

particulières au XX^e siècle ». Le 7 juillet, nous visitons la maison Bargain, à Kerfriant (Loctudy), d'Erwan Le Berre, restaurée par l'architecte bigouden Gilles Le Compès. Cette venue en Bretagne est de même l'occasion de scanner le contenu des archives d'Erwan Le Berre à Quimper, celles-ci ayant été triées par nos soins au préalable. Nous donnons une conférence à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) le 1^{er} février 2017, reprenant la présentation de l'état d'avancement de la recherche et des problématiques élaborées. Nous conduisons cette même année cinq entretiens d'anciens clients d'Erwan Le Berre, en juillet puis en octobre. Les maisons construites par ceux-ci ont été conçues entre 1976 et 1988 et illustrent un panel de typologies représentatif du travail de l'architecte. Certaines notions clés de la recherche sont développées parallèlement, et la rédaction se poursuit alors que le cœur de la thèse rejoint le débat public actuel. C'est le cas lorsque le pouvoir public considère démolir les halles de Quimper (Erwan le Berre, Louis Bizouarn et Philippe Lachaud, 1979), ou quand l'église Saint-Yves de Quizac (Claude Petton, 1967), en proie à un incendie le 4 septembre 2017, est finalement démolie en septembre 2018.

0.7. Plan de la thèse

Le sujet, « Claude Petton, une conscience bretonne portée par une pensée américaine », n'est donc plus une monographie, mais une histoire partagée, riche et plurielle. Aussi, il ne raconte plus seulement une influence monolithique mais un système de références et ce qui en est retenu ou interprété. Le plan proposé suit l'ordre chronologique des événements de cette histoire et est découpé en trois parties. La première, « Contexte et influences » s'articule autour des éléments à l'œuvre aux abords de l'École bretonne étudiée. Le premier chapitre, « Le Nouveau Brutalisme » en tant que vecteur et marque d'une rupture générationnelle traite de l'expression d'une forme de dépouillement trouvée dans une des premières maisons de Claude Petton, la maison Genée (1967). Nous constatons que cet attrait pour le béton à la sortie de sa formation aux beaux-Arts de Paris est partagé par plusieurs architectes de sa génération. Afin de comprendre cette tendance, nous étudions les apports théoriques de Reyner Banham, Alison (1928-1993) et Peter Smithson (1923-2003) sur la question du brutalisme. Le second chapitre, « L'avènement du Naturalisme moderniste », comprend ce qui est retenu du brutalisme, mais surtout les raisons de l'essoufflement de ce mouvement au profit de nouvelles expressions plus locales, dites « naturalistes modernistes ». Le chapitre trois vise à retracer l'histoire du naturalisme moderniste, courant puisant ses sources

aux États-Unis et progressivement enrichi par le travail d'architectes modernes européens. Le premier acteur de ce mouvement est l'architecte américain Frank Lloyd Wright (1959). Ce chapitre, intitulé « Frank Lloyd Wright et l'influence organique américaine », fait état de l'influence de l'architecte en Europe et en France depuis le début du XX^e siècle. Nous y retraçons la diffusion de ses idées, mais aussi la manière dont celles-ci sont présentées et perçues jusqu'après son décès.

La seconde partie de cette thèse est dédiée à l'École bretonne. Son premier chapitre s'intitule « Vers l'École ». Nous y développons cinq sous parties, chacune décrivant un aspect de la nature du terrain intellectuel qui nourrit les acteurs de l'école ensuite. La première traite des notions opératoires mises en place par Wright et réappropriées par les architectes bretons étudiés. Les deux sous parties suivantes décrivent la crise identitaire de la France des régions suite à la reconstruction d'après-guerre, ainsi que les pistes de nouvelles façons d'habiter le paysage et d'envisager l'architecture proposées notamment par Christian Norberg-Schulz. La quatrième sous partie traite du chemin d'influence du naturalisme moderniste en Europe spécifiquement, au travers de la production d'architectes tels Alvar Aalto, Arthur Erickson (1924-2009) et Roland Schwitter. Enfin, la dernière sous-partie aborde le travail de l'architecte breton Yves Guillou, précurseur d'une forme de modernité bretonne et acteur de la diffusion de celle-ci. Les chapitres suivants abordent chacun la carrière des architectes bretons étudiés. Le second chapitre s'intitule donc « Erwan Le Berre (1936-2010) : Le foyer au cœur de l'architecture », et retrace l'histoire de cet architecte issu d'une famille déjà impliquée dans l'histoire des arts en Bretagne. Entre ses nombreux voyages, il construit essentiellement des maisons individuelles, mais aussi certains bâtiments publics majeurs. Le troisième chapitre, « Claude Petton (1934-2003) : Le (re)dessin continu », comprend le parcours de cet architecte brestois, ses collaborations, la réussite de sa série de maisons « brittonniennes » mais aussi les raisons d'une poursuite de son activité à Paris dans ses dernières années. Le dernier chapitre, intitulé « Bernard Guillouët (1929-) : Décloisonner l'École » met l'accent sur l'apport unique de cet architecte pour l'école, à savoir, la diffusion de certaines de ses constructions dans des revues internationales, une construction importante de bâtiments publics et d'immeubles de logements sociaux, l'acceptation d'autres influences plus contemporaines sur son travail, ainsi qu'une collaboration sur près de dix ans avec son fils.

Enfin, la dernière partie de la thèse, intitulée « Les leçons de l'École » adresse les divers aspects de la réception critique de cette architecture jusqu'à nos jours. Dans son premier chapitre, nous décrivons le contexte et les raisons de *la fin d'une école*. Identitaire et revendicatrice par essence, cette architecture repose sur la production de ses principaux acteurs et est ainsi soumise à la temporalité de leurs propres carrières. De plus, nous décrivons dans le second chapitre, « Les raisons d'un oubli : une architecture individuelle progressivement marginalisée » que par son individualité forte et son aspect anticipatrice, cette architecture est contrainte à une forme de marginalité. Le troisième chapitre, « Une réception mitigée jusqu'à nos jours », développe combien cette architecture d'anticipation est soumise aux affres du temps ainsi qu'à l'évolution des normes et réglementations. De plus, cette architecture comprend certains codes esthétiques dans lesquels les utilisateurs actuels ne se retrouvent plus. Cela donne lieu à des modifications qui peuvent déformer l'uniformité de ces bâtiments. Enfin, le dernier chapitre, « La redécouverte de cette production architecturale » met l'accent sur la revalorisation culturelle de cette architecture, par l'action de médiation des CAUE (Conseil d'architecture, d'urbanisme et de l'environnement) notamment, mais aussi des Archives départementales, et la mobilisation de ses habitants.

I. Contexte et influences

I.1. Le « Nouveau Brutalisme » en tant que vecteur et marque d'une rupture générationnelle

I.1.1. Théoriser l'esthétique ?

Les premières réalisations de l'École Naturaliste Moderniste reflètent les aspirations d'une jeune génération d'architectes partageant au départ, hormis leurs origines bretonnes, un apprentissage de l'architecture à l'École Nationale des Beaux-Arts. En effet, Claude Petton (1934-2003) est admis en 2^e classe le 7 juillet 1954, fait un transfert d'inscription accordé le 21 mars 1956 depuis l'école de Rennes et devient élève de Jean Faugeron (1916-1983) et Otello Zavaroni (1910-1991). Il est diplômé le 24 novembre 1966 (projet d'une « Cité régionale des loisirs », mention très bien) et établit son agence la même année à Brest. Erwan Le Berre (1936-2010), quant à lui, est admis à l'atelier de Pierre Guth (1909-2001) le 18 octobre 1955, puis Jean Faugeron le 26 novembre 1956. Il entre en 2^e classe le 8 juillet 1959 et est diplômé dix ans plus tard le 14 janvier 1969. À ce sujet, Daniel Le Couédic se souviendra dans sa rubrique nécrologique publiée dans le Télégramme (26 octobre 2010) : « [...] Il ramassa quelques projets de stations de sports d'hiver qu'il avait étudié en agence pour obtenir, en 1968, "le premier diplôme décerné sur dossier" [...] ». Enfin, Bernard Guillouët devient l'élève de Henri Larrieu (1907-1985), Robert Camelot (1903-1992) et Vladimir Bodiatsky (1894-1966) le 12 octobre 1948. Il est admis en 2^e classe le 20 juillet 1950 et est diplômé le 16 novembre 1961 (projet « Un pardon breton », mention bien). Il établit ensuite son agence à Vannes en 1967. Comme le souligne l'historien de l'Architecture Jacques Lucan dans son ouvrage *France Architecture 1965-1988* (1989)¹⁷, l'enseignement des ateliers est alors en pleine mutation. En effet, il y fait mention de la génération d'architectes (dont Paul Chemetov (1928-), Jean Renaudie (1925-1981) et Jean Deroche (1931-), pour ne citer qu'eux), diplômés au début des années 1950, membres des ateliers « extérieurs » d'André Lurçat (1894-1970) et Marcel Lods (1891-1978) en ces termes : « Ces ateliers prennent souvent le contre-pied de l'enseignement

¹⁷ LUCAN Jacques, *France. Architecture 1965-1988*, Éditions Electa Moniteur (Electa France), Collection Tendances de l'architecture contemporaine, Milan-Paris, 1989.

traditionnel de l'École, en prêtant une attention inhabituelle à la rigueur constructive et programmatique ». Cette vision autre de ce que peut être l'architecture, au moment où la principale commande qui s'offre aux architectes français concerne encore la reconstruction et la production de logements de masse, amène un décalage au sein d'une même génération de jeunes praticiens. Lucan identifie en cette marginalité de fait une critique de la production dominante qui peut ressembler à une régression. Le terme est fort, mais il caractérise un refus d'une architecture normalisée, imposée par la standardisation des éléments par les bureaux d'étude. En contrepartie, le reste de la commande concerne aussi des projets d'envergure moindre et de budget plus limités. De fait, elle permet une plus grande liberté créatrice, et la possibilité accrue d'attention aux détails constructifs est parfois utilisée à des fins ostensiblement revendicatives. En ses mots, « la présence insistante des matériaux, l'exacerbation de leurs qualités visuelles tactiles, de leurs confrontations et assemblages sont le témoignage d'une dimension concrète du travail architectural qui échappe à l'abstraction d'une construction industrialisée. De ce point de vue, souvent la trace de la main devient signe, et la révélation de cette trace ne peut que résulter d'une mise en valeur de l'imperfection »¹⁸. Si l'imperfection est bien une régression d'un point de vue technique, elle peut donner substance à un propos architectural, et ainsi transcender les débats esthétiques et éminemment subjectifs. Lucan cite notamment l'architecte Roland Schweitzer et énonce les composantes de son architecture : « Recours à des procédés de construction traditionnels ; emploi de matériaux laissés apparents : béton brut, briques et parpaings, mise en évidence d'une "vérité" constructive ; recherche de ce qu'on peut appeler un "élémentarisme" des parties qui entrent dans la composition de bâtiments souvent fragmentés ; juxtapositions, articulations d'espaces aux usages définis ; individualisation des pièces », puis complète « Nous trouvons là certaines des caractéristiques reconnues de ce que recouvre alors le terme de "brutalisme" »¹⁹ (*New Brutalism*).

Brutalisme ; l'énonciation de ce terme par Jacques Lucan n'est pas anodine. En effet, en 1989, ce mot connaît déjà un historique riche de plusieurs définitions. Ainsi, le Brutalisme ne qualifie pas seulement une production architecturale à l'esthétique monumentale, aux détails de construction et d'assemblage assumés et aux structures dévoilées et surdimensionnées. On y trouve aussi une

¹⁸ LUCAN Jacques, op. cit., p. 13, 17, 19.

¹⁹ Ibid.

attitude morale et une complexité théorique. Claude Petton, en réalisant la Maison Genée (Le Relecq-Kerhuon, 1967), fait un usage généralisé du béton bouchardé et l'utilise pour englober la structure dans un ensemble architectural. Publiée dans la revue *Maison de l'Ouest*²⁰, la structure de la maison en béton, contrastant avec les larges baies vitrées, offre des jeux de lumière contemporains et évoque un « imaginaire brutaliste ». Nous devons donc d'abord comprendre si nous parlons bien d'un Style brutaliste, limité par des critères esthétiques seuls liants d'une production architecturale donnée (esthétique monumentale, détails de construction et d'assemblage assumés portant des structures dévoilées surdimensionnées, etc.) ; ou bien d'un mouvement, avec ses définitions et évolutions propres. Ce problème de fond divise les critiques : William J. R. Curtis par exemple, dans son ouvrage *Modern Architecture since 1900*²¹, estime que les seuls liens entre les œuvres brutalistes résident en un « cliché », trop pauvre en contenu pour évoquer un Mouvement. Reyner Banham (1922-1988), critique et théoricien de l'Architecture, se fait défenseur du brutalisme, en lequel il identifie en Angleterre entre 1953 et 1955 une « autre Architecture », qui aurait pu émerger. Le ton engagé de ses ouvrages et probablement l'iconographie riche de ceux-ci contribuent à le placer (trop ?) aisément comme référence majeure sur le sujet dans l'esprit des architectes jusqu'à nos jours. Le propos de Banham sur le sujet est pourtant éminemment personnel et assumé comme tel. Banham écrit un premier article intitulé « *The New Brutalism* »²², paru dans *The Architectural Review* en 1955. Cet article n'est traduit en France qu'en 2011 dans le premier tome des *Marnes, documents d'architecture* (fig. 3)²³. Banham, témoin engagé du mouvement en Angleterre, fait évoluer son propos et témoigne de l'évolution du brutalisme plus de dix ans après. Cette réflexion donne lieu à un ouvrage intitulé *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* en 1966 (fig. 1)²⁴. Nous remarquons que cette fois une traduction française voit le jour seulement quatre ans plus tard, et

²⁰ *Maisons et décors de l'Ouest*, n° 58, 1970.

²¹ CURTIS William J.R., *Modern Architecture since 1900* [L'architecture moderne depuis 1900], Phaidon Press, Londres, 1966, p. 550-602.

²² BANHAM Reyner, « *The New Brutalism* », in *The Architectural Review*, n° 708, décembre 1955, p. 354-361.

²³ BANHAM Reyner, « Le nouveau brutalisme », trad. fr. 2011, in *Marnes, documents d'architecture*, volume 1, Éditions La Vilette, Paris, p. 50-69.

²⁴ BANHAM Reyner, *The New Brutalism: ethic or aesthetic?*, Architectural Press, Londres, 1966.

que la formule *New Brutalism* est remplacée dans le titre par « Le Brutalisme en Architecture » (fig. 2)²⁵.

I.1.2. Théorie et matérialité d'une « esthétique des formes pures » à une « éthique »

I.1.2.a. Origines anglaises du terme

La notion de « Nouveau Brutalisme » de Reyner Banham est créée et alimentée par une production architecturale uniquement britannique et sert notamment d'outil de promotion du travail des jeunes praticiens Alison et Peter Smithson, alternative salvatrice au modernisme vieillissant aux yeux de Banham. Au début de son ouvrage, Banham décrit les origines du « Nouveau Brutalisme » telle une « plongée dans les brumes de l'histoire », mettant ainsi en valeur le fait que déjà en 1966, l'historique du sens du mot est confus. Il en identifie deux causes : le fait que l'expression (pour qualifier l'architecture) existait avant le mouvement architectural, puis le fait qu'elle a été recrée pour définir une tendance dans l'architecture. La première a déjà un sens bien défini, une « architecture des formes pures, et principalement l'œuvre de Mies van der Rohe », mais demeure « employée superficiellement ». Concernant la seconde, il nous donne très tôt une définition : « “*New Brutalism*”, dans le langage des Brutalistes, est une éthique et non une esthétique. Le “*New Brutalism*” définit un programme et une attitude devant l'architecture »²⁶. Au centre de cette évolution, le « béton brut » de Le Corbusier (1887-1965) interroge les nouveaux brutalistes, tentés de se complaire dans l'imitation, ou développer un style créatif en prenant de nouvelles directions. Certaines directives de Le Corbusier subsistent dans les deux cas, que ce soit une utilisation prédominante du matériau (le béton), une technique de construction qui lui est liée, et une attitude artistique visant à le sublimer.

I.1.2.b. Contextualisation

Il s'agit plutôt d'une volonté de Banham de voir le mouvement paraître ainsi, ou du moins que cette thèse n'est validée que tant que cette attitude est respectée, à savoir dans les premières années du mouvement. Celle-ci est défendue par « une génération d'architectes qui, au moment où les

²⁵ BANHAM Reyner, *Le Brutalisme en architecture : éthique ou esthétique ?*, trad. fr. 1970, Dunod, Paris.

²⁶ BANHAM Reyner, *Le Brutalisme en architecture : éthique ou esthétique ?*, op. cit., p. 10.

Smithson acceptaient d'être nommés "Brutalistes", approchaient de la trentaine, cherchait consciencieusement son inspiration chez les grands maîtres de cette époque, Frank Lloyd Wright et surtout Mies van der Rohe et Le Corbusier »²⁷. Comme le souligne Banham, ce référencement aux « grands maîtres » se fait au détriment d'une continuité dans la pratique avec la génération d'architectes précédente, alimentant et témoignant à la fois une rupture dans la profession britannique et les dérives pittoresques qu'elle accuse. Banham évoque une « réévaluation de ces constructions d'avant-garde des années 1920 et 1930, dont les leçons sont tombées dans l'oubli [...] On y trouve en outre un usage formel de la proportion [...] et un respect du matériau à utiliser »²⁸. Il complète : « c'est le respect du matériau — réalisation d'une certaine affinité entre homme et bâtiment — qui est à la base de ce qu'on appelle le "*New Brutalism*" [...] »²⁹. La question du traitement du matériau ne suffit cependant pas à embrasser la modernité en sa globalité. Le Nouveau Brutalisme se doit de faire face aux défis de son temps, quitte, afin de subsister dans un secteur de la construction industrialisé, à se détourner de l'artisanat. Ceci rend discutable sur certains points l'évocation de Wright pour Banham : « Cette façon particulière de traiter les matériaux, non dans un sens artisanal comme chez Frank Lloyd Wright, mais dans une appréciation intellectuelle, a toujours été présente dans le style moderne »³⁰.

I.1.3. Au-delà du Brutalisme

I.1.3.a. Wright face au Nouveau Brutalisme : « *San Marco in the Desert* » (1928-29)

Banham, parmi les « grands maîtres » précédemment cités, prend certaines précautions dans le cas de Wright. Dans un article intitulé « *Frank Lloyd Wright Country* »³¹, il dit avoir rencontré l'architecte par trois reprises dans les dernières années de sa vie. Il y décrit « un vieux frimeur pompeux et sénéscent qui a encore beaucoup de style, mais qui n'a rien à dire, si ce n'est des clichés

²⁷ Ibid., p. 15.

²⁸ BANHAM Reyner, *Le Brutalisme en architecture : éthique ou esthétique ?*, op. cit., p. 45.

²⁹ Ibid., p. 46.

³⁰ Ibid.

³¹ BANHAM Reyner, « *Frank Lloyd Wright Country* », in *Lotus international*, n° 114, septembre 2002, p. 22-37.

et des citations de ses propres déclarations antérieures »³². Ce n'est pas seulement le personnage et ses extravagances qui semblent lui déplaire, mais dans le fond, un certain manque de constance dans sa production architecturale : « Quand il était bon, il était incroyable, mais à cette époque de sa vie, il pouvait souvent être kitsch ou joli-joli »³³. C'est pourtant un projet de Wright qui fait le cœur de cet article : le complexe hôtelier « San Marco in the Desert » (1928-29, fig. 4). Banham y décrit l'effet salvateur qu'ont les conditions rudes du désert sur l'élaboration de celui-ci, poussant l'architecte à « redécouvrir l'évidence » : « Il n'avait jamais prôné auparavant une relation aussi littérale entre le bâtiment et le paysage, et ne le fera plus jamais »³⁴. Cette épure nécessaire, conditionnée par des considérations éminemment locales, rejoint les souhaits de Banham pour le Nouveau Brutalisme : « Le Brutalisme était avant tout une affaire de matériaux et de surfaces dans leur véracité première »³⁵, définition à compléter avec une citation des Smithson : « Nous considérons l'architecture comme le résultat immédiat d'un mode de vie »³⁶.

I.1.3.b. Alisson (1928-1993) et Peter Smithson (1923-2003) : Une définition enrichie

Les Smithson mentionnaient déjà le terme « brutalisme » dans un article sur leur projet de maison à Soho (*Architectural Design*, 1953)³⁷, et Banham s'étonne d'ailleurs que son écrit soit d'avantage retenu que les leurs. Ils enrichissent cette définition dans un extrait cité dans l'ouvrage : « Nous croyons que le Nouveau Brutalisme est pour le moment le seul moyen de sortir du style « moderne » non seulement parce que Le Corbusier le pratique (depuis le béton brut de l'Unité de Marseille) mais parce qu'au fond les deux mouvements se sont donnés comme exemple l'architecture japonaise avec ses idées sous-jacentes, ses principes et son esprit »³⁸. Cette référence additionnelle leur est propre et ils poursuivent ainsi : « L'architecture japonaise a séduit la génération d'avant 1900,

³² Ibid., p. 32 : « *A pompus, senescent old show-off with a lot of style about him still, but nothing to say except clichés and quotations from his own former utterances.* »

³³ BANHAM Reyner, « *Frank Lloyd Wright Country* », op cit., p. 33 : « *When he was good, he was incredible, but by this time in his life, he could often be kitschy or pretty-pretty.* »

³⁴ Ibid., p. 31 : « *He had never before pro-pounded such a literalistic relationship between building and landscape, and never did again.* »

³⁵ BANHAM Reyner, *Le Brutalisme en architecture : éthique ou esthétique ?*, op. cit., p. 47.

³⁶ Ibid., p. 45.

³⁷ *Architectural Design*, décembre 1953.

³⁸ BANHAM Reyner, *Le Brutalisme en architecture : éthique ou esthétique ?*, op. cit., p. 45.

produisant, chez Frank Lloyd Wright, le plan ouvert et un genre singulier de décoration ; chez Le Corbusier l'esthétique puriste [...] chez Mies, le principe absolu d'ossature + écrans »³⁹. Cela semble fort réducteur et mériterait un développement ultérieur. Néanmoins, considérant que pour les Smithson autant que pour Banham « le Brutalisme essaie de s'adapter à une société de production de masse »⁴⁰, on comprend l'effort théorique pour éviter d'élaborer sur l'artisanat. À ce sujet, Banham écrit : « Ce qui distingue le *New Brutalism* d'autres mouvements, c'est qu'il puise son inspiration non dans un style architectural du passé, mais dans des formes rustiques d'habitation. Il n'a rien d'artisanal »⁴¹.

I.1.3.c. Rustique et pittoresque

Il convient de remarquer qu'afin d'illustrer ces « formes rustiques », l'auteur choisit de citer les maisons traditionnelles méditerranéennes, où il dit trouver une certaine architecture « de base » (la description serait aussi applicable aux chaumières bretonnes) : « Une architecture anonyme aux formes simples, rudement géométriques, aux murs lisses et aux fenêtres petites, sans artifice et chez elle dans ce paysage depuis le fond des temps »⁴². En l'évoquant sans le développer, Banham identifie un travers de son mouvement qui ne cessera de le remettre en cause : né d'une volonté de rupture avec le Pittoresque britannique, jugé passéiste et rétrograde, le Brutalisme aspire à son tour à évoquer les images du passé.

I.2. L'avènement du Naturalisme moderniste

I.2.1. L'essoufflement du Nouveau Brutalisme

Peu à peu, le style brutaliste passe « d'une violente explosion révolutionnaire à un style élégant et adapté à la mentalité du pays »⁴³, et finalement une « esthétique d'entrepôt »⁴⁴, adaptée

³⁹ Ibid., p. 46.

⁴⁰ BANHAM Reyner, *Le Brutalisme en architecture : éthique ou esthétique ?*, op. cit., p. 47.

⁴¹ Ibid., p. 46.

⁴² Ibid., p. 47.

⁴³ BANHAM Reyner, *Le Brutalisme en architecture : éthique ou esthétique ?*, op. cit., p. 89.

⁴⁴ Ibid.

économiquement aux exigences architecturales d'une société axée sur la rentabilité. L'esthétique du Nouveau Brutalisme prend en parallèle peu à peu le pas sur les volontés éthiques des prémisses : « Le brutalisme était vraiment en train de devenir « une architecture », un idiome, un style ; une esthétique assez universelle pour permettre une multitude d'expressions architecturales, même s'il avait perdu un peu de la ferveur morale qui avait illuminé sa prétention originale à une éthique »⁴⁵. Banham se dit finalement « déçu » de son observation du mouvement : « En dépit de toutes les belles phrases sur « une Éthique et non une esthétique », le Brutalisme n'est jamais vraiment sorti de son cadre esthétique »⁴⁶. Banham estime toujours que le Nouveau Brutalisme puise ses racines en Angleterre, quitte à relayer Le Corbusier au second plan : « Même si le grand style du brutalisme est celui de Le Corbusier, l'éthique sur laquelle se base l'esthétique est anglaise »⁴⁷. Les citations qui appuient ce propos ne manquent pas : « Les origines du Brutalisme en tant que mouvement furent britanniques »⁴⁸, ou encore « les Anglais donnèrent au mouvement et au concept brutaliste un cachet permanent »⁴⁹.

I.2.2. Les raisons d'une évolution

Même si Banham admet que « la création d'un brutalisme régional était d'autant un exploit chez les anglais que chez les autres »⁵⁰, l'évocation de ce « cachet permanent » évoque le diktat d'un style architectural : « Le style brutaliste avait largement dépassé son origine, mais celle-ci avait gardé assez d'autorité pour donner à toutes ses dérives une « image » relativement cohérente même s'il n'était plus possible de distinguer les différents maillons de la chaîne des relations »⁵¹. Il se défend de développer son propos sur ces « dérives », arguant qu'ayant été physiquement présent pour témoigner du contexte britannique, il est naturel que son livre reflète son expérience propre. Cette logique connaît des limites qu'il admet par lui-même. Concernant son premier article paru en 1955 dans l'*Architectural Review*, il le décrit comme « pas vraiment significatif de la situation du

⁴⁵ BANHAM Reyner, *Le Brutalisme en architecture : éthique ou esthétique ?*, op. cit., p. 89.

⁴⁶ Ibid., p. 135.

⁴⁷ Ibid., p. 134.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid., p. 134.

⁵¹ Ibid., p. 90.

mouvement », car il « révèle rétrospectivement avec trop d'évidence ma tentative de présenter quelques-unes de mes propres idées sur ce mouvement »⁵².

I.2.3. Une redéfinition locale autour du maintien de certains concepts

Le travail de Banham nous éclaire surtout sur les questions que soulève un mouvement tel que le Brutalisme. Celui-ci étant difficile à définir, il devient malaisé pour l'historien de cerner les limites et significations locales de cette production architecturale (Banham suggère pourtant l'existence d'une « connexion brutaliste »⁵³, entre l'Allemagne, la Suisse et le Japon, après identification d'une production identifiable comme telle au début des années 1950). Identifier ce mouvement passe donc aussi par l'acceptation d'une « qualité » commune et de la parenté entre les parties d'un bâtiment et ses matériaux. À ce sujet, Jean Taricat, dans son introduction à la traduction de l'article de Banham de 1955 (« Du Pittoresque Moderne au Nouveau Brutalisme », 2011⁵⁴) nous cite l'Unité d'habitation de Marseille : « Là, le béton brut du maître paraissait dissoudre dans le pittoresque les canons du classicisme auxquels il prétendait lui-même se rattacher »⁵⁵. Il poursuit ainsi : « À proprement parler “La revanche du pittoresque” ne fut pas la victoire du clan des pittoresques. Banham insiste longuement sur le processus de décomposition qui éloigna les modernes britanniques du classicisme. S'ils ne cédèrent pas au charme visuel du pittoresque, c'est leur enthousiasme pour les méthodes techniquement les plus avancées de la construction et de la flexibilité qui les précipita, malgré eux, vers une reconquête de l'irrégulier, de l'accidentel, de l'inachevé et du matériau brut »⁵⁶. Banham illustre en effet son propos en citant les qualités pittoresques qu'il trouve aux réalisations des Smithson : « suprématie de la vision, irrégularité de plan et texture, “imageabilité” globale de la forme »⁵⁷. Le terme « imageabilité », éminemment subjectif, cristallise une scission entre les visions de Banham et des Smithson. Tout en étant conscient de cette portée évocatrice de la forme brutaliste, Banham finit son ouvrage en expliquant

⁵² Ibid., p. 134.

⁵³ BANHAM Reyner, *Le Brutalisme en architecture : éthique ou esthétique ?*, op. cit., p. 125-133.

⁵⁴ TARICAT Jean, « Du pittoresque moderne au nouveau brutalisme », in *Marnes, documents d'architecture*, volume 1, Éditions La Vilette, Paris, p. 18-35.

⁵⁵ TARICAT Jean, « Du pittoresque moderne au nouveau brutalisme », op. cit., p. 27.

⁵⁶ Ibid., p. 33.

⁵⁷ Ibid.

que son effort critique n'est en rien motivé par ces considérations subjectives : « Je ne prétends pas ne pas avoir été séduit par l'esthétique du Brutalisme, mais la tradition toujours vivante de son point de vue éthique, la persistance de l'idée que la parenté entre les parties d'un bâtiment et les matériaux est une moralité efficace — cela, pour moi, validera toujours le Brutalisme »⁵⁸. Un tel engouement cependant questionne inmanquablement la partialité de l'auteur, aussi, prenons une distance critique et considérons l'apport du Nouveau Brutalisme dans la production architecturale française d'alors.

I.2.4. Vers la production Naturaliste Moderniste bretonne

L'École Naturaliste Moderniste bretonne use du Brutalisme en ses débuts car elle y trouve une identité correspondant à ses aspirations ; mais comme l'écrit Jacques Lucan, « le "brutalisme" doit être considéré comme l'une des manifestations de cette crise (du Modernisme), mais il n'est qu'un moment de transition : il ne pourrait être en lui-même un objectif suffisant qu'au risque de devenir un maniérisme nostalgique ou même stérile »⁵⁹. Au lieu de ça, une « attitude morale » est retenue. Celle qui a sorti certains jeunes architectes anglais des affres du pittoresque au début des années 1950 devient alors celle qui permet à une nouvelle génération d'architectes français de s'affirmer dans le contexte de la France des régions presque vingt ans plus tard. Cette approche permet à l'école Naturaliste moderniste bretonne naissante d'éviter l'écueil du maniérisme. Le Brutalisme est ainsi peu à peu abandonné grâce à cette attitude, et deux autres causes de cet abandon sont identifiables : l'une répond à des exigences matérielles, l'autre à des aspirations locales spécifiques. Lucan nous donne les clés permettant d'appréhender la première : « Rapidement, les traits de cette architecture "brutaliste" s'atténuent ou se transforment sous l'effet, en particulier, des changements qui continuent de s'opérer dans le monde de la construction : les modes de mise en œuvre ne cessent de se rationaliser et les architectes sont obligés de se plier d'abord à leurs lois pour espérer pouvoir exploiter leurs caractéristiques »⁶⁰. La seconde fait écho à la pensée de Christian Norberg-Schulz, théoricien et historien de l'Architecture. Ses ouvrages les plus tardifs se focalisent sur la qualification du lieu, notamment l'évolution de sa signification par l'empreinte du modernisme sur son identité.

⁵⁸ BANHAM Reyner, *Le Brutalisme en architecture : éthique ou esthétique ?*, op. cit., p. 135.

⁵⁹ LUCAN Jacques, op. cit., p. 22.

⁶⁰ Ibid.

La question du Lieu et de son identité est particulièrement significative dans le travail de l'École bretonne que nous étudions. Claude Petton l'aborde à la fin de sa carrière dans sa conférence aux écoles d'architecture de Rennes et Nantes en ce sens : « Si vous devez travailler dans un pays de caractère comme par exemple la Bretagne ou la Normandie, efforcez-vous d'être non seulement d'un lieu précis, mais d'un paysage, d'un climat, d'une culture et d'une sensibilité particulière. Sans renier les acquis de notre époque »⁶¹. Deux ouvrages tardifs de Norberg-Schulz, *Genius Loci : paysage, ambiance, architecture* (1981, fig. 5)⁶² et *L'Art du lieu. Architecture et paysage, permanence et mutations* (1997)⁶³ nous offrent déjà un regard rétrospectif sur notre période d'étude. Le chapitre « La redécouverte du Lieu » du premier est notamment illustré par la Cité universitaire Dipoli, de Reima Pietilä (1923-1993), à Otaniemi en Finlande (1966), et le « *Sea Ranch* » de MLTW⁶⁴, à Gualala en Californie (1965). Ces deux exemples sont légendés « Caractère local et adaptation locale » et montrent la mise en application d'une « théorie du Lieu » en architecture, alors encore en cours de gestation, par manque d'expérience et de connaissances sur le sujet à l'échelle de la société. Norberg-Schulz l'a écrit ainsi : « Une théorie du Lieu (...) devrait démontrer aussi à quel point l'histoire de l'architecture moderne n'a qu'une seule direction et qu'un seul but : l'architecture comme récupération du Lieu »⁶⁵. Il ajoute en ce sens que « c'est uniquement lorsque nous comprendrons nos lieux, que nous serons en mesure de participer de manière créative, ainsi que de contribuer à leur histoire »⁶⁶. Il prône donc un renouvellement de l'expression architecturale par la redécouverte du Lieu, et cette vision dépasse les aspirations premières du Brutalisme pour nous laisser percevoir ce que nous qualifions de « Naturalisme moderniste ».

Le terme « Naturalisme moderniste » est utilisé par Daniel Le Couédic en 2003⁶⁷ afin de décrire un trait d'union entre une production architecturale d'abord américaine et une autre

⁶¹ PETTON Claude, « Conférence aux écoles d'architecture de Rennes et de Nantes », op. cit.

⁶² NORBERG-SCHULZ Christian, *Genius Loci : paysage, ambiance, architecture*, Éditions Mardaga, Liège, 1981.

⁶³ NORBERG-SCHULZ Christian, *L'Art du lieu. Architecture et paysage, permanence et mutations*, Le Moniteur, Paris, 1997.

⁶⁴ L'agence Moore Lyndon Turnbull Whitaker (MLTW), réunissant les architectes Charles W. Moore (1925-1993), Donlyn Lyndon (1936-), William Turnbull, Jr. (1935-1997) et Richard R. Whitaker, Jr. (1929-), créée en 1962 et en activité jusqu'en 1965.

⁶⁵ NORBERG-SCHULZ Christian, *Genius Loci : paysage, ambiance, architecture*, op. cit., p. 202.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ LE COUEDIC Daniel, *La maison ou l'identité galvaudée*, op. cit., p. 155.

plus locale en Europe, dont finlandaise, citant Reima Pietilä (1923-1993). Celle-ci trouve des ramifications jusqu'en Bretagne et qualifie ainsi aussi l'École Bretonne que nous traitons. Ce terme « valise » sous-entend une volonté d'une définition autre de la modernité, et surtout ses dérives telles que le style international, décriées par les défenseurs du Régionalisme moderniste. Sans définition finie du Naturalisme moderniste, il convient de se tourner d'abord vers son premier instigateur américain, à savoir Frank Lloyd Wright (1867-1959).

I.3. Frank Lloyd Wright et l'influence organique américaine

I.3.1. Les prémisses de la diffusion de l'architecture de Wright en Europe

I.3.1.a. Le « portfolio de Wasmuth » : une influence toute relative

L'origine de l'influence de Wright en Europe est traditionnellement attribuée à la parution du « portfolio de Wasmuth »⁶⁸ en Allemagne, et d'une exposition de Wright à Berlin en 1910. L'ouvrage *Frank Lloyd Wright: a bio-bibliography*⁶⁹ nous permet de retracer les premiers écrits traitant de Wright et son travail en Europe. Un premier article paraît en 1909⁷⁰, puis un portfolio⁷¹ édité par l'allemand Wasmuth et intitulé *Bâtiments réalisés et projets de Frank Lloyd Wright* voit le jour. Il s'agit en réalité de deux portfolios de 100 pages volantes en édition limitée de luxe et édition standard, illustrant 73 bâtiments et projets entre 1893 et 1909. Wasmuth produit une édition pour les États-Unis, appelée *Studies and executed buildings*, comprenant le texte original de l'architecte « *In the cause of architecture* »⁷², en introduction. Il est publié au Japon sous son nom allemand en 1916⁷³, et Wasmuth le republie en 1924. Plus tard, les versions anglophones se multiplient à partir

⁶⁸ LLOYD WRIGHT Frank, *The early work of Frank Lloyd Wright: The "Ausgeführte Bauten" of 1911*, Dover Publications, New York, 1983.

⁶⁹ LANGMEAD Donald, *Frank Lloyd Wright: a bio-bibliography*, Praeger, Londres, 2003.

⁷⁰ VOGEL F. Rudolf, *Das Amerikanische Haus* [La maison américaine], Ernst Wasmuth, Berlin, 1909.

⁷¹ LLOYD WRIGHT Frank, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright* [Bâtiments réalisés et projets de Frank Lloyd Wright], Ernst Wasmuth, Berlin, 1910, 48 pages de texte et 100 planches.

⁷² LLOYD WRIGHT Frank, « *In the cause of architecture: the work of Frank Lloyd Wright* », in *The Architectural Record*, volume XXIII n° 3, mars 1908, p. 155-221.

⁷³ *Osaka: Seikizen-Kart-Honten*, 1916.

de 1963⁷⁴ mais il nous faut attendre 1986 pour le voir traduit et publié en France⁷⁵ (avant cela, cinq planches seulement paraissent en 1925)⁷⁶. Dans son ouvrage *Frank Lloyd Wright: Europe and Beyond* (1999)⁷⁷, Anthony Alofsin (1949-) relativise l'influence accordée à cet ouvrage. Les contacts de Wright à Berlin sont alors Bruno Möhring (1863-1929), architecte et urbaniste, et Ernst Wasmuth (1845-1897), un éditeur qui s'était rendu à l'agence de Wright en 1904, sans parvenir à le rencontrer. Son neveu, Günther Wasmuth, publie finalement le document. Bruno Möhring fait une présentation de quelques dessins de Wright à un club d'Architecture berlinois un soir de février 1910, mais il ne s'agit pas d'une exposition ouverte au public. Wright n'imprime alors que 100 copies des portfolios et 3.900 du livre d'images l'accompagnant. En 1911 paraît *Frank Lloyd Wright : Ausgeführte Bauten* (fig. 7)⁷⁸. Ce volume des « bâtiments réalisés » est le huitième numéro de la série des *Sonderheft der Architektur des XX Jahrhunderts* et comprend surtout des photographies et quelques plans de bâtiments datant d'avant 1909. Il comprend une introduction par l'architecte anglais Charles Robert Ashbee (1863-1942) intitulée « *Frank Lloyd Wright, eine Studie zu seiner Würdigung* » (« Frank Lloyd Wright, une étude en son honneur »). Il existe deux versions de l'ouvrage : la première édition, distribuée uniquement en Europe, fait 113 pages et 148 illustrations, mais Wright n'en est pas satisfait⁷⁹. Une version modifiée à destination des États-Unis maintient le nom allemand, fait 141 pages et contient 193 illustrations. Le portfolio est ré-imprimé plusieurs fois en anglais à partir de 1968⁸⁰. À part cet ouvrage, nous trouvons à ce moment-là un ensemble d'articles de l'architecte Hendrik Petrus Berlage (1856-1934) intitulé « Architecture américaine récente », qui constituent un compte rendu d'une conférence donnée à Zurich au sujet de son voyage d'études aux États-Unis en 1911⁸¹.

⁷⁴ LLOYD WRIGHT Frank, *Buildings, plans & designs*, Horizon Press, New York, 1963, 32 pages de texte et 100 planches.

⁷⁵ LLOYD WRIGHT Frank, *Projets et réalisations de Frank Lloyd Wright*, Herscher, Paris, 1986, 31 pages de texte et 100 planches.

⁷⁶ BADOVICI Jean, *La maison d'aujourd'hui. Maisons individuelles*, Éditions Albert Morancé, Paris, 1925, 17 pages de texte et 50 planches.

⁷⁷ ALOFSIN Anthony, *Frank Lloyd Wright: Europe and Beyond*, University of California Press, Berkeley, 1999.

⁷⁸ LLOYD WRIGHT Frank, *Frank Lloyd Wright: Ausgeführte Bauten*, Ernst Wasmuth, Berlin, 1911.

⁷⁹ BEHRENDT Walter, « *Schloss Rheinsberg* », in *Kunst und Künstler*, cahier n°11, mai 1913, p. 560.

⁸⁰ LLOYD WRIGHT Frank, *The Early Work of Frank Lloyd Wright*, Bramhall House: Horizon Press, New York.

⁸¹ BERLAGE Hendrik Petrus, « *Neuere amerikanische architektur* » [Architecture américaine récente], in *Schweizerische Bauzeitung*, 14, 21, 28 septembre 1912, p. 60, 148-150, 165-167, 178.

Rétrospectivement, Wright aborde cette période du début de la reconnaissance de son travail en Europe dans son ouvrage *The Natural House*⁸², où il mentionne l'architecte Charles Robert Ashbee et l'historien allemand Kuno Francke (1855-1930), qui ont vu son travail « des prairies » et « *carried the tale* » en Europe en 1908. Wright met cette influence en perspective : « Quelque 15 ou 20 ans plus tard, un Suisse (en France) devait redécouvrir une esthétique préliminaire familière ; la négation affirmative du Larking Building, largement publiée à l'époque de sa construction et consignée dans un article de l'*Architectural Record*, en mars 1908 (fig. 6). Mais déjà (1910) dans mon propre travail, l'idéal d'une architecture organique en tant qu'affirmation avait dépassé de loin cette négation tardive qui était à l'œuvre en Europe même... »⁸³. Nous pouvons voir ici que Wright fait référence à Le Corbusier (« le Suisse ») et son concept de maison « machine à habiter ». Il prend la paternité du « bâtiment machine », fonctionnalisme poussé dans ses retranchements dans l'exercice du Larking Building de 1906 et explique qu'il ne représente qu'un passage dans sa carrière, une conception qu'il considère vite obsolète. Wright cite également l'article de l'*Architectural Record* de 1908 : « L'œuvre peut prétendre à la même considération qu'une œuvre d'art, qu'un paquebot, qu'une locomotive ou qu'un cuirassé. Les mots ont peut-être échappé au “découvreur” suisse, qui était jeune à l'époque »⁸⁴. Wright accuse ici Le Corbusier de plagiat et cet exemple parmi d'autres illustre le rapport personnel qu'entretien Wright avec la qualité de son influence, réclamant reconnaissance de son travail, notamment aux États-Unis, et dénigrant les manifestations de celle-ci.

I.3.1.b. Les numéros du « Wendingen » : la première synthèse

Dès la fin des années 1910 paraissent dans le périodique hollandais *Wendingen* plusieurs articles, dont le premier en 1919 par Jan Wils (1891-1972), architecte, qui y écrit « Le nouveau temps.

⁸² LLOYD WRIGHT Frank, *The Natural House*, Bramhall House: Horizon Press, New York, 1954.

⁸³ Ibid., p. 27 : « *Some 15 or 20 years later, a Swiss (in France) was to rediscover a familiar preliminary aesthetic; the affirmative negation of the Larking Building, widely published at the time when it was built and recorded by an article in the Architectural Record, March 1908. But already (1910) in my own work the ideal of an organic architecture as affirmation had gone far beyond that belated negation that was at work in Europe itself.* »

⁸⁴ LLOYD WRIGHT Frank, *The Natural House*, op. cit., p. 30 : « *The work may have the same claim to consideration as a work of art, as an ocean liner, a locomotive, or a battleship. The words may have escaped the Swiss “discoverer”; he was young at the time.* »

Quelques réflexions sur le travail de Wright »⁸⁵. Ce mensuel est publié entre 1918 et 1931, la majorité des numéros étant supervisée par l'architecte et designer Hendrik Theodorus Wijdeveld (1885-1987). En 1921, un second article y paraît, écrit cette fois par Berlage⁸⁶. Plusieurs traces de l'influence de Wright sont observables à ce moment : Jan Wils fait paraître un ouvrage intitulé *L'habitation II. Subdivision et ameublement*. Il y présente un projet de « simple maison campagnarde », qui est une copie de la Robie House, modifiée selon les mœurs d'organisation domestique des Pays-Bas⁸⁷. En France, l'architecte roumain Jean Badovici (1893-1956) écrit « L'art de Frank Lloyd Wright » pour le périodique *L'Architecture vivante*⁸⁸. En 1925 paraît un numéro spécifique du *Wendingen* dédié à Wright (fig. 8). « Sobrement » intitulé « *The life-work of the American architect Frank Lloyd Wright, with contributions by Frank Lloyd Wright, an introduction by architect H. Th. Wijdeveld and many articles by famous European architects and American writers* »⁸⁹, il s'agit de sept numéros consécutifs du journal du groupe d'architectes et d'artistes d'Amsterdam « Architectura et Amicitia ». Il illustre, avec environ 200 dessins et photographies, le « Larking » (1906), Le « Unity Temple » (1908), les maisons « Coonley » (1912), « Robie » (1909), « Willits » (1901) et « Hollyhock » (1921), « Taliesin » (1911), « Midway Gardens » (1914) et l'Hôtel impérial (1923). Les textes sont principalement en anglais. Wijdeveld introduit l'ouvrage avec un texte intitulé « *Some Flowers for architect Frank Lloyd Wright* ». Les essais « *In the Cause of Architecture* » (le premier provenant de *The Architectural Record* n° 23 de mars 1908, le second du n° 29 de mai 1914) y figurent ensuite, augmentés d'un préquel, intitulé « *The third dimension* », ainsi que d'un séquel intitulé « *To my European co-workers* », tous deux expressément rédigés par Wright pour l'ouvrage. « *Facts regarding the imperial Hotel* », l'article de Berlage paru initialement dans le *Wendingen* en 1921, est ici traduit en anglais, puis deux articles de Louis Sullivan, « *Concerning the Imperial Hotel, Tokyo* », et « *Reflections on the Tokyo disaster* » sont ici réimprimés

⁸⁵ WILS Jan, « *De nieuwe tijd. Eenige gedachten bij het werk van Frank Lloyd Wright.* » [La nouvelle ère. Quelques réflexions sur l'œuvre de Frank Lloyd Wright.], in *Wendingen*, n° 6, 1919, p. 14-17.

⁸⁶ BERLAGE Hendrik Petrus, « Frank Lloyd Wright », in *Wendingen*, n° 11, 1921, p. 2-11.

⁸⁷ WILS Jan, *Het Woonhuis II. Indeeling en Inrichting* [L'habitation II. Subdivision et ameublement], Elsevier, Amsterdam, 1923.

⁸⁸ BADOVICI Jean, « L'art de Frank Lloyd Wright », in *L'Architecture vivante*, n° 2, automne-hiver 1924, p. 26-27, 34-35.

⁸⁹ « *The life-work of the American architect Frank Lloyd Wright, with contributions by Frank Lloyd Wright, an introduction by architect H. Th. Wijdeveld and many articles by famous European architects and American writers* », *Wendingen* (7 volumes), 1925, p. 1-24, 25-52, 53-76, 77-94, 95-118, 119-140, 141-164.

(initialement dans *The Architectural Record* n° 53 et 55, respectivement en 1923 et 1924). Deux articles originaux des architectes Erich Mendelsohn (1887-1953) et Robert Mallet-Stevens (1886-1945) : « Frank Lloyd Wright », ainsi que « Frank Lloyd Wright et l'esprit nouveau » y sont publiés en allemand et en français. À ceux-ci s'ajoutent deux autres articles originaux en anglais, « *The social background of Frank Lloyd Wright* », de Lewis Mumford, et « *The influence of Frank Lloyd Wright on the architecture of Europe* » de J.P.P. Oud (1890-1963). Cet ouvrage connaît plusieurs éditions, en 1948, 1965, 1992 et finalement 1994⁹⁰. Cette dernière version intègre la traduction anglaise des essais de Robert Mallet-Stevens et Mendelsohn, mais omet un écrit d'Olgivanna Wright (1898-1985) contenu dans l'édition de 1965 et qui traite de la réaction de Wright après publication de l'ouvrage original.

I.3.2. Dans l'Europe des modernistes, une réception de l'œuvre de Wright marginalisée

En 1926 paraît la première monographie de Wright en Europe, éditée par Wasmuth⁹¹. Elle inclut un essai de l'auteur, Heinrich De Fries (1887-1938), intitulé « Les commentaires de Wright sur ses maisons en bloc de ciment », le texte « Une méthode de construction en béton renforcé pour les bâtiments récents de Wright » de l'architecte américain Richard Neutra, ainsi que des extraits de *l'Architecture américaine récente* de Berlage (1911). Les illustrations représentent des œuvres datant d'avant 1909, des projets et bâtiments du Japon et de Californie, ainsi que des dessins des maisons « Millard » (1923, fig. 11) et « Freeman » (1923), du « Doheny Ranch Resort » (1923) et de la « Tahoe Summer Colony » (1923), qui sont ici reproduits en couleur. La même année paraît en France un second article de Jean Badovici dans les *Cahiers d'Art*⁹². En 1927 paraissent coup sur coup deux articles dans *Cahiers d'Art*, intitulés « États-Unis »⁹³ et « Frank Lloyd Wright »⁹⁴. Le dernier ne comporte que deux images qui servent à illustrer l'ouvrage *Frank Lloyd Wright* de la série « Les maîtres de l'architecture contemporaine », l'année suivante (fig. 9)⁹⁵. Cet ouvrage de

⁹⁰ LLOYD WRIGHT Frank, *Frank Lloyd Wright: The Early Works of the Great Architect*, Gramercy, New York, 1994.

⁹¹ DE FRIES Heinrich, *Frank Lloyd Wright : aus dem Lebenswerke eines Architekten* [Frank Lloyd Wright : de l'œuvre d'une vie d'architecte], Wasmuth, Berlin, 1926.

⁹² BADOVICI Jean, « Frank Lloyd Wright », in *Cahiers d'Art*, n° 2, 1926, p. 30-33.

⁹³ ZERVOS Christian, « Les maîtres de l'architecture manifestent. États-Unis », in *Cahiers d'Art*, n° 9, 1927, p. XIII.

⁹⁴ « Frank Lloyd Wright », in *Cahiers d'Art*, n° 9, 1927, p. 322-328.

⁹⁵ HITCHCOCK Henry-Russell et LURÇAT André, *Frank Lloyd Wright*, Éditions Cahiers d'Art, Paris, 1928.

l'historien de l'architecture américain Henry-Russell Hitchcock (1903-1987) (introduction de l'ouvrage, traduite) et de l'architecte français André Lurçat est avant tout une étude photographique de bâtiments réalisés entre 1902 et 1923, dont certains non encore diffusés, que ce soit dans les ouvrages de Wasmuth ou du *Wendingen*. Lewis Mumford publie une critique de l'ouvrage en 1929 pour *The Architectural Record*⁹⁶. Hitchcock écrit régulièrement sur l'architecture de Wright par après^{97,98}. Les articles se multiplient surtout après 1930 en Europe. Le texte « *Reflections on Architecture* » est traduit de *The Architectural Forum* pour paraître dans la revue tchécoslovaque *Styl* en 1932⁹⁹. En France, le contenu de ce qui sera *Frank Lloyd Wright. Architecte américain* de Jean Badovici (1932)¹⁰⁰ est déjà publié deux ans plus tôt dans *L'Architecture vivante* (fig. 10, 12)¹⁰¹. Bien plus fourni que le premier ouvrage francophone de référence, *Les maîtres de l'architecture contemporaine, Frank Lloyd Wright* (1928) et ses 36 pages constituées essentiellement de photographies, nous disposons ici d'un ensemble de 57 pages comprenant une introduction de Jean Badovici, vision critique française d'alors sur l'œuvre de Wright, de 25 pages de photographies de réalisations et de 24 pages de plans, coupes, élévations, détails et perspectives de grandes tailles et de définition qualitative pour l'époque. Le texte de Jean Badovici retrace certains éléments de la vie de Wright afin de l'introduire au lecteur, mais ne s'arrête pas là. Le contenu qu'il exprime montre qu'il s'est intéressé aux ouvrages théoriques de Wright, a analysé ses projets. Par ailleurs, l'angle avec lequel il choisit de montrer le travail de Wright démontre un engouement univoque et participe à le diffuser dans la mémoire collective de la profession au début des années 1930, son texte s'achevant ainsi : « Et Wright a montré, par la manière dont il a su faire jouer dans ses créations le béton, l'acier et le verre, que sa pratique n'était pas inégale à sa théorie, si géniale qu'elle fut. Créateur conscient, il s'est fait le prophète de l'architecture pure, et, par la sureté et la force logique des

⁹⁶ MUMFORD Lewis, « *The architect's library book reviews: Frank Lloyd Wright and the new pioneers* », in *The Architectural Record*, volume 65 n° 4, avril 1929, p. 414-416.

⁹⁷ HITCHCOCK Henry-Russell, « *The architecture of bureaucracy and the architecture of genius* », in *The Architectural Review*, volume 101 n° 601, janvier 1947, p. 3-6.

⁹⁸ HITCHCOCK Henry-Russell, *Architecture: nineteenth and twentieth centuries*, Penguin Books, Harmondsworth, 1958, 498 p. Voir chapitre « *Frank Lloyd Wright and his Californian contemporaries* ».

⁹⁹ LLOYD WRIGHT Frank, « *Myslenky o architekture* » [Réflexions sur l'architecture], in *Styl*, n° 2, avril 1932, p. 205-207.

¹⁰⁰ BADOVICI Jean, *Frank Lloyd Wright. Architecte américain*, Éditions Albert Morancé, Paris, 1932.

¹⁰¹ BADOVICI Jean, « Frank Lloyd Wright », in *L'Architecture vivante*, n° 8, été 1930, p. 26-76.

articles où il a exprimé sa pensée, autant que par son œuvre elle-même, il a exercé et exerce encore sur l'art architectural d'aujourd'hui une influence sans égale ». En 1934, *Le document* publie un article intitulé « Quelques œuvre de Frank Lloyd Wright », où sont documentées les maisons « Allen » (1918), « Coonley » (1912), « Ennis » (1924), « Martin » (1905) et « Robie » (1909)¹⁰². C'est aussi au début des années 1930 que l'on voit apparaître des articles moins généraux, plus thématiques, comme « Le naturalisme de Wright » de Siegfried Scharfe (1902-1975) pour le *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*¹⁰³, ou « *The Americanization of Europe* » de Catherine Bauer (1905-1964) pour le *New Republic*¹⁰⁴. Wright se déplace à Paris et présente un film de ses œuvres¹⁰⁵ en 1939. Ce genre d'initiative participe à ce que Nikolaus Pevsner (1902-1983) appelle dans son article pour *The Architects' Journal* « *Frank Lloyd Wright's peaceful penetration of Europe* »¹⁰⁶. Le titre est évocateur, car en effet, les exemples précités avant 1945 sont éparés et nous pouvons attribuer le manque de substance de l'influence de Wright jusque-là à deux causes principales. Premièrement, Wright est d'abord présenté en Europe comme le créateur des « maisons dans la prairie », et cette vision de la modernité apposée à la typologie pavillonnaire se trouve être à contre-courant de la vision progressiste de l'habitat et de la société développée par les modernes européens des années 1920 et 1930. Comme nous l'explique Bernard Hamburger (1940-1982), dans son livre *L'Architecture de la maison* (1986)¹⁰⁷, « le pavillon représentait l'antithèse absolue du projet social de l'architecture moderne et de ses commanditaires »¹⁰⁸. L'autre raison étant que l'apport théorique et les efforts d'écriture de Wright sont avant tout dirigés vers les États-Unis, son intention étant d'initier l'émancipation de l'architecture américaine, usonienne, des modèles théoriques et constitutifs européens. Cela résulte en des traductions parfois tardives des textes de Wright, à

¹⁰² M.S., « Quelques œuvres de Frank Lloyd Wright », in *Le Document*, n° 10, 1934, p. 148-154.

¹⁰³ SCHARFE Siegfried, « *Wright's naturalismus* » [Le naturalisme de Wright], in *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, n° XIV, janvier 1930, p. 21-22, 24, 26-27.

¹⁰⁴ BAUER WURSTER Catherine, « *The Americanization of Europe: Three leaves from a notebook* », in *New Republic*, n° 67, 24 juin 1931, p. 151-154.

¹⁰⁵ GILLE-DELAFFON Simone, « L'architecte américain Frank Lloyd Wright présente à Paris un film de ses œuvres », in *Beaux-Arts*, 9 juin 1939, p. 1.

¹⁰⁶ PEVSNER Nikolaus, « *Frank Lloyd Wright's peaceful penetration of Europe* », in *The Architects' Journal*, n° 89, 4 mai 1939, p. 731-734.

¹⁰⁷ HAMBURGER Bernard, *L'architecture de la maison*, Éditions Mardaga, Bruxelles, 1995.

¹⁰⁸ Ibid., p. 82.

destination d'une Europe où l'usage de l'anglais n'est alors pas aussi répandu qu'aujourd'hui, et une exposition des lecteurs d'abord aux images plutôt qu'aux textes. De ce fait, Wright incarne durablement en Europe l'image d'un romantique en marge de la modernité, coincé dans une démarche personnelle héritée du XIX^e siècle, et dont l'influence retenue est d'abord de nature formelle plutôt que conceptuelle.

I.3.3. Aux États-Unis, une diffusion des idées plus tardive mais constante : les « évangiles de l'architecture organique »

Dans l'ouvrage *The American House Today*, publié en 1951, l'autrice estime que les Américains n'ont pas reconnu Frank Lloyd Wright dans leur propre pays avant d'avoir entendu parler de lui depuis l'Europe¹⁰⁹. C'est un constat qu'a fait Wright lui-même, constat amer car à l'opposé de ce à quoi il aspire. Tout comme Le Corbusier, il publie de nombreux ouvrages de son vivant, son but premier étant de définir une architecture américaine pertinente et sensible au territoire usonien et à ses habitants. À cette fin, Wright publie, expose et donne des conférences tout au long de sa carrière. En septembre 1930 déjà, le *Western Architect* titre « *Frank Lloyd Wright to the fore!* »¹¹⁰ et rapporte une exposition itinérante de l'architecte, que celui-ci appelle « *the show* », de 600 photographies, 1.000 dessins et quatre maquettes, qui est exposée à New York, Chicago, Eugene dans l'Oregon, puis Seattle avant de voyager dans certaines capitales européennes. Dans le cadre d'une exposition à l'*Architectural League of New York*, Wright publie ses « Kahn lectures » la même année, ensemble de conférences données à Princeton. Celles-ci se nomment « *Machinery, Material and Men* », « *Style in Industry* », « *The passing of the cornice* », « *The cardboard house* », « *The tyranny of the skyscraper* » et « *The city* ». Cet ensemble de textes connaît ensuite de nombreuses rééditions, dans *The future of architecture* en 1953¹¹¹, puis dans *Frank Lloyd Wright: writings and buildings* en 1960¹¹². Il est réimprimé sous le nom *Modern architecture: being the Kahn lectures for 1930* en

¹⁰⁹ FORD Katherine Morrow, *The American House Today*, Reinhold Publishing Corporation, New York, p. 4.

¹¹⁰ *The Western Architect*, n° 39, septembre 1930.

¹¹¹ LLOYD WRIGHT Frank, *The Future of Architecture*, Horizon Press, New York, 1953.

¹¹² LLOYD WRIGHT Frank, *Frank Lloyd Wright: Writings and Buildings* (édité par Kaufmann et Raeburn), Meridian, New York, 1960.

1987¹¹³ et collectées dans *Frank Lloyd Wright: Collected writings, volume 2* en 1993¹¹⁴. Entre février et mars 1932, Wright expose son travail au MoMA, musée d'art moderne de New York, et l'occasion se reproduit en 1940. Cette exposition, intitulée « *Two great americans* », le présente en compagnie du réalisateur David W. Griffith (1875-1948), mais aucun catalogue n'est produit pour l'occasion. La même année, Henry-Russell Hitchcock publie un article intitulé « *Wright's influence abroad* »¹¹⁵. En 1932 paraissent également ses deux premiers ouvrages, *An Autobiography*¹¹⁶ (qui connaît deux autres éditions en 1933 et 1938, fig. 13), et *The Disappearing City* (fig.14)¹¹⁷. Ceux-ci englobent chacun à leur manière des thématiques fortes qui ne cessent d'obséder Wright. À savoir pour le premier, le besoin de se créer une mythologie personnelle (l'*Autobiographie* est réécrite et republiée en 1943¹¹⁸), et pour le second, la nécessité de confronter ses idéaux à l'échelle du territoire (*The Disappearing city* est modifié et publié sous le nom « *When Democracy builds* » en 1945¹¹⁹, puis complètement réécrit et publié en 1958 sous le nom « *The Living City* » fig. 15¹²⁰). En janvier 1938 paraît le premier numéro spécial de *The Architectural Forum* dédié à Wright (fig. 18, 19, 20)¹²¹. Il illustre de nombreux bâtiments, dont certains non encore publiés en Europe et en France : « Taliesin » (1911), la maison « Willey » (1934), « Barnsdall kindergarten : Little Dipper » (1923), « Fallingwater » (1939), le « Kaufmann office » à Pittsburgh (1937), l'« Ocotillo desert camp » (1929), la « Jacob house 1 » (1937) et l'usine et bureaux « Johnson » (1939). On retrouve également dans les projets illustrés « San Marco in the desert » (1928), la « Memorial of the soil chapel » (1934), la maison « Marcus » (1935), la « St Mark Tower » (1929), la maison « Hanna » (1937), la « house on the Mesa » ou Lusk house (1936), le « Bramson dress shop » (1937), le « Parker garage »

¹¹³ LLOYD WRIGHT Frank, *Modern architecture: being the Kahn lectures for 1930*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1987.

¹¹⁴ LLOYD WRIGHT Frank, *Frank Lloyd Wright: Collected writings, volume 2* (édité par Pfeiffer), Rizzoli, New York, 1993.

¹¹⁵ HITCHCOCK Henry-Russell, « *Wright's influence abroad* », in *Parnassus*, volume 12 n°8, décembre 1940, p. 11-15.

¹¹⁶ LLOYD WRIGHT Frank, *An Autobiography*, Longmans, Green and Company, London, 1933.

¹¹⁷ LLOYD WRIGHT Frank, *The Disappearing City*, William Farquhar Payson, New York, 1932.

¹¹⁸ LLOYD WRIGHT Frank, *An Autobiography*, Duell, Sloan and Pearce, New York, 1943.

¹¹⁹ LLOYD WRIGHT Frank, *When Democracy Builds*, University of Chicago Press, Chicago, 1945.

¹²⁰ LLOYD WRIGHT Frank, *The Living City*, Horizon Press, New York, 1958.

¹²¹ LLOYD WRIGHT Frank, « Frank Lloyd Wright », in *The Architectural Forum*, n° 68, janvier 1938, supplément, p. 1-102.

(1937), le « Capitol journal office building » (1932), et le mobilier du « Midway garden » (1914). Le numéro est réédité en ouvrage sous le nom *Frank Lloyd Wright: New and Unpublished Works* la même année¹²².

Vient ensuite ce que Patrice Goulet qualifie bien plus tard de « premier évangile de l'architecture organique » (fig. 16)¹²³ : trois ouvrages publiés chez Duell, Sloan and Pearce entre 1941 et 1943. Le premier, *Frank Lloyd Wright on Architecture, Selected Writings; 1894-1940*¹²⁴, est une sélection d'écrits de Wright et illustre sa pensée théorique. Le second, *In the Nature of Materials, 1887-1941: The Buildings of Frank Lloyd Wright*¹²⁵, est en réalité un livre de Henry-Russell Hitchcock, dont la mise en forme a été entièrement dirigée par Wright. Retraçant le travail de l'architecte entre 1887 et 1941, ce livre se veut combler l'absence de trace écrite de l'exposition de 1940. Le dernier n'est autre que la seconde version de l'*Autobiography*, déjà réécrite précédemment en 1938. Cet effort d'écriture participe à faire reconnaître Wright en dehors de la sphère des architectes modernes d'alors, lui offrant une place dans la culture populaire américaine, que ce soit sur les plateaux télévision¹²⁶ ou dans la littérature de ses contemporains, comme dans le roman *La Source vive (The Fountainhead)*, écrit par Ayn Rand (1905-1982) en 1943, et dont le personnage principal du roman, Howard Roark, est directement inspiré de la figure médiatisée de Wright. En 1948 paraît le second numéro spécial de l'*Architectural Forum* (fig. 18)¹²⁷, incluant des bâtiments tels certaines maisons usoniennes, « Taliesin West » (1937), « Auldbrass » (1941), la « Johnson tower » (1950), « Florida Southern College » à Lakeland (1958), le « Guggenheim Museum » (1959), le master plan de « Parkwyn village » (1947), le masterplan de « Usonia 1 » (1940), et la « Madison Unitarian Church » (1951). Apparaissent également les projets « Huntington Hartford play resort and sports club » (1947), « Adelman Laundry plant » (1945), « Butterfly bridge » à Spring Green (1953), les

¹²² LLOYD WRIGHT Frank, *Frank Lloyd Wright: New and Unpublished Works*, Time Incorporated, New York, 1938.

¹²³ LLOYD WRIGHT Frank, *L'Avenir de l'architecture*, op. cit., p. 8-10.

¹²⁴ LLOYD WRIGHT Frank, *Frank Lloyd Wright on Architecture: Selected Writings; 1894-1940*, Duell, Sloan and Pearce, New York, 1941.

¹²⁵ HITCHCOCK Henry-Russell, *In the Nature of Materials, 1887-1941: The Buildings of Frank Lloyd Wright*, Duell, Sloan and Pearce, New York, 1942.

¹²⁶ « *A conversation with Frank Lloyd Wright* », émission télévisée de la série *Wisdom Series* de NBC, diffusée en 1953 ; « *Frank Lloyd Wright: The Mike Wallace Interviews* », émission télévisée de la série *The Mike Wallace Interviews*, diffusée en 1957.

¹²⁷ *The Architectural Forum*, n° 88 consacré à Frank Lloyd Wright, janvier 1948, p. 65-156.

« Daphne Funeral Chapel » (1953), les « co-operative Homesteads » à Detroit (1942) et le « Elizabeth Arden desert spa » (1945). L'ouvrage est là aussi réédité par le *Time* la même année¹²⁸. Vient ensuite ce que Patrice Goulet également appelle le « second évangile de l'architecture organique » (fig. 17), qui consiste en une autre trilogie d'ouvrages, parus cette fois chez Horizon Press entre 1953 et 1958. Nous y trouvons *The Future of Architecture* (1953)¹²⁹, *The Natural House* (1954)¹³⁰ et *The Living City* (1958)¹³¹. *The Future of Architecture* contient les textes « *Modern architecture* » (1931), « *Two lectures on architecture* » (1931), « *Some aspects of the past and present of architecture* » (1937), « *Some aspects of the future of architecture* » (1937), « *An organic architecture* » (1939), « *A conversation with Hugh Downs* » (retranscription d'une émission sur la NBC, du 17 mai 1953) et « *The language of an organic architecture* » (1953). Il est traduit en français pour la première fois en 1966, édition réimprimée en 1982¹³², et traduit à nouveau en 2003¹³³. *The Natural House* paraît en 1954¹³⁴. Le *Book 1: 1936-1953* comprend des essais déjà publiés : « *Organic architecture* » (dans *l'Architect's journal* en 1936), « *Building the new house* », « *In the nature of materials: a philosophy* » et « *The Usonian house 1&2* » (dans *An Autobiography*, en 1943). *Concerning the Usonian house* est écrit en 1953. *Book II: 1954* contient cependant des chapitres rédigés spécifiquement pour l'ouvrage : « *Integrity: in a house as in an individual* », « *From the ground up* », « *Grammar: the house as a work of art* », « *The usonian automatic* », et enfin « *Organic architecture and the Orient* ». Une édition moins onéreuse est publiée la même année¹³⁵. D'autres versions anglophones sont publiées jusqu'en 1972 et une japonaise en 1967 chez l'éditeur Shokokusha¹³⁶. Cet ouvrage ne connaît pas de traduction francophone à ce jour. *The Living City* paraît en 1958. Il s'agit d'une révision de *The Disappearing City* (1932) et *When Democracy Builds* (1945). Wright achève ce livre sur deux pages de citations de Ralph Waldo Emerson (1803-1882) (essai au sujet de

¹²⁸ LLOYD WRIGHT Frank, *Frank Lloyd Wright*, Time Inc., New York, 1948.

¹²⁹ LLOYD WRIGHT Frank, *The Future of Architecture*, op. cit.

¹³⁰ LLOYD WRIGHT Frank, *The Natural House*, op. cit.

¹³¹ LLOYD WRIGHT Frank, *The Living City*, op. cit.

¹³² LLOYD WRIGHT Frank, *L'avenir de l'architecture : vers l'éclatement des villes*, Denoël-Gonthier, Paris, 1966.

¹³³ LLOYD WRIGHT Wright, *L'avenir de l'architecture*, op. cit.

¹³⁴ LLOYD WRIGHT Frank, *The Natural House*, op. cit.

¹³⁵ LLOYD WRIGHT Frank, *The Natural House*, op. cit.

¹³⁶ LLOYD WRIGHT Frank, *The Natural House*, Shokokusha, Tokyo, 1967.

« Farming »)¹³⁷. Une édition moins coûteuse est là aussi éditée par Bramhall House la même année, puis republié en 1963 et 1970 (par « *New York: New American Library* »). *The Living City* est plus tard publié en espagnol (1961), en italien (1966) et au Japon en 1968 chez le même éditeur, Shokokusha. Wright résume cet ouvrage en l'appréciation et la compréhension de quatre mots : « *Organic* », « *Decentralization* », « *Integration* », « *Democracy* »¹³⁸ et le perçoit comme une nécessité, dans le texte « *an urge* », aussi importante que l'acte de construire, et assez signifiant pour être autant remanié et repensé plusieurs fois au long de sa carrière. Il est traduit sous le nom de « La Ville évanescence » en 2013 par Claude Massu (1947-)¹³⁹. Les publications se succèdent à la fin de sa vie. *An American Architecture* paraît en 1955¹⁴⁰ et contient une anthologie d'essais datant de 1894 à 1954 dont certains jamais alors publiés. *The Story of the Tower* (1956)¹⁴¹ paraît ensuite, puis *A Testament* (1957)¹⁴². La première partie de cet ouvrage est autobiographique, et la seconde nous parle d'architecture. Là aussi, une édition moins onéreuse est publiée par Bramhall House la même année. Une version en italien est publiée en 1963, réimprimée en 1973, en allemand en 1966, en japonais la même année, aussi chez Shokokusha. Une version hongroise enfin paraît en 1973. Nous devons attendre 2005 pour voir paraître une traduction française, là aussi par Claude Massu¹⁴³. Suite au décès de Wright en 1959, une seconde compilation d'écrits : *Frank Lloyd Wright, writings and buildings* (1960)¹⁴⁴ paraît enfin.

I.3.4. « Soixante ans d'Architecture vivante » ; la redécouverte de Wright en Europe

Entre la publication des « deux évangiles » américains, entre 1943 et 1953 donc, certains événements participent à la redécouverte du travail de Wright sous un jour nouveau en Europe. Cette période charnière dans la réception de l'architecte en France correspond notamment au

¹³⁷ LLOYD WRIGHT Frank, *The Living City*, op. cit. 223-224.

¹³⁸ LLOYD WRIGHT Frank, *The Living City*, op. cit., p. 218.

¹³⁹ LLOYD WRIGHT Frank, *La ville évanescence*, traduction de Claude Massu, Éditions Infolio, Suisse, 2003.

¹⁴⁰ KAUFMANN Edgar J., *An American architecture: Frank Lloyd Wright*, Horizon, New York, 1955.

¹⁴¹ LLOYD WRIGHT Frank, *The Story Of The Tower: The tree that escaped the crowded forest*, Horizon Press, New York, 1956.

¹⁴² LLOYD WRIGHT Frank, *A Testament*, Horizon Press, New York, 1957.

¹⁴³ LLOYD WRIGHT Frank, *Testament*, traduction de Claude Massu, Parenthèse, Marseille, 2005.

¹⁴⁴ LLOYD WRIGHT Frank, *Frank Lloyd Wright: Writings and Buildings* (édité par Kaufmann et Raeburn), op. cit.

moment où Bernard Guillouët, Claude Petton et Erwan Le Berre entament leurs études d'architecture à l'école des Beaux-Arts de Paris, respectivement en 1948, 1954 et 1955. En 1945 et 1946, le musée du Guggenheim est relaté dans des périodiques européens, notamment français^{145,146}. D'autres articles sont relayés dans la presse spécialisée à la fin des années 1940 (fig. 29, 29, 30), faisant état de la qualité et de la quantité des projets les plus récents produits par Wright et le « *fellowship* » de Taliesin^{147,148,149,150}. En 1949, Frank Lloyd Wright se voit décerner la médaille de l'A.I.A.¹⁵¹ L'évènement est mondialement relayé dans la presse spécialisée, notamment en France, dans les pages de *L'Architecture d'aujourd'hui*¹⁵². L'« Architecture organique » a le vent en poupe et le critique italien Bruno Zevi (1918-2000) lui dédie un ouvrage théorique complet en 1950¹⁵³. La même année, plusieurs articles relatent l'arrivée de Wright en Europe^{154,155}. En effet, l'exposition « *Sixty years of architecture* » retraçant la carrière dense et mouvementée de Wright voit le jour. Elle est organisée par Edgar J. Kaufmann du Gimbel Brothers Department Store, qui conçoit et sponsorise l'exposition. Celle-ci est assemblée par Oscar Stonorov (1905-1970). Avant qu'elle ne voyage au Mexique et en Europe de l'Ouest, l'exposition est montée pendant un mois à partir du 27 janvier 1951 au magasin Gimbel de Philadelphie. Elle comprend des maquettes, des dessins et des photographies, soit 1.000 objets en tout. En 1951, un catalogue est produit à l'occasion de la venue de l'exposition à Florence, comprenant le texte « *To young Italy* »¹⁵⁶. Un

¹⁴⁵ OFFICE INTERNATIONAL DES MUSEES, « Un musée en spirale : le musée d'art Guggenheim », in *Museumion*, n° 101, décembre 1945, p. 3-4.

¹⁴⁶ « Le Musée en spirale », in *Arts*, 22 mars 1946, p. 1.

¹⁴⁷ « Frank Lloyd Wright et l'ONU », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 19, janvier 1948, p. XV.

¹⁴⁸ « Théâtre à Hartford, Frank Lloyd Wright », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 20, mai 1949, p. 26.

¹⁴⁹ « Laboratoire de recherche à Racine, Wisconsin », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 22, octobre 1951, p. VI-VII.

¹⁵⁰ « Gratte-ciel à Bartlesville, cité de 25.000 habitants, U.S.A. », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 27, octobre 1956, p. XXIII.

¹⁵¹ « Frank Lloyd Wright: A.I.A. will give belated honor to world's great architect », in *The Architectural Forum*, n° 90, janvier 1949, p. 14.

¹⁵² *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 20, juin 1949, p. V.

¹⁵³ ZEVI Bruno, *Towards an organic architecture*, Faber & Faber, Londres, 1950.

¹⁵⁴ JORDAN Robert Furneaux, « A great architect's visit to Britain », in *Listener*, n° 44, 28 septembre 1950, p. 415-416.

¹⁵⁵ « Frank Lloyd Wright in Zurich », in *Werk*, n° 37, septembre 1950, supplément p. 128-129.

¹⁵⁶ PALAZZO STROZZI, *Mostra di Frank Lloyd Wright: catalogo itinerario* [Exposition Frank Lloyd Wright : catalogue d'itinéraire], Palazzo Strozzi, Florence, 1951.

catalogue est également créé pour la venue de l'exposition à Zurich en février-mars 1952 (avec le texte « *To Switzerland* »). Un livret de 32 pages est distribué à l'occasion de l'arrivée de l'exposition itinérante à Paris en avril 1952 (fig. 21, 22, 23) et inclut le « message à la France »¹⁵⁷. Le catalogue précise le contenu de l'exposition ainsi :

- Trois panneaux d'introduction, Taliesin Est et Ouest, FLLW au travail ;
- 127 représentations graphiques de projets, maquettes, dont celle de Broadacre City ;
- Quelques panneaux illustrant les principes de l'architecture « organique », dont un plan d'ensemble de « Broadacre » ;
- 23 dessins originaux de FLLW.

L'évènement est largement relayé dans la presse professionnelle et généraliste en France^{158,159,160,161,162,163}, ainsi qu'aux États-Unis¹⁶⁴. Un numéro spécial de *L'Architecture française* paraît au même moment, incluant des textes de Wright, Jean Morey et Louis-George Noviant (fig. 24)¹⁶⁵. L'exposition arrive à Munich en mai 1952 (avec son catalogue et le texte « *To Germany* ») et finit son tour d'Europe pour aller à Mexico city en octobre 1952. Là aussi, Wright écrit « *Saludo amigos* » mais aucun catalogue n'est produit pour l'occasion. En 1953, un catalogue est publié au retour de l'exposition aux États-Unis, où elle est présentée sur le site du futur bâtiment du musée Guggenheim (fig. 35)¹⁶⁶. L'essai « *Organic architecture looks at modern architecture* » paraît

¹⁵⁷ ÉCOLE NATIONALE SUPERIEURE DES BEAUX-ARTS, *Exposition de l'œuvre de Frank Lloyd Wright*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, avril 1952.

¹⁵⁸ DUFET Michel, « L'architecte le plus étonnant : Frank Lloyd Wright présentera bientôt ses travaux à Paris », in *Arts*, 28 mars 1952, p. 9.

¹⁵⁹ CHAMPIGNEULLE Bernard, « Frank Lloyd Wright est venu à Paris », in *Le Figaro littérature*, 12 avril 1952, p. 9.

¹⁶⁰ « Frank Lloyd Wright à Paris », in *Art et Décoration*, 1952, p. 21-24.

¹⁶¹ MARTINIE A.H., « Frank Lloyd Wright, inventeur de la maison dans l'espace triomphe à Paris », in *Arts*, 17-23 avril 1952, p. 7.

¹⁶² « Frank Lloyd Wright à Paris », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 22, avril 1952, p. XXXIII.

¹⁶³ « Frank Lloyd Wright, architecte américain », in *Construction moderne*, n° 68, juin 1952, p. 224-225.

¹⁶⁴ REED Henry Hope Jr., « *Frank Lloyd Wright conquers Paris and vice versa* », in *The Architectural Record*, n°112, juillet-décembre 1957, p. 22.

¹⁶⁵ *L'Architecture française*, n° 123-124 consacré à Frank Lloyd Wright, 1952.

¹⁶⁶ LLOYD WRIGHT Frank, *Sixty years of living architecture: The Work of Frank Lloyd Wright*, The Guggenheim Museum, New York, 1953.

également dans *The Architectural Record* en 1952¹⁶⁷. La même année, l'ouvrage *Taliesin drawings*¹⁶⁸ permet aux lecteurs de découvrir beaucoup de nouveaux projets de Wright, près de la moitié de son contenu n'ayant alors jamais encore été publiés. En 1953, *L'Architecture d'aujourd'hui* fait paraître son numéro spécial « Architecture américaine », où une place importante est donnée à Wright et ses projets les plus récents¹⁶⁹. Alexandre Persitz (1910-1975) y décrit notamment les projets de « Johnson Wax », la « Boulder House » et le Musée Guggenheim¹⁷⁰. Wright est alors valorisé comme un acteur inventif et opiniâtre la scène architecturale d'alors^{171,172}. Avec des projets d'ampleur tels que le « Mile-high skyscraper, the Illinois » en 1956, Wright s'émancipe de la presse spécialisée d'architecture pour devenir également part de la culture populaire européenne^{173,174}.

I.3.4.a. Le Message à la France

Nous savons aujourd'hui que le « message à la France »¹⁷⁵, rédigé par Wright dans le cadre de sa venue à Paris en 1952 ne constitue pas une précaution spécifiquement prise à l'égard du public français, car un texte semblable a été rédigé à l'égard de chacune des nations qui ont hébergé son exposition. Cependant, celui-ci adopte bien un ton et des thématiques proches des sensibilités culturelles françaises. Wright commence par louer la force de la France, qui a su sortir d'un « monde effrayé » à la suite de la seconde guerre mondiale. Il loue ensuite les valeurs de Liberté, Egalité et Fraternité, le prestige résidant dans « son propre génie », « dans l'amour de la raison chez ses philosophes et dans l'amour de la beauté chez ses poètes ». Selon lui, ce génie intimement français

¹⁶⁷ LLOYD WRIGHT Frank, « *Organic architecture looks at modern architecture* », in *The Architectural Record*, n° 111, mai 1952, p. 148-154.

¹⁶⁸ LLOYD WRIGHT Frank, *Taliesin drawings: recent architecture of Frank Lloyd Wright selected from his drawings*, Wittenborn Schultz, New York, 1952.

¹⁶⁹ *L'Architecture d'aujourd'hui*, volume 24 n° 50-51 intitulé « Architecture américaine », décembre 1953.

¹⁷⁰ PERSITZ Alexandre, « Frank Lloyd Wright », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, volume 24 n° 50-51 intitulé « Architecture américaine », décembre 1953, p. 10-25.

¹⁷¹ BLAKE Peter, « Les architectes de la jeune génération aux États-Unis », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, volume 24 n° 50-51 intitulé « Architecture américaine », décembre 1953, p. 86-90.

¹⁷² GIEDION Sigfried, « Aspects de l'architecture aux États-Unis en 1953 », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, volume 24 n° 50-51 intitulé « Architecture américaine », décembre 1953, p. 7-9.

¹⁷³ « À 84 ans, Frank Lloyd Wright est l'architecte le plus moderne », in *Science et Vie*, n° 442, juillet 1954, p. 62-69.

¹⁷⁴ GILMORE William, « Frank Lloyd Wright : architecte du nouveau monde », in *Art et Industrie*, n° 11, 1948, p. 31-34.

¹⁷⁵ LLOYD WRIGHT Frank, « Message à la France », in *L'Architecture Française*, n° 123-124, 1952.

doit être préservé par le biais de l'individualisme, en le gardant des dérives d'un internationalisme irréflecti. Le cœur du texte se compose ainsi : « J'apporte en France une architecture libre — libre parce que basée sur des principes organiques, libre à cause de l'infinie variété qu'on trouve dans cette vérité que Forme et Fonction ne font qu'un. Une architecture organique qui est libre de tradition académique, libre de toute tradition sauf les principes, est la plus grande discipline en même temps que la plus grande inspiration sur terre. Parce qu'elle est volontaire et intérieure, l'Architecture organique est souveraine en démocratie ». Ici, Wright pose l'architecture au même rang que les valeurs étendards du pays, la notion « souveraine en démocratie » signifiant combien il estime cohérent l'application de ses principes en France. La « tradition académique » est aussi mise à mal, que ce soit l'école des Beaux-Arts ou à une autre échelle l'ensemble des règles héritées de l'Europe contre lesquelles il est en croisade depuis le début de sa carrière. Le message s'achève de manière relativement décousue : « L'unité dans la variété est le dessein du Créateur. Quand une espèce devient trop dominante elle est détruite. La Beauté ne peut jamais céder à la Force ». Wright fait encore référence à la seconde guerre mondiale, mais aussi aux valeurs de l'Individualisme. Il ne parle plus (seulement) d'architecture mais s'autorise ainsi à prendre une certaine latitude et ouvrir son texte à différentes interprétations et significations.

I.3.4.b. 1955 : La traduction de l'« Autobiographie »

Suite à l'exposition de Wright en 1952 à Paris, un engouement au sujet de l'architecture organique entraîne notamment la traduction de l'ouvrage *An Autobiography* par Jules Castier (1888-1956), et la publication de celui-ci en 1955. L'apparition de cette source d'information au moment des années de formation des architectes que nous étudions n'est pas anodine. Guy Le Lann, ancien collaborateur de Claude Petton, nous a même certifié que celui-ci l'avait lu au début de sa carrière¹⁷⁶. L'ouvrage n'a pas été retrouvé dans la bibliothèque personnelle de Petton dans le cadre de notre recherche, néanmoins, l'existence de celui-ci expose déjà à ce moment-là les architectes français à certaines facettes de Wright : son histoire, ses idées autant que son architecture. Nous connaissons aujourd'hui deux éditions de l'*Autobiographie* traduite. En 1955, traduction de Jules Castier, puis en 1998, même traduction tronquée, mais augmentée d'une préface de Philippe Panerai (1940-2023). Celle-ci nous apporte certains compléments d'information non négligeables.

¹⁷⁶ Entretien avec M. Guy Le Lann, architecte, 8 janvier 2015.

En contextualisant l'ouvrage déjà, Panerai explique que l'ouvrage paraît en 1932, quand l'architecte a 65 ans, dix ans donc après l'incendie du second Taliesin et sa rencontre avec sa seconde femme, Olgivanna. Malgré la crise économique (krach boursier de 1929), Wright se montre plein de ressources et cet ouvrage est un témoignage de son engouement. Autant qu'un témoignage de son passé (trois premiers chapitres), on y trouve la réalité de sa pratique contemporaine et ses projets en devenir. Les années trente recouvrent une partie majeure de la production de Wright : Panerai cite la « Willey House » (1934), « Fallingwater » (1935) et l'usine Johnson Wax (1936). Cette production, au-delà d'une démonstration d'inventivité formelle, démontre une continuité dans les principes architecturaux déjà exposés à l'époque des « maisons dans la prairie ». Au dernier chapitre de l'édition de 1932, « Liberté », s'ajoute celui intitulé « La forme » dans l'édition anglophone de 1943. L'architecte y aborde la série des maisons usoniennes et les concepts éprouvés à Taliesin, que Panerai lie à ce qui portera à plus grande échelle les réflexions urbaines de Broadacre City. La réédition de 1943 ne modifie pas le contenu de l'édition précédente, seule s'ajoute la dernière partie qui retrace le regard de l'architecte sur sa production des dix dernières années entre les deux éditions. Alors que la traduction française publiée en 1955 est une traduction intégrale de la version anglophone de 1943, l'édition de 1998 est tronquée de 135 pages. On sent que Panerai désapprouve globalement cette décision car selon lui certaines suppressions sont plus regrettables. De son propre aveu, ces changements modifient le sens de l'ouvrage. Les références à des voyages en Angleterre (1941) et en URSS (1937) de l'architecte disparaissent, ainsi que les parties permettant de comprendre comment la réalité économique des années 1930 a façonné la vision urbanistique et sociétale de Wright. L'ouvrage étudié fait donc presque 300 pages. La première partie, intitulée « La Famille », regroupe des histoires de jeunesse de l'architecte. Nous percevons comment cette famille marquée par une vie dure à la campagne est aussi emprunte de dévotion religieuse. De cette partie, nous pouvons retenir la notion importante d'« Unitarisme », marquant dans l'esprit du jeune Wright une vision de l'ordre des choses, matérielles comme immatérielles, d'ordre religieux comme moral : « L'unitarisme des Lloyd-Jones (...) était une tentative pour amplifier, dans la confusion des croyances de leur époque, l'idée de la vie comme étant un don de la source divine, un seul dieu omnipotent, en qui reposait toute chose. L'unité était leur mot d'ordre, le signe et le symbole qui les passionnait, l'Unité de toute chose ! »¹⁷⁷. Il est pertinent de relier cette notion à ce qui sera une

¹⁷⁷ LLOYD WRIGHT Frank, *Mon autobiographie*, trad. fr. Jules Castier, Plon, Paris, 1955, p. 19.

autre notion « étendard », porteuse de projets majeurs et plus tardifs de l'architecte : l'« Usonie ». Plus loin dans le texte, nous découvrons une définition de l'Usonie, datant déjà donc de 1932 : « “Usonie”, le nom bien approprié, forgé par l'écrivain britannique Samuel Butler¹⁷⁸ pour désigner les États-Unis d'Amérique, trouve racine dans le mot “union” »¹⁷⁹. « Usonie — Union — Unitarisme », dans les premières pages de son ouvrage, Wright pose les valeurs morales qui seront porteuses de sens de manière monolithique dans la grande diversité des projets qu'il développe ensuite. Les cinquante pages suivantes sont intitulées « Camaraderie ». On y lit le parcours de Wright à Chicago, sa recherche d'emploi et sa première expérience en tant que dessinateur pour l'architecte Joseph Lyman Silsbee (1848-1913). Il y décrit également sa rencontre avec Louis Sullivan¹⁸⁰, ce qu'il apprend aux côtés de ce nouveau maître, qu'il appelle « Liebermeister », et les difficultés à l'agence. Six ans passent à travailler principalement sur l'Auditorium Building (1889). On y comprend combien Sullivan a une emprise sur la vie de Wright d'alors. Lorsque celui-ci lui fait part de son projet de mariage et de ses difficultés à se projeter dans sa condition financière, Sullivan lui propose un contrat et lui avance même l'argent nécessaire à la construction de sa maison. Wright doit travailler en dehors des heures de bureau pour essuyer ses dettes, et assurer la charge d'une famille nombreuse (il a alors six enfants avec sa première femme)¹⁸¹. En 1893, Wright s'installe à son compte dans un immeuble de Adler et Sullivan, le « Garrick ». Ainsi débute le livre trois intitulé « Travail », qui occupe les soixante pages suivantes de l'*Autobiographie*. Il y décrit les prémises de sa « pensée organique » : « Mon premier sentiment, donc, avait été un ardent désir de simplicité, un sentiment nouveau de simplicité en tant qu'“organique”. À peine avait-il commencé à prendre forme en mon esprit que je fis les plans de la maison Winslow. Mais il commença maintenant en pratique. On pouvait voir la simplicité organique produisant un caractère significatif dans l'ordre harmonieux que nous appelons la nature — La beauté chez les choses qui se développent. Aucune n'était insignifiante »¹⁸². Vient ensuite la partie intitulée « La construction de la maison nouvelle ». Wright y décrit ce qui sera la charte de sa série de « maisons dans la prairie ».

¹⁷⁸ Samuel Butler (1835-1902), écrivain britannique.

¹⁷⁹ LLOYD WRIGHT Frank, *Mon autobiographie*, op. cit., p. 27.

¹⁸⁰ Ibid., p. 78.

¹⁸¹ Ibid., p. 95-96.

¹⁸² Ibid., p. 111.

Sur trois pages, ce manifeste nous permet donc de comprendre les bases théoriques qu'il met en pratique pour cette série de maisons¹⁸³. Simplicité, plasticité, nature des matériaux : dans ce chapitre, Wright nous plonge dans ses concepts clés. « Penser, disait le maître, c'est traiter de choses simples » Et cela veut dire : avoir l'œil fixé sur l'ensemble. C'est là, je crois, l'unique secret de la simplicité : ne rien considérer comme étant simple en soi »¹⁸⁴ ou encore « (...) la simplicité — c'est tendre à la liberté finale d'expression »¹⁸⁵. Lorsqu'on applique ces principes à l'élaboration d'un projet d'architecture, il s'agit d'un état d'esprit revenant à réfléchir à différentes échelles, sans perdre les concepts de base du projet de vue et en gardant un regard critique sur son propre travail. Bientôt paraît un autre concept : la Plasticité. « Dans mes ouvrages, on voit à présent l'idée de la plasticité comme l'élément de la continuité (...) Ce mot magique — « plastique » — est un mot que Louis Sullivan lui-même aimait à utiliser au sujet de son idée de l'ornementation, en tant que distincte de tous autres ornements appliqués. Mais à présent pourquoi pas l'application plus vaste à toute la structure du bâtiment lui-même, en ce sens ? »¹⁸⁶. Cette réflexion de base traduit combien l'apport de Sullivan a suscité chez Wright la réflexion menant au concept d'Organicité. La Plasticité de Sullivan, spécifique et appliquée, devient sous le spectre du regard de Wright, une réflexion plus globale et intime au projet. Une continuité entre chaque chose. Comme il le décrit dans *The Natural House*, « *Form follows function* » devient « *form and function are one* ». « *I promoted plasticity as conceived by Lieber Meister to continuity in the concept of the building as a whole* »¹⁸⁷. Tel qu'il le voit, Sullivan n'a pu achever sa réflexion, car « *all materials alike were to receive the impress of his imagination* ». Wright assume cette paternité, tout en prenant soin de valoriser son apport personnel à cette réflexion. Cet apport passe par la maîtrise de « la nature des Matériaux », et l'application des solutions constructives adaptées à chaque cas de figure¹⁸⁸. En son sens, le « style international » oublie cette réalité de la construction au sens le plus noble du terme pour se focaliser sur la

¹⁸³ LLOYD WRIGHT Frank, *Mon autobiographie*, op. cit., p. 113-115.

¹⁸⁴ Ibid., p. 116.

¹⁸⁵ Ibid., p. 116.

¹⁸⁶ Ibid., p. 118.

¹⁸⁷ LLOYD WRIGHT Frank, *The Natural House*, op. cit., p. 20 : « J'ai promu la plasticité telle qu'elle est conçue par Lieber Meister à la continuité dans le concept du bâtiment dans son ensemble. (...) Tous les matériaux devaient recevoir l'empreinte de son imagination ».

¹⁸⁸ Ibid., p. 23.

constitution de formes épurées, ce qui cause ses limites et empêche même Wright de le considérer comme mouvement. À l'approche de ses quarante ans, Wright nous décrit une perte d'intérêt dans son travail, des difficultés relationnelles au sein de son ménage et une fatigue morale importante. Son esprit avide de nouveaux horizons s'échappe de ce carcan : « Pourquoi ne pas aller en Allemagne et préparer les matériaux pour le monographe Wasmuth ? ... Je lançai des regards avides dans cette direction »¹⁸⁹. Étrangement, le passage en Europe est presque passé sous silence, et Wright décrit directement son retour et le début de l'aménagement de Taliesin, sa « retraite », son « refuge » lors de son retour d'Europe en 1911. Deux incendies successifs, en 1914 puis 1925, amènent deux phases de reconstruction et modifications de l'édifice originel. L'aura du lieu, entre résidence, atelier, école d'architecture et de vie, espace de réception et de conférences, le lie intimement au mythe de l'architecte. Ce chapitre s'achève sur le décès de Sullivan en 1924 et la rencontre de Wright avec Olgivanna Ivanovna Lazović (1898-1985) la même année, qui devient sa femme en 1928 et ce jusqu'à sa mort. Le chapitre « Liberté » commence en 1927, et Wright décrit le manque d'argent et de travail. Des échos d'Europe lui parviennent cependant, lui redonnant cœur à l'ouvrage. « À cette époque, afin de compléter les publications antérieures de mes travaux plus anciens faites par Wasmuth à Berlin, en 1910, la Hollande fit paraître, par la voie de la publication artistique Wendingen, un volume magnifique. Je ne m'étais attendu à rien de semblable et n'étais au courant de rien. Je crois que nul architecte ne reçut jamais plus grand hommage que celui-ci : Wendingen, publication artistique hollando-anglo-allemande, organe d'un groupe de quelque dix-neuf architectes, sculpteurs, peintres de Hollande et de Belgique. L'ouvrage fut publié sous la direction de l'architecte distingué H. Th. Wijdeveld. On disait en Hollande que, sans mes travaux, l'architecture hollandaise moderne n'eut pas existé. Aussi Wijdeveld trouva-t-il facilement des concours pour cet ouvrage. Il y a maintenant des publications nombreuses, si ces travaux doivent se terminer à présent. Quatre en allemand, deux en japonais, deux en français, une en tchèque. Mais encore aucune dans mon pays »¹⁹⁰. Wright pense alors avoir insufflé un vent nouveau sur l'architecture de la vieille Europe, tout en continuant à ne susciter qu'un intérêt partiel dans son propre pays. Le livre cinq, *La forme*, commence ainsi : « Parmi tant de découvertes décourageantes se dresse cette vérité importante et vivifiante (c'est une chose à laquelle on peut, du moins, se

¹⁸⁹ LLOYD WRIGHT Frank, *Mon autobiographie*, op. cit., p. 124.

¹⁹⁰ Ibid., p. 164.

raccrocher) que la FORME véritable est toujours organique en caractère. Elle est réellement conforme à la nature. C'est donc dans l'abstraction à partir de la nature que git la difficulté, en même temps que la simple ligne centrale, de la recherche, par le moi honnête de la FORME intégrale »¹⁹¹. Le chapitre se poursuit sur une description de la vie à Taliesin, avec ses habitudes, son fonctionnement, ses difficultés. Ces quelques chapitres, sous forme de « billets d'humeur » sur différents sujets de société, relatent des leçons tirées de ses observations de l'ensemble des jeunes architectes et étudiants et étudiantes de Taliesin, renommé « le Collège ». Il identifie des travers menaçant l'équilibre de vie du Collège et fragilisant sa cohésion, mais aussi différents vecteurs de progression de cette communauté, aptes à susciter « la conscience créatrice ». Ceux-ci sont appelés « les actifs de la vie collégiale », en dix points :

- Un moi honnête dans un corps sain — une bonne corrélation ;
- L'amour de la vérité et de la nature ;
- La sincérité et le courage ;
- L'aptitude à l'action ;
- Le sentiment esthétique ;
- L'appréciation du travail en tant qu'idée, et de l'idée en tant que travail ;
- La fécondité de l'imagination ;
- L'aptitude à la foi et à la rébellion ;
- Le mépris de l'élégance banale (inorganique) ;
- La coopération instinctive¹⁹².

Pour Wright, l'expérience de Taliesin est une réussite, un prototype d'école de vie qui devrait être multiplié pour se bonifier : « L'Usonie a besoin de milliers de Taliesin, et non pas d'un seul »¹⁹³. Une organisation telle que celle de Taliesin, ne peut survivre sans client. À ce sujet, Wright développe combien son rapport avec eux, avec les Américains, est ambigu. « (...) À peu près tous mes clients ont témoigné de la joie et de la satisfaction qu'ils tirent de leur bâtiment personnel, qu'ils croient être la meilleure maison que j'aie construite — comme elle l'est effectivement pour

¹⁹¹ LLOYD WRIGHT Frank, *Mon autobiographie*, op. cit., p. 193.

¹⁹² Ibid., p. 239.

¹⁹³ Ibid., p. 238.

eux. Leur expérience dans la tentative sincère en vue d'atteindre à ce qui est de caractère organique — l'expérience honnête faite pour leur compte — leur a souvent ouvert un monde nouveau. (...) Et mes clients sont une « coupe en travers » de la meilleure catégorie, la plus distinctive, d'Américains — je devrais dire, pour être spécifique, d'« usoniens » — dont la plupart possèdent un sentiment esthétique personnel, dont beaucoup sont artistes, cultivés, et ont voyagé. C'est parfois par l'étranger qu'ils ont entendu parler de nous. Nous touchons rarement les provinciaux véritables. Le provincial n'ose pas se fier à son propre jugement quant aux causes et effets naturels. (...) Il est le lâche typique, sur le plan culturel, du pays. Les maisons que nous construisons font d'ordinaire les délices des gens riches d'autre chose que d'argent »¹⁹⁴. Wright raconte ensuite la genèse de la conception de l'Usine Johnson (1936-1939), ainsi que ses embuches lors de la construction du projet. Deux chapitres se succèdent, intitulés « La maison usonienne I » et « La maison usonienne II ». La première traite de la maison Jacobs spécifiquement (1937), le seconde élargit le propos à l'ensemble des « environ vingt-sept » maisons usoniennes. Lorsqu'il parle de la maison Jacobs, Wright commence par mettre l'accent sur l'aspect financier et le défi de construire une maison unifamiliale à si bas cout (5.500 dollars, « y compris les honoraires d'architecte », ce qui équivaut approximativement à 100.000 dollars en 2020). Pour ce faire, il commence par énumérer les éléments pouvant être éliminés¹⁹⁵, puis « ce qu'il faut considérer comme essentiel », qui sont à la

¹⁹⁴ LLOYD WRIGHT Frank, *Mon autobiographie*, op. cit., p. 229-230.

¹⁹⁵ Ibid., p. 260 :

« 1. Les toitures visibles sont couteuses et superflues.

2. Il n'est plus besoin de garage, étant donné la façon dont sont faites les automobiles. Il suffit d'un « port à autos », avec couverture généreuse, et des parois des deux côtés. (...)

3. Le sous-sol à l'ancienne mode, à part l'espace nécessaire au combustible et à la chaudière, a toujours été un fléau. Il vaut mieux une sole en béton, de dix centimètres d'épaisseur, chauffée à la vapeur, et posée directement sur le sol, au-dessus d'un remplissage de gravier, et sur laquelle reposent les murs.

4. Le « fini » intérieur n'est plus nécessaire.

5. Nous n'avons pas besoin de radiateurs, d'appareils d'éclairage. Nous chaufferons la maison par le procédé de l'« hypocauste » — dans un ou entre les planchers. Nous pouvons faire des canalisations électriques elles-mêmes les appareils d'éclairage, projetant de la lumière sur le plafond et à partir de lui. L'éclairage sera ainsi indirect, à part quelques prises de courant pour lampes à pied.

6. Les meubles, les tableaux et le bric-à-brac sont superflus, parce qu'on peut établir les murs de telle façon qu'ils les comprennent, ou qu'ils les *soient*.

7. Aucune peinture. Le bois se conserve au mieux par lui-même. Une couche d'huile résineuse transparente suffirait. Seul, le sol, en carrés de béton, a besoin d'être ciré.

fois des données programmatiques et des intentions architecturales¹⁹⁶. Immédiatement ensuite, dans un souci de contextualiser son travail et expliquer sa prise de position, Wright nous parle de l'urbanisme d'alors aux États-Unis, et notamment de son refus du gratte-ciel : « La foi en la valeur du terrain et la hausse fataliste, qui sont le danger et la malédiction de cette ère mécaniste, sont arrivées à un point mort dans le gratte-ciel américain »¹⁹⁷. Pour lui, il s'agit de la manifestation architecturale du succès commercial américain, succès contre-nature, qui « épuisait la nation » et cause la grande dépression de 1929. Il poursuit sur le sujet du Mouvement Moderne en ces mots : « Telle est, dis-je, l'histoire du Mouvement prétendu Moderne en Architecture : “une fausse éducation intentionnelle”, d'une façon générale. Au lieu de devenir plus simple avec le temps, les simples effets se multiplient et obscurcissent d'avantage les causes véritables »¹⁹⁸. On sent de l'amertume dans son discours, lui qui juge avoir été trop souvent copié de manière superficielle sans que sa démarche ne soit pleinement appréhendée. Le Mouvement Moderne n'est à ses yeux qu'une standardisation de solutions formelles, appauvrie par son approche superficielle du Projet et aveuglée par son propre nombrilisme. L'ouvrage se poursuit sur le récit d'un voyage au Brésil, et quelques anecdotes sur sa relation avec l'architecte Eliel Saarinen (1873-1950), qu'il respecte. Le dernier récit de conception et construction de l'Imperial Hotel de Tokyo (1923) achève l'ouvrage sur une épopée typiquement wrightienne. Les dernières lignes de l'ouvrage condensent l'ambition de l'auteur pour celui-ci : « La forme démocratique organique : la Vérité, toujours fraîche, n'est pas encore parvenue à notre civilisation »¹⁹⁹. Wright se veut prophète et visionnaire, porteur d'un message qu'il sait désormais qu'il lui survivra. La Vérité, est ici un état de conscience collectif, à l'échelle de l'humanité. Elle est organique par essence, et dépasse sa mission d'architecte. L'ensemble de la production architecturale de Wright constitue autant de témoignages de cette vision, mais ses écrits en sont autant qui tentent de démontrer que l'enjeu va bien au-delà de ce que la main de l'homme peut ériger, mais plutôt de ce que le cœur des hommes sera ouvert à concevoir.

8. Pas de plâtre dans le bâtiment.

9. Pas de gouttières, pas de tuyau de descente. »

¹⁹⁶ LLOYD WRIGHT Frank, *Mon autobiographie*, op. cit., p. 261.

¹⁹⁷ Ibid., p. 266.

¹⁹⁸ Ibid., p. 267.

¹⁹⁹ Ibid., p. 287.

I.3.5. De l'Après-Guerre à 1985 en France : Une diffusion régulière de l'architecture et de la pensée de Wright, de la marginalisation à la valorisation de celle-ci

I.3.5.a. Entre l'Après-Guerre et le décès de Frank Lloyd Wright, premières diffusions de sa pensée en France et exposition d'une vision architecturale hors de la norme

En novembre 1945, le périodique *Techniques et architecture* publie un numéro spécial intitulé « Techniques d'Amérique » (fig. 25). Celui-ci comprend l'actualité de la production architecturale américaine, ainsi qu'un manifeste de Wright, de nombreuses illustrations de ses projets et des critiques élogieuses²⁰⁰. Il s'agit d'une des toutes premières publications d'un écrit de Wright en France, et d'un texte pouvant paraître cryptique au lecteur qui n'aurait pas les clés de compréhension nécessaires. En effet, l'auteur se présente plus comme un auteur transcendentaliste qu'un technicien, le contraste du vocabulaire utilisé (la « Nature fondamentale », la « vue intérieure », « le Principe est le pouls de l'univers », etc.) est d'autant plus frappant qu'il est ici diffusé dans un périodique à vocation « technique ». Cet exemple de démarche atypique de présentation de sa propre architecture va participer à nourrir l'image de Wright comme architecte « romantique », et à la distancer des discours plus fonctionnalistes et cartésiens des modernes européens :

La nature c'est le destin, elle contient tous les principes, nous en voyons toutes les manifestations extérieures, mais ce sont les grands artistes — philosophes et poètes — poètes d'une architecture organique qui doivent aller jusqu'au plus profond de la structure pour nous découvrir le principe dans le bâtiment du grand bâtiment que nous appelons une civilisation. La réalité c'est la nature de la Nature, mais nous continuons à croire en la Nature Humaine et nos civilisations ne sont pas naturelles, elles se succèdent, sous des déguisements différents, pour arriver, toutes, à la tombe. La démocratie est devenue le premier défi pour construire une civilisation libre et indépendante : « Nous devons approcher la Nature fondamentale, pour apprendre le principe et faire des projets plus simples, parce que plus fondamentaux. Nous devons maintenant réaliser que la paix n'était jamais et ne sera jamais gagnée par la violence ». Pour voir dans les profondeurs de la nature, il faut avoir, la vue intérieure, l'imagination. C'est la Vision intérieure de l'Artiste Créateur qui

²⁰⁰ *Techniques et architecture*, n° 5-6 intitulé « Techniques d'Amérique », novembre 1945.

voit par abstraction le besoin fondamental de la construction en regardant la toute FORME. Et de telles abstractions — c'est l'Architecture. « L'Architecture Organique n'est pas seulement symphonie, elle est une synthèse inéluctable de la civilisation ». Le Principe est le pouls de l'univers, le tout être. Et à l'architecte créateur la loi universelle des principes est le Manifeste de la Nature. La monarchie, la dictature voient dans la symétrie mathématique l'ordre divin « classique » plus profondément et nous pourrions dire que « c'est l'Architecture organique qui est l'Architecture de la Démocratie ». La Grande Architecture, c'est la civilisation. Le principe inviolé dans la forme, c'est la beauté. Seul l'Artiste peut tracer la ligne de séparation entre le beau et le seulement intéressant, l-laid. Sans une telle vision, devenue FORME par leur propre volonté, les peuples doivent continuer à périr. Plus de succès remporte la Science, plus elle accélérera la destruction. La Religion n'a pas le pouvoir d'inspirer un peuple sans l'Image : Recours au grand Art. Et appeler constamment aux principes de la Nature, c'est la seule base sûre d'une Image vraie. Le grand Artiste, le prophète de son peuple, est celui qui nous donne la possibilité de voir les rythmes infinis de l'ordre cosmique comme une intégrité nette exprimée dans des termes de la vie quotidienne humaine. « Dans ce sens intérieur, c'est l'intégrité de l'Individualité qui est le Caractère. Le Caractère c'est le destin : Le Destin c'est le principe qui agit comme Individualité ».

FRANK LLOYD WRIGHT²⁰¹

« Elève de Sullivan de 1888 à 1894, Frank Lloyd Wright né en 1869 est aujourd'hui chef incontesté de l'architecture moderne américaine. Larkin Building et Johnson Building, conçus à trente-cinq ans d'intervalle se ressemblent curieusement dans leur conception de base. La continuité de doctrine et l'esprit permanent de recherche caractérisent les nombreux travaux de ce pionnier dont l'influence s'est fait sentir très largement en Amérique et en Europe. Aujourd'hui, l'architecte américain se trouve au carrefour. Des courants violents l'entraînent périodiquement à adopter les formules scolaires continentales, qui vont des conceptions déjà vieilles du Bauhaus aux doctrines purement plastiques. Pourtant l'architecte américain a pour œuvrer, la « technique », outil merveilleux qu'il a lui-même forgé. Il reste à souhaiter que le constructeur américain en ait pleinement conscience. Qu'il en use pour exécuter les plans fonctionnels où il est passé maître.

²⁰¹ *Techniques et architecture*, n° 5-6, op. cit., p. 189.

L'Amérique verra surgir alors une architecture à l'échelle de son gigantisme, apport certain à l'édification d'un monde meilleur. A. B.²⁰² »

Cependant, la démarche de Wright n'est pas unique et trouve écho dans un élan plus global des architectes de recherche d'autres ordres de composition que la composition classique. Par exemple, toujours dans *Techniques et architecture*, l'article « Fonction, structure et forme » naît en 1945 (fig. 26). Il revient dans 5 numéros jusqu'en 1946 et participe à véhiculer l'idée d'une continuité entre la Nature, l'Homme et l'Architecture, à l'aide notamment d'analogies entre la composition des plantes et celles des édifices, entre les parties du corps et celles d'une construction. En septembre-octobre de la même année, le périodique diffuse l'article « Forme et architecture », d'André Bouxin, comprenant des illustrations de projets de Richard Buckminster Fuller (1895-1983), Wright et d'autres architectes américains²⁰³. Ces deux derniers exemples nous montrent que Wright est montré comme une facette de l'éventail de la production actuelle aux États-Unis, autant qu'un repère à partir duquel d'autres expressions paraissent. Le projet du « Musée et Institut de Zoologie » à Nancy de J. et M. André est également publié alors²⁰⁴. Cet édifice montre une autre tendance de l'influence des États-Unis, à savoir les techniques de (pré)fabrication, sujet sur lequel Wright n'est pas en reste. En effet, des échanges épistolaires entre les frères André et Wright les aident à mettre en application une variante des fameux « textile blocks » développés par l'architecte américain²⁰⁵. Wright est présent dans l'actualité architecturale des années 1940, au côté d'autres grands noms américains, et avant tout en tant que praticien de techniques de construction innovantes. En 1952, le numéro spécial de *L'Architecture française* intitulé « Frank Lloyd Wright »²⁰⁶, fait écho à la venue de l'exposition de l'architecte à Paris. La part belle est faite aux maisons usoniennes, ainsi qu'à ses projets récents. On y trouve également une comparaison entre ses réalisations « Usonia I, II... » et le système coopératif français des « Castors »²⁰⁷. Le périodique cite l'architecte à nouveau et traduit

²⁰² *Techniques et architecture*, n° 5-6, op. cit., p. 111.

²⁰³ *Techniques et architecture*, n° 9-10 intitulé « Fonction — structure — forme », septembre-octobre 1946, p. 435-459.

²⁰⁴ *Techniques et architecture*, n° 1-2 intitulé « Liants », janvier-février 1948, p. 35.

²⁰⁵ BAUER Caroline, *L'agence des frères André (1920-1973)*, Hermann, Paris, 2022.

²⁰⁶ *L'Architecture française*, n° 123-124 consacré à Frank Lloyd Wright, 1952.

²⁰⁷ « Habitation pour une cité coopérative, 1942 », in *L'Architecture française*, n° 123-124 consacré à Frank Lloyd Wright, 1952, p. 33.

un de ses articles initialement publié dans *Architectural Review* n°677 (mai 1953) et intitulé « *Against the steamroller* »²⁰⁸. Celui-ci permet aux lecteurs français d'être à nouveau exposés à la pensée de l'architecte pour une des premières fois en France. Cette même année, *L'Architecture d'aujourd'hui* publie un numéro conséquent, intitulé « U.S.A. Contributions américaines à l'architecture contemporaine »²⁰⁹ et y offre aux français un large éventail d'illustrations et descriptions de projets des grands noms de l'architecture américaine, dont Wright, mais aussi Paul Rudolph (1918-1997), Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), l'agence S.O.M. (Skidmore, Owing & Merrill), Paolo Soleri (1919-2013), Charles Eames (1907-1978)... On y trouve un dossier de quatorze pages sur Wright et ses projets, de certaines maisons usoniennes aux emblématiques musée Guggenheim (encore au stade de projet, achevé en 1959) et immeuble de bureaux « Johnson Wax » (1936). Au début de son article, Alexandre Persitz admet que « Frank Lloyd Wright, âgé de 84 ans, est généralement considéré aujourd'hui comme l'un des plus grands architectes vivants. Pourtant, l'hommage presque universel qui lui est rendu est de date relativement récente »²¹⁰. Au moment du décès de l'architecte (fig. 32), Alexandre Persitz écrit l'article « Frank Lloyd Wright 1869-1959 » (fig. 31), et André Bloc (1896-1966), Marcel Lods, ainsi qu'Alexandre Persitz lui rendent hommage²¹¹. André Bloc écrit notamment « Frank Lloyd Wright qui, pour certains, représente une architecture typiquement américaine, n'a cependant pas été prophète en son pays et ses concitoyens n'ont découvert la valeur réelle du grand architecte que lorsque celui-ci devenait octogénaire. (...) Wright était l'architecte des millionnaires ou des milliardaires (...) dans toute son œuvre, on retrouve des qualités d'invention et une absence totale de conformisme. (...) »²¹². Entre l'Après-Guerre et le décès de Frank Lloyd Wright, s'opère donc dans les périodiques français la diffusion d'un portrait plus nuancé de l'architecte, abordant à plusieurs moments sa pensée et ses écrits. Il est toujours vu comme un concepteur novateur, les projets présentés mettant l'accent sur l'aspect spectaculaire, voire incongru de sa vision architecturale. Wright demeure moins représenté que

²⁰⁸ « Cités et groupes d'habitation — Chalets de montagne », in *L'Architecture française*, n° 135-136, 1953, p. 88.

²⁰⁹ *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 50-51 intitulé « U.S.A. Contributions américaines à l'architecture contemporaine », décembre 1953.

²¹⁰ Ibid., p. 10.

²¹¹ BLOC André, LODS Marcel et PERSITZ Alexandre, « Frank Lloyd Wright, 1869-1959 », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 83, avril 1959, p. 2-3.

²¹² *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 83 intitulé « Industrie, commerce », avril-mai 1959, p. 2-3.

certaines de ses contemporains, mais l'actualité de ses derniers projets est tout de même illustrée. Au moment de son décès en 1959, plusieurs articles paraissent aussi à l'étranger. Richard Neutra publie un article qui paraît en Espagne, intitulé « *On the death of a great man, Frank Lloyd Wright* »²¹³. Un article paraît de même dans *The Architectural Forum*, accompagné de témoignages d'architectes et clients, notamment Alvar Aalto, Walter Gropius (1883-1969), Philip Johnson (1906-2005), Louis Kahn (1901-1974), Lewis Mumford, Ludwig Mies van der Rohe, Eero Saarinen et Richard Neutra²¹⁴. Henri-Russel Hitchcock écrit à cette occasion un article pour le périodique du RIBA (Royal Institute of British Architects)²¹⁵. Le moment de son décès donne aussi lieu à des numéros spéciaux, exposant un point de vue global sur l'ensemble de sa carrière. C'est le cas du numéro 110 de l'*Architectural Forum*²¹⁶ qui sera même édité sous forme de livre la même année²¹⁷. En dehors de la littérature architecturale, le magazine *Life* ne passe pas à côté de l'information et lui consacre une page²¹⁸.

²¹³ NEUTRA Richard J., « *A la muerte de un gran hombre, Frank Lloyd Wright* », in *Revista Informes de la Construcción*, volume 12, n° 116, décembre 1959, p. 3-12.

²¹⁴ FITCH James, « Frank Lloyd Wright, 1869-1959 », in *The Architectural Forum*, n° 110, mai 1959, p. 108-115.

²¹⁵ HITCHCOCK Henry-Russell, « Frank Lloyd Wright, 1867-1959 », in *RIBA Journal*, n° 656, août 1959, p. 341-342.

²¹⁶ « Frank Lloyd Wright », in *The Architectural Forum*, n° 110, juin 1959, p. 115-146.

²¹⁷ LLOYD WRIGHT Frank, *Frank Lloyd Wright: A Special Portfolio*, Time Incorporated, New York, 1959.

²¹⁸ « *The finale at 89 of a fiery genius* », in *Life*, 27 avril 1959, p. 53.

1945

— Techniques et architecture, « Techniques d'Amérique »
Comprend l'actualité de la production architecturale américaine, ainsi qu'un manifeste de Wright, de nombreuses illustrations de ses projets et des critiques élogieuses.

— Techniques et architecture
5 articles « Fonction, structure et forme » : Idée d'une continuité entre la Nature, l'Homme et l'Architecture, à l'aide notamment d'analogies entre la composition des plantes et celles des édifices, entre les parties du corps et celles d'une construction.

— Techniques et architecture, « Fonction – structure – forme »
Article « Forme et architecture » de André Bouxin : Illustrations de projets de Fuller, Wright et d'autres architectes américains.

— L'Architecture française, numéro spécial « Frank Lloyd Wright »
Exposition de l'architecte à Paris. La part belle est faite aux maisons usoniennes, ainsi qu'à ses projets récents. On y trouve également une comparaison entre ses réalisations « Usonia I, II... » et le système coopératif français des « Castors ».

— L'Architecture française, « Numéro spécial sur les constructions industrielles »
Paragraphe « Organe de la reconstruction française », citation Frank Lloyd Wright « On Architecture ».

— Techniques et architecture, « Techniques d'Amérique »
Article « Actualités américaines, manifeste de F.-L. Wright », Nombreuses illustrations de projets et éloges.

1946

— Techniques et architecture, « Éclairage »
Article « Éclairage d'un musée, The Modern Gallery », de Frank Lloyd Wright.

— Techniques et architecture, « Fonction – structure – forme »
Article « Forme et architecture », de André Bouxin : images de projets de Fuller, Wright...

— L'Architecture d'aujourd'hui, « Préfabrication – Industrialisation »
Article sur la préfabrication aux États-Unis, cités comme précurseurs Neutra, Wright.

— L'Architecture française, Sans nom
Article « Evolution de l'architecture américaine », d'André Remondet : citation de Wright, Neutra...

1947

— Techniques et architecture, « Urbanisme »
Article « II – Les théories », Frank Lloyd Wright.

↓

1948

— L'Architecture d'aujourd'hui, « L'habitation collective »

Article « Frank Lloyd Wright et l'ONU ».

— Techniques et architecture, « Liants »

Projet du « Musée et Institut de Zoologie » à Nancy, J. et M. André.

— L'Architecture française, « Edifices scolaires »

Article « L'architecture de l'amour », de Gaston Bardet : citation de Neutra, Wright.

— L'Architecture française, « Constructions hospitalières et sociales »

Article « Le dilemme de Neutra, ou l'Urbanisme, antidote de la préfabrication » de Gaston Bardet : citation de Wright.

1949

— L'Architecture d'aujourd'hui, « Spectacles »

Projets de Wright, Niemeyer, Saarinen Eliel & Eero, Projet « Théâtre à Hartford ».

— L'Architecture d'aujourd'hui, « Danemark »

Article « Frank Lloyd Wright ».

— Techniques et architecture, « Equipement thermique 2 »

Projet « USA – Un magasin à San Francisco », de Frank Lloyd Wright.

— L'Architecture d'aujourd'hui, « Constructions agricoles »

Citation du comité de patronage de l'AA, dont fait partie Wright.

1951

— L'Architecture française, « Maisons individuelles (II) »

Article « 86 maisons individuelles » (réalisations françaises et étrangères), citation Frank Lloyd Wright.

— L'Architecture française, « Concours du M.R.U. (Groupe de 800 logements – Strasbourg) »

« Vœux », citation Frank Lloyd Wright.

— L'Architecture française, « Actualité architecturale »

Deux projets de Wright : « Magasin à San Francisco », « Projet pour le musée Guggenheim à New York ».

— L'Architecture française, « Frank Lloyd Wright »

Part belle faite aux maisons usoniennes, projets récents. Comparaison « Usonia I, II... » au système coopératif des « Castors ».

— L'Architecture d'aujourd'hui, « Architecture industrielle »

Projet de la tour du Laboratoire Johnson de Wright.



- 1952** — Techniques et architecture, « L'architecture intertropicale »
Informations « Exposition Frank Lloyd Wright ».
- Techniques et architecture, « Reconstruction »
Bibliographie « When Democracy builds », de Frank Lloyd Wright.
- 1953** — L'Architecture française, « Cités et groupes d'habitation – Chalets de montagne »
Traduction d'un article de Frank Lloyd Wright initialement publié dans Architectural Review n° 677 (mai 1953) et intitulé « Against the steamroller ». Permet aux lecteurs français d'être exposés à la pensée de l'architecte pour une des premières fois en France.
- L'Architecture d'aujourd'hui, « U.S.A. Contributions américaines à l'architecture contemporaine »
Large éventail d'illustrations et descriptions de projets des grands noms de l'architecture américaine, dont Wright, mais aussi Paul Rudolph, Mies van der Rohe, S.O.M., Soleri, Eames... Dossier de quatorze pages sur Wright et ses projets, de certaines maisons usoniennes aux emblématiques musée Guggenheim (encore au stade de projet, achevé en 1959) et immeuble de bureaux « Johnson Wax » (1936).
- 1956** — L'Architecture d'aujourd'hui, « Californie, Venezuela, Construction en pays chauds »
Projet de Gratte-ciel à Bartesville, Frank Lloyd Wright (Price Tower).
- 1957** — L'Architecture française, « Constructions industrielles »
Rubrique « informations » : Les gratte-ciel américains émigrent à la campagne : Tour Price de Frank Lloyd Wright.
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Bureaux – Usines – Laboratoires »
Note sur un déjeuner à Chicago avec Wright.
- 1959** **Décès de Frank Lloyd Wright**
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Industrie, commerce »
Article d'Alexandre Persitz « Frank Lloyd Wright 1869-1959 ».
- L'Architecture française, « Constructions scolaires III »
Note sur le décès de Frank Lloyd Wright, de L.G. Noviant.
- Techniques et architecture, « Constructions hospitalières »
Rubrique Informations « Frank Lloyd Wright ».



- 1960** — L'Architecture française, « Architecture sociale et hospitalière II »
Livres et revues : Apprendre à voir l'Architecture, de Bruno Zevi, citation Frank Lloyd Wright.
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Numéro exceptionnel – Panorama 1960 (30 ans) »
(fig. 34)
Publication post-mortem de projets de Wright : Musée Guggenheim et Théâtre Humphreys.
- 1962** — L'Architecture d'aujourd'hui, « Architectures fantastiques »
Condense des sujets tels Wright « et son école », dont des projets récents, et relate une exposition au MoMA sur le sujet. Bruce Goff y écrit un article, intitulé « Architecture... fantastique et absolu ». Ses projets récents, ainsi que certains d'Herb Greene et Soleri sont présentés. Wright est cité par deux reprises, dans un article intitulé « La maison « Robie » de F.L. Wright sera sauvée », et dans la présentation du « Centre civique de Marin County », achevé en 1962 à titre posthume.
- 1963** — L'Architecture d'aujourd'hui, « Hommage à Le Corbusier – Bâtiments publics – Israël, réalisations récentes »
Article « la maison « Robie » de F.L. Wright sera sauvée », projet de Centre civique de Marin County, de Frank Lloyd Wright.
- 1964** — L'Architecture d'aujourd'hui, Numéro spécial « Un siècle d'architecture »
Photomontage en couverture du projet de Wright pour une tour de 1600 m de haut aux côtés de la tour Eiffel. Une partie du périodique est consacrée aux architectes américains, et les huit pages consacrées à Wright comportent un article de l'architecte américain Bruce Goff, que l'on découvre proche et admirateur de Wright. Texte intitulé « L'architecture américaine prend une nouvelle orientation », célèbre les expressions récentes de jeunes architectes américains et critique les dernières œuvres de Wright.
- 1969** — L'Architecture française, « Ensembles culturels »
Article sur l'Imperial Hotel de Frank Lloyd Wright.
- 1971** — L'Architecture française, « Édifices culturels VI »
Note « L'erreur Beaubourg », de Ch. R., citation de Frank Lloyd Wright.
- 1974** — L'Architecture française, « Maisons individuelles »
Article « Frank Lloyd Wright, de la prairie house à la maison usonienne », de Ph. Panerai.



- 1975** — L'Architecture française, « Habitat individuel »
Editorial de Ch. Rambert et Article « La leçon japonaise – Le module homme, mesure de l'espace habitable » de Bernard Jeannel : citations de Frank Lloyd Wright
- L'Architecture française, « Architecture de métal »
Introduction à la nouvelle formule de « Architecture », citation de Frank Lloyd Wright dans l'éditorial.
- 1977** — L'Architecture, « F.L. Wright – Les verrières »
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Architecture – promotion et architecte – promoteur »
Exemple des bureaux de Johnson Wax de Wright dans l'introduction. Citation de Wright dans la présentation du projet du « Yale center for British Art » de Louis I. Kahn.
- 1978** — L'Architecture d'aujourd'hui, « Les grandes demeures »
Texte « Demeures en question » de Paolo Portoghesi, citation de Wright.
- 1979** — L'Architecture d'aujourd'hui, « Du village à la ville »
Texte « Wright et l'habitat social » de Patrice Goulet.
- 1980** — L'Architecture d'aujourd'hui, « L'architecte et la ville »
Le programme le « 1.000 jours pour l'architecture ou l'exhortation à la qualité » du Ministère de l'Environnement et du Cadre de Vie se sert d'une illustration d'un projet de Wright : le Morris Gift Store, à San Francisco, Californie (1948).
- 1982** — Décès de Bruce Goff
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Architectures romantiques »
Comprend le texte éponyme de M.E, ainsi que texte « Les temps modernes », de Patrice Goulet. Contient des projets de Bart Prince et Kendrick B. Kellogg.
- 1983** — L'Architecture d'aujourd'hui, « Bruce Goff, 1904-1982 »
Projets de David G. De Long & Bart Prince, ainsi qu'un texte de Patrice Goulet intitulé « La maison transfigurée, the organic architecture's holidays ».

I.3.5.b. Suite au décès de Wright, une découverte et une analyse tardive des valeurs de son architecture

En 1962, *L'Architecture d'aujourd'hui* publie « Architectures fantastiques » (fig. 33)²¹⁹. Ce numéro condense des sujets tels Wright « et son école », dont des projets récents, et relate une exposition au MoMA sur le sujet²²⁰. Bruce Goff (1904-1982, fig. 38)) y écrit un article, intitulé « Architecture... fantastique et absolu »²²¹. Ses projets récents, ainsi que certains d'Herb Greene (1929-) et Paolo Soleri y sont présentés. Wright est cité par deux reprises l'année suivante, dans un article intitulé « La maison "Robie" de F.L. Wright sera sauvée », et dans la présentation du « Centre civique de Marin County », achevé en 1962 à titre posthume²²². Le numéro spécial intitulé « Un siècle d'architecture »²²³ se dote d'un photomontage en couverture du projet de Wright pour une tour de 1.600 mètres de haut aux côtés de la tour Eiffel. Une partie du périodique est consacré aux architectes américains, et les huit pages consacrées à Wright comportent un article de l'architecte organique américain Bruce Goff, que l'on découvre proche et admirateur de Wright. Tantôt analyse historique, tantôt anecdotes personnelles, on peut y lire : « Cinq ans seulement après sa mort, Wright est déjà entré dans la légende. Ils sont légion ceux qui l'ont "bien connu" et certains même vont jusqu'à proclamer qu'ils doivent "continuer" son œuvre ! Je m'excuse de dire que Wright est plus célèbre ici par sa personnalité qu'il n'est compris comme architecte. (...) Comme beaucoup d'autres grands artistes, il a eu le malheur d'être suivi par des disciples qui se sont inspirés de lui, mais dont les travaux ne sont, en réalité, que de pâles imitations »²²⁴. Goff met ainsi en exergue un travers de l'influence de Wright que l'architecte lui-même avait observé de son vivant. À savoir que

²¹⁹ *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 102 intitulé « Architectures fantastiques », juin-juillet 1962.

²²⁰ Ibid., p. 15 : « En hommage à cette personnalité qui fut tellement discutée de son vivant, mais qui, depuis sa mort, est portée au pinacle, le Musée d'Art Moderne de New York a présenté, du 12 mars au 6 mai dernier, une exposition de dessins de Wright datés de 1895 à 1959. Cette exposition d'une importance capitale, incluait plus de 250 dessins originaux accompagnés d'un ouvrage et d'un catalogue préfacé par Arthur Drexler. Il y figuraient également des projets de ses disciples exécutés après son décès. »

²²¹ Ibid., p. 51.

²²² *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 106 intitulé « Hommage à Le Corbusier — Bâtiments publics — Israël, réalisations récentes », février-mars 1963.

²²³ *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 113-114 intitulé « Un siècle d'architecture », avril-mai 1964.

²²⁴ Ibid., p. 66.

la prolifération des publications d'écrits et de photographies visant à expliquer sa démarche ne suffit probablement pas à permettre aux architectes amateurs de son travail de le comprendre pleinement. Plus encore, un manque d'analyse des principes de composition développés par Wright ne peut donner naissance qu'à « de pâles imitations ». Un autre texte intitulé « L'architecture américaine prend une nouvelle orientation », célèbre les expressions récentes de jeunes architectes américains et note notamment que « ses dernières œuvres (de Wright) donnent un malaise dont on se dégage mal, alors qu'on voudrait les oublier pour conserver l'image d'un grand maître. Le rôle de guide et de prophète du premier âge de l'architecture spécifiquement américaine est au fait revenu à Louis Kahn, professeur à l'université de Philadelphie »²²⁵. Ici, le « malaise » renvoie à la liberté de ton que Wright s'est permis dans certains de ses derniers projets (considérons par exemple le développement de moyens de locomotion volants pour « Broadacre City », le projet de tour « The Illinois » à Chicago, les croquis préparatoires du Musée Guggenheim à New-York, de diverses formes et couleurs, etc.). Face à cette exubérance, le rationalisme intemporel évoqué par les œuvres de Kahn semble en effet plus proche des canons de la modernité telle que conçue par les architectes européens et français d'alors. Dans les années qui suivent son décès, l'œuvre de Wright est cependant établie comme pierre angulaire de l'architecture moderne. Son travail est analysé, ses œuvres post-mortem achevées, et des architectes se réclament de son école et poursuivent son travail selon leurs propres termes. À partir de ce moment, la réception de l'œuvre de Wright adopte un visage à plusieurs facettes : que retenir de ses théories ? Quelles nouvelles théories développer à partir de son architecture ? Construire selon un « style wrightien » a-t-il un sens ? Praticiens sont partagés entre maintenir une lecture plus superficielle de cette architecture « fantastique », la laissant alimenter l'imaginaire des futures générations d'architectes, ou chercher à comprendre la valeur de cette architecture et développer des outils pratiques et théoriques à partir de celle-ci. En France, plusieurs architectes s'essayent à comprendre et distiller les enseignements de différentes natures pouvant encore être tirés de l'œuvre de Wright. On trouve dans cette veine l'article « Frank Lloyd Wright, de la prairie house à la maison usonienne », de Philippe Panerai en 1974²²⁶, ou encore en 1979, le

²²⁵ *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 113-114, op. cit., p. 83.

²²⁶ *L'Architecture française*, n° 381-382 intitulé « Maisons individuelles », mai-juin 1974.

texte « Wright et l'habitat social » de Patrice Goulet (fig. 36)²²⁷. L'année suivante, le programme le « 1.000 jours pour l'architecture ou l'exhortation à la qualité » du Ministère de l'Environnement et du Cadre de Vie se sert d'une illustration d'un projet de Wright : le Morris Gift Store, à San Francisco, Californie (1948). L'architecte américain Bruce Goff décède en 1982, et un texte de Philippe Moreau lui rend hommage et explique qu'« on ne peut pas considérer l'architecture de Bruce Goff comme faisant partie de la "Prairie School", son architecture est "organique" sans aucun doute, mais si l'influence de Frank Lloyd Wright se fait sentir sur le plan formel dans les premières années, c'est sur le plan théorique que son travail peut être par la suite comparé à celui de Wright »²²⁸. La même année, le périodique publie « Architectures romantiques »²²⁹, qui fait écho dans son contenu au numéro « Architectures fantastiques » (fig. 37), paru exactement vingt ans plus tôt. Patrice Goulet s'y illustre, avec un texte appelé « Les temps modernes ». Y sont également publiés des projets de Bart Prince (1947-) et Kendrick B. Kellogg (1934-). En 1983, *L'Architecture d'aujourd'hui* dédie à Bruce Goff un numéro complet, comprenant notamment des projets de David G. De Long (1939-) et Bart Prince, ainsi qu'un texte de Patrice Goulet titré « La maison transfigurée, *the organic architecture's holidays* » (fig. 39)²³⁰. Exercice d'écriture d'invention, Goulet y développe un récit à partir des projets de Goff et Wright, de la relation entre ces architectes et de leurs aspirations propres. Au cours des années 1970, une « École organique » continue donc de se développer aux États-Unis, avec notamment, après une seconde génération d'architectes (Bruce Goff, Herb Greene...), le travail de Bart Prince et Kendrick B. Kellogg. Celle-ci continue d'être exposée, mais désormais présentée comme architecture « romantique » plutôt que « fantastique ». Ce changement de paradigme appuie l'éloignement de celle-ci de l'actualité française. Wright continue au contraire à être présenté dans des numéros riches en contenus emprunts d'actualité. Il est cité comme contre-pied sur des dossiers « brûlants » (le Centre Pompidou), mais surtout compris dans des périodiques traitant de la question du logement et particulièrement de l'habitat individuel. Cette dynamique de publication fait écho à une intégration progressive de ses idées dans les débats

²²⁷ *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 203 intitulé « Du Village à la ville », juin 1979, p. 17-20 : « Toute sa vie durant, Frank Lloyd Wright s'est préoccupé d'habitat économique et populaire, explorant les différentes voies possibles pour finalement définir ce qu'il appela maison usonienne. »

²²⁸ *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 223 intitulé « Technologies », octobre 1982, p. xv.

²²⁹ *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 224 intitulé « Architectures romantiques », décembre 1982.

²³⁰ *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 227 intitulé « Bruce Goff, 1904-1982 », juin 1983, p. 77-78.

français. Des architectes tels Philippe Panerai, Jean Castex (1942-) et Patrice Goulet s'emparent des thématiques wrightiennes et participent à faire d'une simple diffusion des idées une intégration culturelle française de celles-ci. Leur rôle au sein des périodiques est prépondérant en France, car il faut par exemple attendre 1988 pour voir apparaître le premier ouvrage francophone d'analyse des maisons de la Prairie de Wright²³¹.

Le discours de Wright, et l'effort français d'interprétation de celui-ci, invite à créer une architecture identitaire en contact intime avec un paysage spécifique. Cette position le présente comme une référence de choix pour les architectes des régions françaises, ses idées offrant un terrain fertile à une multitude d'interprétations personnelles. Celles-ci nourrissent de différentes manières la production de l'École bretonne.

²³¹ CASTEX Jean, *Frank Lloyd Wright et le printemps de la prairie house*, Mardaga, Bruxelles, 1988, 154 p. Classification des logiques de composition des espaces wrightiens :

- série d'unités successives
- une unité d'espace
- deux unités d'espace
- deux unités balancées de part et d'autre d'un noyau central
- deux unités balancées de part et d'autre d'une unité médiane
- plan à triple salle frontale
- croix régulière avec une unité au centre
- croix articulée autour du massif de cheminée
- plan en équerre
- plan agrégatif

II. Une École bretonne

II.1. Vers l'École

II.1.1. Les notions opératoires chez Wright : vers une réappropriation hors du contexte américain.

Les ouvrages de Wright regorgent de réflexions personnelles sur de nombreux sujets, parfois très éloignés de leur titre propre. De même, bien qu'il soit conscient que ses écrits composent un instrument de propagation de sa pensée, son style littéraire se fait très expansif, parfois au détriment d'une clarté qui aurait été bienvenue. Nous sommes ainsi marqués à la fois par la multitude des réflexions qu'il pose sur le papier, et la singularité du regard qu'il pose sur celles-ci. Concernant les réflexions, l'architecte résume cette faculté à une « indiscretion chronique »²³². À cela s'ajoute donc le regard singulier d'un esprit créatif à la fois concepteur d'une version de la modernité en architecture, et fermement opposé à voir son travail absorbé dans le Mouvement moderne. Ceci revient alors à refuser une quelconque influence européenne, afin de ne pas « gâcher » une création originale typiquement américaine²³³. Dans l'*Autobiographie* ainsi que dans « le second évangile de l'Architecture Organique » de Patrice Goulet, à savoir *The future of Architecture* (1953), *The Natural House* (1954), ainsi que *The Living City* (1958), Wright développe des concepts qui sont autant de thématiques que nous retrouvons dans la production de l'École bretonne ensuite. Le premier aspect de cette vision originale de Wright est l'« Architecture Organique ».

II.1.1.a. Architecture organique, simplicité organique

Frank Lloyd Wright n'a de cesse de médiatiser son architecture, que ce soit autant son œuvre bâtie que la théorisation de celle-ci, définie « Organique ». Le sens de cette appellation évolue et s'enrichit

²³² LLOYD WRIGHT Frank, *The Natural House*, op. cit., p. 16 : « *By now I had committed the indiscretion that was eventually to leave me no peace and keep me from ever finding satisfaction in anything superficial. This indiscretion was a determination to search for the qualities of things.* » [J'avais alors commis l'indiscretion qui allait me laisser sans paix et m'empêcher de trouver satisfaction dans quoi que ce soit de superficiel. Cette indiscretion était une détermination à rechercher les qualités des choses.]

²³³ Ibid., p. 18 : « *There had nothing at all from overseas to help in getting this new architecture planted on American soil.* » [Il n'y avait rien à l'étranger pour aider à implanter cette nouvelle architecture sur le sol américain.]

au cours de sa carrière, se ramifiant en d'autres « sous-concepts » tels que « la simplicité organique » ou le « bâtiment naturel » par exemple. Avant de qualifier ce qu'est l'architecture organique, Wright nous donne déjà une définition de l'architecture : « Aussi l'architecture, je le sais, est-elle porteuse d'une spiritualité élevée. Non, elle ne se réduit pas aux bâtiments que l'homme a construit sur sa terre. L'architecture est ce grand esprit vivant et créateur qui, de génération en génération, d'âge en âge, opère, s'obstine, crée, selon la nature de l'homme et ses conditions d'existence, et qui *change* avec elles. Voilà ce qu'est réellement l'architecture »²³⁴.

Avec cette définition, Wright imprime cette idée d'une réflexion en perpétuelle évolution, et d'une production architecturale qui démontre cette flexibilité créatrice. Sans citer encore le mot « organique », Wright décrit que pour lui, l'architecture répond à une logique mouvante, dépassant l'individu pour s'adresser à l'Homme en tant qu'espèce, et répondre à ses besoins perpétuellement changeants. Cette approche de la pratique architecturale touche chez Wright au domaine du mystique. Plutôt qu'une composition artistique, l'architecture est « une création vivant de son intégrité propre dans le royaume de l'esprit »²³⁵, qui n'attend qu'à être vue pour prendre forme. Cette nécessité de signification se répercute à toutes les échelles des édifices, jusqu'aux matériaux. Cet aspect de son architecture lui permet d'atteindre une « simplicité organique », une forme de rationalisme dans sa pratique²³⁶. Pour lui, ne pas respecter ce principe voue toute autre architecture à l'obsolescence, à la décadence²³⁷. Tout en exposant son propre apport en tant qu'individu, il accorde la paternité de cette réflexion à Louis H. Sullivan en citant que « *form and function are one* », « la Forme et la Fonction ne font qu'une », démontrant ainsi le fait qu'il est acteur d'un courant le dépassant largement²³⁸. Néanmoins, Wright insiste sur le fait que l'architecture

²³⁴ LLOYD WRIGHT Frank, *L'Avenir de l'architecture*, op. cit., p. 320.

²³⁵ Ibid., p. 209.

²³⁶ Ibid., p. 147 : « Nous voyons que tous les éléments d'une bonne construction devraient, eux aussi, correspondre à quelque nécessité d'existence, leur raison d'être, comme celle d'autres formes, résidant dans leur destination même. (...) Ici, certains principes ont une allure. L'allure de la simplicité organique. Le mot organique a maintenant une signification neuve, une signification spirituelle. Là réside l'espoir. Avec ce principe à l'esprit, nous trouvons une valeur nouvelle dans la liberté parce que nous voyons une valeur nouvelle dans l'individualité. Et il n'y a pas d'individualité sans liberté. »

²³⁷ LLOYD WRIGHT Frank, *The Living City*, op. cit. p. 142.

²³⁸ LLOYD WRIGHT Frank, *L'Avenir de l'architecture*, op. cit., p. 327 : « Si l'architecture doit avoir un avenir qui ne se réduise pas à une renaissance ou à une réforme sans vigueur, alors il faudra parler d'une architecture organique. (...) Il

organique ne peut être enseignée, et sûrement pas par l'enseignement traditionnel. Connaitre la théorie est une chose, mais l'idée doit croître en pensée par la pratique et l'expérience individuelle²³⁹. Cette approche de la notion d'influence s'applique à toutes celles qu'il cite. Wright se voit comme un chaînon (brillant) d'un schéma qui le dépasse plutôt que l'élève de qui que ce soit. Il l'explique et l'assume pleinement dans *L'Avenir de l'architecture* en ces mots : « Maintenant, revenons à la pensée déterminante de l'architecture organique ; ce fut Lao-Tseu, cinq cents ans avant le christ, qui, autant que je sache, déclara le premier que la réalité d'un bâtiment ne consistait pas en quatre murs et un toit, mais était inhérente à son espace intérieur, l'espace où vivre. Cette idée est le renversement complet de tous les païens — “classiques” — de la construction, quels qu'ils soient. Si on l'admet, la conception classique s'écroule. Une conception entièrement nouvelle est inscrite dans l'esprit de l'architecte et la vie des gens. Pour ma part, je l'ai reconnue d'instinct ; je ne savais rien de Lao-Tseu quand j'ai commencé à bâtir dans cet esprit, je l'ai découvert beaucoup plus tard. (...) (Cette idée) ; il s'agissait de quelque chose d'autrement profond qui survivait dans le monde, quelque chose d'éternel probablement, donc d'universel, quelque chose qui avait duré et qui durerait à jamais »²⁴⁰. Entre les lignes, ainsi qu'à d'autres passages de l'ouvrage, Wright exprime son mépris pour l'architecture classique européenne, et en extrapolant, pour l'influence des mouvements européens jusqu'à son temps^{241,242}. Il cite bien plus volontiers l'influence japonaise par exemple, expliquant dans *The Natural House* que l'habitat traditionnel japonais demeure l'exemple

a fallu que nous (Louis H. Sullivan et lui-même) élevions cette proposition, devenue dogme jusqu'au royaume des idées en disant : la forme et la fonction ne font qu'un, pour pouvoir spécifier le cas de l'architecture. »

²³⁹ LLOYD WRIGHT Frank, *The Natural House*, op. cit., p. 186.

²⁴⁰ LLOYD WRIGHT Frank, *L'Avenir de l'architecture*, op. cit., p. 250.

²⁴¹ LLOYD WRIGHT Frank, *The Natural House*, op. cit., p. 219 : « *And yet the West cannot hope to have anything original unless by individual inspiration. Our culture is so far junior and so far outclassed in time by all that we call oriental. (...) to make matters in our new nation worse, America has always assumed that culture, to be culture, had to come from European sources — be imported.* » [Et pourtant, l'Occident ne peut espérer avoir quoi que ce soit d'original si ce n'est par l'inspiration individuelle. Notre culture est tellement inférieure et tellement surclassée dans le temps par tout ce que nous appelons oriental. (...) Pour aggraver les choses dans notre nouvelle nation, l'Amérique a toujours supposé que la culture, pour être une culture, devait provenir de sources européennes — être importée.]

²⁴² LLOYD WRIGHT Frank, *L'Avenir de l'architecture*, op. cit., p. 261 : « Le mot organique ne s'applique pas et ne peut s'appliquer à l'architecture soi-disant classique, sous quelque forme que ce soit. (...) Le terme ne s'applique à rien que nous avons. Il pourrait s'appliquer cependant aux anciennes constructions japonaises ; l'architecture domestique était véritablement une architecture organique. »

le plus proche jamais construit de ce qu'il développe alors aux États-Unis²⁴³. Il s'appuie notamment sur l'ouvrage d'Okakura Kakuzo (1862-1913), *Le livre du thé* (1906)²⁴⁴, où l'auteur énonce l'idée que « la réalité d'une pièce doit se trouver dans l'espace contenu par le toit et les murs, et non dans ceux-ci »²⁴⁵. Afin de mettre à distance son travail des mouvements « éphémères » de l'Architecture, Wright inscrit l'Architecture Organique dans une autre temporalité. Temporalité d'influences déjà, telles celles précitées, mais aussi certaines plus proches de lui, telles celles des penseurs et écrivains naturalistes Ralph Waldo Emerson (1803-1882), Walt Whitman (1819-1892) et Henry David Thoreau (1817-1862), et se plaçant indirectement comme le dernier représentant vivant de cette idée aux États-Unis²⁴⁶. Temporalité dans la pratique aussi, car pour Wright, le développement d'un projet ne doit pas être précipité si l'on veut créer un bâtiment fonctionnel et intégré à son site²⁴⁷. Il ne s'agit pas seulement de prendre son temps, mais bien de se permettre de comprendre le projet et son contexte afin de le rendre plus « performant ». Cette vision dépasse le domaine de l'architecture pour s'adresser à la société de manière globale, une société qui n'est pas celle de la vitesse, de la production et de la consommation, mais plutôt de la compréhension de l'homme avec son environnement²⁴⁸. Cette vision de l'Homme au « pouvoir organique », humble et critique d'un

²⁴³ LLOYD WRIGHT Frank, *The Natural House*, op. cit., p. 217 : « *Their way of doing things was always more or less organic. The Japanese house is the closest thing to our organic house of anything ever built.* » [Leur façon de faire a toujours été plus ou moins organique. La maison japonaise est, de toutes les maisons jamais construites, celle qui se rapproche le plus de notre maison organique.]

²⁴⁴ KAKUZO Okakura, *The book of tea*, 1906, trad. fr. Corinne Atlan et Zéno Bianu, Édition Picquier, 2006.

²⁴⁵ Ibid., p. 220 : « *The reality of a room was to be found in the space enclosed by the roof and walls, not in the roof and walls themselves.* »

²⁴⁶ LLOYD WRIGHT Frank, *The Living City*, op. cit., p. 39.

²⁴⁷ LLOYD WRIGHT Frank, *The Natural House*, op. cit., p. 31 : « *A chasm exists between the usual profession and performance, because growth, where the quality we now call organic is concerned, must be slow growth.* » [Il existe un fossé entre la profession habituelle et la performance, car la croissance, en ce qui concerne la qualité que nous appelons aujourd'hui organique, doit être une croissance lente.]

²⁴⁸ LLOYD WRIGHT Frank, *The Living City*, op. cit., p. 77 : « *Art, Philosophy, Economics, and Religion, all old-school, have failed us, and politics is becoming likely as prostitute in a drift toward conformity. Organic architecture now comes as natural interpreter of Nature.* » [L'art, la philosophie, l'économie et la religion, tous de la vieille école, ont échoué, et la politique devient vraisemblablement la prostituée d'une dérive vers le conformisme. L'architecture organique s'impose désormais comme l'interprète naturel de la nature.]

progrès aveugle, se veut aussi autre que celle développée par les modernes européens d'alors^{249,250}. Wright se revendique « radical », au sens premier du mot, c'est-à-dire qu'il est en quête de ce qui se trouve à la racine, à l'origine des choses. Cette posture le pousse à la fois à une forme d'obstination, mais aussi à garder un esprit critique, en éveil sur le monde qui l'entoure²⁵¹. Dans sa pratique, cela se traduit de manière évidente par le fait que l'architecture naît de la terre, que le projet naît de son site, et qu'un dialogue intime doit se former entre eux. « Nous partons du sol »²⁵². Ce lien avec la terre légitime l'architecture et par extension le rôle de l'Homme sur terre. Omettre d'honorer ce lien voue l'architecture à la stérilité et l'humanité à la perte²⁵³. Pour Wright, l'Architecture Organique peut mettre fin au gâchis des vies humaines²⁵⁴. Il est nécessaire d'adopter cette posture lorsqu'on étudie le champ lexical wrightien, ainsi, les mots « Nature » et « Organique » doivent être considérés au-delà de leur première signification matérielle et primaire. Wright aborde cela dans *The Living City*²⁵⁵, mais la multiplication des concepts se définissant entre eux ne manque pas de troubler le lecteur, comme c'est le cas dans l'exemple suivant : « *When man builds "natural" buildings naturally, he builds his very life into them — inspired by intrinsic Nature in the interior sense we are here calling "organic"* »²⁵⁶ (« Lorsque l'Homme bâtit des bâtiments « naturels » naturellement, il bâtit sa propre vie en eux, inspiré par la Nature intrinsèque dans le sens intérieur que nous

²⁴⁹ LLOYD WRIGHT Frank, *The Living City*, op. cit., p. 139 : « *To develop organic power, (...) the creative architecture must make available for its PLACE, TIME and MAN the various forms within which we may truly better live and build and make a great life now possible for us.* » [Pour développer la puissance organique, (...) l'architecture créatrice doit mettre à la disposition du LIEU, du TEMPS et de l'HOMME les différentes formes dans lesquelles nous pouvons vraiment mieux vivre, construire et rendre possible une grande vie.]

²⁵⁰ Ibid., p. 140 : « (...) *Man is now to be less separated from nature. The new citizen is to be, in every way, a deeper man in the life of his own time. The hard and fast lines (where he is concerned) tend to disappear.* » [L'homme doit désormais être moins séparé de la nature. Le nouveau citoyen doit être, à tous égards, un homme plus profond dans la vie de son temps. Les lignes de démarcation strictes (en ce qui le concerne) tendent à disparaître.]

²⁵¹ LLOYD WRIGHT Frank, *L'Avenir de l'architecture*, op. cit., p. 319 : « Radical ne signifie rien d'autre que tenter de découvrir ce qui se trouve à la racine — le mot « radical » voulant dire « appartenant à la racine. »

²⁵² Ibid., p. 330.

²⁵³ Ibid., p. 45 : « (...) L'architecture est devenue la plus grande preuve de la grandeur de l'homme sur la terre, de son droit à naître, à hériter de la terre. »

²⁵⁴ LLOYD WRIGHT Frank, *The Living City*, op. cit., p. 79.

²⁵⁵ Ibid., p. 145-146 : « *The use of the term "Organic" in architecture applies to a concept of intrinsic living and of building intrinsic and natural; both concepts seen together in structure as Native. (...) we often refer to this quality as "entity."* » [L'utilisation du terme « organique » en architecture s'applique à un concept de vie intrinsèque et de construction intrinsèque et naturelle ; les deux concepts sont vus ensemble dans la structure en tant qu'autochtone. (...) nous nous référons souvent à cette qualité en tant qu'« entité ».]

²⁵⁶ Ibid., p. 25.

appelons ici « organique »). Certes, Wright nous donne des clés de lecture, mais cela peut demeurer relativement opaque au lecteur abordant ses théories²⁵⁷. C'est une tare pour des écrits destinés à vulgariser sa pensée et Wright s'en rend compte. Afin de pallier ce manque, Wright écrit en 1953 dans *L'Avenir de l'architecture* le « vocabulaire de l'architecture organique ». Il y précise neuf notions : Nature, Organique, « La Forme suit la Fonction », Romantisme, Tradition, Ornement, Esprit, Troisième dimension et Espace. Au sujet de la Nature, il écrit « Le terme NATURE ne désigne pas uniquement le « plein air » — les nuages, les arbres, les orages, le sol, la vie animale ; il renvoie aussi à leur nature, au sens où nous parlons de la « nature » des matériaux ou de la « nature » d'un projet, d'un sentiment ou d'un outil. Ainsi d'un homme ou de ce qui le concerne, vu de l'intérieur. La nature intérieure, avec un N majuscule. Un PRINCIPE intrinsèque ». Il poursuit au sujet du mot « Organique » : « En architecture, le mot ORGANIQUE ne désigne pas simplement ce qui est suspendu à l'étal du boucher, ce qui se déplace sur deux pieds ou est cultivé dans un champ. Il renvoie à l'entité ; peut-être serait-il préférable alors de dire « intégral » ou « intrinsèque ». Dans l'emploi particulier qu'en fait l'architecture, « organique » signifie que *la partie est au tout comme le tout est à la partie*. L'entité prise dans son intégralité est donc ce qui signifie réellement le mot « organique ». Organique, c'est-à-dire INTRINSEQUE »²⁵⁸. Ce terme « intrinsèque » s'adresse à la fois à la filialité de chaque élément du projet, mais décrit aussi la qualité de l'architecture qui se trouve dans l'espace qu'elle définit (« *from inside out* »)²⁵⁹. Cette formule constitue une critique dissimulée de l'architecture dématérialisée, de « boîtes » qu'il voit dans la production des modernes européens d'alors et méprise ouvertement, allant jusqu'à demander à son lecteur : « cette idée vous excite-t-elle ? »²⁶⁰. Là où Wright voit un simplisme moderniste, il y oppose sa simplicité organique : « La simplicité organique est la seule simplicité qui puisse, ici en Amérique, répondre à cette

²⁵⁷ LLOYD WRIGHT Frank, *L'Avenir de l'architecture*, op. cit., p. 52 : « (...) N'utiliser ce terme que dans son acception biologique serait en perdre sa signification. Le mot organique devrait désigner une architecture qui soit une "entité" vivante et une "entité" individualisée. »

²⁵⁸ Ibid., p. 357-363.

²⁵⁹ LLOYD WRIGHT Frank, *The Living City*, op. cit., p. 91 : « *Architecture is organic only because intrinsic. In the reflex it seeks to serve man rather than to become a force trying to rule over him. Another reason why we say organic architecture cultivates "the space within" as a reality instead the roof and walls: it is building from inside out, instead from outside in.* » [L'architecture n'est organique que parce qu'elle est intrinsèque. Par réflexe, elle cherche à servir l'homme plutôt qu'à devenir une force qui tente de le dominer. Une autre raison pour laquelle nous disons que l'architecture organique cultive « l'espace intérieur » comme une réalité au lieu du toit et des murs : elle construit de l'intérieur vers l'extérieur, plutôt que de l'extérieur vers l'intérieur.]

²⁶⁰ LLOYD WRIGHT Frank, *L'Avenir de l'architecture*, op. cit., p. 164.

question pressante, embarrassante — maintenant quelle architecture ? Cela j'en suis sûr. C'est une nécessité vitale de faire d'une attitude de simplicité une affirmation de réalité (...) »²⁶¹ : l'affirmation de réalité passe par le respect de la « Nature des matériaux » et la prise en compte concrète de leur signification, de leurs moyens de mise en œuvre²⁶². L'attitude de simplicité se travaille, c'est ce que Wright appelle « la discipline intérieure de l'imagination entraînée ». Elle lui permet de faire cette synthèse, et de la mettre en application très tôt, déjà lors de la conception de la série des « maisons dans la prairie » (1894-1909). Dans *L'Avenir de l'architecture*, il résume cette simplicité organique en neuf points²⁶³ :

« Premièrement : Réduire au minimum dans la maison le nombre des cloisons indispensables et des pièces séparées (...) »

Deuxièmement : Associer le bâtiment dans sa totalité à son terrain (...) »

Troisièmement : Éliminer la pièce-boîte et la maison-boîte en faisant de tous les murs des écrans (...) »

Quatrièmement : Sortir du sol le sous-sol insalubre, le remonter entièrement au-dessus du sol (...) »

Cinquièmement : Harmoniser toutes les ouvertures nécessaires au « dedans » comme « au dehors » avec de bonnes proportions humaines (...) »

Sixièmement : Éliminer dans la mesure du possible les combinaisons de matériaux divers au profit du matériau unique ; n'utiliser aucun ornement qui ne procède de la nature du matériau employé (...) »

²⁶¹ LLOYD WRIGHT Frank, *L'Avenir de l'architecture*, op. cit., p. 151.

²⁶² LLOYD WRIGHT Frank, *The Living City*, op. cit., p. 64, « *Organic architecture: natural building. Given the principles of nature, material resources become something no longer to be fought against, but fought for. Now available to man is the air, sea, or mud under his feet, are the natural bases of human use by good design.* » [Architecture organique : construction naturelle. Compte tenu des principes de la nature, les ressources matérielles ne sont plus à combattre, mais à conquérir. L'air, la mer ou la boue sous les pieds de l'homme sont les bases naturelles de l'utilisation humaine par une bonne conception.]

²⁶³ LLOYD WRIGHT Frank, *L'Avenir de l'architecture*, op. cit., p. 159-161.

Septièmement : Incorporer l'ensemble des systèmes d'éclairage, de chauffage et de plomberie de façon à en faire des parties constitutives du bâtiment (...)

Huitièmement : Incorporer autant que possible l'ameublement (...) pour qu'il ne fasse qu'un avec le bâtiment et le dessiner avec la simplicité qui convient au travail des machines (...)

Neuvièmement : Supprimer le décorateur (...) »

Ces considérations montrent combien la vision personnelle de la modernité de Wright se façonne en amont de nombreux changements jusqu'à la période que nous étudions, mais aussi quelle constante elle représente pour être enfin explicitée par écrit quelques quarante années plus tard. Avec une production architecturale importante et variée, comprenant un large éventail de programmes à différentes échelles, à savoir plus de 400 réalisations et de nombreuses esquisses, Wright mène sa carrière en s'appuyant à la fois sur l'affirmation de son individualité et un contrôle obsessif de la médiatisation de son œuvre.

II.1.1.b. La Machine au secours de la Culture

En 1937, Wright fait un constat amer : « La culture comme architecture et l'architecture comme culture sont en train de disparaître. La construction n'atteint plus la beauté en évoluant vers l'intégralité, et la société ne le demande plus »²⁶⁴. Il regrette la « batardisation » de l'art indigène américain au profit d'une pâle copie de la renaissance européenne, hissée au rang d'éducation supérieure²⁶⁵ et remarque qu'à la fin du XIX^e, début du XX^e siècle, la culture américaine devient enfin respectable et légitime, mais dans le cliché de l'« architecture internationale »²⁶⁶. Il identifie un « masque culturel » américain, prenant la forme soit de l'architecture internationale, soit de la décoration superficielle, et condamnant les architectes dans le mensonge face à leur métier. En ses mots, « *Naked necessity would have been far better* »²⁶⁷ (« La nécessité nue aurait été bien préférable »). Chez Wright, cette « nécessité nue » équivaut à une définition personnelle de la « Beauté », et ne se

²⁶⁴ LLOYD WRIGHT Frank, *L'Avenir de l'architecture*, op. cit., p. 72.

²⁶⁵ LLOYD WRIGHT Frank, *The Living City*, op. cit., p. 41.

²⁶⁶ Ibid., p. 43.

²⁶⁷ Ibid., p. 44.

trouve pas dans l'abstraction, mais dans la synthèse des sciences et des arts²⁶⁸. À ses yeux, la science est limitée à une formidable « boîte à outils », tant qu'elle n'est pas utilisée dans un sens « humain et culturel ». En invitant à comprendre la Machine pour l'utiliser à bon escient, plutôt que la refuser, Wright explicite sa vision progressiste²⁶⁹. Concrètement, en architecture, ce nouvel « art de la Machine » passe donc par l'abandon de l'« Image » abstraite au profit d'une vision basée sur des méthodes de construction concrètes, du mobilier, mais aussi plus largement de l'espace habité²⁷⁰. Se prémunir de l'influence néfaste de l'« Image » permet d'interrompre la reproduction des styles du passé, vidés de leur sens, de leur consistance, pour enfin créer des objets signifiants²⁷¹. Ce nouvel « Art de la machine » nécessite certains prérequis, que Wright explicite ainsi : « Pour donner à ce décret de la machine une signification humaine, il faut que le pouvoir de l'artiste créateur garde le contact avec la terre en harmonisant ses plans architecturaux avec elle, et qu'avec les matériaux nouveaux il qualifie les nouvelles formes découlant des nouvelles méthodes, de façon à ce que tout soit finalement humain et chaleureux »²⁷². Ainsi, intégrer la machine dans la construction nécessite une ouverture d'esprit, une nouvelle attitude, une « émancipation » qui une fois encore chez Wright, ouvre la thématique de la machine à une vision sociétale²⁷³. Selon lui, les « dérives » possibles de l'industrialisation ne peuvent mettre à mal la qualité d'une architecture conçue dans ce sens²⁷⁴. Lorsque, exposant sa vision de « Broadacre City », il amène le lecteur à considérer le retour

²⁶⁸ LLOYD WRIGHT Frank, *The Living City*, op. cit., p. 10 : « *No science can be humanely fruitful until art, religion, philosophy, ethics and science are comprehended as one great entity, a universal unity seen as the beautiful.* » [Aucune science ne peut être humainement féconde tant que l'art, la religion, la philosophie, l'éthique et la science ne sont pas appréhendés comme une grande entité, une unité universelle perçue comme le beau.]

²⁶⁹ LLOYD WRIGHT Frank, *L'Avenir de l'architecture*, op. cit., p. 324 : « La science ne peut que nous offrir une boîte à outils, des miracles mécaniques comme elle l'a déjà fait. Mais à quoi bon des outils miraculeux tant que nous n'avons pas maîtrisé leur emploi en un sens humain, culturel ? Nous refusons de vivre dans un monde où la machine dominerait l'homme, nous voulons vivre dans un monde où l'homme a maîtrisé la machine ! »

²⁷⁰ Ibid., p. 117 : « Avant de pouvoir améliorer l'art de nos productions mécaniques, il faudra nous défaire de l'insubordination insupportable de l'image. Sommairement si nécessaire. J'aimerais souligner le coup mortel spectaculaire infligé à notre art et notre artisanat. »

²⁷¹ Ibid., p. 95 : « Nous vivons au milieu de reliques illusoire dont le style signifiait autrefois un luxe raffiné alors qu'il représente aujourd'hui le goût de l'ignorant. »

²⁷² Ibid., p. 116.

²⁷³ Ibid., p. 221 : « L'humanité ne s'éveille aujourd'hui à une vision de la machine comme véritable émancipatrice de l'individu. C'est pourquoi nous pouvons déjà considérer l'âge de la machine comme celui d'une démocratie authentique dans laquelle la vie humaine est franchement fondée sur la beauté et la fécondité du sol. »

²⁷⁴ Ibid., p. 236 : « Aucune rationalisation de la machine, aucune industrialisation de l'esthétique ne peuvent obscurcir le fait que l'architecture est une naissance pas une fabrication, qu'elle doit se développer avec cohérence de l'intérieur.

des cerveaux en milieu rural, ce n'est qu'à condition que les progrès technologiques soient pleinement compris, adopté et maîtrisé, comme le démontrent les deux extraits suivants :

« Ces jeunes gens, qui sont parmi les mieux instruits, cultivés et bien élevés de surcroît, il ne leur est jamais venu à l'idée de revenir dans leurs campagnes ou de s'établir dans de vieilles fermes, de revenir, désormais éclairés à la terre natale afin d'y rendre la vie aussi belle que possible, d'en faire leur terre, avec leurs bâtiments, de façon accueillante et agréable. S'ils y étaient disposés et s'ils s'en donnaient les moyens, cela indiquerait le début de la construction effective de Broadacre city »²⁷⁵.

« Qui va nous dire comment l'humanité s'adaptera finalement à toutes ces évolutions spirituelles, à tous ces progrès matériels, lorsque le son et l'image traversent des murs épais pour informer chacun de tout ce qui se passe dans le monde sans qu'il ait à lever le petit doigt, sans qu'il lui faille aller ici ou là sur la terre, à moins que ça ne soit par plaisir ? Tout le psychisme de l'humanité est en train de changer et quelle communauté future cela apportera, je ne saurais le prophétiser »²⁷⁶.

Ces exemples laissent comprendre sa place parmi les visionnaires de son époque, mais cela ne l'empêche pas de prendre part aux débats majeurs de la profession, dont celui du Style.²⁷⁷

II.1.1.c. Avant le Style, la Nature et ses champs lexicaux

Dans *The Natural House*, Wright écrit en 1954 « Le Style est important, un style ne l'est pas. Il y a un monde entre travailler avec style plutôt que pour un style. J'insiste sur ce point depuis quarante-cinq ans »²⁷⁸. Par extension, l'architecture organique ne peut être résumée à un « style »²⁷⁹, sinon

Les formes qu'elle prend doivent venir par génération spontanée des matériaux, des méthodes de construction et du projet. »

²⁷⁵ LLOYD WRIGHT Frank, *L'Avenir de l'architecture*, op. cit., p. 292.

²⁷⁶ Ibid., p. 307-308.

²⁷⁷ LLOYD WRIGHT Frank, *The Living City*, op. cit., p. 23 : « It is evident that modern life must be served more naturally and conserved by more space and light, by greater freedom of movement. And by more general expression of the individual in practice of the ideal we now call culture in civilization. » [Il est évident que la vie moderne doit être servie plus naturellement et conservée par plus d'espace et de lumière, par une plus grande liberté de mouvement. Et par une expression plus générale de l'individu dans la pratique de l'idéal que nous appelons aujourd'hui culture dans la civilisation.]

²⁷⁸ LLOYD WRIGHT Frank, *The Natural House*, op. cit., p. 80 : « Style is important. A style is not. There is all the difference when we work with style and not for a style. I have insisted on that point for forty-five years. »

²⁷⁹ Ibid., p. 19.

LE style essentiel. Sur cette question, Wright développe « ce nouveau concept américain d'architecture a pour style l'expression de son caractère » : il répète aussi « *style is character* »²⁸⁰. La notion de style est donc abolie, l'architecture organique, n'étant pas une étape dans l'Histoire de l'architecture, s'impose par-delà les styles par son caractère.

Nous pouvons alors nous poser la question : comment qualifier le caractère de l'architecture organique ? Chez Wright, ce caractère a une valeur romantique qui le distance des autres architectes modernes. Il l'exprime ainsi :

« (...) Dans le domaine de l'art, le vrai romantisme n'est après tout rien d'autre que l'exercice de la liberté, et c'est ainsi, à mon avis, que le comprennent tous les grands poètes. Le romantisme, c'est la joie essentielle que nous offre l'existence, la joie distinguée du plaisir pur et simple ; c'est pourquoi nous ne voulons pas voir se répandre dans le monde moderne des conventions étriquées, précautionneuses, nées d'esprits petits et de mains égoïstes, ni se répandre des « modes » intolérantes ; notre privilège sera de bâtir sur un sol fertile et neuf. Oui, nous construirons une liberté nouvelle dans les arts sur ce vaste territoire fertilisé par les civilisations anciennes »²⁸¹.

Le « sol fertile est neuf » est ici à prendre au sens figuré, comme « un contexte libéré des conventions archaïques des architectures du passé, mais en maîtrisant les codes ». Cet « exercice de la Liberté » prône une spontanéité retrouvée, dont l'accès s'offre à qui entraîne son regard et adopte une posture humble et ouverte. Patrice Goulet développe sur cette notion de romantisme en introduction de la traduction française de *L'Avenir de l'architecture* en évoquant l'« amour du mouvement »²⁸². Le mouvement rappelle le cycle de la vie, des saisons, et de manière générale, l'« éternelle réinvention »²⁸³. Ce concept est primordial chez Wright, qui cherche à atteindre une forme

²⁸⁰ LLOYD WRIGHT Frank, *The Living City*, op. cit., p. 92 : « *This new American concept of architecture has style as the expression of character.* »

²⁸¹ LLOYD WRIGHT Frank, *L'Avenir de l'architecture*, op. cit., p. 106.

²⁸² Ibid., p. 18 : « Les réalistes n'apprécient que le pratique, le prosaïque, l'instant présent, les idéalistes aspirent à la perfection du classicisme, aux volumes purs chers à Platon, les romantiques, eux, aiment le mouvement, l'enchaînement des naissances et des morts, non seulement l'illumination des idées mais l'exaltation des sentiments, non seulement le contact avec le réel, mais aussi la plongée dans l'imaginaire. »

²⁸³ Ibid., p. 122 : « Aujourd'hui, le romantisme se recentre, comme il l'a déjà fait et le fera toujours, mais il est immortel. Sans lui, l'industrie ne deviendra et ne restera qu'une machine. (...) L'artiste qui condamne le romantisme n'est qu'un réactionnaire idiot. »

d'immortalité en produisant une architecture incapable d'obsolescence, car ancrée dans ce grand schéma cosmique de la Nature²⁸⁴. Pour Wright, la Nature et ses principes se manifestent dans la géométrie des éléments qui nous entourent²⁸⁵. Encore une fois, il ne faut pas prendre les mots dans leur sens premier²⁸⁶, car Wright n'invite pas à un « retour à la terre » rétrograde, mais au contraire à la maîtrise d'une société des hommes libres et progressistes, « l'Usonie »²⁸⁷.

II.1.1.d. L'Usonie, nouvelle Démocratie emprunte de Liberté

L'Usonie, plutôt qu'une utopie wrightienne, représente pour l'architecte un projet basé sur des observations concrètes de la société américaine, alors en proie à des changements profonds²⁸⁸. Cette vision est liée à l'idée que nous vivons une démocratie ternie où le sens de la communauté s'est perdu en même temps que l'importance de l'individu²⁸⁹. Wright en appelle au retour de ces valeurs

²⁸⁴ LLOYD WRIGHT Frank, *L'Avenir de l'architecture*, op. cit., p. 43 : « Aspects du passé et du présent de l'architecture (...) Le changement est l'unique condition immuable qu'on trouve dans le paysage. Mais les changements parlent ou chantent tous à l'unisson de la loi cosmique qui est elle-même une forme plus majestueuse du changement. Ces lois cosmiques sont les lois physiques de toute construction humaine autant que les lois du paysage. »

²⁸⁵ Ibid., p. 63 : « La géométrie est la structure évidente à partir de laquelle la nature opère pour garder l'échelle dans son "projet". Elle met en rapport les choses les unes avec les autres et avec l'ensemble, tout en offrant à l'œil une irrégularité d'effets, fort subtile et fort mystérieuse, et apparemment spontanée. »

²⁸⁶ Ibid., p. 105 : « Le mot NATURE désigne avant tout le principe à l'œuvre dans tout ce qui vit et donne à la vie forme et caractère. Tout est vie ; aussi peut-on parler si l'on veut, de la nature de deux et deux font quatre (...). Ce mot n'a rien à voir avec "réaliste" ou "réalisme", mais renvoie à la réalité essentielle de toute chose, pour autant qu'il nous est donné de percevoir la réalité. (...) Le mot "organique" également est un écueil s'il est pris de façon trop étroitement biologique. Il se rapporte à la structure « vivante », une structure ou un concept dont les caractères et les éléments sont, dans leur forme et leur substance, organisés à une certaine fin, de façon à constituer un tout. Tout ce qui "vit" est donc organique. L'inorganique, "l'inorganisé", ne peut vivre. »

²⁸⁷ Ibid., p. 289 : « Je ne crois pas en un mouvement du "retour à la terre" ; selon moi, tout mouvement rétrograde serait folie. Mais supposons que nous puissions aller de l'avant des maintenant avec l'aide de tout ce que la science nous apporte, ou malgré les obstacles qu'elle dresse, aller de l'avant intelligemment avec les formes neuves qu'il faut créer pour faciliter la vie afin que les hommes puissent vivre plus généreusement, plus spacieusement, plus pleinement. »

²⁸⁸ LLOYD WRIGHT Frank, *The Living City*, op. cit., p. 206 : « *My interest lies in sincerely appraising, in our own behalf, elemental changes I see existing or surely coming. There is plenty of evidence now at hand to substantiate all the changes I outline.* » [Ce qui m'intéresse, c'est d'évaluer sincèrement, en notre nom, les changements élémentaires que je perçois comme existants ou certainement à venir. Nous disposons aujourd'hui de nombreuses preuves pour étayer tous les changements que je décris.]

²⁸⁹ Ibid., p. 25 : « *If the usonian citizens were to live in a free city of democracy he could not fail to make communal life richer for all the world because true individual independence — by natural growth of a natural conscience — would be his.* » [Si le citoyen usonien vivait dans une cité libre et démocratique, il ne pourrait manquer de rendre la vie en commun plus riche pour le monde entier, parce qu'il jouirait d'une véritable indépendance individuelle — par la croissance naturelle d'une conscience naturelle.]

et à l'intégration de celles-ci dans une architecture capable de développer « un contenu intime »²⁹⁰. Il constate que ces principes américains trouvent des répercussions à l'étranger, et même si cette forme d'influence n'est alors pas totalement définie, elle se diffuse indéniablement²⁹¹. Wright ne décrit pas de réforme de la société et de l'architecture, mais milite pour une « vraie-forme », pour une refonte intégrale du système sociétal et de valeurs dans son ensemble²⁹². Pour commencer, il plaide pour la redistribution des « rôles sociaux » et de l'abandon d'une forme d'emploi nécessaire en faveur d'un travail exécuté selon les affinités de chacun, donc avec passion²⁹³. Il se positionne globalement contre les institutions, dont l'Église (mais pas contre la pratique religieuse), coupable d'encourager la disparition de l'individu²⁹⁴, contre le Capitalisme, qui a dévié de son sens premier au profit d'un « individualisme lâche »²⁹⁵, contre la notion d'emprunt, qui asservit le citoyen²⁹⁶, et enfin contre la centralisation en matière de planification urbaine. Cette dernière est dépendante des oppositions précitées, et permet d'intégrer la pensée sociétale wrightienne dans une organisation concrète urbanisée. La centralisation était la « monarchie » de l'urbanisme des hommes, la démocratie est son pendant et se manifeste en réaction par un processus de « décentralisation –

²⁹⁰ LLOYD WRIGHT Frank, *The Living City*, op. cit., p. 143 : « La démocratie est une expression de la dignité et de la valeur de l'individu (...) Quand cette architecture qui se développe — par opposition à celle qui enveloppe — arrivera en Amérique, il y aura une vérité du trait conduisant à la vérité d'être : l'individualité comprise comme un attribut éminent de l'être. Tel est le caractère que prendra l'architecture de la démocratie (...) Désormais, l'architecture doit développer un contenu intime, exprimer la "vie" issue du "dedans". Seul, un développement selon la nature, un dessein intelligemment mené, matérialiseront cet idéal. »

²⁹¹ LLOYD WRIGHT Frank, *L'Avenir de l'architecture*, op. cit., p. 144 : « Il s'est passé dans ce nouvel idéal de liberté que nous appelons l'Amérique quelque chose de contagieux qui se répand par le monde. Je ne sais pas si cela nous appartient spécifiquement à nous, nation, parce que nous sommes cette chose, et que nous en avons donc le moins conscience. »

²⁹² LLOYD WRIGHT Frank, *The Living City*, op. cit., p. 203 : « *No true form to our own nature will be made by mere alteration upon any old systems or architecture or old laws we have in desperation cherished.* » [Aucune forme véritable de notre propre nature ne sera créée par une simple modification des anciens systèmes, de l'architecture ou des anciennes lois que nous avons chéris en désespoir de cause.]

²⁹³ Id., p. 137 : « *The greatest benefits to come from the free city might come from men not "employed" in the old sense at all but men who work freely because they like doing what they do.* » [Les plus grands avantages de la ville libre pourraient provenir d'hommes qui ne sont pas du tout « employés » au sens ancien du terme, mais qui travaillent librement parce qu'ils aiment ce qu'ils font.]

²⁹⁴ Ibid., p. 180 : « *True religion never dies, because indispensable to man's life as well as his work. But, since the last great war, the Church, as we knew it then, must be buried. Deep.* » [La vraie religion ne meurt jamais, car elle est indispensable à la vie et au travail de l'homme. Mais, depuis la dernière grande guerre, l'Église, telle que nous la connaissions alors, doit être enterrée. Profondément.]

²⁹⁵ Ibid., p. 46.

²⁹⁶ Ibid., p. 73.

réintégration »²⁹⁷. Pour Wright, refuser cette réaction et poursuivre ce schéma en investissant dans la vieille ville est une folie. Aux États-Unis, la spéculation immobilière a amené les gratte-ciels, la verticalité, qu'il ne juge « ni artistique, ni scientifique »²⁹⁸. De plus, la densité perd son sens avec les progrès de la communication²⁹⁹. Concrètement ce projet de société « usonienne » est lié à la mise en place de « Broadacre city ». Cette vision urbanistique intègre l'idée que la décentralisation est une nécessité (fig. 27)³⁰⁰, ouvrant la voie à la « réintégration planifiée » qui permettra à l'homme de vivre une « vie pleine »³⁰¹. Wright comprend que les progrès de la société amène l'homme à avoir un différent rapport au temps, et donc à l'espace. Ces « nouveaux standards de mesure-mouvements » ont une implication directe en architecture, car ils sont générateurs d'opportunités à l'opposé du statisme qui condamne l'homme à la médiocrité^{302,303,304}. À l'échelle d'une société, Wright dénonce la « *Mobocracy* »³⁰⁵, dérivé de démocratie dirigée par la foule (« Mob » en anglais) dans ce qu'elle a de plus primaire et irréfléchi et qu'il est essentiel d'éviter³⁰⁶. Wright cite quelques « moteurs » de cette dérive, tels les bureaucrates et les experts, et se montre très explicite quant au sort à leur réserver. (« l'« expert » serait mis en cellule ou en cage, son anormalité spéciale exposée au public afin de mettre en garde l'étudiant ou n'importe quelle personne en doute »)³⁰⁷. À l'expertise,

²⁹⁷ LLOYD WRIGHT Frank, *The Living City*, op. cit., p. 83 : « *Many free units developing strength as they learn to function and grow together in adequate space, mutual freedom a reality.* » [De nombreuses unités libres se renforcent en apprenant à fonctionner et à se développer ensemble dans un espace adéquat, la liberté mutuelle devenant une réalité.]

²⁹⁸ Ibid., p. 65.

²⁹⁹ Ibid., p. 68.

³⁰⁰ Ibid., p. 67.

³⁰¹ Ibid., p. 78.

³⁰² Ibid., p. 82.

³⁰³ Ibid., p. 82.

³⁰⁴ Ibid., p. 47 : « *Our policy would then always be a determination to struggle against any form of fixation or conformity.* » [Notre politique serait alors toujours une détermination à lutter contre toute forme de fixation ou de conformisme.]

³⁰⁵ Ibid., p. 85 : « *What the nation has been calling democracy is really only mediocrity rising into high places — mobocracy.* » [Ce que la nation appelle la démocratie n'est en fait que de la médiocrité qui s'élève dans les hautes sphères — la « mobocratie ».]

³⁰⁶ Ibid., p. 111 : « *Burocratic mobocracy is the corruption that would destroy the fruit of every democratic instinct we have developed.* » [La « mobocratie bureaucratique » est la corruption qui détruirait le fruit de tous les instincts démocratiques que nous avons développés.]

³⁰⁷ Ibid., p. 185 : « *How senseless to speak of democracy where no faith is placed in the manhood of man and only “experts” are right. The expert? He is a man who has stopped thinking. Why? Because he “knows”. Were education adequate to our democracy, the “expert” would be kept in a cell or caged, his special abnormality publicly exhibited as a warning to stop the university student, or any man in trouble.* »

Wright oppose la radicalité. Débarrassées d'une manière obtuse d'aborder les sujets d'étude, les universités de Broadacre formeront des radicaux aptes à comprendre ces sujets « depuis leur racine », dans leur globalité donc, en les percevant comme un ensemble intelligible³⁰⁸. À partir de ce système éducatif où l'enseignement de la lecture de plans sera aussi répandu que celui de la littérature³⁰⁹, le modèle de société en florissant pratiquera le financement participatif à l'échelle de la production culturelle³¹⁰ et ce « réseau communautaire de savoir » se rapprochera ainsi de « l'idéal de la Nature »³¹¹.

II.1.1.e. *La maison Moderne est Organique*

Pour Wright cependant, ce modèle de société ne peut être atteint sans entamer une réflexion à l'échelle de l'abri de chaque foyer, la maison. Cette problématique de l'habitat nourrit une réflexion constante au cours de la carrière de l'architecte. Celui-ci s'éloigne dès 1897 des idées défendues par Charles Robert Ashbee, auxquelles il adhère dans un premier temps suite à une rencontre à Chicago. En effet, Wright développe ensuite les « maisons dans la prairie ». La société américaine et sa manière d'habiter évoluent fortement depuis lors, grâce notamment à l'émancipation de la Femme, la disparition des domestiques, ou encore l'essor de la radio puis de la télévision. L'élaboration de nouvelles solutions structurelles économiquement viables devient une nécessité pour les architectes et cette rationalisation de l'architecture prend chez Wright le qualificatif de « simplicité organique »³¹². Cette nécessité de simplicité est aussi liée à des réalités économiques (Wright vit et pratique l'architecture durant la grande dépression des années 1930 et les deux guerres mondiales). Il réalise que l'habitat pour les foyers modestes est un programme délaissé par les architectes et y

³⁰⁸ LLOYD WRIGHT Frank, *The Living City*, op. cit., p. 187 : « *The word "radical" means "of the root". Broadacre universities would be afraid not to go to the root with all honest radicals from the beginning of time to the day after the day after tomorrow.* » [Le mot « radical » signifie « de la racine ». Les universités Broadacre auraient peur de ne pas aller à la racine avec tous les radicaux honnêtes depuis le début des temps jusqu'à après-demain.]

³⁰⁹ Ibid., p. 179.

³¹⁰ Ibid., p. 178.

³¹¹ Ibid., p. 45 : « *The ideal of Nature lies at the core of organic democracy, and architecture organic.* » [L'idéal de la nature est au cœur de la démocratie organique et de l'architecture organique.]

³¹² LLOYD WRIGHT Frank, *L'Avenir de l'architecture*, op. cit., p. 211 : « Mon premier sentiment m'inclinait donc vers une nouvelle simplicité, l'idée neuve de simplicité organique. On pourrait voir la simplicité organique comme la production d'un caractère significatif dans l'ordre harmonieux qu'on appelle nature. »

consacre plusieurs travaux³¹³. L'architecture organique naît donc pour répondre à un besoin des femmes et des hommes, et en cela, elle est moderne. Lors d'une conférence donnée à l'institut royal des architectes britanniques au cours d'un séjour à Londres en mai 1939, il identifie déjà une influence de l'idée de modernité américaine en Europe, tout en déplorant le fait qu'elle ne soit que partiellement comprise, ou tronquée de ses principes fondateurs³¹⁴. Wright fait ainsi la différence entre modernité et le mouvement moderne, qui est un style architectural. Dans *L'Avenir de l'architecture*, il consacre par ailleurs deux pages à expliquer que l'architecture organique et moderne par définition³¹⁵ et ne se prive pas de décrier la dérive moderniste française ainsi : « (...) Qu'est ce qui est réellement « moderne » en architecture ? ... La réponse est *la puissance*, c'est-à-dire les ressources matérielles *directement appliquées à un projet*. »³¹⁶ (...) « toutefois, cet effort tourné vers une construction moderne est, dès le départ, la cible d'une certaine esthétique nouvelle qui privilégie l'apparence sur le caractère. (...) Les français, avec toute la délicatesse et tout le charme qu'ils semblent détenir à défaut d'âme et avec le flair français du geste approprié au moment opportun, ont grandement contribué à cet ajout de l'expédient »³¹⁷. La modernité introduite par Wright avec sa série des « maisons dans la prairie » est décrite de manière détaillée dans *L'Avenir de l'architecture* ainsi :

« La première chose à faire était donc de se débarrasser des combles et par conséquent des lucarnes et des hauteurs inutiles en dessous. Ensuite, se débarrasser carrément du sous-sol insalubre — oui, absolument, — et cela dans toute maison bâtie sur la prairie. Au lieu de cheminées maigrelettes en briques, hérissant les toits pentus, cherchant partout à se faire remarquer, je ne trouvais de

³¹³ LLOYD WRIGHT Frank, *L'Avenir de l'architecture*, op. cit., p. 284 : « Le mouvement en faveur des maisons à prix modéré, voilà à quoi nous consacrons l'essentiel de notre temps. Il est vraiment stupéfiant de constater à quel point l'habitat de faible coût est une nécessité criante dans l'Amérique d'aujourd'hui ; j'imagine que nous pourrions bâtir indéfiniment de pareilles maisons. J'estime que c'est pour nous le domaine le plus important et qu'il a été négligé par les architectes. »

³¹⁴ Ibid., p. 247 : « Par cette tentative précoce, un nouvel aspect des choses — l'affirmation singulière d'un principe — s'est manifesté de façon catégorique dans nos prairies du Middle West. Bientôt, le phénomène a gagné l'Allemagne et la Hollande, mais, en général, le principe semble être resté sur place. (...) Dans beaucoup de bâtiments modernes, un peu dans tous les pays, on peut percevoir des apparences de modernisme, comme on dit. Mais le principe, du moins je le pense, reste encore mal compris ou pas du tout mis en application. »

³¹⁵ Ibid. p. 240-241.

³¹⁶ Ibid. p. 232.

³¹⁷ Ibid., p. 234.

nécessité que pour une seule cheminée, large et ample, tout au plus pour deux, une cheminée de faible hauteur sur des toits en pente douce ou peut-être en terrasse. Le grand foyer en dessous, dans la maison, devenait maintenant un emplacement pour un vrai feu, justifiant l'importance de la souche à l'extérieur. À l'époque, un vrai foyer était chose extraordinaire. Il n'y avait alors que des « manteaux de cheminée ». Un manteau était un encadrement de marbre aménagé pour quelques morceaux de charbon. Ou bien c'était un meuble en bois recouvert de carreaux et une « grille », le tout plaqué contre le mur. Le « manteau » était une insulte au confort, mais le foyer intégré devint un élément important du bâtiment lui-même dans les maisons qu'il me fut donné de construire là-bas, dans la Prairie. Cela me revigorait de voir le feu brûler à même la maçonnerie.

Prenant l'homme pour échelle, je réduisis l'ensemble de la hauteur de la maison pour l'adapter à la taille d'un homme normal ; n'étant partisan d'aucune autre échelle, j'élargis la masse vers l'extérieur autant que je pus tout en la réduisant à l'intérieur pour gagner de l'espace. On a dit que si j'avais eu quelques centimètres de plus (je mesure 1m74), les proportions de mes maisons auraient été toutes différentes. C'est bien possible.

Les murs de la maison devaient désormais partir du sol (au niveau du ruissellement naturel des eaux) sur une dalle de ciment ou de pierre comme une plate-forme basse sous le bâtiment, ce qu'elle était d'habitude, mais ces murs s'arrêtaient au niveau de l'appui des fenêtres du premier étage. Ainsi les pièces du haut pouvaient être éclairées par une suite continue de fenêtres, sous les larges débords d'un toit en pente douce. Cela faisait des murs du bas des écrans de clôture, en même temps que des murs de l'étage des écrans de lumière. C'était la véritable enceinte de l'espace intérieur. Un sens nouveau de la construction semble-t-il.

Le climat étant ce qu'il était, passant par de brusques extrêmes de chaleur et de froid, d'humidité et de sécheresse, de grisaille et de clarté, je protégeai l'ensemble sous le vaste abri d'un toit en revenant à la fonction initiale de la « corniche ». Les côtés sous les avancées du toit étaient plats et de couleur claire pour créer un flot de lumière réfléchi éclairant agréablement les pièces du haut, les tirants de la pénombre. Les avant-toits avaient une double vocation : ils abritaient et protégeaient les murs de la maison, tout en diffusant la lumière réfléchi à l'étage supérieur grâce à ces « écrans de lumière » que formaient les fenêtres et qui remplaçaient les murs.

À l'époque, une maison était pour moi, de toute évidence et au premier chef, un espace habitable sous un bel abri. J'aimais l'impression d'abri dans « l'aspect du bâtiment ». J'y suis arrivé, je crois. Puis je m'attaquais aux bandes bigarrées de matériaux dans les murs anciens pour éliminer leur bric-à-brac au profit d'un seul matériau et d'une surface homogène du niveau du sol aux avant-toits, ou du sol aux rebords des fenêtres de l'étage ; je les traitai comme de simples écrans pour enclore ou les réduisis à une simple bande-écran autour de l'étage au-dessus des appuis de fenêtre, les retournant vers le plafond sous les avant-toits. Cette « bande-écran » était du même matériau que la face inférieure des avant-toits, que les architectes appellent la « sous-face ». Dans le bâtiment, les plans parallèles au sol étaient tous sous charge pour que l'ensemble s'agrippe à la terre. Parfois, au-dessous de la bande supérieure de l'étage, il était possible de faire du mur extérieur, continu depuis le rebord des fenêtres du premier étage jusqu'au sol, un épais revêtement de belle maçonnerie, reposant sur la dalle de béton ou de pierre des fondations. J'aimais que ce revêtement soit en maçonnerie lorsque mes clients pensaient pouvoir se l'offrir.

Du point de vue de la forme, j'aimais aussi que la base, au niveau du ruissellement des eaux, déborde les murs de fondation eux-mêmes, témoignant ainsi de la solide assise de la construction. On y parvint en plaçant l'ossature murale du côté intérieur des murs de fondation au lieu de les placer à l'extérieur. Tous les dessus de portes et fenêtres furent désormais alignés ; on ne conserva qu'une hauteur confortable pour l'individu moyen. En éliminant les victimes de la mansarde, on permit aux toits d'être plats. La maison commença à faire corps avec le terrain, elle parut placée naturellement sur la prairie »³¹⁸.

Cet extrait nous montre à la fois les avancées techniques qu'il s'approprie et met en application, ainsi que la dimension sensible et symbolique qu'il apporte à ces maisons (l'apparence d'« abri », la prise en compte des caprices du climat et l'application de l'échelle de son propre corps à la conception de celles-ci par exemple). Ceci rejoint également l'esprit romantique qu'il défend et qui selon lui est indissociable de ce qu'il appelle le « sens intérieur de l'espace », le véritable « luxe » de l'architecture moderne³¹⁹. Il déplore que ce sens du luxe ne soit pas compris non seulement par ses

³¹⁸ LLOYD WRIGHT Frank, *L'Avenir de l'architecture*, op. cit., p. 154-155.

³¹⁹ LLOYD WRIGHT Frank, *The Living City*, op. cit., p. 215 : « *This interior sense of space in spaciousness is romantic and growing throughout the world. Well understood, it is the true machine age triumph, a true luxury.* » [Ce sens de l'espace

architectes contemporains, mais par la société américaine dans son ensemble³²⁰. Il accuse le manque d'éducation de ses clients (qu'il décrit comme manque de « savoir vivre » c'est-à-dire de « savoir comment vivre ») et n'hésite pas à les critiquer dans ses écrits³²¹ qui leur sont pourtant destinés. Il explicite cette amertume en écrivant qu'il lui est « douloureux » de voir ses maisons meublées et habitées par ses clients³²², lui qui utilise des qualificatifs tels que « digne » et « d'importance spirituelle » pour désigner le « véritable foyer » (« *true home* ») qu'il cherche à atteindre³²³. Une clé de compréhension serait que la notion de confort, liée à celle de progrès dans la société moderne, est subjective et que la vision de Wright de ces deux termes est atypique. Pour lui, le confort moderne doit permettre à l'Homme de vivre plus près de la Nature grâce aux avancées du progrès et de la machine. Cette nouvelle connexion à la Nature demande un effort et une projection mentale que Wright a déjà entamé et qu'il attend de ses clients³²⁴.

Certaines constantes demeurent dans chacune des deux séries principales de maison de Wright, les « maisons de la Prairie » (1894-1909) et les « usoniennes » (1936-1959). Pour commencer, Wright perçoit qu'une vie conditionnée par un habitat étroit en tout terme (« *within a series of confining*

intérieur est romantique et se développe dans le monde entier. Bien compris, c'est le véritable triomphe de l'âge de la machine, un véritable luxe.]

³²⁰ LLOYD WRIGHT Frank, *L'Avenir de l'architecture*, op. cit., p. 318 : « Oui ; il faut qu'un peu de réflexion, une pensée véritable s'introduise non seulement dans l'architecture mais aussi dans ce que nous appelons les fondements économiques de la vie sociale. »

³²¹ LLOYD WRIGHT Frank, *The Natural House*, op. cit., p. 79 : « *In our country the chief obstacle to any real solution is the fact that our people don't really know how to live. They imagine their idiosyncrasies to be their "tastes", their prejudices to be predilections, and their ignorance to be virtue — where any beauty of living is concerned.* » [Dans notre pays, le principal obstacle à toute solution réelle est le fait que nos concitoyens ne savent pas vraiment comment vivre. Ils s'imaginent que leurs idiosyncrasies sont leurs "goûts", que leurs préjugés sont des prédilections et que leur ignorance est une vertu - lorsqu'il s'agit d'une quelconque beauté de la vie.]

³²² Ibid., p. 43 : « *Very few of the houses, therefore, were anything but painful to me after the clients brought in their belongings.* » [Par conséquent, très peu de maisons m'ont semblé douloureuses après que les clients ont apporté leurs affaires.]

³²³ LLOYD WRIGHT Frank, *The Living City*, op. cit., p. 207 : « *Every true home should be actually bound to grow from within to dignity and spiritual significance: grow by the right concept and practice of building into a persuasive social circumstance.* » [Chaque vrai foyer devrait être réellement destiné à grandir de l'intérieur vers la dignité et la signification spirituelle : grandir par le concept et la pratique corrects de la construction dans une circonstance sociale convaincante.]

³²⁴ LLOYD WRIGHT Frank, *The Natural House*, op. cit., p. 178 : « *I think it's far better to go with the natural climate than try to fix a special artificial climate of your own. Climate means something to man.* » [Je pense qu'il est préférable de suivre le climat naturel plutôt que d'essayer de créer un climat artificiel particulier. Le climat a une signification pour l'homme.]

boxes »³²⁵) est condamnée à être une vie « inférieure ». Il veut élever l'homme, et pour atteindre cet objectif, fixe quelques règles. Il se débarrasse de la cave et du grenier, qui sont « espaces-perdus-qui-pourraient-devenir-des-pièces-fonctionnelles-plus-tard » mais ne le deviennent jamais vraiment³²⁶, et cherche à ouvrir autant que possible « l'étage de vie »³²⁷. La mise en pratique de ce plan ouvert (« *open plan* ») devient possible par application de la « philosophie de la nature des matériaux », qu'il classe en 5 ressources dans *The Natural House*³²⁸ :

1 : l'architecture intégrale

2 : la nouvelle réalité du verre

3 : la continuité structurelle

4 : la nature des matériaux

5 : l'ornement intégral

La compréhension de ces principes lui offre de nouvelles façons de concevoir l'architecture, et c'est celle-ci qu'il qualifie d'« organique »³²⁹. Celle-ci se doit toujours d'être « intégrale »³³⁰, et afin

³²⁵ LLOYD WRIGHT Frank, *The Natural House*, op. cit., p. 133.

³²⁶ Ibid., p. 161 : « *Never plan waste space in a house with the idea of eventually converting it into rooms.* » [Il ne faut jamais prévoir d'espace perdu dans une maison dans l'idée de le convertir ultérieurement en pièces.]

³²⁷ Ibid., p. 39-40 : « *I declared the whole lower floor as one room, cutting off the kitchen as a laboratory, putting the servant's sleeping and living quarters next to the kitchen but semi-detached, on the ground floor. Then I screened various portions of the big room for certain domestic purposes like dining and reading. There were no plans in existence like these at the time.* » [J'ai fait de l'étage inférieur une seule pièce, en coupant la cuisine pour en faire un laboratoire, et en plaçant les chambres et le logement des domestiques à côté de la cuisine, mais semi-détachés, au rez-de-chaussée. J'ai ensuite aménagé différentes parties de la grande pièce pour certains usages domestiques, comme la salle à manger et la lecture. Il n'existait aucun plan de ce type à l'époque.]

³²⁸ Ibid., p. 49-66.

³²⁹ Ibid., p. 116 : « *To use our new materials — concrete, steel and glass, and the old ones — stone and wood — in ways that were not only expedient but beautiful was Culture now. So many new forms of treating them were devised out of the working of a new principle of building. I called it "organic."* » [Utiliser nos nouveaux matériaux — le béton, l'acier et le verre — et les anciens — la pierre et le bois — d'une manière qui ne soit pas seulement pratique mais belle, c'était la culture maintenant. Tant de nouvelles formes de traitement ont été conçues à partir d'un nouveau principe de construction. Je l'ai appelé « organique ».]

³³⁰ Ibid., p. 130.

d'atteindre cette intégrité, Wright utilise une « grammaire » de la maison³³¹, à savoir l'idée de construire une pensée cohérente autour d'un projet avec son propre langage, son histoire, ses articulations. Afin de faire de ces concepts des outils, Wright se montre pédagogue et énonce dans *L'Avenir de l'architecture* « 14 conseils à l'attention du jeune architecte », ou « ce qu'il devrait retenir à propos des voies et des moyens »³³².

« 1. Oubliez les architectures du monde, sinon comme quelque chose qui fut bon à sa façon et en son temps.

2. Qu'aucun d'entre vous ne se dirige vers l'architecture pour en vivre, à moins que vous n'aimiez l'architecture comme un principe à l'œuvre, pour elle-même, que vous soyez prêt à lui être aussi fidèle qu'à votre mère, à un ami ou à vous-même.

3. Méfiez-vous de l'école d'architecture sauf en matière d'ingénierie.

4. Choisissez un domaine où vous pouvez voir à l'œuvre les machines et les méthodes qui font les bâtiments modernes, ou restez direct et simple dans la construction jusqu'à ce que vous puissiez travailler de façon naturelle à la conception d'un bâtiment d'après la nature de la construction.

5. Prenez tout de suite l'habitude de vous demander « pourquoi » à propos de n'importe quel effet, qu'il vous plaise ou non.

6. Ne prenez rien pour argent comptant en matière de beauté ou de laideur, mais démontez chaque bâtiment et mettez en doute chacun de ses éléments. Apprenez à distinguer le curieux du beau.

7. Prenez l'habitude de l'analyse, avec le temps l'analyse permettra à la synthèse de devenir votre mode de pensée.

³³¹ LLOYD WRIGHT Frank, *The Natural House*, op. cit., p. 181 : « *What is needed most in architecture today is the very thing that is most needed in life — Integrity. Just as it is in a human being, so integrity is the deepest quality in a building; but it is a quality not much demanded of any building since very ancient times when it was natural (...) integral to site, to purpose, to you. The house would then be a home in the very best sense of that word.* » [Ce dont l'architecture a le plus besoin aujourd'hui, c'est de la même chose que ce dont on a le plus besoin dans la vie : l'intégrité. Tout comme chez l'être humain, l'intégrité est la qualité la plus profonde d'un bâtiment ; mais c'est une qualité qui n'a pas été exigée d'un bâtiment depuis les temps très anciens où elle était naturelle (...) intégrée au site, à l'objectif, à vous. La maison serait alors un foyer dans le meilleur sens du terme.]

³³² LLOYD WRIGHT Frank, *L'Avenir de l'architecture*, op. cit., p. 241-243.

8. *« Pensez en termes simples », comme mon vieux maître avait l'habitude de dire, entendant par là qu'il s'agit de réduire le tout à ses parties dans les termes les plus simples, pour remonter aux principes premiers. Faites cela afin de procéder du général au particulier, ne confondez jamais ces deux notions, ne vous laissez pas confondre par elles.*

9. *Abandonnez comme un poison l'idée américaine du « renouvellement rapide ». S'installer à moitié prêt, c'est troquer son droit d'ainesse d'architecte contre un plat de lentilles ou se disposer à mourir en feignant d'être architecte.*

10. *Prenez le temps de vous préparer. Dix années de préparation aux préliminaires du métier d'architecte sont à peine suffisantes pour qui voudrait véritablement s'élever au-dessus de la moyenne dans l'exacte appréciation architecturale et dans la pratique.*

11. *Puis construisez vos premiers bâtiments aussi loin que possible de chez vous. Un médecin peut enterrer ses erreurs, mais l'architecte peut seulement conseiller à son client de faire pousser des plantes grimpantes.*

12. *Considérez qu'il est aussi enviable de construire un poulailler qu'une cathédrale. La taille du projet ne signifie pas grand-chose en art, en dehors de la question de l'argent. C'est le caractère de l'œuvre, sa qualité qui comptent réellement. Le caractère peut être grand dans le minuscule ou médiocre dans le monumental.*

13. *Ne participez à aucun concours d'architecture, sauf en débutant. Aucun concours au monde n'a jamais rien donné de bon en architecture. Le jury lui-même est une sélection de médiocrités. Il commence à éplucher tous les dossiers pour rejeter les meilleurs et les pires de sorte que la moyenne soit une moyenne des moyennes. C'est le résultat net de tout concours.*

Méfiez-vous de l'acheteur de plans. Celui qui ne vous finance pas dans la recherche d'idées pour son compte se révélera un client déloyal. »

Un an plus tôt, en 1952, est traduite en français dans le cadre d'une publication de l'École des Beaux-Arts un pamphlet à l'attention des étudiants définissant l'Architecture Organique ainsi : « Organique », en architecture, signifierait alors : construire par, pour et avec l'individu (individu étant la norme en démocratie) (...) l'architecture organique, étant essentiellement concernée avec

l'intégrité de la structure, était la première à saisir le sens spirituel de cette aspiration moderne à un ordre de choses nouveau et meilleur devant surgir de nos moyens et de nos machines (...) »³³³. L'influence de Wright n'attend cependant pas que ces textes soient traduits en français pour prendre différentes formes en Europe, notamment par le biais de ce que Daniel Le Couédic appelle « l'acculturation nordique du naturalisme moderniste américain »³³⁴.

II.1.2. D'une influence internationale à une acculturation locale : deux temporalités

II.1.2.a. De la Reconstruction aux limites de l'influence américaine

À la fin de la seconde Guerre Mondiale, la France doit reconstruire ses logements, ses villes, son territoire. La Reconstruction occupe les débats pendant plusieurs années, d'abord acceptée par urgence et nécessité, elle est progressivement critiquée. Illustrant ce phénomène, un total de huit numéros réguliers intitulés « Reconstruction » du périodique *Techniques et architecture* paraissent entre 1946 et 1956. Aussi, entre 1945 et 1949, les articles « D'un mois à l'autre », de Michel Roux-Spitz, montrent à chaque numéro de *L'Architecture française* l'importance que le périodique accorde à la reconstruction du pays et la question architecturale y étant liée. Dans la même revue, les paragraphes « Organe de la reconstruction française », de divers auteurs (moins régulièrement, mais sur la même période) appuient la même logique. Dès 1946, cette architecture de l'urgence cherche des modèles économiques et aisément duplicables : la préfabrication, jusqu'alors procédé réservé aux domaines de l'industrie, s'invite dans les débats architecturaux. En 1946, *L'Architecture d'aujourd'hui* présente la préfabrication aux États-Unis, avec comme précurseurs Neutra (fig. 42, 43, 44) et notamment Wright avec son « *Textile Block* »³³⁵. Un numéro spécial dédié à Neutra est également publié, et cet architecte, plus jeune et développant une architecture plus rationnelle que Wright, séduit³³⁶. En 1947, le texte « Les chances de la préfabrication » de Neutra dresse une liste des obstacles à la préfabrication dans le bâtiment et précise « il serait sans doute bien peu réaliste de

³³³ Texte « Broadcast city » de l'ouvrage *When Democracy Builds* [Quand la démocratie construit], in LLOYD WRIGHT Frank, *Exposition de l'œuvre de Frank Lloyd Wright*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA), Paris, 1952, p. 4.

³³⁴ LE COUEDIC Daniel, *La maison ou l'identité galvaudée*, op. cit., p. 152.

³³⁵ *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 4 intitulé « Préfabrication — Industrialisation », janvier 1946, p. 78.

³³⁶ *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 6 intitulé « Richard J. Neutra, architecte », mai-juin 1946.

sous-estimer, dans la conjoncture actuelle, l'intérêt d'une participation et d'une contribution américaines à des solutions techniques indispensables dans les régions du monde accablées par les ravages de guerre, et qui doivent, aussi vite que possible, réduire leurs désastres à l'état de souvenirs de plus en plus effacés »³³⁷. Face à l'attrait de nouveaux modèles d'outre atlantique, des critiques des pensées des premiers modernes européens naissent. C'est le cas en 1947 lorsque M. Lods critique la charte d'Athènes, écrite par Le Corbusier presque quinze ans plus tôt³³⁸. Cette internationalisation des projets diffusés et américanisation des débats prend différentes formes dans la presse spécialisée française. Par exemple, tout au long de l'année 1947, le périodique *Techniques et architecture* met en place un résumé anglophone du contenu de chaque numéro. En 1953, une nouvelle rubrique, « l'architecture dans le monde », paraît dans *L'Architecture française*. Elle figure dans la quasi-totalité de ses parutions jusqu'à la fin de l'année 1965. L'actualité de la seconde partie des années 1940 est donc fort occupée par la réalité de l'après-guerre et de l'urgence de la reconstruction. Face à ce défi, la préoccupation de l'identité du paysage et de l'habitat rural comme urbain français surgit. Les possibilités qu'offrent la préfabrication, et l'audace des expressions américaines d'architectes tels Richard Neutra et Eero Saarinen séduisent une nouvelle génération d'architectes. Par la suite, cet engouement des premières heures va progressivement laisser place à une critique plus objective des questions sociales et économiques que cette nouvelle réalité de la construction amène en France. En 1957, nous lisons dans *L'Architecture d'aujourd'hui* une « Lettre aux architectes de demain » de Neutra. Celle-ci aborde la situation des jeunes architectes français, révélant un « malaise » entre productivisme exigé et aspirations qualitatives³³⁹. La responsabilité de cette nouvelle réalité économique sort des mains des architectes pour s'adresser à la société dans son ensemble. Ce débat s'invite par ailleurs dans les pages de *L'Architecture française*, où cinq articles intitulés « La profession devant l'État » paraissent entre 1954 et 1957. Au cours des années 1960, la question de l'habitation et du progrès dans les matériaux et les installations liées au confort du foyer reviennent régulièrement, dans un contexte où la France cherche tant à diffuser son effort et son savoir-faire constructif, qu'à montrer qu'elle s'ouvre à d'autres techniques et visions. Des articles

³³⁷ *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 13-14 intitulé « Brésil », septembre 1947, p. 1.

³³⁸ *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 15 intitulé « La santé publique, première partie : Principes d'organisation », novembre 1947.

³³⁹ *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 73 intitulé « Jeunes architectes dans le monde », novembre 1957, p. 2-3.

tels « Le problème des maisons économiques »³⁴⁰ soulignent les limites d'un modèle à bout souffle et « Initiative privée », expose de nouvelles alternatives participatives telles que développées par les « Castors »³⁴¹. Le nom de l'architecte visionnaire Claude Parent (1923-2016) commence à apparaître régulièrement. Les périodiques gardent une vue internationale tout au long de cette période, et bien que les États-Unis et notamment l'architecte américain Richard Neutra soient majoritairement représentés, la production architecturale d'autres pays européens et nordiques trouve écho chez les lecteurs français. Les années 1960 sont marquées par un engouement pour une nouvelle forme de modernité, porté par des figures telles qu'Alvar Aalto ou Louis Kahn, mais aussi pour l'architecture expérimentale et de la « contre-culture », avec les travaux de Bruce Goff, Herb Greene, Soleri. De nouvelles expressions françaises voient le jour, portées notamment par Claude Parent, Hervé Baley (1933-2010), Jean Renaudie et l'agence « Salier, Courtois, Lajus et Sadirac ». Grâce à l'apport de cette nouvelle génération d'architectes et à la portée de la crise sociale de mai 1968, certains débats de fond surgissent au cours des années 1970. Sur ce que représente désormais un logement pour les Français par exemple, la préfabrication tant diffusée par le spectre du modèle américain d'après-guerre ayant donné possibilité à des entreprises telles les « Maisons Phenix » de naître et commencer à prospérer, perspective redoutée des architectes plus tôt. Appuyés par d'autres sources d'influence, et la réalité économique de la crise de 1973, les logements collectifs et maisons individuelles trouvent alors de nouvelles expressions audacieuses.

³⁴⁰ *Techniques et architecture*, n° 3-4 intitulé « Petites maisons économiques », mars-avril 1953.

³⁴¹ « Initiative privée » : Castors, organisation d'un groupe local », in *Techniques et architecture*, n° 3-4 intitulé « Petites maisons économiques », mars-avril 1953, p. 81.

1945

- L'Architecture française, sans nom
Rubrique « Nos enquêtes à l'étranger » : « L'habitation américaine », de Louis-George Noviant
- L'Architecture française, « Numéro spécial sur les gares routières »
Article « Gares routières américaines », de Louis-George Noviant
- L'Architecture française, de 1945 à 1949
Articles « D'un mois à l'Autre » sur la reconstruction, de Michel Roux-Spitz
- L'Architecture française, de 1945 à 1949
Articles « Organe de la reconstruction française », auteurs divers
- Techniques et architecture, « Logements d'urgence »
Articles « Le problème du relogement en France » et « L'expérience étrangère, U.S.A. », d'André Bouxin

1946

- L'Architecture d'aujourd'hui, « Préfabrication – Industrialisation »
Article sur la préfabrication aux États-Unis, précurseurs Neutra, Wright
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Richard J. Neutra, architecte »
« Message à la France », article « Un architecte d'Aujourd'hui », de A. Persitz
- L'Architecture française, sans nom
Article « Retour d'Amérique », de Marcel Lods : Citation de la maison Nesbitt, de Richard Neutra. Article « Evolution de l'architecture américaine », d'André Remondet : citation de Wright, Neutra...
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Reconstruction en France – Architecture à l'étranger »
- L'Architecture française, sans nom
Rubrique « Nos enquêtes à l'étranger » : « Les casernes américaines », de Louis-George Noviant
- L'Architecture française, « Numéro spécial sur l'architecture hôtelière »
Article « Hôtels américains », de L.G. Noviant
- L'Architecture française, « Numéro spécial sur les Etablissements de la première enfance »
Article « Réalisations américaines en faveur de l'enfance », de L.G. Noviant
- Techniques et architecture, « Éclairage »
Articles « Exposition des techniques américaines 1939-194x » et « Nouvelles maisons américaines »
- 1946 — L'Architecture d'aujourd'hui, « Reconstruction en France – Architecture à l'étranger »
« Urbanisme 1946 : Les travaux ont commencé ! », Le Corbusier, « Un immeuble collectif à Marseille », Le Corbusier
- Techniques et architecture, « Reconstruction 1946 »

↓

1947

- L'Architecture d'aujourd'hui, « Brésil »
Article « Les chances de la préfabrication », de Richard J. Neutra
- L'Architecture française, « Numéro spécial sur les écoles »
École primaire à Los Angeles, de Richard Neutra
- L'Architecture française, « Numéro spécial sur l'exposition de l'habitation et de l'urbanisme - Paris 1947 »
Publicité maisons préfabriquées « Grames », Article « Une maison familiale suédoise préfabriquée en bois, de Sven Ivar Lind
- La Construction Moderne
Article « Ensembles préfabriqués et construction usinée » par R. Gruzelle, Ingénieur-Expert
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Techniques américaines – Urbanisme et habitation »
- L'Architecture française, « Numéro spécial sur les constructions industrielles »
Article « Usines américaines », de L.G. Noviant
- L'Architecture d'aujourd'hui, « La santé publique, première partie : Principes d'organisation »
Article « Attaques contre la charte d'Athènes », M. Lods
- Techniques et architecture a un résumé anglophone toute l'année

1948

- L'Architecture d'aujourd'hui, « Habitations individuelles »
Article « Deux œuvres nouvelles de Richard J. Neutra »
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Architecture contemporaine dans le monde »
Note « R. J. Neutra à Paris »
- L'Architecture française, « Edifices scolaires »
Article « L'architecture de l'amour », de Gaston Bardet : citation Neutra, Wright
- L'Architecture française, « Constructions hospitalières et sociales »
Article « Le dilemme de Neutra, ou l'Urbanisme, antidote de la préfabrication » de Gaston Bardet
- Techniques et architecture, « Equipement thermique 1 »
Publicité « Maison Phénix »
- Techniques et architecture, « Actualités 1948 »
Informations « Richard Neutra à Paris », Publicité « Maison Phénix », Projet « Maisons préfabriquées Harman (USA) », de Oscar Stonorov
- Techniques et architecture, « Travail »
Article « Essai industriel de Maisons préfabriquées », de Ch. Bihl

↓

1949

- L'Architecture d'aujourd'hui, « L'architecture et l'enfance »
Article « Réponse au « Dilemme de Neutra » », de R. J. Neutra, Article « Maisons préfabriquées en aluminium, Jean Prouvé, constructeur »
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Architecture contemporaine dans le monde »
Projets de Jean Prouvé, Neutra...
- Techniques et architecture, « Alsace & Routes et ponts »
Maisons coloniales préfabriquées, de Jean Prouvé

1950

- L'Architecture française, « Cités et groupes d'habitations »
Cité d'habitation de Channel Heights (U.S.A.), de Richard-J. Neutra, architecte
- L'Architecture française, « Immeubles de bureaux industriels et commerciaux »
Article « Regards sur un mythe actuel : la maison préfabriquée », de Louis Quételard
- Techniques et architecture, « L'Art d'habiter »
Publicité « Le confort américain à des prix français », Cuisine fonctionnelle Saint Laurent
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Reconstruction France 1950 »

1951

- L'Architecture d'aujourd'hui, « L'architecture contemporaine dans le monde »
Article « Une carrière d'architecte : 25 ans d'architecture américaine » de Richard Neutra
- Techniques et architecture, « Reconstruction 1951 »
Publicité « Maison Phénix »
- Techniques et architecture, « Projets et réalisations »
Informations, Expositions « Une nouvelle maison préfabriquée au salon des arts ménagers », de Jean Prouvé
- L'Architecture française, « Le logis d'Aujourd'hui et son équipement »
Article « Le logis d'aujourd'hui, éléments et conditions de son plan », de Louis G. Noviant
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Architecture industrielle »
- Techniques et architecture, « Actualités »
Articles : Reconstruction, « La création d'une ville neuve dans le cadre des lois de remembrement, l'exemple du Havre », de J.E. Tournant et Reconstruction, « L'Unité d'habitation de Marseille », de Le Corbusier, A. Wogensky

↓

- 1952** — L'Architecture d'aujourd'hui, « Habitations individuelles »
Travaux récents de Richard Neutra
- L'Architecture française, « Constructions scolaires et universitaires »
Publicité « Maison Phénix »
- Techniques et architecture, « Actualités »
Projet « France – Constructions scolaires préfabriquées », de Jean Prouvé
- L'Architecture française, « Actualité architecturale »
Article « Vers l'industrialisation du bâtiment – Une expérience de constructions métalliques »
- Techniques et Architecture : 6 périodiques « Reconstruction » entre 1952 et 1956
- 1953** — L'Architecture française, « Banques et bureaux »
Dossier « Les maisons préfabriquées »
- L'Architecture d'aujourd'hui, « U.S.A. Contributions américaines à l'architecture contemporaine »
Articles « Aspects de l'Architecture aux États-Unis en 1953 », de S. Giedion et « Les architectes de la jeune génération aux États-Unis », de P. Blake
- L'Architecture française, rubrique « L'architecture dans le monde » dans la quasi-totalité des parutions du périodique entre 1953 et 1965
- 1954** — Techniques et architecture, « Reconstruction »
Article « Une carrière d'architecte : 25 ans d'architecture américaine » de Richard Neutra
- L'Architecture française, rubrique « La profession devant l'Etat » de P.M. Durand-Souffland paraît cinq fois entre 1954 et 1957
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Constructions scolaires »
Exposition Mies à Paris
- Techniques et architecture, « Secteur industrialisé – 7319 logements »
- 1955** — Techniques et architecture, « Acier 2 »
Projets « Maison de santé à Griffith Park à Los Angeles. 1927-1929 » et « Club à Eagle Rock, Los Angeles », de Richard Neutra
- L'Architecture française, « Ameublement – Equipement du logis »

↓

1956

— L'Architecture d'aujourd'hui, « Californie, Venezuela, Construction en pays chauds »
Note « Visite à Paris de l'américain Richard J. Neutra », réalisations de Neutra

— Techniques et architecture, « Couvertures »
Informations « Une conférence de R. Neutra au C.E.A. »

— L'Architecture française, « Afrique occidentale française »
Parution livre « Mies van der Rohe », de P. C. Johnson

— L'Architecture française, « Organisation du logis »
Article « L'organisation du logis – condition essentielle de son efficacité », de L.G. Noviant

— Techniques et architecture, « Constructions scolaires 3 »
Actualités « Voyage d'études aux U.S.A. », de J. Duprat

— L'Architecture française, « Numéro spécial sur les constructions industrielles »
Article « Usines américaines », de L.G. Noviant

— L'Architecture d'aujourd'hui, « Japon »
Article « Les architectes devant l'industrialisation du bâtiment »

1957

— L'Architecture d'aujourd'hui, « Jeunes architectes dans le monde »
« Lettre aux architectes de demain » de Richard J. Neutra

— L'Architecture française, « Maisons individuelles V »
Article « Quelques réalisations récentes des maisons Phénix »

— L'Architecture d'aujourd'hui, « Afrique noire – Actualités »
Texte « Visite aux U.S.A. - La leçon de Mies van der Rohe » de R. Lopez

— Techniques et architecture, « L'industrialisation du bâtiment »
Articles « Le problème – Produire industriellement les bâtiments, dessiner le pays », de M. Lods et « Le Bois et l'industrialisation de la construction », de P. Opoix, chef du bureau de normalisation du bois

1958

— L'Architecture française, « Garages, stations-service – Gares routières »
Publicité « Maison Phénix »

— L'Architecture d'aujourd'hui, « L'œuvre de Mies van der Rohe »

1959

— L'Architecture d'aujourd'hui, « Habitations individuelles – Hôtels et motels – Actualités »

↓ *Présentation de deux habitations de R. J. Neutra*

- 1959 — L'Architecture d'aujourd'hui, « U.S.A. - Espagne – Actualités »
Travaux récents de trois agences américaines : Skidmore, Owing & Merrill, Saarinen & associés et Paul Rudolph
- 1961 — Techniques et architecture, « Habitations individuelles »
Projet « Maison Phénix 1961 »
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Japon 2 »
Textes « Contre des démolitions intempestives » et « Où va l'architecture américaine » de A. P.
- 1962 — Techniques et architecture, « Actualités »
Projet « Californie-Collège des Beaux-Arts de San Fernando », de R. Neutra et R.E. Alexander
- 1963 — L'Architecture d'aujourd'hui, « Architectures sacrées – Recherches structurales »
Église communauté de Garden Grove, R. J. Neutra
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Hommage à Le Corbusier – Bâtiments publics – Israël, réalisations récentes »
- 1964 — L'Architecture française, « Architecture religieuse V »
Une église pour automobilistes à Garden-Grove, Californie, de Richard Neutra
- La Construction Moderne
Ensembles préfabriqués et construction usinée par R. Gruzelle, Ingénieur-Expert
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Un siècle d'architecture »
Texte « L'architecture américaine prend une nouvelle orientation » : actualités sur le travail de Kahn, Goff... Article « Le Corbusier et l'urbanisme moderne », Claude Parent
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Détente – Loisirs – Evasions »
Prix culturel à Mies van der Rohe
- L'Architecture française, « Habitations collectives VII »
Quartier Lafayette-Park à Detroit, de L. Mies van der Rohe et L. Hilberseimer
- Techniques et architecture, « Construction 64 »
Recherches « Une proposition pour l'industrialisation de la construction des logements », de D. Chenut, A. Dottelonde, H. Planacassagne, R. Sarger

↓

- 1965** — Décès de Le Corbusier
- Techniques et architecture, « Industrialisation du bâtiment »
Informations « *Un atelier extérieur franco-américain à l'E.N.S.B.A* », Article
« *Industrialisation du bâtiment en France* », de G. Blachère
- L'Architecture d'aujourd'hui, « L'habitat dans le monde »
Réaménagement urbain à Detroit, Mies van der Rohe
- L'Architecture française, « Constructions scolaires - enseignement supérieur VIII »
Note décès Le Corbusier (1887-1965)
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Suisse »
Décès Le Corbusier, note d'André Bloc et Georges Candilis
- L'Architecture d'aujourd'hui, « USA 65 »
Témoignages pour Le Corbusier
- L'Architecture française, « Numéro spécial UIA congrès Paris 1965 »
Article « *Un village « Made in U.S.A. » en Seine et Oise* »
- 1966** — Techniques et architecture, « Industrialisation du bâtiment – France Est – Sud-Est »
Article « *L'architecte face à l'Industrialisation – vivre son temps* », de Jacques Henri-Labourdette
- Techniques et architecture, « C.E.G. – C.E.S. – C.E.T. Essais d'industrialisation des constructions scolaires »
- 1967** — L'Architecture d'aujourd'hui, « Tourisme – Loisirs »
Maisons individuelles industrialisables par Jean Prouvé
- 1968** — L'Architecture d'aujourd'hui, « Habitations »
Texte « *Expressions américaines* » H. Baley, G. Cordier
- Techniques et architecture, « Industrialisation du bâtiment »
- 1969** — Décès de Mies Van der Rohe
Note décès Walter Gropius et Mies van der Rohe, de Ch. Rambert
- Techniques et architecture, « Construction 69 »
Information « *Water Gropius 1883-1969, Mies van der Rohe 1886-1969* »

↓

- 1969 — Techniques et architecture, « Structures nouvelles – Industrialisation »
- Techniques et architecture, « Constructions scolaires et universitaires – Industrialisation »
- 1970 — L'Architecture d'aujourd'hui, « Espagne – Madrid – Barcelone »
Décès de Richard Neutra, note de Yves Roa
- L'Architecture française, « Sièges sociaux et administratifs X »
Note « Survival through design », de Charles Rambert (décès de Neutra)
- Techniques et architecture, « Immeubles tours »
Informations : « Neutra » (décès)
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Santé publique »
Exposition Mies van der Rohe à Paris
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Vers une industrialisation de l'habitat »
Article « Industrie et utopie » Bernard Hamburger, nombreux exemples de capsules, prefab...
- Techniques et architecture, « Actualités – Techniques »
Article « L'industrialisation dans la construction », de Jean Raynaud
- 1971 — L'Architecture française, « Enseignement – Formation X »
Livre « Construire pour survivre », (trad. fr.) de R. Neutra
- 1973 — Techniques et architecture, « Habitation : Systèmes constructifs, industrialisation »
- 1974 — Techniques et architecture, « Maisons mobiles, Construction modulaire »
Articles « L'expérience américaine » et « France : extrait d'une proposition de charte »
- L'Architecture française, « Édifices publics »
Note « Une exposition Mies van der Rohe »
- 1975 — L'Architecture française, « Habitat individuel »
Publi-reportage « Maisons Phénix, contraintes et devenir »

↓

- 1976** — Techniques et architecture, « La question du logement_2 – Constituer l'espace »
Publicité « Maison Phénix à l'écoute des français », Article « Remparts et coursives », de A. et P. Smithson (Robin Hood Garden)
- Techniques et architecture, « La question du logement_1 – Du rêve participationniste à la flexibilité »
- 1979** — Techniques et architecture, « Industrialisation ouverte – 1. principes – expérimentations »
Article « L'architecture et la règle du jeu de l'industrialisation ouverte », de B. Hamburger
- 1980** — Techniques et architecture, « Industrialisation ouverte – 2. systèmes constructifs – composants »

II.1.2.b. De la crise identitaire du Régionalisme à une autre modernité

Dès la fin des années 1940, les pays scandinaves et le Japon apportent en France un art de vivre sobre et détaché des urgences de la Reconstruction. Entre rapports de voyages d'architectes et expositions, ces architectures fascinent. Les usages et codes dévoilés par cette « autre modernité » deviennent au cours des années 1960 une réalité que les architectes et clients français s'approprient. Les premiers doutes sur la concordance des aspirations américaines et françaises participent à renforcer l'attrait pour ces autres modèles. C'est le cas par exemple dans un article intitulé « Où va l'architecture américaine », de A. P.³⁴², où il observe que la notion de pérennité des bâtiments n'est pas la même culturellement entre l'Europe et les États-Unis. Cela rend l'approche de la conception et des exigences techniques très différentes entre les deux continents (comprendre que l'architecture américaine est dépeinte moins qualitative selon nos standards). Durant les années 1970, la question de l'intégration de la nature, du solaire dans la conception architecturale entre dans les débats. Les acquis de l'industrialisation ne doivent plus empêcher mais plutôt accompagner l'avènement d'une nouvelle Architecture qualifiée « douce », « évolutive », ou « solaire ».

³⁴² *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 98 intitulé « Japon 2 », octobre novembre 1961, p. XIII-XV.

1945

— Décès de Robert Mallet-Stevens

— La Construction Moderne, « Constructions agricoles et rurales »
L'HABITAT RURAL, Les Journées d'Études de l'Habitat Rural, M. Vignerot

— L'Architecture d'aujourd'hui, « Solutions d'urgence »
USA : Constructions provisoires à Coastville, L. Kahn

— L'Architecture française, « Numéro spécial sur l'architecture suédoise »

1946

— Techniques et architecture, « Aménagement rural »
Articles « Vers un aménagement rural nouveau », de Guy Pison, « Régionalisme et tradition », de Paul Dufournet, « Respect du paysage », de A.H., « Maison en aluminium », de R. B. Fuller

— Techniques et architecture, « Reconstruction 1946 »
« Une habitation au Japon », de Charlotte Perriand

— Techniques et architecture, « Eclairage »
Article « Maison « solaire » près de San Francisco, de H.H. Harris, architecte
Article « Nouvelles maisons américaines »

— L'Architecture française, sans nom
Un sanatorium pour tuberculeux en Finlande, de A. Aalto

— L'Architecture française, « Numéro spécial sur l'architecture suédoise »

1947

— Techniques et architecture, « Architecture régionale »
Articles « Architecture régionale », « Crise esthétique de l'architecture rurale contemporaine », « L'esthétique de l'architecture rurale dans la civilisation industrielle », de George-Henri Rivière

— Techniques et architecture, « Habitation »

— L'Architecture française, « Numéro spécial sur l'exposition de l'habitation et de l'urbanisme – Paris 1947 »
Article « Une maison familiale suédoise préfabriquée en bois, de Sven Ivar Lind

— L'Architecture française, « Numéro spécial sur les écoles »
Article « Histoire d'un voyage en Suède et au Danemark », de P.M.D.S.

— L'Architecture française, « Numéro spécial sur les édifices publics »
Hôtel de ville d'Aarhus, Danemark, de Arne Jacobsen, Publicité « Pour la première fois en France, le Sauna, le vrai bain finlandais », D. Fréville & fils

↓

- 1948 — Techniques et architecture, « Résidence »
Actualités rurales, « Aménagement d'une bibliothèque dans une résidence familiale à Saint Jean de Monts (Vendée), de Jean Bossu et Jean Debarre
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Habitations individuelles »
- Techniques et architecture, « Liants »
Projet « États-Unis – Maison d'habitation à ossature métallique », de S. Soriano
- Techniques et architecture, « Étanchéité »
Article « Recherche de conception économique de la maison individuelle », de André Croizé
- Techniques et architecture, « Tchécoslovaquie »
Informations « Qu'arrive-t-il à l'architecture moderne ? »
- L'Architecture française, « Numéro spécial sur l'architecture suédoise »
Architecture suédoise, de J. Niermans
- 1949 — Techniques et architecture, « Equipement thermique 2 »
Information « Exposition Aalto »
- 1950 — Techniques et architecture, « L'Art d'habiter »
Article « L'Art d'habiter », de Charlotte Perriand
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Habitations 50 » (volumes 1 & 2)
- L'Architecture française, « Immeubles de bureaux industriels et commerciaux »
Articles « Regards sur un mythe actuel : la maison préfabriquée », de Louis Quételard, « Exposition d'architecture contemporaine danoise », de Jean Morey, « Sur un voyage en Norvège », de P. V. Fournier
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Alvar Aalto – actualités »
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Habitations 50 » (volumes 1 & 2)
- L'Architecture française, « Cités et groupes d'habitations »
Cité ouvrière de Carver Court (U.S.A.), de Howe, Stonorov et Kahn, architectes
- 1951 — Techniques et architecture, « L'eau et le gaz dans l'habitation »
- L'Architecture française, « Constructions industrielles (III) »
Dépôt d'une fabrique de verre (Finlande), de A. Aalto

↓

- 1951 — L'Architecture française, « Maisons individuelles (II) »
86 maisons individuelles (réalisations françaises et étrangères), Citation Frank Lloyd Wright, « Dictionnaire de la maison individuelle »
- L'Architecture française, « Salles de spectacles »
Livre « Norwegian architecture »
- 1952 — Techniques et architecture, « L'équipement sanitaire de l'habitation »
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Habitations individuelles »
- L'Architecture française, « Frank Lloyd Wright »
Comparaison « Usonia I, II... » au système coopératif des castors
- 1953 — Techniques et architecture, « L'électricité dans l'habitation »
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Habitations »
Bruce Goff, une maison expérimentale
- L'Architecture française, « Maisons individuelles (III) »
Articles « Le financement des logements économiques », de J. Lizée, « Maisons économiques à un seul niveau », de P. Bailleau, « Maisons économiques (U.S.A.), Deux maisons de André Lurçat, Maison de vacances de Kahn et Jacobs (U.S.A.)
- L'Architecture française, « Banques et bureaux »
Article « Salon des arts ménagers : maisons préfabriquées », de Jean Morey
- Techniques et architecture, « Petites maisons économiques »
Article « Le problème des maisons économiques », de T. & A, Article « Initiative privée » : Castors, organisation d'un groupe local
- Techniques et architecture, « Actualités »
Projet « Finlande – Maison d'un architecte à Kuusisaari (Helsinki), de Aarne Ervi
- 1954 — Décès d'Auguste Perret
- Techniques et architecture, « Revêtements »
Projet « Japon – Maison du professeur Saito à Tokio », de Kiyosi Seike
- Techniques et architecture, « Le bois – Techniques nouvelles »

↓

- 1954 — L'Architecture française, « Sports – Vacances – Loisirs »
Article « A propos d'un voyage en Suède », de Jean Niermans
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Pays nordiques »
- 1955 — L'Architecture d'aujourd'hui, « Pologne, Habitations individuelles – Constructions diverses »
- L'Architecture française, « Maisons individuelles (IV) »
Maison familiale en Vendée, de Jean Bossu et Jean Debarre
- Techniques et architecture, « Cafés – Bars – Restaurants »
Actualités « Maison du professeur Otoy Miyagi, Tokyo, Japon », de Kiyosi Seike et Riki Watanabe
- Techniques et architecture, « Constructions scolaires 1 »
Projet « École à Fyn (Danemark) », de Arne Jacobsen
- 1956 — Techniques et architecture, « Actualités »
Projets « Japon – Maison d'un mathématicien à Tokyo », de Kiyosi Seike et Riki Watanabe, « Finlande – Petite salle du théâtre national finlandais à Helsinki », de Kaija et Heikki Siren
- Techniques et architecture, « Maisons individuelles »
- L'Architecture française, « Habitation collective IV »
Article « Voyage d'Architectes en Finlande », de L.G. Noviant
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Japon »
- 1957 — L'Architecture française, « Maisons individuelles (V) »
- Techniques et architecture, « Equipement sanitaire »
Actualités « Le salon des Arts Ménagers 1957 – la maison japonaise », de Charlotte Perriand
- Techniques et architecture, « L'industrialisation du bâtiment »
Article « Le Bois et l'industrialisation de la construction », de P. Opoix, chef du bureau de normalisation du bois
- Techniques et architecture, « Actualités – Construction – Techniques »
Projet « Finlande – Résidence universitaire d'Otaniemi », « Finlande – École suédoise des Hautes études commerciales, à Helsinki », de K. Simberg, « Finlande – cité-jardin de Tapiola, de Aarne Ervi »

↓

- 1958 — Techniques et architecture, « Résidence »
Actualités rurales, « Aménagement d'une bibliothèque dans une résidence familiale à Saint Jean de Monts (Vendée), de Jean Bossu et Jean Debarre »
- L'Architecture d'aujourd'hui, « L'œuvre de Mies van der Rohe »
Grandes lignes pour une politique générale de l'habitat français
- Techniques et architecture, « Aménagement rural »
 Article « La mise en valeur des campagnes », de L. Leroy, « L'architecture rurale et l'urbanisme rural », de G. Pison, « Le rôle des comités et coopératives d'habitat rural », de J. Pinson
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Bruxelles 1958 – Habitations individuelles – actualités »
- 1959 — L'Architecture d'aujourd'hui, « Habitations individuelles – Hôtels et motels – Actualités »
- L'Architecture française, « Maisons individuelles (VI) »
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Industrie, commerce »
 Texte « Alvar Aalto à Paris »
- Techniques et architecture, « Actualités »
 Projets « Japon – Maison près de Tokyo », de K. Kikutake, « Japon – Résidence à Kitakamakura »
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Santé publique – Actualités »
 Kenzo Tange à Paris, lauréat 1er grand prix d'Architecture et d'Art de l'AA, Projets phares
- 1960 — L'Architecture française, « Maisons individuelles (VII) »
 Maison de vacances, de Y. Salier et A. Courtois
- Techniques et architecture, « Construction 60 »
 Informations « Le ministère de la construction va organiser des concours régionaux pour la construction de maisons individuelles », Article « Construire en Bois », de J. Campredon
- Techniques et architecture, « Contrôle thermique naturel des locaux »
- 1961 — Techniques et architecture, « Habitations individuelles »
 Texte « Nouvelles formes d'habitat individuel urbain », de J. Bossu, P. Sagui, S. Micheloni, projets de Y. Salier et A. Courtois

↓

- 1961 — Techniques et architecture, « L'équipement des ensembles d'habitation »
Actualités « Danemark, Arne Jacobsen – Œuvres récentes »
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Pays nordiques »
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Enseignement »
Arne Jacobsen, Grand prix international d'Architecture et d'Art de l'AA
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Japon 2 »
- 1962 — L'Architecture d'aujourd'hui, « Cent maisons d'aujourd'hui »
- La Construction Moderne
« De la maison individuelle en France », de André Pux
- La Construction Moderne
« Maisons d'habitation, par Elizabet Beazley », Lu dans la presse, « L'inhumanité des grands ensembles, de Bernadette Godet »
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Cités nouvelles – centres urbains »
Conférence Louis Kahn à Paris, Projet nouveau centre d'Helsinki : A. Aalto
- 1963 — L'Architecture française, « Magasins, Boutiques, Marchés V »
Publicité « L'Ardoise », exemple maison Claude Parent
- La Construction Moderne
« La place de la maison individuelle dans la construction », « Une enquête sur la maison individuelle »
- La Construction Moderne
« Nombre de maisons individuelles dont la construction a été autorisée en France de 1957 à 1961 inclus », Lu dans la presse, « Plaidoyer en faveur de la maison individuelle »
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Hommage à Le Corbusier – Bâtiments publics – Israël, réalisations récentes »
Exposition Alvar Aalto
- L'Architecture française, « Bibliothèques »
Bibliothèque publique de Saynatsalo, Finlande, de Alvar Aalto
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Louis Kahn – Tourisme – Actualités »
Texte « Le fondamentalisme dans l'œuvre de L. Kahn »
- Techniques et architecture, « Actualités – Sports »
Informations « Un voyage d'étude en Finlande », Projet « Klampenborg (Danemark) – Ensemble résidentiel », de A. Jacobsen
- ↓

1964

- La Construction Moderne
Lu dans la presse, « Il n'y a pas de quoi être fier de notre habitat »
- La Construction Moderne
Article « La promotion de l'habitat rural »
- La Construction Moderne
Article « Les exportations de maisons en bois préfabriquées suédoises continuent à croître régulièrement »
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Détente – Loisirs – Évasions »
Centre culturel, Wolfsburg, Allemagne, A. Aalto
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Un siècle d'architecture »
Texte « L'architecture américaine prend une nouvelle orientation », aux États-Unis : actualités, projets de Kahn, Goff
- Techniques et architecture, « Construction 64 »
Actualités « Un voyage d'études en Suède »
- Techniques et architecture, « Grands ensembles »
Projet « Finlande – La cité-jardin de Tapiola », de A. Ervi

1965

- Décès de Le Corbusier
- L'Architecture française, « Numéro spécial UIA congrès Paris 1965 »
Texte « Mutations architecturales de la maison » (introduction)
- Techniques et architecture, « Industrialisation du bâtiment »
Informations « Mission d'études de la construction des maisons individuelles aux U.S.A. », Bibliographie « Maisons individuelles aux U.S.A. », de Borchardt et Traub
- L'Architecture d'aujourd'hui, « L'habitat dans le monde »
Immeuble tour à Brême, A. Aalto
- Techniques et architecture, « Grands immeubles »
Projet « Immeuble d'habitation à Neue Vahr près de Brême », de Alvar Aalto
- L'Architecture française, « Hôtels – Motels – Restaurants IV »
Note « Architecture finlandaise à l'École des Beaux-Arts »
- Techniques et architecture, « Constructions universitaires et scolaires »
Informations : Architecture finlandaise

↓

- 1966** — L'Architecture d'aujourd'hui, « Habitations actuelles »
- L'Architecture française, « Equipement sportif III »
Article « La maison individuelle aux U.S.A., conférence de l'ITBTP, Information : « Un centre breton » à Paris »
- L'Architecture française, « Maisons Individuelles IX »
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Recherche architecturale »
Exposition des meubles d'Alvar Aalto à Paris
- Techniques et architecture, « Actualités »
Projets de l'Atelier d'Architecture Salier, Courtois, Lajus, Sadirac
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Japon 66 »
-
- 1967** — L'Architecture d'aujourd'hui, « Architectures nordiques »
Exposition Alvar Aalto à Helsinki, Projets Aalto, Pietilä, Jacobsen, Erskine, Texte « Alvar Aalto, unité de l'homme et de l'œuvre », de Léonardo Mosso, Texte « Construire dans le nord » de Ralph Erskine
- Transports / Aéroports – Gares de chemins de fer et routières
Note « L'ardoise se porte bien », Article « En croisière de Marseille au Japon », de P.M. Durand Souffland
-
- 1968** — Décès Pierre Janneret
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Habitations »
« Une théorie de l'architecture résidentielle » K. Shinohara, « Expressions américaines » H. Baley, G. Cordier, « La maison – test d'expérimentation » Claude Parent
- L'Architecture française, « Bureaux et équipements administratifs IX »
Note « Architecture roumaine à l'ENSBA », référence à une exposition en 1965
-
- 1969** — Décès Mies van der Rohe
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Louis I. Kahn »
Exposition Architecture Principe à Madrid, Projets, croquis, textes, commentaires...
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Nouvel environnement »
Manifeste du boycott de l'architecture, par Hundertwasser

↓

- 1969 — L'Architecture française, « Constructions hospitalières et sociales VI »
Notes « Une nouvelle politique de l'urbanisme, place et rôle de la maison individuelle » et « De l'avenir de la maison individuelle »
- L'Architecture française, « Habitations suburbaines »
La maison d'un architecte à Tarbes, de Ed. Lay
- Techniques et architecture, « Construction 69 »
Projet « U.S.A. – La maison tournante », de R. Foster
- L'Architecture française, « Industrie – Laboratoires XII »
Note « Les résidences secondaires en France »
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Actualités France »
Actualités Atelier d'architecture Salier, Courtois, Lajus
- 1970 — Décès d'André Lurçat
- L'Architecture française, « Constructions agricoles et rurales »
Couverture : 1er prix du concours « Maison de la forêt », à Meymac de J.C. Demichel et C.L. Dordilly
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Vers une industrialisation de l'habitat »
« Industrie et utopie » Bernard Hamburger
- L'Architecture française, « Hôtels – Motels – Restaurants V »
Note « Une enquête sur la maison individuelle »
- Techniques et architecture, « Actualités – Recherches »
Différentes interprétations de la maison : chaumière, sculpture, vernaculaire, prefab...
- Techniques et architecture, « Construction 70 – Recherches »
Information « Des maisons canadiennes en France »
- L'Architecture française, « Construction 70 – Recherches »
Information « Des maisons canadiennes en France »
- 1971 — Décès d'Arne Jacobsen
- L'Architecture française, « Maisons individuelles X »
Introduction « La maison individuelle », de Ch. Rambert
- Techniques et architecture, « Actualités – Recherches »
Projet « Danemark – La bibliothèque principale de Rödovre », de A. Jacobsen

↓

1972

- L'Architecture d'aujourd'hui, « Habitat individuel »
« Industrie et utopie » Bernard Hamburger
- L'Architecture française, « Ensembles d'habitations IX »
Maisons individuelles, de P. Diaz, Les Domobiles, de P. Häusermann
- L'Architecture française, « Recherche – Structures II »
Maisons solaires, de Jacques Michel

1973

- Techniques et architecture, « Architecture évolutive : Habitation »
- Techniques et architecture, « Habitation : Systèmes constructifs, industrialisation »
Informations « Alvar Aalto, cinquante ans de Design »
- L'Architecture française, « Laboratoires – Centres de recherche II »
Note « La maison solaire au village de France 1973 », Recherche : « Les maisons intégrées », de Marc Rassiati
- L'Architecture française, « Loisirs »
Note « Oui à la maison individuelle... mais non à sa prolifération anarchique »
- L'Architecture française, « Constructions hospitalières et sociales VII »
Note « Vivre dans l'Ouest », Note « La maison écologique, de Andrew Mackillop, Livre « Sans toit ni loi », de Michel Bataille, Note « L'Ardoise » (revue)
- L'Architecture française, « Edifices publics VIII »
Note « l'Académie d'Architecture décerne sa grande médaille d'or à Alvar Aalto »
- L'Architecture française, « Bibliothèques II »
Notes « Alvar Aalto à l'Institut de l'Environnement », « Une conférence de Louis Kahn »
- Techniques et architecture, « Universités »
Publicité « bois COFI canadien »

1974

- Décès de Louis Kahn
- Techniques et architecture, « Façades »
Articles « Energie solaire et habitation », de J.L. Wallet, P. Le Chapellier, « Les maisons solaires », de J. Michel
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Habiter la mer »
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Transports – Circulation »
Hommages à Louis Kahn

↓

- 1974 — L'Architecture française, « Maisons individuelles »
Note « Le marché de la maison individuelle » : Editorial, de Charles Rambert, Habitation individuelle, de Cl. Parent, Article « De la maison traditionnelle à la maison industrialisée », de R. Chaumont, Maison d'habitation à La Tresne, de Salier, Courtois, Lajus, Fouquet
- Techniques et architecture, « Maisons mobiles, Construction modulaire »
Articles « La solution maison mobile vaut-elle pour la France ? », Publicité « bois COFI canadien », « Recherches japonaises »
- L'Architecture française, « Edifices publics »
Note « La mort d'un poète » (décès Louis Kahn)
- Techniques et architecture, « Architecture évolutive »
Article « Vers une approche de l'évolutivité en tant que terme architectural », de D. Clayssen, A. et C. Hourcade
- 1975 — L'Architecture française, « Habitat individuel »
Article « La leçon japonaise – Le module homme, mesure de l'espace habitable » de Bernard Jeannel (citation Wright)
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Centres historiques face au développement »
Article « De retour au pays, Christian Gimonet et la maison individuelle », Texte « À propos de l'architecture domestique » de Marie-Christine Gangneux
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Architecture douce »
Texte « L'avènement du natural design », de Sim Van der Ryn (fig. 45)
- 1976 — Décès d'Alvar Aalto
- Techniques et architecture, « Architecture urbaine 2 »
Article « Architecture, prolongement de l'habitat », de R. Erskine (Byker wall)
- Techniques et architecture, « La question du logement_2 – Constituer l'espace »
Article « L'architecture a-t-elle un sens pour le logement ? », de B. Hamburger
- 1977 — Techniques et architecture, « Du bon usage des énergies »
Article « Habitat vernaculaire et milieu climatique », de Jeanne-Marie Alexandroff
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Alvar Aalto »
Article « La profession, une crise mondiale », Texte « Alvar Aalto et la poésie de la fonction », de Alain Colquhoun, « Mon premier vrai professeur », de Ricardo Bofill

↓

- 1977 — L'Architecture d'aujourd'hui, « Architecture – promotion et architecte – promoteur »
Yale center for British Art, Louis I. Kahn, citation de Wright
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Quelle architecture solaire ? »
Exemples divers d'applications de panneaux solaires, architecture « bio-climatique », orientations, formes, transferts de chaleur...
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Formalisme – Réalisme / Trois signes de l'architecture japonaise »
- 1978 — L'Architecture d'aujourd'hui, « Habitat : entre l'individuel et le collectif »
- Techniques et architecture, « Architectures de bois »
Projets « Centre de l'environnement au Teich », « Agence d'architecte et maison d'habitation », de P. Lajus, « Maison d'habitation à Bourges », de C. Gimonet
- 1979 — Décès de Pascal Diaz
- Décès de Paul Nelson
- Techniques et architecture, « Industrialisation ouverte – 1. principes – expérimentations »
Article « L'architecture et la règle du jeu de l'industrialisation ouverte », de B. Hamburger, Projet « Composants bois, « Villa Morton » à Bordeaux », de P. Lajus
- Techniques et architecture, « Les 4 éléments »
Articles « L'architecture moderne ou une conception nouvelle de l'homme dans la nature », de Jeanne-Marie Alexandroff, « La démarche de conception de l'habitat climatique », de R. Cabessa
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Du village à la ville »
Maisons individuelles de Paul Chemetov
- 1980 — L'Architecture d'aujourd'hui, « Solaire : Passif ou Actif ? »
Actualité : « Une maison solaire à la foire de Paris », Texte « Une non-architecture », de Alain Hervé (fig. 46), Projets pour 4 maisons solaires, de Peter Cook & Christine Hawley
- Architecture solaire, inventaire technique
- Techniques et architecture, « Héritages anciens et modernes »
- Techniques et architecture, « L'architecture des loisirs »
Article « Le précaire et le permanent », de P. Lajus

↓

- 1981** — Décès de Jean Renaudie
- Techniques et architecture, « Habitat - évolution des pratiques »
- Techniques et architecture, « Habitat individuel »
Projet « 10 maisons groupées à Saint-Aubin-de-Blaye », de P. Lajus
- Techniques et architecture, « Architecture et site »
Article « Entretien avec Roland Schweitzer »
- 1982** — Décès de Bernard Hamburger
- Décès de Bruce Goff
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Habitat et urbanité »
- Techniques et architecture, « Habitat : archétypes, prototypes, types... »
- Techniques et architecture, « Habitat et maîtrise d'ouvrage »
- 1983** — L'Architecture d'aujourd'hui, « Maisons japonaises »
Dossier « 30 maisons manifestes », de Patrice Goulet, « Louis Kahn, The Indian Institute of management, Ahmedabad, Inde, 1962-74 »
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Bruce Goff, 1904-1982 »
Dossier, avec David G. De Long & Bart Prince, Texte « La maison transfigurée », de Patrice Goulet
- L'Architecture d'aujourd'hui, « France inconnue : 1. Maisons individuelles »
Texte « La France n'est plus un désert », de Patrice Goulet, Dossier + reportage photographique de Gilles Ehrmann
- L'Architecture d'aujourd'hui, « France inconnue : 2. Equipements et logements »
Texte « La France n'est plus un désert, 2ème partie », de Patrice Goulet, Dossier + reportage photographique de Gilles Ehrmann
- 1984** — L'Architecture d'aujourd'hui, « Habitat et urbanité 2 »
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Maisons individuelles. Recherches »

II.1.3. Le désert architectural français

II.1.3.a. Après Le Corbusier (1887-1965)

Jacques Lucan, dans son ouvrage *France Architecture 1965-1988*, cite le numéro spécial de *L'Architecture d'aujourd'hui* publié lors du décès de Le Corbusier en 1965. Celui-ci voit le jour dans un climat d'adulation, peu propice au recul critique sur l'œuvre de celui-ci³⁴³. Pourtant, cette parution commence à être élaborée en amont de l'accident de l'architecte et se veut de prime abord plus impartiale. On y trouve finalement un texte de Claude Parent et Patrice Goulet où l'on peut lire : « L'œuvre de l'architecte, bien qu'appartenant depuis longtemps au passé, bien que très contestable dans les derniers travaux, demeure. (...) mais les pamphlets, les écrits sur l'urbanisme, lorsqu'on refuse d'être dominé par le caractère et le courage de l'homme, doivent quitter nos mémoires car ils ne nous concernent plus »³⁴⁴. Cette approche plus nuancée, voire critique de l'œuvre de l'architecte est notamment adoptée par d'autres architectes français dont Hervé Baley et Dominique Zimbacca (1928-2011)³⁴⁵. Une telle distance est cependant loin de faire l'unanimité, mais s'avère être une évolution logique du mouvement moderne, qui, comme chez les brutalistes, se révèle pertinent par ce que Banham appelle une « attitude morale » : « L'affirmation des Brutalistes qu'il est possible d'avoir une attitude morale en matière de dessin est un progrès sur l'attitude de nombreux architectes des deux ou trois générations précédentes »³⁴⁶. Cette attitude morale se révèle aussi être en continuité directe avec les préceptes modernistes édictés par exemple dans *Vers une Architecture* (1923)³⁴⁷ : « Le mouvement moderne a comme point de départ l'intention d'aider l'homme aliéné contemporain à entrer de façon nouvelle en possession d'une existence authentique et significative ». C'est cette authenticité et cette signification jugée perdue par cette nouvelle génération d'architectes français qui va les pousser à insuffler une nouvelle lecture à leur production architecturale.

³⁴³ LUCAN Jacques, op. cit.

³⁴⁴ *Aujourd'hui Art et architecture*, n° 51 intitulé « Le Corbusier », novembre 1965, p. 3.

³⁴⁵ SOL Anne-Laure (dir.), *Hervé Baley et Dominique Zimbacca, architectes. Pour une autre modernité*, Éditions Lieux Dits, collection « Patrimoines d'Île-de-France », Paris, 2018, 112 p.

³⁴⁶ BANHAM Reyner, *Le Brutalisme en architecture : éthique ou esthétique ?*, op. cit., p. 135.

³⁴⁷ LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Éditions Vincent & Fréal, Paris, 1958 (réimpression de l'édition parue en 1923).

II.1.3.b. *Le Genius Loci de Christian Norberg-Schulz (1926-2000)*

Christian Norberg-Schulz, théorise plus tard cet autre regard sur l'architecture moderne, porté par un « désir de réalité ». Dans son ouvrage *Genius Loci : paysage, ambiance, architecture* (1981)³⁴⁸, il évoque plus longuement l'apport de Wright et les notions significatives de son influence : « L'œuvre de Frank Lloyd Wright, pionnier moderne, fut conditionnée dès le début par un concret "désir de réalité" »³⁴⁹. Cela s'exprime par une considération nouvelle du matériau de construction et des détails d'assemblage, mais aussi par une nouvelle approche « démocratique » de l'Architecture chez certains modernes européens. Comme l'écrit aussi Banham³⁵⁰, la redécouverte de Wright en Europe après la seconde guerre mondiale a un impact émotionnel considérable mais peu reconnu sur la génération d'architectes d'alors, de par le symbole fort de l'architecte et l'architecture à portée démocratique qu'il défendait. Cette « Architecture de la démocratie » exprime donc un renversement des valeurs et prend source dans l'expérience quotidienne de l'Homme ; principalement de son foyer, la Maison. Schulz décrit que « Le concept d'intérieur est ainsi passé de refuge à un point arrêté dans l'espace d'où l'individu peut expérimenter un sentiment nouveau de liberté et de participation »³⁵¹.

II.1.3.c. *La « perte du lieu » et ses remèdes*

Dans le chapitre « La perte des Lieux », Norberg-Schulz observe une crise de l'environnement qui, à cause de ce renversement des valeurs, « implique une crise de l'homme ». L'auteur y explique que le sens du lieu s'est perdu avec la disparition de la structure urbaine traditionnelle. Si pour la Modernité, toute construction est définie comme prolongement de la Maison, il surgit un problème d'échelle et de difficultés à affronter l'Urbain. Le Lieu perd alors son sens car « le caractère prédominant du milieu moderne est monotone »³⁵². Norberg-Schulz nous donne cependant des exemples d'alternatives à cette monotonie, citant par exemple l'architecte Alvar Aalto, qui, animé

³⁴⁸ NORBERG-SCHULZ Christian, *Genius Loci : paysage, ambiance, architecture*, op. cit.

³⁴⁹ Ibid., p. 192.

³⁵⁰ BANHAM Reyner, « *Frank Lloyd Wright Country* », op. cit., p. 34 : « *We forget, at our peril, how emotional was the italian rediscovery of Wright after World War II, and how potent a symbol of democratic man and democratic building he became for a generation of italian architects.* »

³⁵¹ NORBERG-SCHULZ Christian, *Genius Loci : paysage, ambiance, architecture*, op. cit., p. 194.

³⁵² Ibid., p. 190.

par cette même « soif de réalité » qui habitait Wright, parvient à « transmettre une individualité aux édifices et aux lieux, en tenant compte de l'espace et du caractère »³⁵³. L'auteur identifie ici la seconde ère de l'architecture moderne, en phase avec l'identité du lieu, le Genius Loci finlandais.

II.1.3.d. « France inconnue » : construire la modernité en campagne

En octobre et novembre 1983 apparaissent deux numéros de *L'Architecture d'aujourd'hui* intitulés « France Inconnue : Habitations individuelles »³⁵⁴ et « France inconnue 2. Equipements et logements »³⁵⁵. Ces numéros accompagnent la parution du *Guide architecture en France 1945-1983*³⁵⁶ publié par le périodique la même année. Tout comme le guide, ils diffusent et valorisent la production architecturale de la France des régions. Dans le premier numéro, après une première partie de pages consacrées aux actualités, le dossier débute avec un texte en pleine page intitulé « France Inconnue » de Marc Emery (1934-2014). Celui-ci part du constat que « une bonne moitié des architectes français exerce en province, loin des agitations parisiennes et des grands courants internationaux. Leurs horizons y sont souvent restreints et leur pratique réduite à des programmes sans grand prestige, ce qui laisse à penser qu'il n'y aurait d'architecture en France que parisienne »³⁵⁷. Ce double numéro tend à prouver le contraire en sélectionnant certains travaux et en les présentant de manière homogène à la manière d'une compilation d'œuvres comparables autant en termes de programme, dimensions et contexte. Comme l'auteur l'explique ensuite, « toutes dénotent d'une pensée architecturale cohérente, d'une maturité d'autant plus étonnante que la sclérose de l'enseignement, l'obsolescence des structures professionnelles, les difficultés économiques ou les incohérences administratives, n'incitent guère ces architectes de province à approfondir leurs réflexions »³⁵⁸. À la suite de cette introduction vient le texte de Patrice Goulet intitulé « La France n'est plus un désert – Première partie : 24 maisons exemplaires ». En quatre

³⁵³ NORBERG-SCHULZ Christian, *Genius Loci : paysage, ambiance, architecture*, op. cit., p. 196.

³⁵⁴ EHRMANN Gilles et GOULET Patrice, dossier « France inconnue 1 : Maisons individuelles », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 229, Paris, octobre 1983.

³⁵⁵ Ibid.

³⁵⁶ EMERY Marc et GOULET Patrice, *Guide architecture en France 1945-1983*, Groupe Expansion, AA, France, 1983.

³⁵⁷ EHRMANN Gilles et GOULET Patrice, op cit., p. 1.

³⁵⁸ Ibid.

pages, celui-ci est divisé en cinq parties³⁵⁹. Patrice Goulet emploie ce même lexique guerrier pour décrire le travail de ces architectes des régions³⁶⁰. Il salue le travail avant-gardiste de l'agence « Salier, Courtois, Lajus et Sadirac » à Bordeaux, précepteurs esseulés au moment où la tendance générale était de produire toujours plus de logements au détriment de la qualité des études³⁶¹. De fait, il dénonce l'isolation de la France des débats des années 1960 donnant à l'étranger des visions colorées d'Archigram (depuis 1961), aux constructions innovantes telles le Sea Ranch de MLTW (1966). L'auteur identifie qu'en 1968, depuis le milieu étudiant, survient un changement dans la vision de la profession d'architecte, celui-ci ne pouvant plus être ni déconnecté des besoins de ses clients, ni esclave du dictat des industriels et promoteurs. Cette nouvelle vision s'articule alors autour de « la redécouverte de l'histoire, du génie des lieux, des qualités urbaines, la réhabilitation des architectures vernaculaires et des mérites de la complexité, du collage, de l'ornement, un regard moins méprisant sur les habitants, l'importance croissante des préoccupations envers l'équilibre de notre environnement et de son écologie »³⁶². Le travail de photographie de Gilles Ehrmann (1928-2005) s'avère difficile car il lui faut alors parcourir la France en un mois et documenter cette architecture située hors des sentiers battus. L'espoir derrière cette démarche documentaire est de « briser l'image conventionnelle et sans cesse répercutée de "l'architecture nouvelle d'après 1968" »³⁶³. Dans le chapitre « La première vague », Goulet évoque d'abord quelques noms, dont Edmond Lay (1930-2019), avec réserve pour cause de sa démarche individuelle façonnée par son admiration pour Wright, ainsi que Roger le Flanchec en Bretagne³⁶⁴. L'auteur identifie notamment que « parmi les architectes diplômés autour de 1968, un certain nombre n'eurent aucune envie de quitter les régions qu'ils aimaient, ni de devenir salariés des grosses agences »³⁶⁵. Parmi ceux-ci est

³⁵⁹ « Loin du star system », « Iconographie », « La première vague », « La seconde vague » et « Loin du carton-pâte ».

³⁶⁰ EHRMANN Gilles et GOULET Patrice, op. cit., p. 2 : « Des architectes qui se battaient et réussissaient à faire des brèches dans la médiocrité générale. »

³⁶¹ Ibid. : « 90.000 en 1950, 316.000 en 1960, 456.000 en 1970. »

³⁶² Ibid.

³⁶³ Ibid.

³⁶⁴ Ibid. : « Qui depuis 1936, se battait en Bretagne (mais que penser d'un homme qui s'est acharné à construire une cité radieuse — la deuxième — à Trébeurden !) »

³⁶⁵ Ibid., p. 3.

citée Claude Petton, en des termes élogieux³⁶⁶, et dont les projets de club nautique à Brignogan et sa propre maison sont publiés dans ce double numéro. L'auteur conclut cette partie en résumant que « la province n'était début 1970 plus si vide, ni surtout, si hors du coup qu'on pouvait l'imaginer : il n'était pas nécessaire d'être à Paris pour être au courant de ce qui se passait en Italie, en Angleterre ou aux États-Unis, pour comprendre que l'architecture avait et devait changer »³⁶⁷. Goulet cite ensuite « La seconde vague » des architectes en province, les rendant toujours plus nombreux entre 1960 et 1983. En Bretagne par exemple, nous passons de 57 architectes (majoritairement à Brest) à 128 en 1980 puis 196 en 1983 (la majorité entre Quimper et Brest). Le choix des 24 maisons, quasiment toutes réalisées entre 1977 et 1983, se veut illustrer la diversité, l'habileté et la qualité de la mise en œuvre de celles-ci. La diversité d'abord illustre « une autre hiérarchie de valeurs qui place la qualité de la réalisation au-dessus de la beauté du dessin » et « confirme la coexistence de nombreux courants et la permanence et la force de tendances souvent considérées comme obsolètes »³⁶⁸. À contre-pied des modes internationales et du dogme moderniste essoufflé décriés par l'auteur, l'influence internationale à l'œuvre sur ces architectes est donc autre et prise avec un regard critique. L'auteur cite Wright et Aalto, et surtout Charles Moore (1925-1993) en soulignant l'impact du Sea Ranch et la faculté de ce projet à révéler que la modernité est un état d'esprit plutôt qu'un ensemble de codes formels (« un accord parfait entre esprit du temps et génie du lieu »)³⁶⁹. Ce « tabou » enfin aboli, devient concevable une architecture contemporaine ancrée dans son site. Ce changement de paradigme permet la bonne exécution de celle-ci, car matériaux et savoirs faire mis en œuvre rejoignent les compétences des entreprises locales. Cette matérialité et cette maîtrise constructive participent à qualifier cette architecture, la rendant selon les mots de l'auteur « une force, une invention, une modernité rare »³⁷⁰. S'ensuit un descriptif des projets choisis sur six pages, 46 pleines pages de photographies des édifices, 26 pages de plans, élévations et coupes avec échelles graphiques et enfin deux double pages de biographies des architectes présentés. Nous y trouvons notamment Roger Le Flanchec, Jacques Weber, Edmond

³⁶⁶ EHRMANN Gilles et GOULET Patrice, op. cit., p. 3 : « C'est à lui que l'on doit la plupart des maisons intéressantes que l'on peut découvrir dans la pointe nord du Finistère. »

³⁶⁷ Ibid., p. 4.

³⁶⁸ Ibid., p. 5.

³⁶⁹ Ibid.

³⁷⁰ Ibid.

Lay, ainsi que Claude Petton et Bernard Guillouët. Le projet de Claude Petton ici choisi est sa maison personnelle à Plougastel-Daoulas (fig. 47, 48). Le descriptif est écrit par l'architecte et deux photographes, chacune sur une double page, l'illustrent.

« Claude Petton est né le 13.1.1934 à Landerneau. Etudes à l'ENSBA de Paris, Atelier Faugeron où il est diplômé en 1966. Il fonde son agence à Brest en 1967, Lauréat du concours lancé pour l'église de la ZUP de Quizac en 1968. Il a réalisé de nombreux équipements : groupe scolaire, salle de sport, des logements collectifs, des lotissements pour les castors de Brest. Deuxième au concours de la Tour Radar d'Ouessant et du CES de Guipavas. En 1968, il a réalisé le Club nautique de Brignogan. Depuis cette date, il a construit une cinquantaine de maisons individuelles autour de Brest »³⁷¹.

« Bernard Guillouët, né en Bretagne en 1929, a fait ses études à l'ENSBA de Paris, Atelier Camelot-Bodiansky. Il a travaillé dans plusieurs cabinets parisiens, avant d'ouvrir en 1963 une agence à Vannes où il exerce depuis cette date sous forme libérale. Les 10 premières années, n'ayant pas accès à la commande officielle, il a réalisé essentiellement des maisons individuelles, résidences secondaires ou principales. « Pour chacune d'entre elles, dit-il, il a du non sans mal, affronter les interdits de l'administration et le pouvoir politique local hostile, dont le conformisme écrasant s'exprime ici par ce qu'il est convenu d'appeler « la maison bretonne ». Puis, l'ère des grands ensembles ayant pris fin, son travail pour la plus grande part, a pu porter sur l'habitat social. Il a réalisé plusieurs groupements de logements HLM en individuels ou en collectifs »³⁷².

« Le terrain enserré entre deux falaises de grès est constitué d'un chaos de rochers dans un bois de hêtres et de chênes. Construire dans ce site sans en rompre le charme pour habiter en parfaite intimité avec lui, lui trouver un ordre naturel plutôt que conventionnel et tenter de faire un paysage habité, telles ont été les principes de préoccupations. Le caractère massif des maçonneries qui s'insèrent dans le chaos des rochers contraste avec l'aspect aérien des charpentes qui reprennent le rythme des branches et troncs des arbres environnants. Le dédale des grottes, clairières et sous-bois se prolonge dans les espaces intérieurs tantôt fermés, zones de pénombre, tantôt éclairés par des verrières dont l'inclinaison engendre des volumes aux figures souples et naturelles faisant oublier

³⁷¹ EHRMANN Gilles et GOULET Patrice, op. cit., p. 86.

³⁷² Ibid., p. 87.

toute notion de façade et de maison-objet. Dans un souci d'unité et d'espace, les portes et cloisons ont été le plus souvent remplacées par une disposition en chicanes et écrans coupant les vues là où il est nécessaire, tandis que les principaux éléments de mobilier étaient dessinés dans le même bois que la charpente »³⁷³.

Sur la première page figure une photographie extérieure en couleur. Le point de vue choisi est assez reculé de l'édifice pour que tout le premier plan soit occupé par la roche et la végétation environnante. La maison n'a pas de contour défini, des pans de murs opaques tout de pierres de taille émergent des rochers couverts de lichen. La porte d'entrée est en partie cachée, sous un complexe fin de toiture plate et la verrière englobant le salon disparaît progressivement vers le fond de l'image. Impossible ici de percevoir un « objet » architectural, mais plutôt une construction difficile à saisir, aux contours flous et manifeste d'une volonté d'insertion totale dans son site. La seconde photographie, en noir et blanc cette fois, nous montre l'intérieur du salon. Le contraste clair-obscur saisissant cache les objets du salon pour laisser le regard aller vers la forêt environnante, dévoilée par de grandes baies vitrées. Le rythme des poutres de bois crée un espace dynamique, un éventail ouvert scandant la vision jusqu'à la cheminée séparant le salon de la chambre. La pierre de taille de la cheminée marque ici une continuité avec le site et un point d'articulation de l'espace intérieur. La maison de Bernard Guillouët est également décrite par l'architecte et illustrée sur une double page en noir et blanc (fig. 50).

« La maison est implantée dans un bois de pins situé en bordure d'une rivière où viennent se perdre les eaux du golfe du Morbihan.

- *Les contraintes réglementaires limitant la surface au sol ainsi que la hauteur à l'égout,*
- *l'orientation et la vue sur la rivière,*
- *le refus de toute mode et de toute référence formelle au type traditionnel,*
- *le choix de matériaux lourds : granit et ardoises rustiques,*

Tels sont les éléments qui ont déterminé le parti de cette maison dont l'épaisseur est donnée par la compacité des volumes.

³⁷³ EHRMANN Gilles et GOULET Patrice, op. cit., p. 9.

Les deux systèmes orthogonaux qui se croisent à 45° ainsi que la multiplicité des niveaux donnent « à l'intérieur » sa « complexité » et à la façade sur la rivière, une exposition à la lumière qui, avec les jeux des matériaux, lui apportent toute son animation. En outre, ces dispositions ont permis, sans geler les volumes intérieurs, d'assurer leur autonomie aux différentes fonctions jour-nuit et parent-enfants. La toiture-terrasse est plantée et aménagée en solarium. »³⁷⁴

Située vers Vannes, celle-ci est entourée de pins. La photographie extérieure les laisse en arrière-plan, ceux-ci servant d'écrin à la maison. La maison dévoile son profil à la géométrie chahutée, les angles de ses façades trouvant écho dans un travail de terrasses, paliers et marches. L'ardoise et la pierre s'équilibrent et laissent penser à une formation rocheuse à laquelle la nature aurait donné rationalité et équilibre. Ce numéro commente également une exposition intitulée « Architecture contemporaine en Bretagne », réalisée par l'A.R.P.A.C. en novembre 1983 (Association Régionale pour la Promotion de l'Art Contemporain en Bretagne) et abritant 95 photographies de Gilles Ehrmann³⁷⁵. Le second numéro³⁷⁶ comprend aussi des pages consacrées aux actualités, le dossier débutant ensuite avec un texte en pleine page intitulé cette fois-ci « France Inconnue – Vers de nouveaux régionalismes ? » de Marc Emery. Celui-ci souhaite mettre l'accent sur les auteurs des projets présentés. Emery évoque « toute une génération d'architectes » partageant une formation aux alentours de 1968 et dont les « contacts avec l'étranger sont souvent plus étroits que ceux qu'ils entretiennent avec les parisiens ». Aussi, « tous témoignent enfin de grandes cultures architecturales et s'ils apprécient leurs vernaculaires locaux, ils se refusent à les pasticher, se défendant même de les réinterpréter »³⁷⁷. L'auteur parle d'une « révolution silencieuse » au potentiel de faire naître de nouvelles architectures régionales, authentiques et « vraiment contemporaines ». À la suite de cette introduction vient le texte de Patrice Goulet intitulé « La France n'est plus un désert – Deuxième partie : équipements et logements collectifs ». En quatre pages, celui-ci est divisé en huit parties³⁷⁸. Après un début de texte expliquant le mérite de ces architectes à construire plusieurs dizaines de

³⁷⁴ EHRMANN Gilles et GOULET Patrice, op. cit., p. 11.

³⁷⁵ Ibid., p. XX-XXI.

³⁷⁶ EHRMANN Gilles et GOULET Patrice, dossier « France inconnue 2 : Vers de nouveaux régionalismes ? », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 230, Paris, novembre 1983.

³⁷⁷ Ibid., p. 1.

³⁷⁸ « La règle et non l'exception », « Travail et compétence », « Le logement social », « Les concours », « Multiplicité et complexité », « Décentralisation », « Signes particuliers » et « Un début ou une fin ? ».

maisons individuelles dans un contexte règlementaire et économique hostile, il salue « des mises en œuvre dont les innovations et la précision n'ont souvent rien à envier à ces architectures que l'on qualifie de High-tech trop souvent parce qu'elles ne sont que de métal »³⁷⁹. Il critique ensuite le système de droit à la commande français, laissant aux « grosses » agences n'ayant pour seul mérite que leur taille construire des bâtiments laids et pauvres. Le programme particulièrement des logements sociaux en souffre, première victime de cette « grande obstination dans l'erreur » des politiques. L'auteur rappelle les débats d'après-guerre, opposant les partisans de l'industrialisation du bâtiment à ceux prévenant de la réduction de l'architecture à une discipline résiduelle dans la qualité de sa conception comme sa mise en œuvre. Il constate que cette politique a changé de manière durable la vision du grand public et des professionnels du bâtiment, en faisant de l'architecture « une source de complications et d'ennuis » plutôt qu'une valeur ajoutée. Goulet écrit que seules les dix dernières années de « flottement administratif » suivant la fin des grands ensembles a permis un changement de rapport de force et la possibilité d'architectures plus qualitatives. À cette cause s'ajoute celle de l'arrivée des concours d'architecture, permettant une diffusion plus large d'idées novatrices, ainsi qu'un processus de sélection moins opaque des projets. Goulet cite également l'importance des voyages et rencontres pour cette génération d'architectes, plus formateurs à ses yeux que l'enseignement de l'architecture. L'apparition de nouveaux programmes et thématiques de travail ont également contribué à l'élargissement des horizons créatifs en lisse, le solaire par exemple, invitant à revenir à ce qui fait la valeur d'une implantation, de la position des ouvertures et des pans de toitures suivant les logiques de chaque site. S'ensuit une description de différents travaux d'architectes, dont en Bretagne, ceux de Michel Velly à Saint-Brieuc. L'auteur cite notamment son système de construction en bois sur trame modulaire, rationnel et économique, commenté par l'architecte ainsi : « face aux maisons néo-bretonnes, qui satisfont 95% des gens, il y a tout de même 5% qui réagissent et pour qui le bois a un attrait certain »³⁸⁰. Le texte se clôture sur une note pessimiste, expliquant qu'au cours des rencontres des architectes et des témoignages de ceux-ci recueillis, ils dénoncent un manque de reconnaissance ainsi qu'un manque de perspectives de nouveaux projets. S'ensuit un descriptif des projets choisis sur six pages, 48 pleines pages de photographies des édifices, 32 pages de plans, élévations et coupes avec échelles graphiques

³⁷⁹ EHRMANN Gilles et GOULET Patrice, op. cit., p. 2.

³⁸⁰ Ibid, p. 4.

et enfin une double page de biographies des architectes présentés. Deux projets d'Edmond Lay sont présentés, à savoir la caisse d'épargne « Mériadec » à Bordeaux (1980) et l'« Institut régional de formation de travailleurs sociaux » à Bordeaux-Talence (1973). Claude Petton a dans ce numéro aussi l'occasion de présenter un de ses projets, à savoir le club nautique de Brignogan (1971). Là encore, nous trouvons une description du projet par l'architecte, ainsi qu'une photographie de celui-ci en noir et blanc sur une double page (fig. 49).

« L'objectif était de créer des locaux pour une école de voile et des espaces couverts pour l'hivernage et l'entretien des bateaux pour une association fonctionnant avec ses propres fonds, sans subvention. Le projet devait se situer dans une brèche de la dune qui surplombe de 4 m une plage très fréquentée l'été, mais battue par les vents et les tempêtes l'hiver. Le projet tente de répondre aux objectifs suivants : affirmer l'horizontalité du paysage et en reprendre le caractère minéral, rude et dépouillé ; reconstituer la circulation des promeneurs en créant un pont franchissant la brèche de la dune, qui affirme par ailleurs l'idée de lieu de rencontre et de point de ralliement. Ce pont constitue un belvédère d'où l'on assiste aux activités du club et à l'évolution des bateaux sur la baie et qui pourra recevoir plus tard le "club-house". Tous les équipements fixes, sanitaires, techniques, bureaux et chambres des moniteurs, atelier ont été disposés sur le bas-côté d'un grand hall ouvert sur la plage par de larges portes coulissantes : le déplacement des cloisons amovibles délimitant les activités d'été permet de libérer totalement le hall hors-saison pour le rangement des bateaux. La construction est simple, rudimentaire et robuste pour tenir compte de la rudesse du climat et de l'utilisation. Surface utile totale : 254 m². Coût : 214.000 F TTC, soit 825 F le m² en 1971 »³⁸¹.

La photographie est prise depuis la mer à marée basse, donnant le point de vue d'un baigneur ou d'une personne à bord d'un bateau. Derrière les alignements d'optimistes et caravelles, le large bandeau de béton du centre marque un trait d'union entre chaque partie de la dune et surplombe de grandes baies vitrées. Même à cette distance, nous percevons le soin mis au coffrage du béton, dont les stries verticales rappellent un motif de vaguelettes. Le bâtiment s'ouvre en son côté vers la rue adjacente et offre une volée d'escalier vers le belvédère situé sur sa toiture plate accessible. Goulet nous cite dans ces deux périodiques le contexte français de l'avènement de ce que nous appelons ici

³⁸¹ EHRMANN Gilles et GOULET Patrice, op. cit., p. 6.

l'architecture naturaliste moderniste des régions. Il exprime également que des courants d'influence internationaux sont ici aussi à l'œuvre, avec leur lot d'imaginaires, de codes et de références.

II.1.4. D'une acculturation nordique en Europe aux premières architectures naturalistes modernistes françaises

II.1.4.a. Alvar Aalto (1898-1976), une idée finlandaise de la modernité

Après l'influence de Wright et du modèle organique américain, Le Couédic cite une acculturation nordique en Europe³⁸². Il convient ici d'aborder le travail de l'architecte Alvar Aalto. Né 30 ans plus tard que Frank Lloyd Wright, l'architecte finlandais s'est confronté à des problématiques différentes que celui-ci. Il fait partie de cette génération de modernistes européens qui incluent Le Corbusier (1887-1965), Marcel Breuer (1902-1981) et Walter Gropius. Il se différencie d'eux cependant par une utilisation plus raisonnée des matériaux industriels (acier, béton), leur préférant le bois et la brique, par exemple. Son architecture définit une identité finlandaise moderniste, en phase avec son contexte. Cette démarche peut être vue comme une continuité de celle de l'Américain Richard Neutra, qui tout en utilisant des procédés industriels, se disait déjà régionaliste de par sa manière de considérer les sites dans ses projets³⁸³. Le travail d'Aalto est diffusé régulièrement en France, à travers des expositions, mais également par la publication de ses projets par les périodiques spécialisés français. Très tôt déjà, en 1946, *L'Architecture française* diffuse son projet de sanatorium pour tuberculeux³⁸⁴, puis en 1951, un dépôt d'une fabrique de verre, tous deux en Finlande³⁸⁵. En 1949, le périodique *Techniques et architecture* nous informe à son tour d'une exposition sur son travail³⁸⁶. *L'Architecture d'aujourd'hui* lui dédie un numéro spécial en

³⁸² LE COUEDIC Daniel, *La maison ou l'identité galvaudée*, op. cit., p. 152.

³⁸³ AALTO Alvar, *La table blanche et autres textes*, tr. fr. par Anne Colin du Terrail, Éditions Parenthèses, Paris, 2012, 288 p. Publication originale : « La marche flexible », archives de l'association finlandaise des architectes SAFA (Suomen Arkkitehtiliitto), 1942, p. 153 : « La clef est le standard flexible, l'adaptabilité des détails aux innombrables besoins de l'homme. La différence entre la standardisation technique et la standardisation architectonique est que la démarche technique conduit à un modèle unique tandis qu'une standardisation intelligente engendre des millions de modèles différents. »

³⁸⁴ *L'Architecture française*, n° 62 intitulé « Architecture — Urbanisme — Décoration », septembre 1946, p. 21-24.

³⁸⁵ *L'Architecture française*, n° 113-114 intitulé « Constructions industrielles (III) », 2^e trimestre 1951, p. 48-49.

³⁸⁶ *Techniques et architecture*, n° 7-8, juillet-août 1949, p. 109.

1950³⁸⁷. Son projet de nouveau centre-ville d'Helsinki est diffusé en 1962³⁸⁸ et une exposition lui est dédiée l'année suivante. En 1963 toujours, *L'Architecture française* diffuse sa bibliothèque publique de Saynatsalo³⁸⁹. Deux projets en Allemagne, un centre culturel à Wolfsburg en 1964, ainsi qu'un « immeuble tour » à Brême en 1965 sont publiés ensuite. Une exposition de ses meubles a lieu à Paris en 1966 et il est mis à l'honneur dans le numéro « Architectures nordiques » de *L'Architecture d'aujourd'hui* l'année suivante³⁹⁰. En 1973, il obtient la grande médaille d'or de l'académie d'architecture française. Suite à son décès en 1976, un numéro de *L'Architecture d'aujourd'hui* lui est dédié l'année suivante³⁹¹. Très prolifique, l'architecte a construit de nombreux bâtiments et développé de nombreux programmes différents. Sur le sujet de la maison individuelle, nous lui devons quelques projets remarquables, dont par exemple la Villa Mairea (Noormarkku, Finlande, 1939) et sa maison personnelle expérimentale de Muuratsalo (Säynätsalo, Finlande, 1953). La première présente une architecture moderne, tramée, aux volumes définis, mais qui s'ouvre de manière manifeste vers son site. Elle fait partie des premiers exemples européens d'architecture exprimant l'interpénétration de l'habitat et de son contexte. À l'intérieur, l'impression de fluidité est prégnante et la géométrie du plan crée barrières visuelles nécessaires. L'habillage de la structure métallique de la maison exprime le raffinement et l'amour de Aalto pour le design. La seconde a cette particularité d'exprimer une démarche expérimentale assumée, exposant une variété de briques aux éléments de son site. En contraste, ces deux exemples montrent l'éventail des imaginaires que le modernisme peut évoquer en acceptant l'apport des matériaux et méthodes constructives d'une part, et des spécificités de son site d'autre part.

II.1.4.b. Le modernisme canadien d'Arthur Erickson (1924-2009)

Bien moins médiatisé en France, et né presque trente ans plus tard, Arthur Erickson poursuit cette démarche et crée au Canada une architecture moderniste indissociable de son matériau de prédilection, à savoir le cèdre rouge canadien, ou « *Red Cedar* ». Lorsque Claude Petton vient

³⁸⁷ *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 29 intitulé « Alvar Aalto », mai 1950.

³⁸⁸ *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 101 intitulé « Cités nouvelles — centres urbains », avril-mai 1962.

³⁸⁹ *L'Architecture française*, n° 251-252 consacré aux bibliothèques, juillet-août 1963, p. 49.

³⁹⁰ *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 134 intitulé « Architectures nordiques », octobre-novembre 1967.

³⁹¹ *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 191 intitulé « Alvar Aalto », juin 1977.

rencontrer Gabriel Le Vour'ch en 1971, c'est ce menuisier qui lui fait part de sa volonté de travailler avec du « *Red Cedar* » canadien. Il est alors en possession d'un catalogue sur ce bois et s'est déjà renseigné sur le matériau. Lors de notre rencontre avec Gabriel Le Vour'ch en 2015, il cite sans équivoque Arthur Erickson et des photographies de ses maisons s'y trouvant. Il se souvient à ce sujet d'un « bouquin à la gloire de ce bois, mais où on trouvait des réalisations avec des grands espaces, grands terrains, grands vitrages ». Le fait est qu'en France, le travail de l'architecte canadien est diffusé tardivement. Il reçoit plusieurs prix au cours des années 1970 et 1980³⁹² et son architecture est représentée dans le cadre de deux publicités pour le « Red Cedar » en 1980 et 1981 dans *L'Architecture d'aujourd'hui*. Avant cela, l'architecte est seulement cité en 1976 dans le même périodique, dans un article de Claude Frank illustrant son projet « Lethbridge : un paquebot dans la prairie ». La publicité en question présente la maison Catton de 1967. Hors l'influence du matériau, il convient de s'attarder sur les caractéristiques des maisons alors produites par l'architecte canadien. Erickson a construit 5 maisons avant la date de la rencontre entre Petton et Le Vour'ch, donc potentielles références citées dans le catalogue en possession du charpentier : Filberg (1958), Graham (1962), Smith (1964), Craig (1967) et Catton (1967). Ce sont toutes de grandes propriétés situées dans des terrains verdoyants et plus ou moins pentus. La première se compose d'une structure en béton et métal, le bois n'y a qu'une importance secondaire. D'influence méditerranéenne, des moucharabihs filtrent la lumière naturelle donnant sur un grand espace de vie couvert par une toiture courbée en béton. De généreux pans de verre ouvrent la vue vers la mer intérieure de la Colombie britannique, située en contrebas. Des pans de mur en grosses pierres locales à appareillage irrégulier composent un complexe de terrasses à différents niveaux s'étendant sur toute la largeur du terrain. Le traitement en dalles de béton brut, à l'intérieur comme à l'extérieur, exprime la volonté de prolongation de l'habitat vers le jardin. L'architecte a alors 33 ans, il s'agit d'une de ses toutes premières réalisations. Le texte qu'il rédige pour la présenter dans l'ouvrage de 1975 *The Architecture of Arthur Erickson*³⁹³ laisse paraître une intention de la lier à sa philosophie de respect du site, mais certains aspects de la construction vont à l'encontre de cet effort. Difficile par exemple de passer sous silence le fait que le client ait fait d'usage d'un bulldozer

³⁹² 1971 : Prix du concours international pour le Centre du Plateau Beaubourg à Paris (aujourd'hui Centre Georges Pompidou) ; 1974 : Prix Auguste Perret de l'Union internationale des architectes ; 1984 : Grande Médaille d'or, Académie d'Architecture française.

³⁹³ ERICKSON Arthur, *The Architecture of Arthur Erickson*, Tundra Books, Montreal, 1975.

pour remodeler son terrain en accordance avec le projet. Les trois maisons suivantes partagent certaines qualités plastiques et évocatrices d'une idée d'habiter autrement. La maison Graham à Vancouver, par exemple, se place dans un site proche de celui de la future maison Petton, mais opte pour une structure de colonnes de bois qui se pose sur la masse rocheuse plutôt que s'y encastrer. On lit aussi dans l'écriture de cette maison une influence japonaise certaine, avec une prépondérance de sections massives de bois rythmant par leur horizontalité de larges baies vitrées. La dernière maison « Catton » se présente comme un volume clairement distinct de son site, fermé en partie frontale, face à la pente, de manière à préserver l'habitat des désagréments d'une voie ferrée située en contrebas. La maison s'ouvre sur ses côtés, à l'aide de larges terrasses en paliers le long de la pente. Ce que l'architecte présente comme une « maison économique pour une famille de cinq personnes »³⁹⁴ bénéficie d'un plan plus compact et dense que ses réalisations précédentes. L'effet sculptural de l'ensemble, masse incrustée dans la falaise, est renforcé par l'utilisation importante de Red Cedar, autant en structure qu'en parement en toiture, façade, sol et sous-faces. L'architecte est conscient d'avoir réalisé là une œuvre à part dans sa carrière, et écrit en 1975 « cet usage d'un seul matériau pour l'ensemble du projet fait de celui-ci probablement la plus cohérente de mes maisons — presque une unité plastique totale »³⁹⁵. Ce caractère peut expliquer pourquoi en octobre 1980, la maison apparaît dans cette publicité du *Council of Forest Industries of British Columbia*, vantant les mérites du « *Western Red Cedar* » (« le Wester Red Cedar... UN BOIS PRESTIGIEUX », fig. 52). L'architecte n'est pas mentionné, mais la maison est aisément identifiable sur cette photographie pleine page en couleur. La pente dramatique de la toiture, plongeant la perspective vers le lac en contrebas, est appuyée par la mise en page du texte. Image et texte expriment tout le potentiel constructif du matériau et figurent d'invitation aux concepteurs français. Dans les années 1970, la maison Catton apparaît dans plusieurs publications en Europe, comme en couverture du magazine *House Beautiful*³⁹⁶. Deux ouvrages monographiques dédiés à Erickson sont publiés, tous deux appelés *The Architecture of Arthur Erickson*. Le premier³⁹⁷ diffuse en 1975 une introduction par l'architecte et des projets non pas présentés de manière chronologique, mais par thématiques.

³⁹⁴ ERICKSON Arthur, *The Architecture of Arthur Erickson*, op. cit., p. 101.

³⁹⁵ Ibid. : « *This use of a single material throughout resulted in perhaps the greatest coherence of any of my houses — almost total plastic unity.* »

³⁹⁶ *House Beautiful*, Building Manual, automne-hiver 1974-1975.

³⁹⁷ ERICKSON Arthur, *The Architecture of Arthur Erickson*, op. cit.

Chaque projet est généreusement illustré avec des photographies pleine-pages (fig. 53, 54), des descriptions de l'architecte ainsi que des plans. Les plans et coupes de certains bâtiments sont également dessinés selon une même charte graphique et présentés à part dans un chapitre dédié. Le second livre date de 1988³⁹⁸. On y trouve une introduction de Peter Blake (1920-2006), éditeur en chef du *Architectural Forum* de 1965 à 1972³⁹⁹ et critique d'architecture, ainsi qu'une préface de l'architecte. Là encore, les projets sont classés par thématiques, mais l'ouvrage se veut plus exhaustif et y regroupe la totalité des projets jusqu'à l'année de publication. La maison Catton, ainsi que son plan, sont présentés dans le premier ouvrage de 1975. Acteur d'une seconde modernité, plus douce, qui tend vers l'intemporalité, la pensée architecturale d'Arthur Erickson reste en phase avec les idéaux de l'architecture organique. Comme il l'explique : « L'Architecture, telle que je la vois, est l'art de composer des espaces répondant aux conditions environnementales et urbanistiques autant qu'aux besoins du client. (...) Il n'est jamais solitaire, mais prend part à une composition qui se mêle de manière intemporelle au Lieu tout en apportant une présence nouvelle. Nous (les architectes) ne sommes pas soumis aux modes éphémères. Nous soutenons qu'un bon design dépasse les modes, car innovant, éminemment sensible, et une source d'inspiration pour ceux qui ont le plaisir d'y vivre »⁴⁰⁰. Les exemples d'Aalto et Erickson d'acculturation des principes modernistes démontrent ainsi aussi une certaine liberté d'interprétation possible des principes organiques en architecture. Ces irrigations locales affirment ainsi leurs individualités, nées d'architectes visionnaires s'efforçant d'implanter leur travail avec recul et respect dans leur contexte culturel et géographique.

II.1.4.c. Abandonner l'architecture standardisée pour redécouvrir comment construire

En France, ce type de démarche permet aux architectes de percevoir les limites de la standardisation, en développant une pensée critique de celle-ci et plus encore pour certains, en tournant dos à cette perfection monotone tant louée par les commerciaux et promoteurs. Si s'éloigner de cette recherche de perfection peut ressembler à un manquement d'un point de vue technique, cette démarche peut

³⁹⁸ ERICKSON Arthur, *The Architecture of Arthur Erickson*, Harper & Row Publishers, New York, 1988, 228 p.

³⁹⁹ « Peter Blake, 86, Architect, Is Dead; Designed Houses in Hamptons », sur le site *The New York Times*, consulté le 1 mai 2020 sur <https://www.nytimes.com/2006/12/06/obituaries/06blake.html>.

⁴⁰⁰ « *Design Philosophy* », sur le site Arthur Erickson, consulté le 1 mai 2020 sur <http://www.arthurerickson.com/about-arthur-erickson/design-philosophy/1/>.

donner substance à un propos architectural, et ainsi transcender les débats esthétiques et éminemment subjectifs. Le critique d'architecture Jacques Lucan, dans son ouvrage *France Architecture 1965-1988*, cite notamment l'architecte Roland Schweitzer (1925-2018) et énonce les composantes de son architecture : « Recours à des procédés de construction traditionnels ; emploi de matériaux laissés apparents : béton brut, briques et parpaings, mise en évidence d'une "vérité" constructive ; recherche de ce qu'on peut appeler un « élémentarisme » des parties qui entrent dans la composition de bâtiments souvent fragmentés ; juxtapositions, articulations d'espaces aux usages définis ; individualisation des pièces »⁴⁰¹, puis complète « Nous trouvons là certaines des caractéristiques reconnues de ce que recouvre alors le terme de "brutalisme" »⁴⁰².

II.1.4.d. Un trait commun : L'apport de Roland Schweitzer (1925-2018)

Citer ici Schweitzer n'est pas anodin, car cette vision autre de ce que peut être l'architecture, au moment où la principale commande qui s'offre aux architectes français concerne encore la Reconstruction et la production de logements de masse, ne qualifie pas une pratique isolée. Plutôt, elle œuvre à créer un décalage au sein d'une même génération de jeunes praticiens, certains partageant cet idéal architectural, au point que les collaborations, bien que rares, existent bel et bien. En Bretagne notamment, certains architectes de la génération de Schweitzer partagent son parcours et sont par la suite identifiés comme acteurs majeurs de la même École bretonne d'Architecture. Jacques Lucan identifie en cette marginalité de fait de ces architectes une critique de la production dominante qui peut ressembler à une régression⁴⁰³. Le terme est fort, mais il caractérise un refus d'une architecture normalisée, imposée par la standardisation des éléments par les bureaux d'étude. En contrepartie, le reste de la commande concerne aussi des projets d'envergure moindre et de budget plus limités. Ceux-ci permettent une plus grande liberté créatrice, et la possibilité accrue d'attention aux détails constructifs est parfois utilisée à des fins ostensiblement revendicatives. En ses mots, « La présence insistante des matériaux, l'exacerbation de leurs qualités visuelles tactiles, de leurs confrontations et assemblages sont le témoignage d'une dimension concrète du travail architectural qui échappe à l'abstraction d'une construction industrialisée. De

⁴⁰¹ LUCAN Jacques, op. cit., p. 13.

⁴⁰² Ibid.

⁴⁰³ Ibid.

ce point de vue, souvent la trace de la main devient signe, et la révélation de cette trace ne peut que résulter d'une mise en valeur de l'imperfection »⁴⁰⁴. En Bretagne, le terrain est particulièrement propice à l'avènement d'une telle architecture, car un architecte de dix ans plus jeune que Schweitzer produit et diffuse déjà une modernité aux accents locaux dès la fin des années 1950 : Yves Guillou.

II.1.5. Yves Guillou (1915-2004) : « Construire de l'évolué » en Bretagne

II.1.5.a. Une modernité bretonne diffusée à l'échelle nationale

Durant les années 1950 sont déjà diffusés des projets bretons, témoignant par exemple à Brest, de l'effort de reconstruction. La décennie suivante, d'autres villes telles Rennes, Vannes, Nantes ne tardent pas à être valorisées par de nouveaux projets ambitieux. Les architectes se saisissent de la question du littoral (fig. 55), de son identité et des approches possibles pour le préserver. Certains noms d'architectes reviennent plus fréquemment que d'autres, Yves Guillou notamment, démontrant la qualité et cadence de la production de son agence. Les années 1970 marquent l'arrivée de nouvelles expressions architecturales en Bretagne, notamment sous l'influence du Japon et des pays scandinaves. Les expérimentations y existent, mais souvent avec la volonté de trouver une pertinence vis-à-vis de ce territoire et de ces usages. C'est le cas en 1972, avec le « Village de vacances à Beg Meil, Quimper » d'Henri Mouette (1927-1995, fig. 56), qui est par ailleurs publié dans les pages de *L'Architecture d'aujourd'hui*⁴⁰⁵. Son architecture de dômes et de bulles rappelle le palais d'Antti Lovag (1920-2014)⁴⁰⁶ ou les domobiles de Pascal Häusermann (1936-2011)⁴⁰⁷ et diffuse à l'échelle française une vision de l'architecture bretonne en marge des expérimentations d'Archigram ou des capsules habitables du métaboliste japonais Kisho Kurokawa (1934-2007). Ces expressions se font cependant rares et l'éventail des influences à l'œuvre se fait plus large, certaines renouant même avec les matériaux traditionnels plutôt qu'industriels. C'est le cas par exemple avec le travail de l'architecte hongrois Imre Makovecz (1935-2011). En 1984, le périodique

⁴⁰⁴ LUCAN Jacques, op. cit., p. 17.

⁴⁰⁵ *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 113-114 intitulé « Un siècle d'architecture », février-mars 1972, p. 92-95.

⁴⁰⁶ « Une "Folie" sur la Côte-d'Azur, d'Antti Lovag », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 200 intitulé « Les grandes demeures », décembre 1978.

⁴⁰⁷ « Les Domobiles de Pascal Häusermann », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 164 intitulé « L'homme et le territoire », octobre-novembre 1972.

L'Architecture d'aujourd'hui lui dédie un dossier complet⁴⁰⁸, comprenant textes et projets et intitulé « Hongrie : Imre Makovecz » (fig. 57). Ce dossier comporte notamment une introduction de Patrice Goulet ainsi qu'un entretien. Nous y trouvons également le texte « La troisième génération ou le retour à la parole », du même auteur, qui analyse le chemin parcouru par les architectes depuis le réflexe de la « tabula rasa » de certains premiers modernes à la capacité des architectes, plusieurs générations plus tard, à concevoir la modernité en réhabilitant l'existant.

II.1.5.b. Une production d'agence conséquente et médiatisée

L'œuvre de Yves Guillou, perçu par Daniel Le Couédic comme initiateur de l'École bretonne Naturaliste moderniste, illustre cette volonté de redéfinir l'architecture locale bretonne.

« Yves Guillou est né à Plouézec en 1915. Titulaire du titre d'architecte diplômé par le gouvernement en 1941, il exerça jusqu'en 1947 la fonction d'ingénieur du Génie rural avant d'installer son agence à Vannes. Pendant 50 ans, il dirigea cet important cabinet qui compta plus de 30 personnes au plus fort de son activité. Yves Guillou est décédé en juillet 2004. Architecte contemporain inspiré de la tradition, il reçut de nombreuses distinctions dont l'équerre d'argent et la grande médaille d'argent de l'académie d'architecture en 1979. Il est très représentatif de l'architecture en Bretagne dans la seconde moitié du XX^e siècle, à la fois par la quantité des réalisations effectuées, et aussi par leur qualité. Celles-ci sont situées dans toute la Bretagne, mais sont concentrées surtout sur la région vannetaise et le littoral morbihannais, ainsi que dans le Finistère »⁴⁰⁹.

Yves Guillou fonde donc son agence à 32 ans et pratique en son nom propre jusqu'à ses 82 ans en 1997. Il s'agit d'un architecte prolifique, dont le travail a été régulièrement diffusé à l'échelle régionale et nationale dans les périodiques spécialisés du début des années 1960 au milieu des années 1970. Parmi ces revues régionales, nous pouvons citer par exemple l'*Ardoise*, *Maisons de l'Ouest*, ou encore *Maisons et décors de l'Ouest*. La nature des projets présentés et les textes rédigés par l'architecte nous permettent de découvrir sa pensée et ses aspirations. Dans le *Maison de l'Ouest* n°11 (1966) par exemple, Guillou publie une maison unifamiliale à La Trinité (fig. 58). L'article

⁴⁰⁸ *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 232 intitulé « Écoles », avril 1984.

⁴⁰⁹ Rapport du dépôt des archives d'Yves Guillou, Archives du Morbihan (Vannes), 2004.

titre « Pourquoi ne construirait-on pas en Bretagne de l'évolué? » et exprime un discours progressiste⁴¹⁰ que la mise en œuvre se doit de nuancer. Ici, le pignon symétrique des chaumières a disparu pour laisser place à une composition asymétrique, voulue plus dynamique. La façade sud est ouverte, alors que l'autre au nord et exposée aux vents dominants est fermée. La toiture descend jusqu'au sol, l'ardoise recouvrant ainsi les fondations. Les fenêtres s'y trouvant dessinent des fentes dans l'ardoise. À l'intérieur, les pièces partagées bénéficient d'une double hauteur et sont séparées des chambres individuelles, le tout articulé autour d'une cheminée massive. Cet exemple et d'autres présentent des variantes d'initiatives de transformation du modèle traditionnel : intégration du carport au volume de la maison, plan intégrant un patio, jeux de toitures plates... toujours avec un rappel très présent de l'ardoise en façade. Ces maisons ne parviennent cependant pas à dépasser la dimension d'objets architecturaux posés dans leurs sites, plutôt qu'intégrés à ceux-ci. De plus, le génie constructif attribué à l'École bretonne ne se manifeste pas ici, ou sinon pas encore assez pour qualifier cette architecture.

⁴¹⁰ *Maisons de l'Ouest*, n° 11, mars 1966, p. 61 : « L'ardoise est un matériau jeune. Il est un architecte, en Bretagne, à l'avoir manié avec une grâce très particulière : M. Yves Guillou, de Vannes, dont l'œuvre s'est imposée. Selon lui, il y a une place pour une architecture régionale évoluée. En voici un exemple (plusieurs fois copié). »

- 1945 — Techniques et architecture, « Terrasses »
Illustration « Hospices civils de Brest », de Lopez et Gavereau
- 1947 — L'Architecture française, « Numéro spécial sur les cités d'habitation »
Le quartier de Landredec, à Brest, de J.B. Mathon, Protestation des architectes du Morbihan « moins un » contre l'Unité d'Habitation de Marseille, Publicité « Entreprise Rousseau », Brest, couvertures en ardoises et zinguerie
- 1948 — Techniques et architecture, « Murs »
Courrier « Lettre de Bretagne », de J. S.
- 1951 — Techniques et architecture, « Projets et réalisations »
Concours, « Cité judiciaire à Brest »
- Techniques et architecture, « Reconstruction 1951 »
Projet « Brest – Groupe d'H.L.M. de Queliverzan », de R. Gravereaux et R. Lopez, Concours « Sanatorium dans le Morbihan »
- Techniques et architecture, « L'eau et le gaz dans l'habitation »
Concours « Ville de Brest – abattoir »
- 1953 — L'Architecture française, « Habitation collective (III) - Immeubles en hauteur »
Groupe d'HLM à Brest, de R. Gravereaux et R. Lopez
- Techniques et architecture, « Reconstruction »
Projet « Brest – Aménagement du quartier de Recouvrance », de Eugene Beaudouin
Projet « Brest – Groupe d'H.L.M. de Queliverzan », de R. Gravereaux et R. Lopez
- 1954 — Techniques et architecture, « Secteur industrialisé – 7319 logements »
« L'Ardoise et les constructions économiques et familiales »
- 1955 — Techniques et architecture, « Constructions scolaires 1 »
Projet « Groupe scolaire Jean Macé, à Brest », de R. Lopez
- Techniques et architecture, « Reconstruction 2 »
Projet « Rennes – Gare routière », de A. Remondet

↓

- 1955 — L'Architecture française, « Salles de spectacle (II) »
Publicité « Silexore », peinture pétrifiante (référence Menhir)
- 1958 — L'Architecture française, « Garages, stations-service – Gares routières »
Livre « Le Finistère », Gare routière à Rennes, de A. Remondet, Y. Perrin, G. Martin, Station « Purfina », à Vannes, de R. Delayre, A.F. Landelle
- 1960 — L'Architecture française, « Maisons individuelles VII »
Maisons individuelles en Bretagne, de Yves Guillou
- L'Architecture française, « Automobile et architecture »
Garage et station-service à Vannes, de Yves Guillou
- 1961 — Techniques et architecture, « Grands ensembles »
Projet « Z.U.P. de Brest », de H. Auffret
- 1963 — La Construction Moderne
Article « À propos du salon d'art sacré, Eglises 1963 en France », de Joseph Pichard (Eglise de Kerval, Yves Guillou)
- L'Architecture française, « Architecture sociale et hospitalière IV »
Publicité « L'Ardoise », exemple maison Claude Parent
- Techniques et architecture, « Constructions scolaires 5 »
Projet « École nationale d'enseignement technique, à Rennes », de J. Monge
- Techniques et architecture, « Actualités – Sports »
Projet « Île de Penfret – Centre nautique les Glénan », de A. Gomis
- 1964 — L'Architecture française, « Magasins, Boutiques, Marchés V »
Publicité « L'ardoise d'Angers-Trélazé », Photographie réalisation Claude Parent
- 1965 — L'Architecture française, « Numéro spécial UIA congrès Paris 1965 »
Maison de plaisance à La Trinité sur Mer, de Yves Guillou
- Techniques et architecture, « Hôpitaux – Constructions sociales »
Projet « Rennes – Maison des jeunes et de la culture », de l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture (A.U.A.)
- ↓

- 1965 — Techniques et architecture, « Grands immeubles »
Projet « Rennes Maurepas – Ensemble « Le Gros-chêne » », de J.M. Legrand, J. Rabinel
- 1966 — L'Architecture française, « Maisons Individuelles IX »
Logement de professeur, Lycée agricole de Pontivy, Maison à la pointe de Pen er Men, de Y. Guillou, Habitation à Carnac Plage, de Y. Guillou, Maison de vacances à Telgruc (Finistère), de Jean Zizka
- Techniques et architecture, « C.E.G. – C.E.S. – C.E.T. » Essais d'industrialisation des constructions scolaires
Projet « Crozon (Finistère) – C.E.S. 600 », de Y. Guillou
- Techniques et architecture, « Grands immeubles »
Projet « Rennes – Immeuble-tour », de J.M. Legrand, J. Rabinel, Projet « Saint-Brieuc – Immeuble tour », de J.M. Legrand, J. Rabinel, J. Denieuil
- L'Architecture française, « Équipement sportif III »
Information : « Un « centre breton » à Paris »
- 1967 — L'Architecture française, « Actualités I »
Habitation à Vannes, Pavillon de lecture à l'Île-aux-Moines, de Y. Guillou
- L'Architecture française, « Sports – Tourisme – Loisirs IV »
Yacht-Club de Carnac, de Y. Guillou, Club-House de la Trinité sur Mer, de Y. Guillou
- L'Architecture française, « Transports / Aéroports – Gares de chemins de fer et routières »
Note « L'ardoise se porte bien »
- 1968 — L'Architecture française, « Actualités – Recherches – Structures »
Lycée agricole de garçons à Pontivy, Agence d'architecte, de Y. Guillou
- 1969 — L'Architecture française, « Architecture maritime et côtière »
Bar restaurant dans le Morbihan, Maison de vacances dans le Morbihan, Maison d'habitation dans le Morbihan, de Y. Guillou, Maison individuelle en Finistère, de A. Chaussepied, P. Denic
- Techniques et architecture, « Ensemble d'habitation – Genève, Réalisations récentes »
Projet « Rennes – Rénovation de l'îlot de la rue de Brest », de J.M. Legrand, J. Rabinel, J.G. Capre

↓

- 1969 — Techniques et architecture, « Constructions scolaires et universitaires – Industrialisation »
Projet « Lycée de Coëtquidan (Morbihan) », de G. Massé, P. Bigot, F. Roy, J. Monge, M. Tournier, Projet « Restaurant universitaire de Rennes-Beaulieu », de L. Arretche, G. Maillols
- Techniques et architecture, « Stations touristiques »
Projet « Guidel (Morbihan) – Station touristique », de A. Gomis
- 1971 — L'Architecture française, « Enseignement – Formation X »
École Nationale de voile à Saint-Pierre Quiberon, de Y. Guillou
- L'Architecture française, « Immeubles tours »
Tour « les horizons » à Rennes, de Georges Maillols
- L'Architecture française, « Commerces VIII »
Note « Bretagne : une ambition nouvelle, le livre blanc du CELIB »
- 1972 — L'Architecture d'aujourd'hui, « Recherches matériaux »
Village de vacances à Beg Meil, Quimper : Henri Mouette
- L'Architecture française, « Equipement collectif »
Foyer de jeunes travailleurs à Saint-Brieuc, de F. Gross-Quelen
- 1973 — L'Architecture française, « Constructions hospitalières et sociales VII »
Notes « L'Ardoise » (revue), « Vivre dans l'Ouest »
- L'Architecture française, « Édifices publics VIII »
Palais des Arts et de la Culture de Vannes, de H. Auffret
- L'Architecture française, « Loisirs »
Centre de vacances à St Philibert (Morbihan), de J. Starkier, Centre de loisirs de Port la Forêt, de J. Le Couteur, J. Le Berre, C. Turner, J.L. Lotiron, Centre familial de vacances du Dourdy, à Loctudy, de J. Le Berre
- L'Architecture d'aujourd'hui, « Architecture de soleil »
Texte « Le devenir du littoral » J. & E. Rougerie, J. Hirou
- 1974 — L'Architecture française, « Maisons individuelles »
Maison à La Trinité sur Mer, de Y. Guillou

↓

- 1978** — Techniques et architecture, « Structures spatiales 2 »
Projet « Centre social de la Z.U.P. sud à Rennes », de J. Le Berre
- 1979** — Techniques et architecture, « Espace de vie du malade – aménagements pour handicapés »
Projet « Nouvel hôpital de Quimper, type “Fontenoy”, Projet « Hôpital Sud de Rennes, type “Fontenoy” »
- 1980** — Techniques et architecture, « Villes nouvelles : Evolution des centres »
Informations « Exposition : Le cap Sizun au Grand Palais »
- 1982** — L'Architecture d'aujourd'hui, « Industrie »
Centre de production et de distribution à Quimper, de Richard Rogers and partners
- Techniques et architecture, « Des usines pour des hommes »
Projet « Usine Fleetguard à Quimper », de Richard Rogers & Partners
- 1983** — L'Architecture d'aujourd'hui, « France inconnue : 1. Maisons individuelles »
- L'Architecture d'aujourd'hui, « France inconnue : 2. Equipements et logements »
- 1985** — L'Architecture d'aujourd'hui, « Émergences »
Chambre régionale des comptes de Bretagne, Rennes, UER de Droit et Sciences économiques, Brest, de Christian Hauvette

II.1.5.c. *Un initiateur de l'École contesté*

« Le fonds comprend plus de 1.300 plans, 500 dossiers, des photographies, et des maquettes. (...) Les réalisations du cabinet Guillou peuvent être réparties en trois phases : la phase de reconstruction au sortir de la seconde guerre mondiale, qui concerne la région de Lorient et la zone rurale ; la phase d'architecture d'urgence pour les logements collectifs, les équipements communaux et les établissements scolaires. Durant cette période, des quartiers entiers de la ville de Vannes ont été urbanisés (Kercado, Ménimur). La dernière phase apparaît à la fin des années soixante avec une architecture de qualité, en harmonie avec l'environnement par les matériaux utilisés (ardoise et granite) ainsi que par ses formes très novatrices »⁴¹¹.

De cette dernière phase, deux projets retiennent notre attention. La chapelle de Kervahl, ou « Notre Dame de la route » à Brech (1963, fig. 60), tout d'abord. Ses contours semblent se diluer dans son site, cet effet voulu est généré par une toiture descendant jusqu'au niveau du sol, faisant ainsi écho aux pentes du terrain. De même, les murs de pierre de la chapelle deviennent murets et ainsi autant éléments paysagers qu'architecturaux. Le dallage diffus du chemin vers l'entrée du bâtiment participe aussi à cet effet. Cet écho entre le Lieu et l'Architecture prend une ampleur particulière du fait qu'il s'agisse d'un lieu de culte, et l'on retrouve dans ce projet les canons du Régionalisme critique ; à savoir plutôt qu'un pastiche bretonnant de la chapelle d'antan, une proposition architecturale innovante répondant aux codes constructifs locaux. Autre exemple, la « Fantaisie sur une île », à l'Île-aux-Moines (1965)⁴¹² consiste en une simple salle de lecture dans une grande propriété (fig. 59). Ce projet nous rappelle la Boomer résidence, créée par Frank Lloyd Wright en 1953 à Phoenix en Arizona. Par-delà la ressemblance formelle, on retrouve des éléments constructifs tels un socle en pierre servant de base à une massive cheminée de pierre, ainsi qu'une toiture envolée recouvrant une large baie en verre biseauté. Ces exemples nous introduisent à l'influence de Wright en Bretagne, mais nous démontrent surtout la facilité d'intégration des formes wrightiennes à d'autres paysages. L'école bretonne qui se développe ensuite emprunte moins la force évocatrice de l'image des projets wrightiens, mais plutôt des idéaux et certaines mécaniques de constructions de plans, ou de méthodologie de conception. En cela, Yves le Guillou ne semble pas influencer

⁴¹¹ Rapport du dépôt des archives d'Yves Guillou, Archives du Morbihan (Vannes), 2004, p. 1.

⁴¹² *Maisons de l'Ouest*, n° 5, juillet 1965, p. 48-51.

directement l'« École », mais plutôt avoir un rôle important dans l'évolution des mentalités et l'acceptation d'une architecture libérée d'un régionalisme désuet. À ce sujet, Bernard Guillouët, lors de notre rencontre en août 2015, refuse en bloc l'influence de Guillou sur son travail⁴¹³. Cet avis est à nuancer cependant et peut révéler une rivalité entre les architectes. En effet, lors de notre entretien du 25 juillet 2017 avec une ancienne cliente d'Erwan Le Berre, Madame J. Guilmin, celle-ci se souvient que Guillouët et Guillou étaient tous deux « très à la mode » au moment de la construction de sa maison (au milieu des années 1970).

II.2. Erwan Le Berre (1936-2010) : Le foyer au cœur de l'architecture

Erwan Le Berre (fig. 61) est aujourd'hui reconnu comme l'un des principaux acteurs d'une école bretonne d'architecture, qualifiée « naturaliste moderniste » par l'historien de l'Architecture Daniel Le Couédic⁴¹⁴, aux côtés de Claude Petton et Bernard Guillouët. Ses œuvres sont citées et illustrées dans de nombreux ouvrages axés sur l'illustration de la modernité en Bretagne, dont récemment l'imposant *Architectures en Bretagne au XX^e siècle* de Daniel Le Couédic et Philippe Bonnet⁴¹⁵. Deux villas, construites pour la famille De Laubrière au lieu-dit « Lannorgar » vers 1973 (fig. 62), y figurent⁴¹⁶. Celles-ci ne présentent aucun crépi ni surface lisse, mais montrent leurs matériaux structurels : la pierre d'abord, ainsi qu'une charpente en bois portant une toiture généreuse couverte d'ardoise. Un jeu de volumes sculptural évoque des « maisons paysage », dont les façades chahutées s'ouvrent généreusement au site. Cette manière d'assumer la cheminée centrale autour de laquelle se dessine des pans de toiture en forte pente descendant très bas constitue une invariable dans l'architecture d'Erwan Le Berre. En effet, cette logique de composition revient très régulièrement tout au long de la carrière de l'architecte.

⁴¹³ Extrait de l'entretien, annexes écrites :

« BB : Diriez-vous qu'il a eu une forte influence sur votre travail ?

BG : Non, sûrement pas. C'est le premier qui a fait les maisons à toiture plate. Voilà. C'est pas mal. L'intérieur, je ne trouve pas ça très... mais c'était le grand cabinet de Vannes et du Morbihan. »

⁴¹⁴ LE COUEDIC Daniel, *La maison ou l'identité galvaudée*, op. cit.

⁴¹⁵ LE COUEDIC Daniel et BONNET Philippe, op. cit.

⁴¹⁶ Ibid., p. 303.

II.2.1. Un foyer, une maison

II.2.1.a. Une carrière atypique et morcelée

Erwan Le Berre est né dans une famille d'artistes en 1936. Son père, Marc Le Berre (1899-1968), fait partie des Seiz Breur⁴¹⁷, et son frère, Gwenaël, devient sculpteur. Erwan étudie aux Beaux-Arts entre 1959 et 1969. Il est admis à l'atelier de Pierre Guth le 18 octobre 1955, puis Jean Faugeron le 26 novembre 1956. Jean Faugeron, enseignant atypique et grand prix de Rome, développe une pédagogie en porte-à-faux de la norme d'alors, dans « l'atelier contestataire de l'enseignement classique et académique »⁴¹⁸. Le Berre y croise l'architecte brestois Claude Petton (1934-2003) entre 1959 et 1960, et s'ouvre à une culture internationale de l'architecture (il a même l'occasion de rencontrer l'architecte américain Louis Kahn, témoigne Daniel Le Couédic⁴¹⁹). Il entre en deuxième classe le 8 juillet 1959 et est diplômé dix ans plus tard le 14 janvier 1969. À ce sujet, Daniel Le Couédic se souvient dans sa rubrique nécrologique publiée dans le Télégramme (26 octobre 2010) : « [...] Il ramassa quelques projets de stations de sports d'hiver qu'il avait étudié en agence pour obtenir, en 1968, "le premier diplôme décerné sur dossier" [...] »⁴²⁰. Il ouvre son agence en 1969 à Quimper, et commence à développer son expression architecturale, en produisant une série de maisons unifamiliales. En 1979, il gagne le concours des Halles de Quimper. Il a alors moins de dix maisons construites à son actif et pourtant déjà une réputation et une clientèle acquise. Certaines revues locales ne manquent pas d'occasions d'illustrer ses maisons, dont les silhouettes chahutées et acrobatiques traduisent un vocabulaire inhabituel en Bretagne. Tout comme le défend son confrère Philippe Lachaud (1935-2012), il assume ses matériaux et met en exergue leurs qualités par l'usage de lignes de composition franches. Il y a par ailleurs une qualité symbolique dans ses compositions architecturales qui évoque des descriptions très imagées à quiconque s'exerce à la critique architecturale. Dans le périodique *L'Ardoise*, nous pouvons par exemple aussi lire en 1983 que « ses maisons sont à son image, taillées à grands coups de pierre et de béton, avec l'ardoise en coiffe et le

⁴¹⁷ LE COUEDIC Daniel, *Les architectes et l'idée bretonne, 1904-1945. D'un renouveau des arts à la renaissance d'une identité*, op. cit.

⁴¹⁸ PETTON Claude, « Conférence aux écoles d'architecture de Rennes et de Nantes », op. cit., p. 67.

⁴¹⁹ LE COUEDIC Daniel, « Nécrologie. Erwan Le Berre l'architecte des halles », in *Le Télégramme*, 26 octobre 2010.

⁴²⁰ Ibid.

bois pour réchauffer le cœur »⁴²¹. Il décède en 2010 à 74 ans et ses archives sont déposées l'année suivante par son frère Gwenaël et son fils. Plus d'une soixantaine de projets sont relevés dans ses archives, majoritairement des maisons individuelles, mais aussi des réflexions urbanistiques et des bâtiments administratifs. Ces archives sont lacunaires, s'étendant de 1970 à 2005 et parsemées de projets collaboratifs ponctuels. Il apparaît à l'analyse de celles-ci que sa production se concentre essentiellement entre la fin des années 1980 et le début des années 1990 et toujours en Finistère, à l'exception de cinq maisons individuelles.

II.2.1.b. *L'obsession d'un concept*

Erwan Le Berre démontre une constante dans l'identité de son architecture. La prédominance de la cheminée centrale, pilier autour duquel se compose une toiture aux généreux débords constitue un schéma récurrent dans ses réalisations des années 1970 aux années 1990. Cette constante évoque une projection obsessionnelle du mythe de la « cabane primitive », telle que développée par Joseph Rykwert (1926-). Ce concept prend diverses formes à travers l'histoire mais toujours évoque un liant culturel entre les époques et civilisations⁴²².

En Bretagne, la question du style dans les arts précède la période étudiée ici. Pascal Aumasson date entre 1923 et 1947⁴²³ la période du mouvement des Seiz Breur, dont les membres publient en 1938 une plaquette de soixante pages intitulée *Bretagne 38*⁴²⁴. Celle-ci expose les idéaux du groupe, prônant une restauration du paysage à l'aide des architectes modernes bretons. Même si dans les faits, le groupe peine à réaliser des bâtisses témoignant une vision commune de l'architecture bretonne, la conclusion de l'ouvrage énonce l'aspiration au « vaste palais, clair, d'une architecture simple et hardie où rien n'avait été sacrifié au pittoresque facile ». Daniel Le Couédic cite par ailleurs dans son ouvrage *Les architectes et l'idée bretonne, 1904-1945* une conférence donnée par dom Bellot (1876-1944), architecte et religieux français, à Pleyben le 2 septembre 1935. Celle-ci s'intitule « La

⁴²¹ *L'Ardoise*, n° 256-257, 1983, p. 6-11, 22-23.

⁴²² RYKWERT Joseph, *La maison d'Adam au paradis*, collection Espacements (dirigée par Françoise Choay), Éditions du Seuil, Paris, 1976, p. 231 : « À travers toutes ses transformations, le thème de la cabane primitive revient lui-même comme un souvenir enfermant une garantie de renouveau : inséparablement témoignage du passé et guide pour le futur. »

⁴²³ AUMASSON Pascal, *Seiz Breur : pour un art moderne en Bretagne, 1923-1947*, Locus solus, Brest, 2017.

⁴²⁴ CRESTON René-Yves, JOUAN Germaine et PERON Pierre de AR SEIZ BREUR, *Bretagne 38*, Keltia, Paris, 1938.

vérité dans l'art : tu ne mentiras point »⁴²⁵ et Daniel Le Couédic en retient que pour l'auteur, « l'art vrai (...) révélait le style, qu'il fallait clairement dissocier des styles. La géométrie, les tracés, l'eurythmie, étaient l'expression de "principes stables" qui dirigeaient l'opération de l'intelligence humaine : c'est par eux qu'il était possible d'envisager *le style*. Ils étaient immémoriaux quand *les styles* rassortissaient au contingent même lorsqu'ils se paraient des oripeaux de l'histoire, d'où cette mise en garde : "il ne faut pas confondre esprit de tradition et culte étroit de l'archéologie" ». En conclusion, dom Bellot précise : « l'étude des arts qui ont précédé notre siècle peut donc nous aider à atteindre l'art vrai, celui qui sera de notre époque, mais elle peut aussi constituer un venin qui empoisonne toute tentative, fait piétiner sur place et dessèche tout sens artistique »⁴²⁶. Ceci montre à la fois que certains intellectuels se sont saisi très tôt des questions de l'identité bretonne, notamment transmise à travers la production de l'art breton, mais aussi que l'idée d'une constante d'un style transcendant les modes existait déjà localement. Ici pour dom Bellot, la question de l'art est hautement spirituelle et ce type de discours démontre une vision dogmatique qui n'aurait rien à envier aux aspirations de Wright, et que l'on peut bien imaginer comme partie intégrante de l'éducation délivrée par Marc Le Berre à ses jeunes enfants. Comprendre cette filiation d'idée permet d'appréhender l'architecture développée par Erwan, tout comme l'art développé par Gwenaél. L'un architecte visionnaire, développant une pratique monolithique et hors des modes d'alors, l'autre liant techniques historiques et motifs contemporains.

II.2.2. Une synthèse d'influences plurielles et d'une architecture individuelle

Au cours de sa carrière, Erwan Le Berre voyage beaucoup, et enrichit son architecture de multiples influences, de l'architecture organique du hongrois Imre Makovecz, aux ornements des palais d'Inde ou aux volumes purs des maisons blanches traditionnelles grecques. Des témoignages du frère de l'architecte et des nombreuses photographies trouvées dans ses archives témoignent de ces excursions régulières. Ayant vécu en appartement toute sa carrière, il apprend à enrichir son imaginaire pour concevoir à l'échelle de villas parfois très spacieuses. Daniel Le Couédic écrit à ce

⁴²⁵ LE COUEDIC Daniel, *Les architectes et l'idée bretonne, 1904-1945. D'un renouveau des arts à la renaissance d'une identité*, op. cit., p. 619.

⁴²⁶ DOM BELLOT Paul, o.s.b., *Propos d'un bâtisseur du Bon Dieu*, Cahiers d'Art Arca, Éditions Fides, Montréal, 1949, p. 52.

sujet « cet architecte atypique, qui vécut son métier en bohème, fut en Bretagne un des plus inspirés de sa génération »⁴²⁷.

II.2.2.a. L'architecte nomade

Erwan Le Berre comprend qu'habiter, c'est avant tout faire soi le monde en le parcourant, et que créer l'habitat, c'est obéir à un mouvement, une transition plutôt qu'à un ensemble statique de matériaux. Comme l'a écrit Philippe Lacoue-Labarthe (1940-2007), « *Habere* n'est pas d'abord "avoir", mais "se tenir". *Habius* désigne la manière d'être, ce qu'on appelle de façon révélatrice l'aspect extérieur, le dehors. Habiter n'est en rien posséder, s'installer, se protéger. C'est au contraire s'exposer au dehors. Plus exactement, l'habitation est chaque fois un mode propre de se rapporter (de se livrer) au-dehors. Avant d'être l'ostentation (la façade), l'essence de l'habitation est l'issue, l'ouverture »⁴²⁸. Cette approche amène naturellement une qualité qu'il est difficile de percevoir autrement. Benoit Goetz (1955-) développe à ce sujet en expliquant que « l'habitat correspond à la réduction de l'habiter au logement, et si le logis permet au moins de s'abriter, il ne permet pas toujours d'habiter au sens d'un "habiter vrai" »⁴²⁹. Cette expression, à défaut d'autre définition plus précise, nous laisse comprendre qu'il existe bien une valeur que chacun projette dans son attention d'habiter⁴³⁰. Dans son ouvrage *Théorie des maisons*, l'auteur perçoit cette valeur et oppose la vision des « machines à habiter »⁴³¹, solution d'habitat purement technique à la définition de Thierry Paquot (1952-), qui écrit « l'habiter n'est aucunement une quelconque pratique de l'habitat, une quelconque « appropriation » de l'espace, mais une harmonie — au sens d'*harmonia*, le « jointage », le jointement qui assemble des éléments disparates entre l'« être » de l'humain, l'« être » des choses,

⁴²⁷ LE COUEDIC Daniel, « Nécrologie. Erwan Le Berre l'architecte des halles », op. cit.

⁴²⁸ LACOUÉ-LABARTHE Philippe, « Habiter », in *Épreuves d'écriture*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition « Les immatériaux » du Centre Georges Pompidou en 1985, p. 81.

⁴²⁹ GOETZ Benoit, *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*, éditions Verdier, collection « Art et architecture », 2011, p. 12.

⁴³⁰ LEFEBVRE Henri, *La révolution urbaine*, Gallimard, collection « Idées », Paris, 1970, p. 110-111 : « Avant l'habitat, l'habiter était une pratique millénaire, mal exprimée, mal portée au langage et au concept, plus ou moins vivante ou dégradée, mais qui restait concrète. »

⁴³¹ GOETZ Benoit, op. cit., p. 88 : « À quoi sert la "machine à habiter" ? Ce sont plutôt les équipements que contient la maison qui semblent remplir la tâche d'accomplir ces fonctions : la couche, la table, le chauffage, les fenêtres et les murs, ou plus précisément les parois. Tous ces éléments équipent un espace qui pourrait sembler les précéder. »

dont son « monde » est peuplé »⁴³². En s'exposant continuellement au monde tout en construisant en Bretagne, Erwan Le Berre réussit à y ancrer de nouvelles visions, de nouvelles valeurs, et ce très tôt dans sa carrière.

II.2.2.b. Matériaux et savoir-faire locaux se plient aux formes d'ailleurs

Erwan Le Berre commence sa carrière en 1970 à Pont-l'Abbé avec une rénovation d'une maison unifamiliale et la construction d'un garage attenant. À quelques kilomètres de là, la famille De Laubrière, propriétaire d'un grand terrain donnant sur l'anse du port de Loctudy, lui commande deux villas. L'accès à une telle commande si tôt dans la carrière de l'architecte a un impact non négligeable sur celle-ci, d'une part, parce que ces clients sont des « bourgeois éclairés » locaux, avec leur propre sphère d'influence sociale, d'autre part, parce que ces villas permettent à l'architecte d'exprimer librement une architecture à laquelle il aspire, avec peu de contraintes budgétaires et constructives. Enfin, le cadre naturel exceptionnel dont bénéficie chacune de ces villas permet à l'architecte de rendre visible ses mérites de concepteur et sa capacité à mener à bien des projets privés conséquents dès 1973. Une photographie prise par l'architecte d'une des villas laisse le sol et les détails de la terre prendre la moitié inférieure de l'image, en premier plan, lui donnant plus d'importance que la maison même. Erwan Le Berre prend beaucoup de photographies de ses projets, et a étudié les principes de composition. Ici, rien n'est laissé au hasard. Par cette composition, l'architecte insiste sur le fait que la maison n'est qu'une partie de son site, elle ne prend même pas la place principale sur l'image. En termes de proportion, et au premier plan, c'est la terre bretonne, les rochers teintés pas les marées, le lichen, puis un terrain manifestement pas plan. Enfin, dans un écran de grands pins préservés lors de la construction, la maison. On distingue la pierre, de grands pans de verre et le bois. Châssis et corniche sont de la même essence, dans une recherche d'homogénéité. Plutôt que nous montrer les versants de toiture en ardoise, l'architecte préfère trouver l'angle précis où celle-ci dessine une diagonale dynamique, touchant d'un côté le ciel, de l'autre le sol. On notera que la pente est descendante, ce qui dans notre sens de lecture européen, de gauche à droite, invite à renouveler un dialogue avec le site. Cette composition ne doit rien au hasard, comme l'exprime également un texte rédigé par l'architecte accompagnant la

⁴³² PAQUOT Thierry, *Demeure terrestre. Enquête vagabonde sur l'habiter*, Les éditions de l'imprimeur, collection « Tranches de Villes », Besançon, 2005, p. 160.

photographie disant : « La maison, intégrée au terrain, se tourne vers la mer et reste en hauteur largement plus basse que ses voisines. Les ouvertures principales sont tournées vers le sud-sud-est et vers la mer. Les matériaux restent très naturels, avec une prédominance d'ardoise, de schiste gris-bleu posés à crochets bleutés, et de pierres de granit à parements de carrière, avec prédominance de lits horizontaux, enduit gratté de couleur claire. L'égout du toit reste très bas, à un maximum de 2,5 m du sol, le tout en accord avec l'espace naturel » (fig. 63). Ce texte révèle aussi l'œil d'un constructeur, insistant sur la composition architecturale, les matériaux, et indiquant une conscience constructive forte. Ce texte nous invite à considérer le site qui abrite la villa, l'espace naturel, ses lumières, son contexte. Alors qu'à l'extérieur, la façade se déroule à la manière d'une composition continue, les jeux de volumes offerts par la charpente entre angles et larges baies, ouvre la vue plus loin que le rivage qui borde le terrain (fig. 64). Erwan Le Berre se fait peu à peu connaître localement pour cette certaine extravagance et un « goût pour la porosité » tel que décrit par Walter Benjamin (1892-1940)⁴³³. Au moins cinq maisons neuves sont ensuite construites jusqu'en 1976 aux alentours de Quimper. Ces premières maisons sont dans la même veine, tout en permettant à l'architecte de développer des solutions propres à chaque lieux et clients (fig. 65, 66). La maison Guilmin par exemple, avec sa charpente à débords en lamellé collé, prend avantage de son terrain en pente pour se dévoiler tout en demi-niveaux et s'ouvrir de différentes manières sur le paysage environnant (fig. 69, 70). À l'origine, le site est relativement vierge, la maison est alors entourée de champs, mais aujourd'hui, une végétation abondante borde la maison, l'intégrant dans un écrin de verdure. Le bouche à oreille fonctionne⁴³⁴ et le couple Le Béon choisit Erwan Le Berre comme architecte pour construire à Moulin du Pont, nouveau quartier en voie d'urbanisation en périphérie de Quimper. Madame Le Béon est alors collègue de Madame Guilmin, et contacte l'architecte après avoir visité sa maison. La propriété de la famille Le Béon se situe cependant dans un contexte urbain plus dense et l'architecte imagine alors un plan en « L » mettant la maison au plus proche de la rue pour préserver le jardin des regards et l'ouvrir sur la nature environnante (fig. 78). Les châssis sont en bois, alors que la tendance est déjà à l'aluminium et les découpes d'ardoises ressortent tout à fait

⁴³³ BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Éditions Cerf, collection « Passages », Paris, 1997, p. 239 : « Le XX^e siècle, avec son goût pour la porosité, la transparence, la pleine lumière et l'air libre, a mis fin à l'ancienne façon d'habiter. »

⁴³⁴ Les entretiens menés avec ses clients d'alors révèlent que ceux-ci ont connaissance des maisons des uns des autres ou même se rendent visite.

de la norme traditionnelle (fig. 75, 76, 77). Le plan ouvert du rez-de-chaussée, avec foyer traversant, évoque plus la modernité américaine des années 1950 que les « binieuses », qualificatif que l'architecte emploie volontiers pour qualifier le caractère néo-breton de la norme d'alors. Question de budget, la construction est ici en parpaing plutôt qu'en béton.

Cette réalité économique, causée notamment par le premier choc pétrolier de 1973, concerne beaucoup de clients, et le jeune Erwan Le Berre ne peut pas seulement construire des maisons individuelles pour assurer le bon fonctionnement de son activité professionnelle. Il se joint à des amis, accède à la commande publique et entre 1976 et 1979, travaille sur l'un des projets les plus conséquents et complexes de sa carrière : les Halles de Quimper.

II.2.3. Une architecture de dialogues

II.2.3.a. Vers une diversification de l'écriture architecturale : le cas des Halles de Quimper

Les Halles que les Quimpérois connaissent aujourd'hui ne font partie de leur paysage urbain que depuis 1979 (fig. 102, 103, 104). Ce projet est motivé par une demande de garder sur place la fonction de halles de marché préexistantes, ravagées par un incendie en 1976. Les halles Saint-François précédentes, construites au milieu du XIX^e siècle le long du Steir, permettent avant cette date un lieu d'échanges, de rencontres, et finalement de vie de la communauté quimpéroise.⁴³⁵ La ville réagit très vite à la suite de l'incendie et lance la même année un concours à deux degrés motivant la participation d'une soixantaine d'architectes de l'Ouest de la France. Le cahier des charges demande un projet de 3.000 m² respectant de nombreuses contraintes. En termes d'insertion urbaine d'abord, au vu du quartier historique accueillant le projet, celui-ci doit jouer avec les façades moyenâgeuses des maisons environnantes et développer un dialogue architectonique avec la cathédrale de Quimper, située à 100 mètres de là. Toujours dans cette recherche de

⁴³⁵ « Les Halles de Quimper : Histoire » (sans date), sur le site *Halles de Cornouaille* «, consulté le 1^{er} août 2018 sur <http://halles-cornouaille.com/halles-de-cornouaille/quimper/> : « L'édification des halles à Quimper a fait l'objet de plusieurs tentatives au moyen âge. Elles se sont soldées par des échecs du fait de l'étroitesse des rues, véritable frein à la circulation des marchandises et des clients. Le premier marché couvert fut néanmoins construit hors des murs de la ville vers le début du XVI^e siècle. Il fut détruit moins d'un siècle après lors des violentes guerres de la ligue. Situées au cœur de la ville historique, elles ont été ouvertes en 1847 après deux années de construction. Nous devons la création des halles au colonel Astor, alors Maire de Quimper qui confia à Joseph Bigot la création et la conception de ce bâtiment édifié sur les ruines de l'ancien couvent des cordeliers. Ces halles perdurèrent jusqu'au XX^e siècle, mais furent également détruites le 27 août 1976 lors d'un terrible incendie au cours duquel la plupart des échoppes disparurent complètement. »

continuité avec la fonction préexistante, le projet doit proposer un rez-de-chaussée ouvert, permettant davantage de passage, de vues et de lumière. Le programme demande bien sûr de préserver les fonctions existantes (le marché a alors lieu tous les jours, comme c'est encore le cas aujourd'hui.), mais aussi d'y ajouter un grand restaurant-brasserie, ainsi que des espaces de bureaux. La question structurelle s'avère aussi primordiale, au vu de la nature du sol, alluvionnaire, et de la proximité immédiate du courant d'eau du Steir. Erwan Le Berre, en collaboration avec deux autres architectes, prend parti de ces différentes contraintes et propose un projet à la fois apte à préserver la qualité du lieu tout en apportant des solutions innovantes pour les utilisateurs. Les halles de 1979 évoquent l'idée d'une « coque de bateau renversée » (fig. 101), ou d'un abri, avec de généreux pans de toitures dont le traitement uniforme en ardoises et baies vitrées assure l'uniformité de sa géométrie chaloupée. Un socle de pierre porte son ample charpente en bois, et lie le piétonnier environnant aux halles en s'ouvrant généreusement à chacune de ses façades. Les architectes optent pour une forte présence d'éclairages zénithaux afin d'assurer un apport optimal de lumière naturelle sur cette vaste surface couverte. À l'intérieur, la nef principale dévoile son imposante charpente de bois naturel, ce qui peut évoquer au visiteur l'idée d'une placette de marché, intime et protégée par toutes ces « branches » structurelles. Toujours dans cette volonté de lier le projet à la ville, celui-ci déploie sa toiture sur le piétonnier, offrant une galerie couverte et des paliers d'entrée et de passage abrités du vent et de la pluie (fig. 105). De même, les pans de toitures descendent volontairement très bas afin de ménager des points de vue choisis sur les façades quimpéroises et les rues environnantes. Le projet allie ses lignes dynamiques à des matériaux respectant la nature des constructions environnantes. On retrouve ainsi la pierre, l'ardoise et le bois, bien sûr, mais mis en œuvre d'une façon cohérente et harmonisée. Les différentes essences de bois s'allient sur des tonalités claires (du sapin, de frêne et du cèdre), les chéneaux en cuivre présents sur tout le contour du bâtiment dessinent une ligne de composition assurant la balance entre la variété des tons des moellons du socle et des ardoises posées à clous. Le fait de préserver ainsi la matérialité des composantes du projet lui donne le caractère intemporel et essentiel requis. La structure en lamellé-collé répond aux exigences du programme, à la fois résistante au feu et permettant une répartition des charges structurelles optimisée. Sa flexibilité permet avant tout aux architectes des expressions structurelles atypiques et des portées conséquentes bienvenues pour ce type de programme. Les éléments de structure sont majoritairement isostatiques, avec pour contrainte de respecter les jeux

de volumes désirés en toiture tout en démontrant une cohérence d'ensemble. Ainsi, l'étude de la charpente est menée de front avec celle des détails de couverture, et le dessin de nombreux détails de nœuds constructifs est nécessaire en amont de la construction. Comme le souligne Dominique Rimbault dans un article paru en 1979, « ce n'est qu'en raison d'un exceptionnel esprit d'équipe qui souda bien vite architectes et ingénieurs que cette tâche put être menée à bien »⁴³⁶.

II.2.3.b. Différentes activités, un respect mutuel : la collaboration avec Louis Bizouarn (1929-2013) et Philippe Lachaud (1935-2012)

Lors de l'élaboration de ce bâtiment, que le périodique *L'Ardoise* surnomme en 1980 « les parapluies de Quimper »⁴³⁷, Erwan Le Berre entame une collaboration avec deux architectes locaux : Louis Bizouarn et Philippe Lachaud. Ayant de solides affinités créatives, les trois hommes deviennent par la suite amis et ont même l'occasion de travailler ensemble à nouveau. En effet, tous trois collaborent une nouvelle fois en 1991 pour mener à bien la construction des Archives départementales du Finistère, toujours à Quimper. Bâtiment témoignant d'une même force évocatrice, les Archives se dressent telle une forteresse, une citadelle, gardienne de la mémoire de la région. Celles-ci abritent d'ailleurs le fonds personnel d'Erwan Le Berre à partir de 2010, année du décès de l'architecte. Louis Bizouarn est né à Plufur le 11 juin 1929. Il étudie d'abord l'architecture en Bretagne, et rejoint ensuite tardivement l'école des Beaux-Arts de Paris. Il est d'ailleurs diplômé par le gouvernement (DPLG) seulement en 1969, lors d'une régularisation d'anciens dossiers. Artiste pluriel, l'architecture figure plutôt au second plan de sa vie, cédant la place à son grand amour, le jazz. Clarinettiste de renom dans les années 1950-1960, « Piwi » Bizouarn développe un style propre qui lui vaut une reconnaissance nationale dans le milieu⁴³⁸. Cette passion pour la musique ne le quitte pas, et l'amène finalement à co-écrire un livre intitulé *Les chemins du jazz dans les années 45 à 60* en 2012. Décédé à Quimper le 16 décembre 2013, Louis Bizouarn était aussi un militant socialiste ainsi qu'un frère de la loge « Humanisme et laïcité » du Grand Orient. Philippe Lachaud, quant à lui né en 1935, a 44 ans lors de la construction des Halles. Son père, Jacques

⁴³⁶ RIMBAULT Dominique, « Nouvelles halles de Quimper » in *Le nouveau journal de menuiseries, charpentes, parquets*, n° 5, 1979, p. 40-53.

⁴³⁷ *L'Ardoise*, n° 245, septembre 1980.

⁴³⁸ *La Jazette*, n° 39, mars 2014, p. 6.

Lachaud (1893-1973), est proche du groupe des Seiz Breur et est l'un des fondateurs des fêtes de Cornouaille⁴³⁹. En 1975, Philippe rédige un livre intitulé *Construire en Bretagne*, qu'il signe en tant que délégué départemental de l'Association « Vieilles Maisons françaises »⁴⁴⁰. On y trouve le phrasé d'un pédagogue et d'un professionnel mature apte à orchestrer la modernité et la tradition architecturale bretonne. Son récit est notamment accompagné de schémas explicatifs et de photographies de maisons de son père, ainsi que d'Yves Guillou. Une photographie d'une maison de son confrère Erwan Le Berre, à Loctudy, illustre « les recherches audacieuses des jeunes architectes d'aujourd'hui ». Il résume ses principes créatifs dans sa conclusion ainsi : « Il y a quand même deux grands principes que vous devez respecter. (...) le premier est le principe de simplicité. De chaque construction doit venir une impression évidente, elle doit être un livre de lecture facile, ou le rapport entre les éléments se ressentent aisément. La complication n'engendre jamais la beauté. (...) Le deuxième principe est l'importance des contrastes. Entre les pleins et les vides, entre le toit et les murs, entre une petite lucarne et un grand toit, entre une haute cheminée et une maison basse. Ce contraste est à chaque fois marqué par une dominance de l'un des éléments. Il faut choisir le bon »⁴⁴¹. Il mène une carrière prolifique et exerce jusqu'à sa mort en 2012. Il œuvre alors principalement à la rénovation des maisons du vieux Quimper et s'occupe encore d'une douzaine de chantiers⁴⁴².

Les Halles de Quimper constituent donc une illustration de cette modernité bretonne, portée par une génération de talentueux professionnels avides de donner un nouveau souffle créatif à leur région chérie. On y trouve des matériaux naturels dont l'aspect est préservé, mis en œuvre de manière dynamique et cohérente. Enfin, ce bâtiment est rare étant donné certains aspects clés. Son ampleur d'abord, et le fait qu'il soit issu d'une collaboration. Sa visibilité ensuite, en plein centre-ville de la capitale de la Cornouaille, ainsi que le programme qu'il abrite. En effet, alors que cette école architecturale bretonne dite « naturaliste moderniste » est en voie de reconnaissance historique par le public, il s'agit à notre connaissance du seul exemple de Halles de marché qui en soit issue.

⁴³⁹ « Disparition de l'architecte Philippe Lachaud » in *Ouest France*, 16 juillet 2012.

⁴⁴⁰ LACHAUD Philippe, *Construire en Bretagne*, Éditions d'art Jos le Doaré, Châteaulin (Finistère), 1975.

⁴⁴¹ Ibid., p. 31-32.

⁴⁴² *La Revue des architectes de Bretagne*, n° 19, décembre 2012.

II.2.3.c. Une production architecturale concentrée fin 1980s / début 1990s

Il faut croire qu'Erwan Le Berre préfère tout de même exercer seul, et traiter avant tout d'habitat. Il revient donc à une production régulière de maisons individuelles à partir du début des années 1980, après une période où son attention et son temps sont manifestement absorbés par la construction des halles. Mythe local, un client se souvient à son propos que « c'était vraiment l'architecte dans toute sa splendeur, le gars qui sait beaucoup de choses, mais il fallait faire comme Erwan avait dit ! »⁴⁴³. Son activité s'accélère au cours des années 1980, avec au moins 13 maisons construites sur 10 ans. L'architecte conçoit toujours des maisons pour des clients à budgets modestes (maison Dorval, 1985, fig. 79, 80, 81), faisant preuve d'ingéniosité pour préserver les qualités de ses projets. Il intègre peu à peu des palettes de couleurs, toujours finement choisies, fait couramment appel à des artisans locaux pour réaliser vitraux et céramiques, tout en intégrant des solutions préfabriquées telles que des châssis en aluminium (maisons Bargain père et fils, à Loctudy). Il ne construit pas uniquement des maisons neuves et se prête à l'exercice de la transformation de maisons existantes (maison Le Roux-Fadhel, Bénodet, 1988, fig. 90, 91, 92, 93). Son amour pour les architectures aux ornements et structures exubérants transparaît lorsque ses concepts sont acceptés par ses clients (et les pouvoirs publics). Citons par exemple en 1990 la maison Cariou (Kermenhir, Loctudy) pour laquelle le second permis déposé laisse apparaître un détail de cheminée centrale aux découpes semblant sorties d'un bâtiment d'Imre Makovecz (fig. 73). Il s'agit parfois d'un couloir, traité avec des enduits blancs et courbes évoquant des architectures vernaculaires grecques (maison Guilmin, 1976), ou un foisonnement de céramiques rappelant un imaginaire de palais oriental (maison Le Roux-Fadhel, fig. 94, 95, 98). Il s'associe en 1989 avec Claude Petton pour le concours de l'église de Concarneau, mène de front cinq projets en 1990, puis cinq autres en 1991, mais ce rythme se délie au cours de la seconde partie des années 1990. Jusque dans ses derniers projets, Erwan Le Berre contribue à sa manière à préserver les savoir-faire et matériaux locaux tout en les mettant à contribution d'une architecture contemporaine locale et, pour reprendre les mots d'Henri Gaudin (1933-2021), « résorber la distance avec l'étrangeté qui

⁴⁴³ Entretien avec M. Ronan Bargain, architecte, 5 janvier 2018. Re transcription disponible dans les annexes écrites.

est hors de nous »⁴⁴⁴. Dans l'architecture, les maisons Thomas (1986), Dorval (1985), et Le Fur (1988), chronologiquement très proches, illustrent les variantes développées par Le Berre : lorsque la maison est très grande ou trop petite, il différencie deux volumes, dont un principal abritant la cheminée, et entre les deux, un pan en verre, voire une verrière au sud. Lorsque la taille du projet le permet, il préfère centrer la cheminée, et faire évoluer la toiture autour de celle-ci. Comme l'explique son frère Gwenaël Le Berre : « Erwan voulait mettre de l'ardoise, de la pierre, retrouver des constructions qui soient bien typées par rapport au pays. Ce n'était pas du néo-traditionnel, qui est aussi typé, parce qu'eux (architectes de l'école bretonne), ils avaient des influences d'architectes éloignés de la Bretagne, et qui n'ont jamais construit ici au fait »⁴⁴⁵.

Plus d'une soixantaine de projets sont relevés dans ses archives, majoritairement des maisons individuelles, mais aussi des réflexions urbanistiques et des bâtiments administratifs. Son choix de ne pas développer son agence et de faire appel à certains confrères pour les projets les plus importants lui permet également d'effectuer ses nombreux voyages (fig. 96). On trouve de fortes constantes dans ses projets, notamment comme l'écrit Daniel Le Couédic dans sa note nécrologique en 2010, « un gout prononcé pour les charpentes funambulesques permettant de traduire en volume le lyrisme qui l'habitait ».

II.3. Claude Petton (1934-2003) : Le (re)dessin continu

Claude Petton est né à Landerneau le 13 janvier 1934. Après des études à Rennes (baccalauréat et école des Beaux-Arts en 1951), il est admis en 2^e classe le 7 juillet 1954, fait un transfert d'inscription accordé le 21 mars 1956 depuis l'école de Rennes et devient élève de Jean Faugeron et Otello Zavaroni. Ses études parisiennes font partie du parcours emblématique de sa génération d'architectes issue du « désert architectural français » décrit par Patrice Goulet dans les pages de *L'Architecture d'aujourd'hui* en octobre 1983⁴⁴⁶. Cependant, Claude Petton n'étudie pas seulement

⁴⁴⁴ GOETZ Benoit, op. cit., p. 86, citation Henri Gaudin : « Je crois qu'habiter est à placer parmi les activités qui consistent — et celle-ci plus démonstrativement que d'autres — à nous rendre le monde familier. (...) Résorber la distance avec l'étrangeté de ce qui est hors de nous. »

⁴⁴⁵ Entretien avec M. Gwenaël Le Berre, frère de l'architecte Erwan Le Berre, 26 décembre 2014. Retranscription disponible dans les annexes écrites.

⁴⁴⁶ EHRMANN Gilles et GOULET Patrice, op. cit.

à l'école des Beaux-Arts, mais surtout dans un atelier à l'enseignement atypique sous plusieurs aspects.

II.3.1. L'empreinte de Jean Faugeron (1916-1983)

Jean Faugeron, grand prix de Rome (1945), développe dans son atelier une pédagogie en porte-à-faux de l'enseignement normé de l'École. Claude Petton, lors de sa conférence aux écoles d'architecture de Nantes et Rennes en janvier 1999, évoque ce souvenir : « Là, je suis entré à l'atelier contestataire de l'enseignement classique et académique. Il faut savoir que pendant les trois ou quatre premières années, tout ce qui n'était pas expressément référence au classique méditerranéen était voué au four. (...) Jean Faugeron, 1^{er} grand prix de Rome, était un architecte de grand talent et un pédagogue »⁴⁴⁷. Il défend l'idée que l'observation de structures minérales et végétales s'avère salutaire dans la compréhension de principes de composition transposables en architecture. Claude Petton se souvient plus tard avoir développé sous l'enseignement de Faugeron ses « qualités de sensibilité et d'imagination »⁴⁴⁸. Sa pédagogie encourage aussi une pratique constante du dessin, celle-ci aidant ses étudiants à mieux maîtriser les dimensions et constituants de leurs objets d'étude. Petton ne se lasse pas de cette pratique, aussi, le re-dessin constant de ses projets, jusqu'aux phases les plus avancées de chantier, demeure manifeste dans l'abondance de croquis produits au long de sa carrière.

II.3.2. La filiation moderniste

Claude Petton cite parmi ses influences trois grands architectes modernes⁴⁴⁹ : Le Corbusier, Auguste Perret (1874-1954) puis Wright. Viennent ensuite sa formation et son territoire de travail, la Bretagne. À ces influences s'ajoutent certaines moins conventionnelles : Horatio Greenough (1805-

⁴⁴⁷ PETTON Claude, « Conférence aux écoles d'architecture de Rennes et de Nantes », op. cit., p. 67-71.

⁴⁴⁸ Ibid.

⁴⁴⁹ Ibid :

« J'ai sûrement été influencé :

- par le paysage minéral breton et les constructions toutes aussi minérales qui s'y insèrent, (...)
- par Auguste Perret, structuraliste qui dit "cacher un poteau c'est une faute, faire un faux poteau, c'est un crime",
- par Le Corbusier, pour son amour des matières vraies et brutes et aussi son art d'utiliser les règles de proportions et le nombre d'or. J'ai d'ailleurs utilisé largement le Modulor.
- enfin, par le principe de l'architecture organique, défini au milieu du XIX^e siècle par des penseurs et des artistes et qui a été mis en œuvre avec tant d'éloquence par Frank Lloyd Wright dès le début de ce siècle. »

1852), sculpteur américain, et Ralph Waldo Emerson, philosophe transcendantaliste américain, qu'il cite pour illustrer le « principe organique ». Wright est cité à nouveau deux fois. Ce n'est pas le seul écrit que nous avons de l'architecte au sujet de son affiliation assumée avec Wright. En effet, en 1987, il a l'occasion d'écrire une note explicative de son projet d'une nouvelle église pour la ville de Concarneau (fig. 130, 131). À l'intitulé « Intention », nous pouvons lire « Réaliser une architecture fonctionnelle au sens le plus large comme l'entendait FL WRIGHT (sic). Tenter par une forme unique d'exprimer diverses fonctions d'ordre mystique et spirituel, symbolique et poétique autant que matériel. Forme unique, simple, pure, joyeuse, logique ». La formation de Claude Petton est également marquée par l'exposition de l'œuvre de l'architecte américain à Paris en 1952, intitulée « Frank Lloyd Wright, soixante ans d'architecture vivante ». Celui-ci publie pour l'occasion un « Message à la France » qui trouve chez l'architecte breton une résonance transcendant l'étude surfacique du texte⁴⁵⁰. En effet, par-delà l'attrait des formes architecturées, ce sont les concepts et idées qui demeurent dans l'imaginaire de l'étudiant. Jean Ballardur (1924-2002), dans un texte de 1956, livre un regard sur l'*Autobiographie* de Frank Lloyd Wright⁴⁵¹. Il y découvre un romantique, et comme il le souligne, « si toute attitude romantique est liée à la valorisation mystique de la "Nature" (...), elle a pour origine la volonté d'imposer à autrui des valeurs individuelles »⁴⁵². Cette individualité prend des accents vertueux dans l'architecture développée par la suite par Claude Petton, de par sa capacité à affirmer des concepts forts. C'est cette spécificité de cette figure emblématique du paysage architectural d'alors, Frank Lloyd Wright, qui en fait une aspiration atypique pour les futurs architectes praticiens des provinces. D'ailleurs, bien que Claude Petton développe par la suite son propre propos, inspiré par des considérations plus proches des spécificités de sa région, ce modèle demeure dans les débats lorsqu'il s'agit de qualifier sa production architecturale, et certaines similarités, autant dans le fond que la forme, demeurent. Par exemple, ils partagent un recours systématique aux *patterns* et tracés régulateurs, qu'ils soient structurels ou structurants, dans le dessin de leurs plans. Comme c'est le cas dans le propos développé par l'architecte américain, Petton garde aussi une obsession de l'interpénétration du foyer et de son

⁴⁵⁰ LLOYD WRIGHT Frank, « Message à la France », op. cit.

⁴⁵¹ LLOYD WRIGHT Frank, *Mon autobiographie*, op. cit.

⁴⁵² BALLADUR Jean, « Un architecte romantique : Frank Lloyd Wright » in *Les Temps modernes*, n°121, janvier 1956, p. 1130.

contexte extérieur, constante marquante à sa production de maisons individuelles et dynamique nécessaire à la redéfinition de l'habitat breton. Daniel Le Couédic va jusqu'à appuyer cet ensemble de similarités en parlant d'une série de maisons qu'il appelle « brittoniennes », se référant directement aux fameuses « usoniennes » de Wright⁴⁵³.

Petton effectue à partir de 1958 son service militaire et se retrouve plus de deux ans en Algérie. Il commence à pratiquer à Brest à partir de 1963 pour finalement présenter son projet de fin d'étude en 1966. Intitulé une « Cité régionale des loisirs », il s'agit d'un grand pont maritime sur le goulet de Brest. Le projet manifeste l'essentiel de son apprentissage et de ses aspirations d'alors : un bâtiment-paysage, qui dévoile une intelligence structurelle répondant aux fortes contraintes de son site escarpé. Ces leçons parisiennes appliquées au contexte breton vers lequel il retourne lui vaudront la médaille d'argent du meilleur diplôme le 24 novembre 1966.

II.3.3. Une vision locale et critique de la pratique de la profession

Dès le début de sa carrière, Claude Petton (fig. 106) se révèle enclin à alimenter son travail d'un imaginaire lui étant propre, et mène une vie empreinte de spiritualité. Ici encore, le lien se fait avec les valeurs de Wright, développées dans son concept d'« usonie » (nom créé par l'architecte, dérivé des États-Unis). Ballardur développe à ce sujet que « la maison doit plutôt être conçue comme la clef du bonheur, par la manière dont elle nous introduit à la nature. L'usonie de Wright tient du "lieu sacré" qui met l'habitant en état de grâce, et le fait communier avec la réalité. Et pour ce faire, tout visera à mettre l'individu en contact avec la nature »⁴⁵⁴. Permettre par l'architecture un contact privilégié avec la nature signifie aussi inviter les richesses comme les caprices de celui-ci au sein du foyer. Cette recherche amène inmanquablement Petton à considérer très tôt dans la conception de ses projets un certain nombre de contraintes techniques concrètes. Se tournant d'abord vers le béton, il construit l'immeuble de logements « Eden Roc » à Saint-Brieuc en 1967, et la Maison Genée (Le Relecq-Kerhuon, 1967). À l'architecture rationnelle, celle-ci est inscrite dans une forte pente face au littoral, et le périodique *Maisons et décors de l'Ouest* va jusqu'à la décrire « en escalier »

⁴⁵³ PETTON Claude, « Conférence aux écoles d'architecture de Rennes et de Nantes », op. cit., p. 39-40.

⁴⁵⁴ BALLADUR Jean, op. cit., p. 1135-1136.

en 1970 (fig. 107)⁴⁵⁵. En effet, la coupe, très parlante raconte une maison dévalant de manière très ordonnée la colline. L'escalier central, très fin et en bois rappelle celui de la Villa Mairea d'Alvar Aalto (1939) et le caractère de la façade renvoie à l'architecture brutaliste. Claude Petton inscrit son discours dans cette recherche de références, mais toujours avec une distance critique lui étant propre. Il développe à ce sujet lors de sa conférence : « Si vous devez travailler dans un pays de caractère, comme par exemple la Bretagne ou la Normandie, efforcez-vous d'être non seulement d'un lieu précis, mais d'un climat, d'une culture et d'une sensibilité particulière. Sans renier les acquis de notre époque. Gardez-vous des modes éphémères, des modes exogènes et du style international qui n'engendrent qu'uniformité et dépersonnalisation. (...) L'universalité n'est pas synonyme d'uniformité qui est un appauvrissement. Elle est d'un autre ordre. Elle est le partage de valeurs essentielles et fondamentales communes »⁴⁵⁶.

Il abandonne rapidement le béton au profit de l'usage de pierres locales mais surtout de l'utilisation massive d'un bois d'importation canadien : le « *Red Cedar* ». Ce matériau est étroitement lié à la qualité matérielle des maisons Petton, et la compréhension de son utilisation passe par le travail de son principal entrepreneur, Gabriel Le Vour'ch. En effet, après ses premières constructions, et souhaitant toujours réaliser une architecture innovante en Bretagne, Claude Petton recherche alors une entreprise assez courageuse pour le suivre. La rencontre avec Gabriel Le Vour'ch, menuisier de Landéda, est décisive, et Daniel Le Couédic se souvient à son sujet que l'entrepreneur « était fasciné par le bois, en proie à une passion spontanée et viscérale »⁴⁵⁷. Lors de leur rencontre en 1969, Le Vour'ch s'est déjà renseigné sur cette essence et est convaincu que c'est l'idéale, de par sa résistance aux intempéries. Il dispose d'un fascicule publicitaire mettant en valeur les mérites de ce bois d'importation, comprenant notamment des photographies de maisons de l'architecte canadien Arthur Erickson. À la suite d'une investigation auprès de l'office canadien du bois, il contacte les principaux importateurs français sans succès. Les sections importées sont insuffisantes pour être utilisées dans la construction. C'est au hasard d'une rencontre qu'un marchand de bois de Lorient lui révèle qu'il en possède une grande quantité, et qu'il peine à l'écouler. Ce marchand n'est pas

⁴⁵⁵ *Maisons et décors de l'Ouest*, n°58, novembre 1970, p. 42-47.

⁴⁵⁶ PETTON Claude, « Conférence aux écoles d'architecture de Rennes et de Nantes », op. cit., p. 71.

⁴⁵⁷ Entretien avec M. Daniel Le Couédic, architecte, 18 décembre 2014. Retranscription disponible dans les annexes écrites.

importateur mais fait le « triangulaire », c'est-à-dire qu'il est exploitant de bois africain et vend aux États-Unis ou au Canada. Il y échange son bois, et est partiellement payé en bois canadien. Parmi les essences proposées figure inmanquablement du Red Cedar. Même si le marchand n'en souhaite pas, cela fait partie de l'échange, le Canada souhaitant familiariser le marché français avec ce bois. Gabriel Le Vour'ch achète trente mètres cubes de grands madriers de cent cinq centimètres d'épaisseur. Invariablement, il sélectionne les meilleures pièces pour faire les poteaux d'abord, puis les poutres de quarante millimètres d'épaisseur, parfois en complétant avec du lamellé collé. Ainsi, l'architecte peut utiliser un bois alors rare en France, et pourtant « local » à l'échelle de ses chantiers, car déjà entreposé à Lorient.

Ce bois lui permet une autre liberté constructive et structurelle que le béton, et une qualité nouvelle qu'il met vite à profit dans le cadre de la conception de son prochain projet de maison.

II.3.4. Une série de maisons « brittoniennes »

II.3.4.a. Les prémisses : de la réinterprétation du « pollywog » wrightien à la création de nouveaux modèles

En 1969, Claude Petton a donc déjà quelques projets à son actif lorsqu'il est approché par Monsieur Le Joncour, client potentiel revenant d'un voyage aux États-Unis et souhaitant construire sa maison. Le client est marqué par l'architecture moderne américaine et souhaite « un hangar en verre ». Lorsque l'architecte conçoit le projet, il se rend rapidement compte qu'il doit travailler avec une structure en bois, lui permettant une plus grande liberté constructive que ce qu'il a déjà réalisé en béton. Le projet se caractérise par de grandes poutres s'élançant par-delà la façade, une toiture plate à plusieurs niveaux, et de larges baies ouvertes sur le jardin. La maison, construite à Plougastel-Daoulas, constitue un exercice de style bien à part : la réinterprétation d'un plan type de Wright, qualifié par celui-ci « en queue de têtard » (fig. 108, 109, 110). Wright l'explique dans son livre *The Natural House*, paru en 1952, où il écrit un chapitre intitulé « *Expanding for growing family* » (« S'étendre pour une famille qui s'agrandit »). Ce chapitre illustre la base théorique des maisons usoniennes : « Les maisons usoniennes possèdent une forme de têtard, la maison ayant une “queue” courte ou longue. Le corps du têtard comprend l'espace de vie ainsi que la cuisine adjacente ou le bureau, et l'entièreté des commodités usoniennes. De là, part la queue : dans la bonne

direction, une chambre, deux chambres, trois, quatre, cinq, six chambres de long ; en prévoyant une salle de bain pratique entre chaque deux chambres »⁴⁵⁸. Un socle de pierre vient finalement asseoir la maison et la structure de bois trame le plan et lui apporte une rationalité. La maison Le Joncour de Petton illustre le modèle théorique appliqué, avec la flexibilité supplémentaire de trois chambres pouvant n'être que deux ou une. Comparée à la maison Brauner (1943), pour laquelle Wright se permet beaucoup de liberté⁴⁵⁹, la maison de Petton est plus proche de cette théorie. Ici, c'est presque comme si l'architecte avait poussé le modèle dans ses retranchements : le schéma est efficace et plein de sens, on retrouve les composantes exigées. Cette maison est la première d'une série d'une dizaine de maisons expérimentales au caractère progressiste et évolutif, à toiture plate, structure en bois et larges baies vitrées. La collaboration de l'architecte avec Gabriel Le Vour'ch s'étend sur 15 ans et lui permet aussi de créer d'autres architectures, notamment sa maison personnelle à Plougastel-Daoulas en 1973.

« Nichée » entre deux falaises, la maison de Claude Petton limite ses façades au nord et profite de l'orientation de son terrain pour s'ouvrir largement à l'ouest. Elle présente un socle en pierre brute et béton, qui porte une structure irrégulière en bois largement vitrée. Le terrain est accidenté et en forte pente. Le grès des falaises se retrouve dans la maçonnerie du socle de la maison, en fort contraste avec l'étage supérieur composé de poutres en « Red Cedar ». Composant avec ce site morcelé, aux multiples facettes minérales et végétales, l'architecture répond en assumant ses matérialités, ses volumes et niveaux imbriqués dans le paysage. Selon les mots de l'architecte, « les matériaux et la structure sont exprimés sans artifice et dans leur vérité constructive »⁴⁶⁰. Le plan tramé s'articule en hexagones de différentes tailles. Un palier commun se situe au rez-de-chaussée. Celui-ci ouvre directement sur un escalier en bois donnant sur le premier étage. À gauche de cet escalier se trouve un couloir secondaire donnant accès aux « espaces individuels » : trois chambres d'enfants, un garage et le bureau de l'architecte. Chaque chambre dispose d'une porte donnant sur le jardin. Le niveau principal se trouve au premier étage. Celui-ci est couvert d'une structure en

⁴⁵⁸ LLOYD WRIGHT Frank, *The Natural House*, op. cit., p. 167 : « *Usonian houses are shaped like polliwogs — a house with a shorter or longer tail. The body of the polliwog is the living room and the adjoining kitchen — or workspace — and the whole usonian concentration of conveniences. From here it starts out, with a tail: in the proper direction, say, one bedroom, two bedrooms, three, four, five, six bedrooms long; provision between each two rooms for a convenient bathroom.* »

⁴⁵⁹ Ibid., p. 155.

⁴⁶⁰ « La maison Petton — 1973 », in *Architectures à vivre*, n° 62, 2011.

bois asymétrique aérienne, largement ouverte à l'aide de généreuses baies. On y trouve le salon, composé de sous-espaces salle à manger, bibliothèque, et détente contre la cheminée. La cuisine avec ses larges paillasses s'ouvre sur le goulet de Brest. Les espaces ne sont pas délimités par des portes mais par d'autres solutions architecturées, telles que des éléments de mobilier intégrés et des jeux de volumes bâtis. Il est difficile d'exprimer la découverte de ce lieu d'une façon linéaire. Les parcours sont multiples et la maison invite à une véritable balade architecturale. On peut par exemple accéder à la maison directement depuis le salon, en empruntant un escalier extérieur. Même dans ce scénario, deux escaliers aux caractères forts différents s'offrent à nous. À droite, côté garage, quelques marches de pierre posées dans le terrain donnent accès à une terrasse puis au palier supérieur de l'escalier intérieur. À gauche, après avoir longé les chambres, on accède à un escalier de pierre intégré au volume bâti, composé de marches inclinées pour respecter les angles exigeants du plan. Là aussi, une terrasse donne accès au salon, mais du côté salle à manger et cuisine. Appréhender la maison de l'extérieur s'avère également extrêmement complexe. Le terrain accidenté, pentu et densément végétalisé n'offre pas de points de vue d'ensemble. Le visiteur doit se reconstruire la maison mentalement à l'aide d'une multitude d'aperçus volés au chaos environnant. Ce résultat, né d'une méticuleuse recherche, donne corps à la volonté de l'architecte. En ses mots : « Trouver un ordre naturel plutôt que conventionnel et tenter de faire un paysage habité »⁴⁶¹. De fait, la maison prend avantage de son site escarpé pour se protéger des vents froids et de l'orientation au nord. La masse de son socle en pierre capte la chaleur naturelle du sol, tout comme sa verrière celle du soleil. Dans cette composition, le foyer, autrement dit la cheminée est centrale et massive. Elle agit comme un pivot dans l'organisation spatiale de la maison. Elle se compose du même grès que la façade et dispose d'un double foyer, s'ouvrant également sur la chambre des parents, située derrière le salon. Sa position lui permet de diffuser idéalement la chaleur dans l'habitat. Lorsqu'elle ne fonctionne pas, elle capte en journée, de par sa masse, la chaleur naturelle du soleil diffusée dans la verrière. Une ventilation mécanique redistribue l'air ainsi réchauffé pour réguler la température des autres pièces de la maison. L'air circule également par une ouverture de la dalle du premier étage, donnant sur un jardin d'intérieur au rez-de-chaussée. Celui-ci apporte un horizon de verdure à la seule pièce sans ouverture sur le jardin, située au nord contre la paroi rocheuse, le bureau de l'architecte. Le mobilier intégré est réalisé également en cèdre

⁴⁶¹ « La maison Petton — 1973 », op. cit.

rouge, et se présente comme une prolongation de la trame architecturale du lieu. Il forme plans de travail, bibliothèques, tables, appuis et bacs à plantes. Il abrite également des techniques. Ajouré en périphérie du salon, le mobilier contient un système de chauffages électriques installé sous les pans vitrés. Ceux-ci étant inclinés, la chaleur monte en les longeant pour se diffuser de manière homogène vers le centre de la pièce. Les châssis sont intégrés à la structure, évitant ainsi toute épaisseur de matériau malvenue, pouvant déformer le dynamisme des perspectives vers la nature. Les portes sont aussi vitrées, avec des menuiseries en bois. Leur point de pivot ne se situe pas à leur extrémité, comme sur des portes classiques, mais à quelques dizaines de centimètres de là. Cette particularité permet à l'air de passer d'un côté et de l'autre de celles-ci lorsqu'elles sont ouvertes, évitant qu'elles claquent lorsqu'exposées à de forts vents. Plus subjective, le conditionnement de l'habitat par la cohérence des matériaux joue ici un rôle majeur. Ainsi, le lambris de sapin complète la structure en cèdre rouge, et renforce le contraste avec le dallage de micaschiste. Ce dallage est posé selon l'angle dynamique du plan et se prolonge à l'extérieur sur les terrasses, invitant ainsi le regard par-delà l'habitat vers les falaises ou la forêt. Par-delà ce chemin de pensée, la maison personnelle de l'architecte s'avère avoir la capacité de conditionner un imaginaire d'idées et de formes. Alain L'Hostis, ancien collaborateur de Claude Petton, a été marqué par le fait que « la particularité de cette maison est qu'elle baigne dans les arbres. L'intérêt se situe au niveau de la perception visuelle : quand on est dedans, on a l'impression d'être dans un nid, et dès qu'il y a du vent, tout bouge. (...) Les feuilles fonctionnent comme un pare-soleil en été, et en hiver, il s'en va avec les feuilles mortes qui tombent »⁴⁶². Ainsi, la maison se prédispose à être conditionnée par son environnement. Il est important de comprendre que lorsque la maison est construite, aucun de ces arbres n'est aussi haut. En plus de quarante ans, cette scénographie évolutive s'est progressivement mise en place pour compléter l'architecture. Comme Erwan Le Berre a su le faire avec la maison Guilmin, Claude Petton laisse une porosité suffisante dans la conception de la maison pour que la nature et l'ouvrage du temps achève son travail.

La maison de Claude Petton est une œuvre foncièrement individuelle, ponctuelle, unique (fig. 114, 115, 116, 117). Ce constat est dû au fait qu'elle conditionne à son site propre des concepts et valeurs tout à fait à l'échelle de la société de son temps et d'aujourd'hui. Elle fait aussi preuve de

⁴⁶² Entretien avec M. Alain L'Hostis, architecte, 13 janvier 2015. Retranscription disponible dans les annexes écrites.

singularité dans la production du jeune architecte, alors que celui-ci entame ce qui devient la série des maisons « brittoniennes ». Tout d'abord, en s'effaçant dans ce site accidenté au caractère fort minéral, elle synthétise avec brio l'idée de l'architecture inscrite dans son site. Ensuite, le plan qui semble dans un premier temps tramé, perd sa rigueur géométrique pour acquérir plus de fluidité dans l'organisation de son espace. Enfin, alors que les chambres et le bureau sont au rez-de-chaussée (chaque pièce ayant un accès direct sur le terrain), le premier étage comprend avant tout un grand espace séjour/cuisine partagé, ouvert et brillamment éclairé. Par la suite, l'entrain de Gabriel Le Vour'ch pour le travail du Red Cedar et sa capacité d'adaptation à la démarche expérimentale de l'architecte participent à la réalisation de maisons au caractère plus homogène. Leur collaboration connaît des hauts et des bas mais permet l'achèvement d'une production régulière et diversifiée.

II.3.4.b. Le succès du modèle

Les commandes se multiplient au début des années 1970, ce qui permet à Claude Petton de mettre en application son obsession pour les *patterns* et tracés régulateurs, ainsi que la mise en pratique de l'idée d'interpénétration du foyer et de son contexte extérieur. La maison Branellec, à Saint-Pol-de-Léon (1973) joue sur une trame linéaire constructive qui prend deux directions ; une pour les pièces partagées, l'autre pour les chambres (fig. 112). Les différentes fonctions s'articulent en plan autour d'un noyau de circulations, et les poutres élancées autant que les larges baies vitrées participent au brouillage de la frontière intérieur/extérieur (fig. 113). La maison Le Vour'ch, à Lannilis, (1973) tire des leçons des deux précédentes (fig. 111). Aussi à toiture plate, avec une structure en Red Cedar, elle inscrit dans une pente son plan en « queue de têtard », chaque chambre ayant accès au jardin. À l'intérieur, des demi-niveaux partagent des espaces ouverts, et la structure s'intègre au mobilier dessiné par l'architecte. La toiture suivant le niveau du terrain permet des apports de lumière naturelle aux pièces du fond. (Il s'agit aussi d'un effet cher à Wright). Par la suite, les maisons l'architecte semblent exprimer chacune une individualité plus marquée. Avec la maison Roudaut, à Lesneven (1976), Claude Petton propose aussi une toiture plate, mais s'efforce de concevoir un espace partagé central fluide et ouvert dans une trame triangulaire rigide (fig. 120, 121). Selon le témoignage de Gabriel Le Vour'ch, le mobilier intégré avec des angles de 60 et 120 degrés ainsi que la structure s'avèrent particulièrement complexes à mettre en place.

Bernard Hamburger, dans son ouvrage *L'architecture de la maison*, s'efforce de définir la nouvelle architecture pavillonnaire dans laquelle s'inscrivent notamment la série des « maisons bretoniennes ». Selon lui, il s'agit « d'une architecture "post-moderne" en continuité avec la tradition. (...) La recherche des références est le thème majeur de cette architecture contemporaine »⁴⁶³. Cette recherche de références mène Claude Petton à interroger la valeur de la toiture en pente dans paysage breton et à s'approprier cet élément éminemment local.

II.3.4.c. Une réinterprétation tardive des toitures en pente

On peut à nouveau attribuer les mots de Jean Balladur, à l'architecture de Claude Petton, qui aussi vise à « satisfaire des "besoins" et non pas à être représentative. Elle donne la priorité aux aspirations de l'individu, et non aux rapports avec "autrui", à la hiérarchie sociale. Ces besoins sont au reste autant "spirituels" que fonctionnels ». Selon cette logique, Claude Petton abandonne la toiture plate sur certaines de ses dernières réalisations, lorsqu'un dialogue plus intime avec un site vallonné ou exigü s'ouvre à lui. Le Couédic se souvient que Petton lui a mentionné que retrouver la toiture en pente lui permettait de s'intégrer mieux au paysage, mais il n'a hélas pas eu le temps de formuler ce sentiment avant son décès autrement que par ses constructions. La maison Jaffres (Landivisiau, 1977) tout d'abord, se compose de trois volumes autour d'un noyau central, chacun ayant leur toiture indépendante (fig. 122, 123). Le premier regroupe les chambres, le second le salon, et le dernier garage, cuisine et bureau. Il est pertinent de noter que l'abandon de la toiture plate a ici mené Claude Petton à une expression des pentes similaire à ce qui a été réalisé par Yves Guillou ou Erwan Le Berre, à savoir fortement inclinées et partant du sol. C'est aussi le cas avec la maison Chanteau (1982), qui exprime la libération finale du plan tout en respectant des principes universels tels qu'une façade nord aux murs épais et une grande verrière en façade sud (fig. 124, 125, 126). Cette maison ne se compose plus sur base d'une trame géométrique (fig. 127). Allant à l'essentiel, le plan hélicoïde prend racine dans un noyau escalier/cheminée central, et épouse les courbes du terrain.

⁴⁶³ HAMBURGER Bernard, op. cit.

II.3.5. Les raisons d'une déroute économique

II.3.5.a. Entre doute et réalisation

Selon Alain L'Hostis, ancien collaborateur de Claude Petton, l'influence de Wright sur l'architecte breton ne dure qu'un temps. Celle-ci a fait place à une architecture qui lui est très personnelle, correspondant à sa propre compréhension de l'espace, des échelles des choses, de la lumière, de la vie dans l'extrapolation de ses caractéristiques. Selon lui, il a gardé de commun avec Wright sa capacité à percevoir, à traduire l'espace naturel, et réaliser un travail sur la pensée pour créer une architecture chargée de qualités inhérentes à son environnement. Dans les paysages, Claude Petton voit la compression d'une histoire. En insufflant ces qualités à sa maison-paysage, il lui permet de transcender sa condition et son temps. La méthode de travail de Claude Petton est cependant très spécifique à son époque. Lors d'un entretien mené en 2015, Alain L'Hostis se souvient que Claude Petton « était en doute permanent quand il s'agissait de produire ses propres architectures. C'était un défi à chaque fois, un grand bonheur mais aussi une souffrance, car tant qu'il n'avait pas la solution, il était en prise avec un doute incroyable ». Cependant, ce doute ne concerne que le processus de création, et entraîne des modifications parfois jusqu'à un stade très avancé du chantier. Pour le reste, « il était très sûr de lui concernant les méfaits de l'architecture. Il défendait bec et ongle la sienne. C'était quelqu'un qui a développé toute sa vie une forme de sensibilité. Celle-ci transpire dans chacun de ses traits et dessins ». Claude Petton apprend peu à peu à séduire par son talent et son charisme une clientèle à même d'apprécier cette richesse du dialogue avec le lieu, cette écriture par-delà les modes de l'époque. Cette clientèle éclairée est prête à questionner les standards de confort et conditionnements communs de l'habitat d'alors. Gabriel Le Vour'ch se souvient que face à la tendance au « tout électrique », l'architecte et lui-même sont régulièrement pris pour des marginaux, lorsqu'ils parlent déjà d'économie d'énergie et de poêles à bois. Cette démarche est également perçue par Alain L'Hostis comme avant-gardiste. Il soutient que « Claude Petton savait ce qu'était le développement durable et avait conscience que la nature est précieuse et fragile. Il a développé bien avant l'heure des maisons bioclimatiques, avec des sas vitrés et des serres qui s'ouvrent et se ferment pour réguler la température de l'habitat »⁴⁶⁴.

⁴⁶⁴ Entretien avec M. Alain L'Hostis, architecte, 13 janvier 2015. Retranscription disponible dans les annexes écrites.

II.3.5.b. Des projets collaboratifs ponctuels marqués par certaines collaborations avortées

Hormis sa collaboration avec Gabriel Le Vour'ch, avec qui il réalise la majeure partie de ses maisons, au nombre de trente-cinq, Claude Petton prend quelques années un collaborateur, Alain L'Hostis et s'associe ponctuellement avec d'autres architectes. Guy Le Lann, tout d'abord, avec qui il réalise une étude du centre bourg de Plougastel-Daoulas, un projet de tour radio à Ouessant, dite « du Stiff » (1978), concours perdu face à Jean Prouvé, ainsi que la station CROSS Corsen (Centre Régional Opérationnel de Surveillance et de Sauvegarde), cette fois construit entre 1980 et 1982 à côté de Brest. Il collabore également avec René Le Friant, architecte avec qui il réalise la Chambre des Commerces et Industries de Brest entre 1981 et 1985. Son dernier projet collaboratif va l'absorber entre 1985 et 1989 et ne sera jamais construit : il s'agit de l'église de Concarneau. Ce projet, documenté de manière extensive aux archives de l'architecte, à l'aide de nombreux documents graphiques, mais aussi plus d'une dizaine d'échanges épistolaires (fig. 128, 129)⁴⁶⁵, se fait en collaboration avec Erwan Le Berre, Philippe Lachaud et Hubert de Longvilliers. Il apparaît que l'investissement en temps et travail n'est jamais dédommagé financièrement par le client, l'étude ayant été entamée sans mise en place d'un concours, alors devenu la norme pour ce type de projet. Entre frustration personnelle et perte financière, Claude Petton se voit contraint à fermer son agence brestoise en 1985. À ce moment-là, son ancien collaborateur Alain L'Hostis travaille alors pour les grands magasins de La Samaritaine à Paris. Restant très attaché à celui qui l'a formé, il se tient informé de sa situation et lui propose de le rejoindre.

II.3.5.c. Un exil salvateur à Paris

Embauché comme directeur technique à La Samaritaine, Claude Petton est alors chargé à la fois de la rénovation et des projets d'extension des magasins principaux et de la réalisation des entrepôts de Marne-la-Vallée. Il reste à Paris dix ans, cet exil se transformant rapidement en opportunité de se mesurer à des problématiques nouvelles. Il entreprend en effet l'étude d'une verrière destinée à abriter les rues entre trois des magasins. Tel un trait d'union entre les styles marqués des architectes Frantz Jourdain (1847-1935) et Henri Sauvage (1873-1932), elle leur ferait écho à sa manière, alliant une approche structuraliste et une recherche géométrique élaborée. Cette étude de longue

⁴⁶⁵ Voir annexe sources écrites.

haleine, s'additionnant à la solide charge de travail dont il a alors la responsabilité, ne voit jamais le jour. Elle lui permet cependant de développer de nouveaux langages architecturaux que l'on voit marquer les maisons qu'il bâtit encore de manière plus sporadique en Bretagne. La propriété Billon par exemple, réalisée en 1991, se dote d'une verrière à la composition proche de ce que l'on aurait pu voir réalisé à Paris.

Claude Petton conçoit sur l'ensemble de sa carrière plus de 200 projets et bâtit une cinquantaine de maisons individuelles. Il ne se cantonne pas au rôle d'architecte de maisons individuelles, s'adonnant à la conception de petits équipements, immeubles de logements collectifs, églises et mêmes locaux industriels et commerciaux à la fin de sa vie. En tant qu'architecte consultant des Directions Départementales de l'Équipement (DDE des Côtes du Nord et du Finistère) entre 1971 et 1981, il a pleinement conscience de la nature de la commande architecturale de cette période et des dérives qu'elle génère (néo-traditionalisme esthétique sans solutions pratiques architecturées, standardisation de l'habitat au dépit du ménagement du contexte...). Il cherche donc à concilier ses convictions personnelles avec les enjeux économiques et sociaux qui font la réalité quotidienne de sa profession. Il doit pour cela compter sur un réseau de clients et potentiels commanditaires de maisons individuelles, mais aussi développer tôt d'autres types de projets de plus grandes envergures afin de faire reconnaître ses compétences de concepteur dans d'autres cercles. C'est le cas par exemple avec la construction de l'église de Quizac en 1967, ou encore la réalisation de différents lotissements dès le début des années 1970. Dans cette même optique, il devient également architecte conseil à la DDE (Direction départementale de l'Équipement) de Lannion la même année qu'il fonde son agence (1966).

II.4. Bernard Guillouët (1929-) : Décloisonner l'École

II.4.1. Diversité des programmes et diffusion internationale

Claude Petton, Erwan Le Berre et Bernard Guillouët partagent une même culture moderne. Ils sont tous trois allés aux Beaux-Arts étudier : Claude Petton, dans l'atelier de Jean Faugeron et Otello Zavaroni à partir de 1956, Erwan Le Berre dans l'atelier de Pierre Guth en 1955 et Jean Faugeron en 1956, et enfin Bernard Guillouët, à l'atelier Robert Camelot et Vladimir Bodiatsky le 12 octobre 1948. Guillouët est admis en 2^e classe le 20 juillet 1950, puis à l'atelier Louis Aublet (1901-1980)

en 1956. Il est diplômé le 16 novembre 1961⁴⁶⁶. Aller aux Beaux-Arts, c'est s'exposer à un enseignement, mais aussi à la vie étudiante et à la culture accessible à Paris : revues, expositions, conférences... Particulièrement sensible aux autres domaines d'étude qui lui y sont offerts, il entreprend également des études d'urbanisme à l'Institut d'urbanisme de l'université de Paris.

II.4.1.a. Une éducation moderne au service de premières œuvres locales

Bernard Guillouët (fig. 132) ouvre son cabinet à Vannes en 1963. Il le transfère bien plus tard, en 1996, à Arradon en 1996 et remet ses archives d'agence aux Archives du Morbihan à partir de 1995, la procédure étant officialisée en don en 2007. Il construit assez tôt sa maison personnelle aux alentours de Vannes, en 1968. Il en libère le plan du volume « tassé » des maisons bretonnes d'alors, ouvrant une polarité nord-sud plus assumée et assurant une prédominance de la structure en bois, qui sort du volume fermé pour se poser dans le jardin. En plan, un « U » est formé par un épais mur de pierre qui protège l'habitat des vents dominants. On retrouve contre ce mur les pièces plus individuelles, tandis qu'un grand espace de séjour se prolonge et se subdivise par le travail de la paroi. À l'intérieur, l'architecture est totale, les matériaux mis en avant, et les généreuses baies vitrées apportent perspectives et légèreté à l'espace. Ce trait d'union entre ruralité et expression moderne se retrouve à de nombreuses reprises dans les maisons individuelles construites par l'architecte. Par exemple, il réalise en 1976, soit dix ans plus tard, une maison qui fait l'objet d'un article titré « une hutte du XX^e siècle » par la revue *Maisons et décors de l'Ouest* (fig. 133, 134)⁴⁶⁷. Le nom évocateur de hutte renvoie à un habitat primitif et évoque l'idée romantique d'un certain retour à la nature. Par cette habitation simple, Guillouët réussit une intégration si claire au site qu'elle réussit à évoquer cette image au journaliste. L'ardoise recouvre totalement le volume, façades comme toitures, et un puits de lumière central éclaire l'intérieur de cette « nouvelle hutte ».

II.4.1.b. D'autres influences contemporaines

Sur la question de ses influences, l'architecte nous décrit : « En atelier à l'époque, on se referait encore beaucoup à l'architecture Bauhaus. On était branché à fond là-dessus et contre

⁴⁶⁶ Son projet « Un pardon breton » obtient la mention bien. « Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts de Paris (1800-1968) » sur le site *Institut national d'histoire de l'art*, consulté le 6 juin 2018 sur <https://agorha.inha.fr/ark:/54721/7>.

⁴⁶⁷ *Maisons et décors de l'Ouest*, n°118, 1976.

l'enseignement des Beaux-Arts qui était encore académique. Après, on a complètement évolué si on peut le dire. Au début des années 1960 aux États-Unis, il y avait deux mouvements qui se croisaient : les Wright et les Greene, et notre ambition était vraiment moderne. À ce moment-là, j'ai pensé que pour être tout à fait modernes, il ne fallait pas construire forcément qu'avec une expression des matériaux "pure", comme faisait par exemple Richard Meier⁴⁶⁸, qui pour moi n'est pas un grand architecte, mais quand même quelqu'un. J'ai été très sensible aux matériaux et à la matière dès le départ, surtout qu'ici je n'avais pas le choix, je ne pouvais pas faire de l'architecture Bauhaus, il fallait être breton. J'ai suivi cette logique dès l'école, et à la fin de mes études aux Beaux-Arts, je me rappelle avoir fait un projet où j'ai utilisé du bois pour la charpente, ce qui n'était pas, je dirais, le matériau le plus épuré. On pouvait ainsi faire des choses avec de l'espace⁴⁶⁹. Il se souvient ainsi que son regard d'étudiant parisien est déjà bien tourné vers les États-Unis et les expressions les plus contemporaines y étant alors développées. L'abstraction à laquelle il aspire fait vite face au contexte breton et aux contraintes constructives d'alors. Comme Petton, il apprend à travailler avec le bois et à lui offrir de nouvelles expressions. Guillouët cite aussi plus volontiers Le Corbusier, ou plus récemment Henri Ciriani (1936-) que Wright comme influences. Cet extrait nous rappelle entre autres la réalité à laquelle est confronté chaque architecte : le travail dans le cadre des réglementations. Ici, assumer les matériaux est la condition mise en avant pour construire la modernité en Bretagne. Il se souvient également être allé aux États-Unis voir le Sea Ranch « bien après avoir fait sa première maison » dans les années 1990. Il y a visité également les maisons de Oak Park de Wright et les buildings de Mies van der Rohe à Chicago. Il est important de noter qu'un autre voyage marquant est cité par l'architecte, ayant eu lieu beaucoup plus tôt, à la fin des années 1970, ou au début des années 1980 en Finlande. Guillouët a entre autres été voir l'hôtel de ville de Saynatsalo d'Alvar Aalto dont il garde une forte impression. Bien sûr, cette destination est plus proche et accessible que les États-Unis, mais cela illustre aussi l'importance de l'influence dite de « l'acculturation nordique en Europe du Naturalisme moderniste américain » estimée par Daniel Le Couédic. Concernant Petton et Le Berre, il se rappelle avoir « sûrement eu l'occasion de les croiser », mais pas de les avoir connus. En effet, contrairement à ceux-ci qui ont bien eu l'occasion de collaborer, Guillouët n'a pas construit avec eux. Il se défend également d'avoir appartenu à une

⁴⁶⁸ Richard Meier (1934-), architecte et artiste abstrait américain.

⁴⁶⁹ Entretien avec M. Bernard Guillouët, architecte, 1 août 2015. Retranscription disponible dans les annexes écrites.

mouvance à l'époque, expliquant que « c'est quelque chose qui s'est fait à plusieurs endroits au même moment, d'adapter la modernité au local ». Il refuse aussi catégoriquement l'influence d'Yves Guillou sur son travail. Il lui attribue tout de même le mérite d'avoir dirigé le grand cabinet de Vannes et du Morbihan, et le premier qui a fait des maisons à toiture plate.

II.4.1.c. Une pratique de l'Architecture adaptée à la commande publique

Grâce à une production assidue et conséquente, Bernard Guillouët participe activement au rayonnement breton de l'École naturaliste moderniste. Alors que Erwan Le Berre et Claude Petton développent leur activité essentiellement à l'aide du « bouche à oreille » entre commanditaires privés, celui-ci participe régulièrement à des concours publics. En construisant par ce biais, il développe un portefeuille de bâtiments construits important et confronte les idéaux de l'école à de nouveaux programmes, peu explorés par ses confrères de l'École. Les formes et solutions architecturales qui découlent de cette démarche enrichissent la définition de l'École, lui offrant des illustrations bâties de son interprétation de maisons de repos, centres hospitaliers, logements sociaux, nouveaux quartiers, etc. Couplée à cette diversification des programmes abordés, Guillouët apporte à l'École une quantité bien plus importante de bâtiments construits que ses confrères. Il produit par exemple une cinquantaine d'opérations de logements individuels entre 1975 et 1998. Certains de ces projets sont diffusés à l'étranger (notamment dans des revues italiennes⁴⁷⁰) au cours des années 1970. Bien que la production de maisons individuelles joue un grand rôle pour l'école bretonne, il nous explique que « à l'époque (fin 1960, début 1970), mon boulot consistait majoritairement à réaliser des maisons individuelles, mais il est évident que lorsqu'on a un cabinet d'architectes, ce n'est pas avec ça qu'on le fait tourner ». C'est très vrai pour lui, qui a construit notamment des logements sociaux et des équipements publics. Certains de ses logements sociaux sont remarqués pour leur qualité, tel l'ensemble résidentiel « Avel Mor » à Cliscouët en Vannes pour lequel il est lauréat du palmarès national de l'habitat. Il conçoit également le bâtiment des Archives départementales du Morbihan à Vannes, construit entre 1990 et 1993. Ses réalisations se situent essentiellement dans le Morbihan et dans la Sarthe et concernent tant le secteur privé que public. Pour certains chantiers, il s'associe à d'autres architectes tels que Patrice Vallée et Marc Fatus

⁴⁷⁰ Revues Villa Giardini (mai 1976, juin 1976, juin 1977), Ville Nel Mondo (1977).

(1924-1998), et sa production architecturale profite d'un nouvel élan en la personne de son fils, Christophe Guillouët, qui collabore régulièrement avec lui entre 1989 et 1998.

Petton, Le Berre et Guillouët habitent la Bretagne au sens donné par le philosophe Jacques Derrida (1930-2004)⁴⁷¹, pleinement, en respectant ce territoire. Ils comprennent que ce n'est possible qu'en habitant « là où on a l'habitude de revenir, et c'est par cette réflexion quotidienne, par cette ritournelle du revenir à demeure que se fabriquent les lieux »⁴⁷². La production architecturale de l'École répond donc à la crise identitaire de l'habitat breton d'après-guerre, essentiellement en proposant une nouvelle lecture de ce que peut être une maison. Cette production s'est arrêtée progressivement au milieu des années 1980, alors que la génération d'architectes dont fait partie Claude Petton n'était pas encore en fin de carrière. Cette baisse de demande plus que d'intérêt a plusieurs causes. Dans un premier temps, la crise économique du début des années 1980 a généré une demande d'un habitat plus économe. De ce fait apparurent des entreprises concurrentes reposant leur activité sur l'utilisation d'éléments préfabriqués et standardisés. La réception de cette architecture se fait en plusieurs temps jusqu'à nos jours. Sans chercher ici à élaborer sur la pensée et les écrits développés par le philosophe, il s'agit tout de même d'un écrivain contemporain à chacun des trois architectes et qui, dans cet extrait, évoque une réalité vécue par ceux-ci. Ces architectes habitent le territoire où ils bâtissent et ressentent un attachement fort avec celui-ci. Ils se sont chacun déplacés à Paris pour revenir habiter pleinement la Bretagne et ont nourri ensuite leurs réflexions propres de voyages réguliers, en Europe et ailleurs.

⁴⁷¹ DERRIDA Jacques, « Habiter », in *Épreuves d'écriture*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition « Les immatériaux » du Centre Georges Pompidou en 1985, p. 81 : « Habiter, c'est ce qu'un sujet fait, décide ou "agit" le moins, ce n'est pas une action ».

⁴⁷² GOETZ Benoit, op. cit., p. 75.

III. Les leçons de l'École

L'architecture de l'École est d'abord médiatisée localement avant d'être dévoilée au cours des années 1980 à l'échelle française. Elle est ensuite progressivement admise comme une architecture moderne originale et locale. Ce processus de réception de ces bâtiments et de la production graphique les accompagnant ce fait en plusieurs temps.

III.1. La fin d'une école

La production architecturale de l'école bretonne s'arrête progressivement au milieu des années 1980, alors que la génération des architectes étudiés ici n'est pas encore en fin de carrière. Cette baisse de demande plus que d'intérêt a plusieurs causes. Dans un premier temps, la crise économique causée par les chocs pétroliers successifs des années 1970 génère avant même le début des années 1980 une demande d'un habitat plus économe. De ce fait apparaissent des entreprises concurrentes reposant leur activité sur l'utilisation d'éléments préfabriqués et standardisés. Aussi, la sensibilisation du grand public à la valeur d'un habitat « éco-responsable » ne vient que plus tard, et le discours qui lui est relatif ne se reflète pas dans les débats d'alors. La Réception critique de ce que l'École propose face à la crise identitaire de l'habitat breton d'après-guerre se fait donc de manière progressive. La question de la Réception est théorisée par Hans Robert Jauss, et son ouvrage référence *Pour une esthétique de la réception*, qui regroupe des textes écrits entre 1972 et 1974. L'édition française, parue chez Gallimard en 2019, s'étoffe d'une préface de Jean Starobinski (1920-2019). Il y explique que « l'une des idées fondamentales, ici, est que la figure du destinataire et de la réception de l'œuvre est, pour une grande part, inscrite dans l'œuvre elle-même, dans son rapport avec les œuvres antérieures qui ont été retenues au titre d'exemples et de normes »⁴⁷³. Il s'agit d'un dialogue, l'œuvre étant la réponse à une question donnée. Il fait ainsi une « distinction entre l'effet, qui reste déterminé par l'œuvre et qui de ce fait garde des liens avec le passé où l'œuvre a pris naissance — et la réception, qui dépend du destinataire actif et libre qui, jugeant selon les normes esthétiques de son temps, modifie par son existence présente les termes du dialogue »⁴⁷⁴. Cette

⁴⁷³ JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1990 (1978), p. 14.

⁴⁷⁴ Ibid., p. 19.

théorie est cependant plus adaptée aux œuvres littéraires et artistiques, car il manque en ce qui concerne l'architecture la dimension de l'utilisateur. Il faut attendre l'apport de Gérard Monnier, notamment dans son recueil de textes *La réception immédiate et la réception différée*⁴⁷⁵ en 2006, pour voir s'étoffer cette définition. Il associe la question de la Réception à des temporalités différentes et propose une approche en trois temps : dès le concours d'architecture, ensuite à court terme lorsque le bâtiment est construit, et enfin nous citons : « le regard rétrospectif, qui conduit à construire soit la restitution de la réception, soit une nouvelle phase délibérée dans la réception ». Il combine à cette approche la question de la géographie de la Réception, ici à la fois locale et internationale.

III.1.1. Une architecture identitaire

Richard Neutra, dans son ouvrage *Construire pour survivre* (édition française de 1971) écrit « l'architecture est étroitement liée à la survivance des normes sociales valables pour tous »⁴⁷⁶. Qu'advient-il donc à celle-ci lorsque ces normes évoluent drastiquement sur un court laps de temps ? Une perte de repères, sans doute, une crise identitaire, aussi. La production de l'école bretonne naît après la seconde guerre mondiale et les premiers efforts de reconstruction français, puis traverse notamment les événements de mai 1968 et les crises du pétrole de 1973 et 1979. À cela s'ajoutent les débats sociétaux propres à la ruralité française face à l'industrialisation de l'agriculture et donc du paysage de la campagne. Auparavant, comme l'explique Neutra, « L'uniformité de l'habitation existait partout sur le plan régional avant que ne se développent les importations. Cette uniformité convenait à l'homme tant que l'industrie moderne, pour laquelle les distances et les contingences locales n'ont guère d'importance, ne soit venue jeter le trouble dans les esprits en rendant possible des choses telles que, dans une seule et même rue, des toits d'ardoises artificielles, à côté de toits de tuiles, de chaume, de zinc, de carton bitumé »⁴⁷⁷. Yves Guillou, déjà très largement diffusé localement pendant la seconde partie des années 1960⁴⁷⁸, l'est sous un spectre de lecture relativement sage et bienveillant. De fait, les articles se focalisent sur des questions topologiques, mettant en exergue des titres et phrases évocatrices tels « il s'agirait d'intégrer le garage

⁴⁷⁵ MONNIER Gérard (dir.), *L'architecture : la réception immédiate et la réception différée. L'œuvre jugée, l'édifice habité, le monument célébré*, Éditions de la Sorbonne, Paris, 2006, p. 10.

⁴⁷⁶ NEUTRA Richard, op. cit., p. 45.

⁴⁷⁷ Ibid., p. 45.

⁴⁷⁸ *L'Ardoise*, n° 184 intitulé « Maisons de cadre », 1966, p. IV-VII.

à la maison : son toit », ou encore « retour à l'atrium ? ». Bernard Guillouët est quant à lui cité dans la seconde partie des années 1960 et notamment en 1968 dans les pages de *Maisons de l'Ouest* pour sa maison personnelle, titrée « magie des poutres » (135, 136, 137)⁴⁷⁹. Le changement de ton est radical, Yves Guillou publiant la même année, dans le même périodique « Une maison sans toit ». De fait, l'imaginaire évoqué, le champ des références distillé par Bernard Guillouët est tout autre. Bernard Hamburger nous explique que selon lui, il s'agit d'une architecture expérimentale, avant-gardiste ayant des considérations environnementales prédominantes⁴⁸⁰. Bernard Guillouët est publié à nouveau en 1976⁴⁸¹, avec « une hutte du XX^e siècle ». Il apparaît aussi consécutivement en 1978, 1979 et 1980 avec des habitations dans *L'Ardoise*⁴⁸². Aussi, son projet de centre social pour la commune d'Elven est diffusé en 1983, toujours dans *L'Ardoise*⁴⁸³. Claude Petton, est quant à lui publié un peu plus tard. Il apparaît notamment en 1970 dans *Maisons et décors de l'Ouest*⁴⁸⁴ avec sa « maison en escalier ». Erwan Le Berre diffuse localement aussi trois projets à notre connaissance, en 1971, 1980 et 1983⁴⁸⁵. Ceux-ci, dans la continuité de ce nouvel imaginaire, évoque aux auteurs des articles des titres tels « le charme d'un toit » (maison individuelle) et « les parapluies de Quimper » (les Halles). Parait ensuite un ensemble de ses « maisons d'architecte » montrant un éventail de réalisations sous plusieurs angles. Ce nouveau regard porté sur l'architecture trouve son sens dans ce qui la compose et ce qui l'anime, notamment dans un contexte français où elle reste marginale et rare.

⁴⁷⁹ *Maisons de l'Ouest*, n° 34, 1968, p. 42-49.

⁴⁸⁰ HAMBURGER Bernard, op. cit., p. 80 : « La maison d'architecte reste un produit spécifique, en rupture avec les maisons "normales". On la reconnaît au premier coup d'œil, non pas qu'elle soit plus savante ou plus riche, mais plutôt parce qu'elle semble parvenir d'un autre univers esthétique (...) Les plans aux géométries compliquées, les articulations capricieuses, le dépouillement agressif, les volumétries exagérées révèlent une recherche systématique de la différence, que les pavillons du XIX^e siècle, que l'on traite de biscornus, ne se permettaient jamais. »

⁴⁸¹ *Maisons et décors de l'Ouest*, n° 118, 1976, p. 50-53.

⁴⁸² *L'Ardoise*, n° 235, 1978, p. 10-11 ; *L'Ardoise*, n° 241, 1979, p. 3 ; *L'Ardoise*, n° 243, 1980, p. 23.

⁴⁸³ *L'Ardoise*, n° 256-257, 1983, p. 24-25.

⁴⁸⁴ *Maisons et décors de l'Ouest*, n° 58, 1970, p. 42-47.

⁴⁸⁵ *Maisons et décors de l'Ouest*, n° 68, 1971, p. 64-66 ; *L'Ardoise*, n° 245, 1980, p. 10-13 ; *L'Ardoise*, n° 256-257, 1983, p. 6-11, 22-23.

III.1.2. Une prise de position contre certaines dérives contemporaines

Richard Neutra écrit en 1953 « il est vrai que la machine a ruiné l'artisanat. Mais ce n'est pas parce que, comme le disaient avec regret Ruskin⁴⁸⁶ et Morris⁴⁸⁷, les produits de l'artisanat étaient mal achevés ou grossiers, c'est plutôt parce que, rapidement, la machine s'est révélée supérieure quant à la précision, qualité que les artisans, depuis des milliers d'années, regardaient comme leur prérogative et subjuguait les consommateurs »⁴⁸⁸. Ce privilège perdu de l'artisanat entraîne plusieurs conséquences. La plus notable sans doute réside dans le fait qu'une scission s'opère entre les domaines où la précision prime, alloués désormais aux procédés industriels, et ceux où d'autres types de qualités deviennent le privilège du nouvel artisanat. L'artisanat englobe alors l'ensemble des pratiques traditionnelles liées aux techniques historiques et anciennes, mais aussi plus subtilement les techniques actuelles pour lesquelles la précision de l'industrie rimerait avec une forme de pauvreté, une austérité malvenue. Dans ce contexte, faire réaliser un mur en pierre de taille, un vitrail dans un châssis contemporain, continuer à couvrir les toitures d'ardoises, poser des éléments de charpente qui ne soient pas du lamellé... sont autant de gestes qui tendent à favoriser l'essor de cet autre artisanat contemporain. De fait, en France et en Bretagne, la leçon est dure pour des entreprises qui doivent massivement investir dans des moyens de production automatisés et, en un sens, réinventer leur métier pour survivre. Les architectes, acteurs centraux du marché de la construction, sont projetés aux premiers rangs de ce bouleversement et doivent par défaut prendre parti. Certains se font héraut de la défense des savoirs faire locaux, d'autres épousent pleinement les moyens industriels, et la majorité travaille à établir des terrains d'entente. La normalisation de la production de masse des logements sociaux d'après-guerre tend alors à étendre ses standards de préfabrication et de normalisation des éléments architecturaux à d'autres programmes : bureaux, locaux industriels, et enfin, la maison individuelle. Des entreprises telles les « Maisons Phénix » fleurissent en France dès la fin des années 1940 et il devient plus ardu pour les architectes de défendre des honoraires d'études, matériaux locaux et durables ou détails complexes. Dans la France rurale même, travailler avec des artisans locaux ne devient plus la norme, et chercher à valoriser

⁴⁸⁶ John Ruskin (1819-1900), écrivain, poète, peintre et critique d'art britannique.

⁴⁸⁷ William Morris (1834-1896), fabricant, designer textile, imprimeur, écrivain, poète, conférencier, peintre, dessinateur et architecte britannique.

⁴⁸⁸ NEUTRA Richard, op. cit., p. 50.

leurs savoir-faire est un combat. Inscrite de facto à contre-courant, la démarche des architectes de l'École Bretonne participe au maintien de la commande et d'un travail valorisable pour leurs artisans, à trouver de nouveaux moyens de mise en lumière de l'artisanat local. C'est le cas de Claude Petton avec Gabriel Le Vour'ch, mais aussi Erwan Le Berre, qui prend presque toujours les mêmes artisans sur ses projets. Cependant, il arrive que certains d'entre eux ne restent pas sur ses chantiers, inquiétés par la tendance de ce dernier à expérimenter structurellement. Dans la maison Bargain « fils » par exemple, certaines poutres travaillent beaucoup à cause de l'écart entre leurs sections et leurs portées. Le client se souvient du caractère dirigiste de l'architecte, mais que les artisans s'y plient afin d'afficher par la suite des réalisations de « maisons Le Berre » à leur catalogue. Il explique que « Au fait Erwan était assez dirigiste, j'ai vu plusieurs fois les artisans s'écraser devant lui [...] Même si "Le Gars" (l'artisan maçon) savait lui tenir tête, je l'ai vu faire démonter des travaux qui étaient faits par les couvreurs de l'entreprise "Quéméré". Il était assez présent, il suivait vraiment, et même s'il venait en retard, il donnait sa peine. Il a fait démonter des pans entiers de choses qui ne lui convenaient pas, il faisait démonter des ardoises, en disant aux artisans comment et où les couper, et ils s'exécutaient. Quéméré m'a un jour dit qu'il acceptait de faire de temps en temps des maisons avec Erwan pour "avoir une vitrine", être visible, parce qu'il perdait de l'argent avec lui. Il pouvait montrer comme ça qu'il ne faisait pas que des maisons classiques, toutes bêtes »⁴⁸⁹. Ce témoignage nous éclaire sur l'investissement personnel important d'Erwan Le Berre dans ses chantiers, ainsi que sur l'autorité que sa maîtrise du bâtiment lui confère. Les artisans, conscients d'avoir ici la chance de travailler sur des chantiers rares dans le paysage breton comprennent que ces constructions participent à leur amener de futures commandes par l'architecte. Face à cette visibilité, la perspective de devoir mobiliser plus de main d'œuvre, de matériaux ou de temps passe en second plan. L'ambition et le prestige local de l'architecture développée par Erwan Le Berre nourrit donc sur plusieurs niveaux la diversité bâtie en Finistère. Cet amour du détail et du savoir-faire constructif transpire dans les archives de ces architectes, où existent de nombreux dessins d'escaliers, garde-corps, balcons, dallages, jusqu'aux découpes de bois de panneau de bois ou des compositions de vitraux colorés et céramiques. Il est important de souligner le travail de suivi assidu de ces chantiers de maisons, où les imprévus sont fréquents, et où le client n'est pas toujours présent.

⁴⁸⁹ Entretien avec M. Bargain, ancien client d'Erwan Le Berre, 21 décembre 2017. Retranscription disponible dans les annexes écrites.

Pendant la construction de la maison Bargain « fils » par exemple, le client part régulièrement sur des périodes de trois mois et demi, et vit aux Seychelles.

III.2. Les raisons d'un oubli : une architecture individuelle progressivement marginalisée

III.2.1. Une réception parfois hostile du vivant des architectes

Hormis Bernard Guillouët, qui poursuit son activité quelques années en compagnie de son fils, Erwan Le Berre comme Claude Petton connaissent un ensemble d'épisodes professionnels malheureux réduisant leurs activités respectives prématurément. Un projet en particulier les lie : l'église de Concarneau. Porté par Claude Petton, le projet est au départ développé par ses soins, et des échanges épistolaires avec le Curé de Concarneau témoignent d'une conception transversale à flux tendu entre les deux hommes. Peu à peu cependant, le dialogue s'étiole. Alors que Claude Petton rassemble autour de lui une équipe d'architectes, dont Erwan Le Berre, en vue de préparer le projet à sa construction, il apparaît à la maîtrise d'ouvrage qu'un marché public doit être lancé. L'équipe perd son privilège à la commande et les échanges deviennent plus acerbes. Pour Claude Petton, il s'agit d'un travail conséquent, de longue haleine, qui très vite disparaît des perspectives de son agence. Prenant toujours très à cœur le développement de ses projets, celui-ci se retrouve dans une impasse financière et professionnelle. La perte de ce projet correspond avec sa décision de fermer son agence et partir travailler à Paris. Les dessins qui en subsistent témoignent d'une architecture de composition géométrique radiale relativement hermétique au contexte urbain dense, mais œuvrant comme un signal original dans le centre traditionnel de Concarneau. Erwan Le Berre quant à lui écrit à Claude Petton un message d'encouragement témoignant de son affection pour son confrère, et s'apprête à partir pour un nouveau voyage « dans ses petites îles ».

III.2.2. Une appropriation graduelle du Naturalisme Moderniste par les clients

Les témoignages de différents clients d'Erwan Le Berre laissent entrevoir les aspirations du type de clientèle de « l'École bretonne ». En recherche de nouveaux modèles, exposés à d'autres influences, prêts à suivre des architectes leur construisant des maisons « pas comme les autres ». Par la suite, certains ajoutent des extensions, gardant à cœur de travailler « dans l'esprit » de la maison originale,

font des entretiens et restaurations en gardant à l'œil le respect des gabarits et matériaux originaux. Alors que nous sommes témoins de la disparition de la première génération de clients de cette architecture, une nouvelle génération de propriétaires qui n'a pas le même attachement aux maisons apporte son propre imaginaire et ses propres exigences. Il arrive que les rénovations entraînent des choix chromatiques, structurels et décoratifs très différents de ce qui existait auparavant. Ces interventions ont le mérite de donner un second souffle à ces architectures qui aspirent à continuer d'être pertinentes, quitte à atténuer la présence de leurs éléments les plus ostentatoires. Par exemple, le père du premier client Bargain fait également construire sa maison par Erwan Le Berre, aussi à Loctudy, mais devant la plage de Kerfriant (fig. 99, 100). Cette autre maison Bargain est construite directement après la première. Au moment du décès de ce client, un jeune couple avec des enfants achète la maison et entame en 2014 ce qui n'est ni tout à fait une restauration, ni une rénovation de la maison. Se faisant aider par un atelier d'architecture local, ils intègrent à leur projet le caractère expérimental de cette architecture, où il arrive qu'avec les années, des problèmes en termes de structure ou d'isolation se posent. Ici, des fenêtres en verre simple, ou « ouïes » sur mesure sont remplacées par des velux, les châssis en aluminium turquoise sont de même repeints en gris, là, plus pour des raisons esthétiques. À l'intérieur, le bois des charpentes est peint en blanc, et la cuisine refaite. Certains éléments clés sont cependant maintenus : les vitraux de la porte d'entrée par exemple, signés par un artiste local, ainsi qu'une grande mosaïque dans la cuisine. Le client nous explique la méthodologie de l'architecte dans sa composition : « chaque carreau était posé par Erwan Le Berre, à plat sur le sol. C'est lui qui a tout fait, au fur et à mesure : il mettait ça dans la salle, il prenait les mesures, et l'artisan prenait les carreaux un à un et les posait. (...) Il y a trois ou quatre teintes de bleu, et après il a ajouté la couleur, du jaune, de l'orange, qui rappelle un peu les couleurs du pays bigouden d'ailleurs »⁴⁹⁰. L'architecture d'Erwan Le Berre repose sur d'importants contrastes : de larges baies vitrées entrecoupées de pans de toiture aveugles, la pierre, présente aux murs et au sol laisse place à des éléments de bois remarquables et enfin, les matériaux apparents s'effacent par moment pour laisser place à d'importants détails d'une plastique tout à fait originale. Ces détails sont en grande partie dessinés en amont et concernent autant des portes d'entrée, escaliers, mosaïques murales, miroirs, pavements de jardin... Un détail de dessus de cheminée révèle

⁴⁹⁰ Entretien avec M. Bargain, ancien client d'Erwan Le Berre, 21 décembre 2017. Retranscription disponible dans les annexes écrites.

par exemple des assemblages d'essences de bois, aux veines orientées dans le sens de la dynamique de la composition et aux découpes évoquant avec abstraction des voiles, des vagues, des dunes et galets. Ajoutée à cette attention au détail, la polychromie occupe une part importante du travail développé par Erwan Le Berre. Le rouge et le jaune, se trouvant dans le drapeau du pays bigouden, mais aussi le bleu que l'on trouvait dans le drapeau à damier précédant l'actuel « Gwenn Ha Du », se retrouvent dans plusieurs compositions. Ces couleurs se retrouvent aussi régulièrement dans les choix chromatiques de châssis en aluminium, qu'il fait poser sur certains de ses bâtiments publics ou maisons individuelles. Erwan Le Berre, ayant grandi dans une famille proche de ses racines bretonnes, et exposé dès son plus jeune âge à la culture, aux arts et traditions de son pays, n'utilise pas cette palette au hasard. Il s'agit d'un discours de la couleur qui lui est propre et lie ses réalisations. Sans vision transversale de la production architecturale d'Erwan Le Berre, il devient facile d'ignorer cette dimension de son travail dans le cadre de sa réception. En banalisant ce discours, nous risquons la perte de clés de lecture et de compréhension de la vision de cet acteur majeur de l'École bretonne. Au contraire, chercher à comprendre et protéger ce travail encourage une réception plus nuancée et complète de son œuvre dans sa globalité.

III.3. Une réception mitigée jusqu'à nos jours

L'architecture développée par l'École est donc en partie faite d'expérimentations constructives et paris esthétiques. Alors que certaines maisons approchent de leurs cinquante ans, elles nécessitent parfois mises aux normes, entretiens, et rénovations.

III.3.1. Entre restaurations et modifications, une architecture fragilisée

D'anciens commanditaires témoignent de ces changements jusqu'à nos jours. Dans deux entretiens choisis paraissent le détail de ces processus tantôt nécessaires, tantôt voulus. Le premier est celui de Madame Guilmin, effectué en 2017, dont la maison a été construite en 1976. Le second est celui de Ronan Bargain, effectué en 2018, et dont la maison a été construite en 1986. Dix ans séparent ces maisons, et elles illustrent pourtant tout d'abord certaines constantes chez Erwan Le Berre. La première s'implante dans un site entouré de champs, avec une allée privée, et à l'époque quelques arbres. Il y a un dénivelé important permettant d'intégrer un étage encaissé. La maison paraît dans le périodique *La Maison individuelle* en février 1981, et un cliché illustre l'architecte assis dans le

« coin cheminée », une revue à la main. Le même point de vue pris lors d'une visite en 2017 nous montre les adaptations qui ont été faites depuis par les clients, liées essentiellement aux contraintes techniques imposées par la cheminée (fig. 71, 72). À l'époque, Madame Guilmin et son mari découvrent Erwan Le Berre « au hasard », grâce à une publication de *Ouest France* du milieu des années 1970. La maison est construite en 8 mois et la famille y emménage pendant les travaux, en hiver 1976. À ce moment-là, les châssis ne sont pas encore livrés et des panneaux sont placés provisoirement à l'endroit des baies. L'escalier n'étant pas non plus encore placé, le déménagement se fait à l'aide d'une échelle de meunier. Enfin, l'accès à l'étage du bas est alors condamné, celui-ci étant temporairement laissé hors du chemin critique des travaux pour des questions de budget⁴⁹¹. À l'époque, elle vit sur place avec ses deux enfants. Son mari est marin, chef mécanicien sur des navires océanographiques d'Ifremer. Ils possèdent le terrain depuis 1974 et connaissent bien le maire de la commune, mais cela n'empêche pas leur premier projet moderne en poutres IPE de se voir refuser son permis. De fait, la famille est sur le point d'abandonner l'idée de construire avant de rencontrer Erwan Le Berre. Il leur dit « là, vous construisez pour dix ans, après ils (les enfants) vont être étudiants » et conçoit un étage entier dédié aux enfants, comprenant un accès au jardin indépendant. On y trouve deux chambres, un palier partagé, un dressing, un W.C. et une salle de bains. Au début, Erwan Le Berre conçoit une maison plus grande et donc trop coûteuse. Celle-ci est réduite avant chantier et le coin cheminée central, essentiel à Erwan Le Berre, est notamment tronqué. La cheminée se trouve dans un contrebas de 72 cm par rapport au salon, créant *de facto* un sous espace entre le salon et la salle à manger. Ce décalage de 72 cm se répète à deux autres étages de la maison : au niveau de la loggia située au-dessus du coin cheminée, ainsi qu'au niveau de la chambre située sous celui-ci. Des modifications sont faites assez vite. Durant le chantier déjà, la charpente complexe est mise en œuvre avec quelques erreurs, et les corrections nécessaires causent un retard de la livraison de la maison. Autre modification notable, Erwan Le Berre pense d'abord chauffer la maison uniquement avec la cheminée, et c'est la cliente qui demande à faire des réservations dans le béton pour installer le chauffage ensuite (ce qui est fait dès janvier). Le conduit est mal dimensionné et la fumée s'évacue mal, nécessitant qu'on chemise la cheminée et place un insert. La chaudière complémentaire nécessite également un imposant tuyau d'évacuation qui passe

⁴⁹¹ Entretien avec Mme Guilmin, ancienne cliente d'Erwan Le Berre, 25 juillet 2017. Retranscription disponible dans les annexes écrites.

par une des deux chambres de l'étage. Elle est depuis remplacée par une chaudière à condensation plus discrète. À la fin du chantier, des endroits laissés ouverts sont jugés dangereux pour les enfants pouvant y chuter. Ceux-ci sont bouchés avec des pans de verre ou des bibliothèques. Le plan du rez-de-chaussée comprend l'entrée, puis la cuisine adjacente et son garde-manger, ensuite le salon, le coin cheminé, ainsi qu'une toilette et un local de jardin ouvert sur l'extérieur. Au premier étage, deux chambres sont conçues autour d'un espace complémentaire qui devient une bibliothèque sur palier. Dans une des chambres de l'étage, nous trouvons un rideau conçu spécifiquement pour cette baie et réalisé par le frère de l'architecte, Gwenaël Le Berre (fig. 74). Les clients documentent toutes les étapes de la construction dans un carnet de photographies de l'ossature de bois et de béton lors de la construction. Ces attentions démontrent un réel intérêt, sinon un respect pour le travail des artisans et de l'architecte. La grande dernière modification apportée à la maison demeure l'ajout d'une véranda et d'une piscine en 1987, soit dix ans plus tard. Le plan est dressé par M. Guilmin, et Erwan Le Berre a l'occasion de la voir réalisée. Cette maison permet notamment à Erwan Le Berre de se faire connaître : elle est publiée et ses nouveaux clients viennent la visiter. La structure en béton banché plutôt qu'en pierre et les châssis en aluminium plutôt qu'en bois participent à démontrer la versatilité de son architecture depuis ses premières maisons en pierre de Loctudy, construites 3 ans auparavant.

Le second exemple que nous avons choisi est la maison Bargain, construite également dans une zone très rurale en 1986. Erwan Le Berre va jusqu'à en dessiner le jardin et un dédale de terrasses. Bien que cette partie du projet n'est finalement pas réalisée, cet effort démontre une démarche plurielle, à l'échelle du terrain, et comprenant la maison parmi d'autres composante du paysage. Le propriétaire rencontre Erwan Le Berre à une soirée avec des amis et lui parle de son projet de construction d'une maison. Ils se voient ensuite une première fois à l'atelier de l'architecte à Quimper. Monsieur Bargain raconte : « Lors de la première réunion, il m'a demandé le budget que j'avais. C'était un petit budget parce que j'étais jeune, mais c'est un budget qui a fini par exploser. J'ai arrêté de compter quand je l'avais multiplié par deux et demi, et ça a continué alors que la maison n'était pas finie à l'intérieur. C'était ça le problème avec Erwan, il ne savait pas gérer le budget. Ça a mis des gens dans la panade, mais je ne regrette pas ». Erwan Le Berre développe une architecture audacieuse comprenant des difficultés techniques et prouesses structurelles hors de la norme des constructions du pavillonnaire d'alors. Certains postes de gros œuvre s'avèrent donc vite

plus couteux qu'à l'ordinaire et tronquent le budget habituellement dédié aux finitions. Erwan Le Berre maîtrise cependant sûrement le coût de la construction pour les maisons individuelles, mais souhaite probablement convaincre des ménages aux revenus parfois modérés de « tenter l'aventure », quitte à faire lui-même des concessions. Dans ce sens, nous comprenons d'autres chantiers d'Erwan Le Berre que celui-ci envisage des travaux liés aux équipements pouvant être réalisés dans d'autres phases, et même après le chantier. Son gout pour l'ornementation l'amène même parfois à prioriser des postes qui auraient pu demeurer plus sobres sur d'autres potentiellement plus prioritaires. Le budget, déjà sous-estimé, est donc en lui-même réparti de manière non conventionnelle entre les différents postes du chantier. Comme le commanditaire précise, « il n'y avait pas encore d'isolation, d'enduit, il n'y avait pas les menuiseries intérieures... un petit budget y était alloué mais ça ne correspondait à rien du tout »⁴⁹². La maison nécessite huit mois de conception, et deux ans et demi de travaux. La prolongation du délai est dû notamment à des difficultés à mobiliser les artisans et sous-traitants, eux même probablement payés tardivement pour leurs factures que le client n'avait pas anticipées. Sur un chantier déjà technique, qui du coup prend du retard, il devient difficile de maintenir une dynamique de construction et un suivi assidu. Monsieur Bargain nous explique que « ça ne me dérangeait pas que la maison traîne (le fait que son budget était dépassé) (...) je ne lui disais pas (à Erwan), je ne sais pas s'il s'en rendait compte. Je savais que les gars venaient travailler, et mettaient un bon coup 15 jours avant que j'arrive. Tout le monde était étonné à Loctudy, parce qu'il n'y avait pas de mur à l'étage. Il y avait la cheminée centrale qui montait ». Une fois finie, la maison présente des façades en enduit ou pierre de taille. Les châssis sont en aluminium rouge, hormis la porte d'entrée et de garage en bois. Les pans de toiture en ardoise sont toujours généreux et la cheminée articule leurs volumes (fig. 82, 83, 84, 85). Le plan du rez-de-chaussée est tramé par les quatre diagonales de la toiture (fig.86). On trouve l'entrée et son garage attenant au nord, puis la cuisine en angle, un salon tout en longueur et un bureau. Le salon a une partie en triple hauteur, donnant jusqu'au fait du toit, et ouvre sur une véranda destinée originellement à être un jardin d'intérieur, plein sud. Les cinq poteaux du centre du salon sont en réalité des troncs d'arbres qui ont été acheminés par convoi exceptionnel jusque-là. Mais le concept de départ de la maison se situe à l'étage : le client veut alors deux chambres

⁴⁹² Entretien avec M. Bargain, ancien client d'Erwan Le Berre, 21 décembre 2017. Retranscription disponible dans les annexes écrites.

reliées par une passerelle. Il raconte : « Pour la maison, je lui ai dit que je voulais une passerelle entre deux chambres, et il est parti de ça. Je voulais une passerelle qui soit un peu funambulesque, qui donne dans le vide on va dire, et qui relie une chambre à une autre chambre. J'imaginai que plus tard, on aurait un enfant, et que je traverserais la passerelle pour aller voir le bébé en face. Il y a une vue depuis le salon, qui a été cachée maintenant avec des panneaux qui peuvent s'ouvrir en ailes de papillon. Erwan n'a rien eu à voir avec ça, sauf peut-être pour les couleurs, mais il a été satisfait quand il les a vues ». Erwan Le Berre a travaillé cette maison autour de cette première idée de passerelle reliant les chambres. Le résultat, lien funambulaire exposé au salon, au jardin et aux chambres, propose une expérience d'espace que l'on pourrait s'attendre à connaître dans des bâtiments publics d'une autre échelle plutôt qu'une maison unifamiliale. Le vide qui s'étend presque sur une triple hauteur, devient habité par ce passage poétique. Cette passerelle ouvre généreusement des perspectives sur l'ensemble de l'espace intérieur de la maison. De ce fait, la traverser peut provoquer une sensation de vertige à l'utilisateur, et l'ouverture dans laquelle elle se tient entraîne probablement un manque d'intimité et accentue la transmission du bruit entre les pièces communes du bas et les chambres des étages. Des panneaux sont ajoutés suite au chantier par les commanditaires afin de pallier cette incommodité. Ceux-ci sont posés avec des gonds et se placent à l'horizontale ou sont repliés sur la tranche des garde-corps présents de chaque côté de la passerelle. Ils sont maniés à l'aide d'un système de poulies et de cordage manuels. Comme il l'explique, le client semble avoir sollicité Erwan Le Berre pour le choix des couleurs des panneaux opaques. En effet, celles-ci, alliant bleu et jaune, correspondent bien avec les choix chromatiques chéris par l'architecte. Cet exemple montre à la fois la capacité de celui-ci à conserver un concept fort jusqu'à la réalisation de ses projets, mais aussi le potentiel adaptatif de ces architectures déjà complexes (fig. 87, 88, 89).

III.3.2. Les risques de l'oubli

À la différence des maisons, les bâtiments publics sont particulièrement soumis à l'évolution constante des normes (d'accessibilité, incendie, efficacité énergétique...) et un manque d'investissements, de suivi et d'entretien de la part des pouvoirs publics peuvent entraîner ou accélérer leur détérioration. De plus, l'identité de cette architecture, volontairement affirmée, peut devenir difficile à valoriser politiquement lorsque la tendance est à l'application de modèles

contemporains plus épurés. C'est le cas des Halles de Quimper, dont le devenir fait l'objet d'un long débat public depuis plus de vingt ans⁴⁹³. En effet, de nombreux articles témoignent de ce débat, qui confond la question de fond de la nécessité de centres commerciaux au centre-ville plutôt qu'une prolifération de ceux-ci en périphérie et celle du devenir d'un bâtiment jugé trop opaque et en partie obsolète dans son usage. Une observation du bâtiment effectuée en 2018 nous permet de constater que les premières intentions d'ouverture du projet à l'espace public trouvent encore leur pertinence, que ce soit pour se protéger du soleil ou de la pluie, présenter ses produits, garer son vélo ou accéder aux toilettes publiques... Le socle du bâtiment est cependant fort dégradé, ce qui nuit à l'impression d'ensemble. Les réparations temporaires mises en œuvre semblent bien insuffisantes à maintenir le bâtiment en état. L'accès à l'étage se fait par des escaliers extérieurs qui descendent sur la rue. Ceux-ci sont abîmés, mais conservent une imposante présence, donnant l'impression que le bois de la charpente vient se déposer sur le piétonnier. On a préféré par endroits rappeler des photos historiques du lieu sur les pans de bois prévus originellement au-dessus des portes. Celles-ci ont aussi subi le passage des occupants et des touristes et ne tiennent ouvertes que de manière précaire pour certaines d'entre elles. Les baies généreuses des pans de toitures ouverts sur la ville sont ternies par la saleté, ce qui se voit à l'extérieur mais a surtout un fort impact sur l'apport de lumière naturelle dans le bâtiment. À l'intérieur, le narthex, pièce structurelle maîtresse destinée à soutenir une partie couverte de l'édifice à la manière d'un préau, a été peint et intégré à un commerce permanent clôturé. En périphérie de la nef principale, deux galeries sont accessibles. Chacune est ornée de photographies d'archive de l'histoire des halles, mais une d'entre elles seulement s'apparente à une rue marchande, l'autre devenant un simple lieu de passage. Sous la nef, les espaces marchands sont marqués au sol par une légère rehausse et un dallage différent. Les commerçants louent l'emplacement mais installent eux-mêmes leurs points de vente, ce qui résulte en une grande disparité des devantures et un manque de cohésion d'ensemble. Malgré l'incertitude liée au devenir du lieu, la vie commerçante y bat son plein, les occupants défendent la qualité de leurs produits même sur internet, où l'on peut retrouver un site dédié aux Halles et à sa cinquantaine de commerces. Un plan interactif laisse d'ailleurs bien paraître combien le bâtiment

⁴⁹³ « L'avenir des halles de Quimper ? Un débat qui dure depuis 20 ans », sur le site de *Le Télégramme*, consulté le 1^{er} décembre 2021 sur <https://www.letelegramme.fr/dossiers/quel-avenir-pour-les-halles-de-quimper/l-avenir-des-halles-de-quimper-un-debat-qui-dure-depuis-20-ans-06-02-2021-12700262.php>.

s'ouvre et permet de multiples déambulations gastronomiques⁴⁹⁴. Le volet « Histoire » du site s'achève d'ailleurs sur une touche optimiste, démontrant combien la prestation commerciale se lie à l'identité du lieu : « L'élégance de cette architecture se marie finement avec gourmandise aux parfums et senteurs des excellents produits locaux proposés ou transformés par les commerçants et commerçantes ». Le débat public qui entoure le devenir de ce bâtiment a beaucoup à voir avec le lien affectif que les quimpérois ont développé avec. Son emplacement, central, sa vocation de lieu de rencontre, d'échanges et de vie, participent également à ancrer ce bâtiment dans l'inconscient collectif comme un symbole de communauté, d'unité, de « vivre ensemble ». Le parti pris des architectes d'aller plus loin qu'un simple espace couvert pour proposer un bâtiment qui dialogue avec la ville contribue donc encore à ce jour à ce qu'il demeure utilisé malgré sa détérioration graduelle. Parfois, plutôt qu'un manque d'entretien, il arrive que le contexte urbain du bâtiment évolue et que celui-ci perde sa pertinence. C'est le cas de l'église de Quizac, dite « Saint Yves de Quizac », construite dans la zone d'aménagement concertée (ZAC) de Bellevue à Brest en 1967 par Claude Petton et dont nous avons visité les abords en 2014. L'église, très proche de Notre-Dame du Bouguen, est de moins en moins utilisée pour être finalement désacralisée en 2011. En partie squattée fin 2013, elle est fermée et mise en vente par le diocèse de Quimper et Léon en 2016. Historiquement, c'est la première église paroissiale en vente dans le Finistère. Le 4 septembre 2017, un incendie s'y déclare. Elle est finalement démolie fin 2018 (fig. 141, 142, 143)⁴⁹⁵. Cette triste fin d'un édifice pourtant central dans son quartier pendant quarante ans nous montre combien le devenir d'une architecture s'avère parfois d'un équilibre fragile. Dans le cas des bâtiments publics, l'usage qu'on en fait détermine les mesures prises pour la santé des bâtiments. Ces cas illustrent la pluralité des devenirs de l'architecture de l'École Bretonne, mais ne sont pas majoritaire dans un paysage culturel ou celle-ci tend à être reconnue.

⁴⁹⁴ « Les Halles de Quimper : Histoire » (sans date), sur le site *Halles de Cornouaille* «, consulté le 1^{er} août 2018 sur <http://halles-cornouaille.com/halles-de-cornouaille/quimper/>.

⁴⁹⁵ « Église de Quizac. La démolition a commencé » (21 septembre 2018), sur le site de *Le Télégramme*, consulté le 22 septembre 2018 sur <https://www.letelegramme.fr/finistere/brest/eglise-de-quizac-la-demolition-a-commence-21-09-2018-12085353.php>.

III.4. La redécouverte de cette production architecturale

III.4.1. Une architecture progressivement admise comme porteuse d'une identité des régions.

En 1975, *Votre maison en Bretagne* catalogue des réalisations de nombreux architectes de cette génération, soit 37 maisons, cinq de Bernard Guillouët⁴⁹⁶, trois d'Erwan Le Berre⁴⁹⁷, trois de Claude Petton⁴⁹⁸, vise à offrir au lectorat les « tendances diverses actuelles » (fig. 144). Chaque maison est représentée par des photographies, un ou des plans et un court texte. L'introduction est écrite par l'architecte Albert Dégez. Elle exprime la motivation de création d'un tel ouvrage, et nous offre une vue sur les qualités de ce type d'architecture selon l'auteur : l'existence d'une image de marque, le refus de l'imitation par ces architectes et une architecture entre évolution et permanence. L'auteur commence par décrire le contexte de cette architecture, un territoire singulier, la Bretagne : « Pays de nuages et de bocage, d'imbrication par petites parties de la terre, du rocher et de l'océan, la Bretagne a pour grandes lois la modestie, la délicatesse et l'intimité. On ne la viole pas sans la détruire. Toute intervention doit saisir cette loi faite de rythme et d'équilibre sinon elle reste une chose triste et morte, une irruption non seulement de mauvais goût mais meurtrière. (...) »⁴⁹⁹. Ce discours de la prudence et de la réflexion n'est pas isolé et constitue une réaction aux développements de nombreux projets immobiliers en France auxquels on reproche une déconnexion évidente avec les multitudes d'architectures vernaculaires qu'abrite le pays. Il peut s'appliquer aux régions françaises dans leur ensemble. La particularité ici réside dans le champ lexical choisi par l'auteur, qui traite ce territoire aux multiples facettes, entre terre, ciel, mer et vent comme un corps « modeste, délicat, intime » sur lequel construire sans maîtrise ni écoute revient à un viol, une destruction. Le texte permet de comprendre combien ce paysage parfois rude et hostile donne une première architecture locale née de ses contraintes, rurale, simple, mue par les règles du climat et des Hommes. En recopier les formes aujourd'hui n'a pas de sens et constitue un blasphème envers ce modèle historique, car celui-ci serait alors vidé de sa signification première. Il convient plutôt de chercher à comprendre l'essence de cette architecture pour lui offrir de nouvelles formes

⁴⁹⁶ DEGEZ Albert, *Votre maison en Bretagne*, Massin, Paris, 1975, p. 20, 36, 44, 56, 64.

⁴⁹⁷ Ibid., p. 22, 50, 68.

⁴⁹⁸ Ibid., p. 30, 40, 74.

⁴⁹⁹ Ibid., p. 5.

porteuses de ce que ce territoire a acquis avec la modernité. On ne cherche plus qu'à se protéger des intempéries et subvenir à ses besoins primaires, on souhaite accéder aux activités que le tourisme a amené sur le littoral, profiter de son jardin que les nouveaux châssis industriels permettent d'être enfin rendu visible pleinement depuis la maison... L'auteur développe à ce sujet : « C'est bien là où la copie nous montre un visage qui ne nous satisfait pas. Quand on aime une œuvre ancienne, on ne la copie pas. On sait qu'elle est unique, qu'elle appartient à un moment, moment d'une époque, moment d'une création, et ce moment ne se retrouve pas. La recopier c'est tracer une forme morte, sans vie. La vie est faite d'un mouvement continu. Toujours originale et nouvelle, sans cesse égale dans son cours et toujours diverse dans sa forme, elle est un acte permanent. Aussi rien n'est plus rare que le moment exprimé, rien n'est plus beau quand il est juste et c'est même ça qu'on appelle le beau. Copier ce n'est pas une faute mais une inconscience qui risque de nous rendre aveugle, de laisser croire que la vie peut s'arrêter, qu'on peut la saisir. Alors que c'est elle qui nous prend. Elle envahit une forme puis l'abandonne. Maintenir cette forme debout est une gageure mais la copier n'a plus de sens. C'est en retrouvant le geste qui a donné naissance aux formes d'autrefois qu'on peut faire passer dans la forme la vie d'aujourd'hui. Mais savoir que la matière n'est rien et que, si on la touche, elle tombe en poussière comme un combustible que la flamme a traversé et qui s'envole au premier souffle »⁵⁰⁰. Pour cette raison, l'architecture développée par l'École bretonne et par d'autres architectes lui étant contemporains ne se contente pas de créer de nouvelles formes et imaginaires, mais réalise des tentatives, des expériences spatiales alors inédites. Cette dimension expérimentale unique participe aujourd'hui autant à la fragilité de cette architecture qu'à sa force évocatrice. Citons par exemple les ouvertures profilées créées sur les tranches des larges toitures des maisons d'Erwan Le Berre, « ouïes », ou « écailles » de verre offrant des ouvertures aux contours saillants à l'habitat, Bernard Guillouët qui en 1976 réinterprète le modèle de la « hutte » traditionnelle en forêt, ou encore Claude Petton qui dans sa maison personnelle offre à chaque chambre une généreuse porte vers le jardin, et une canopée de bois désormais lovée dans un écrin végétal dense. Il convient plutôt de retenir certaines leçons : le lien avec le site et ses contraintes, ainsi que ce que l'auteur appelle « la marque d'un génie ». Complémentaires aux techniques importées, mentalités nouvelles, modes de vie et niveaux de vie de la clientèle qui changent, ces éléments participent à faire évoluer ce modèle historique de la

⁵⁰⁰ DÉGEZ Albert, op. cit., p. 6.

maison bretonne. L'auteur insiste ensuite sur le site et les « données sociales », en décrivant longuement ces facteurs identifiés des changements retranscrits enfin dans l'architecture ainsi : « Les architectes se sont attaqués à ces problèmes et les ont résolus selon leur tempérament. L'un fait place aux matériaux industriels, leur ouvre les portes toutes grandes et veut prouver qu'on "s'inscrit dans un site" même avec le béton et le verre et avec leurs conséquences : l'horizontale, la forme cubique. L'autre a cherché à renouer avec les matériaux anciens et à les faire vivre comme autrefois. Mais beaucoup n'ont repris le matériau ancien que pour lui donner une raison nouvelle. Il n'est plus là comme un outil mais comme une parure. Ce n'est plus lui qui soutient la maison, qui lui garde sa chaleur, qui la protège des intempéries. Parfois même ce n'est qu'un placage, habilement appliqué il faut dire, avec goût, mais qui tend à accroître la légende erronée que "la beauté" est une chose de luxe, ajoutée ou superflue »⁵⁰¹. L'auteur prend le parti de comprendre un canevas de règles morales que les architectes représentés suivent, sans que ceux-ci ne s'unissent d'eux même derrière un même discours. Cela est rendu possible par le fait que leur production bâtie transmette en volumes ces idées par elles-mêmes. Citons par exemple les larges toitures développées par Erwan Le Berre, dont les charpentes visibles ouvrent le regard à des hauteurs peu habituelles pour des maisons. La lumière des paliers des étages se diffuse par la cage d'escalier où des ouvertures sciemment créées, donnant l'impression d'une volonté d'élever spirituellement l'habitant au même titre, à une toute autre échelle certes, que les cathédrales gothiques invitent par leurs formes les pratiquants à s'élever dans la prière. Dans cette même démarche, qui vise à enrichir la maison d'autres vocabulaires, Claude Petton développe dans ses maisons brittoniennes une expérience d'habiter le jardin, le site et par extension le territoire breton en s'appuyant à la fois sur une forme de dépouillement et de rationalisation intérieurs, ainsi que sur de larges baies, dont certaines situées bien au-dessus du niveau où porte naturellement le regard (fig. 118). Citons encore le prolifique Bernard Guillouët, qui au long de sa production d'ensemble d'habitations, notamment sociales, va apporter le discours naturaliste moderniste à ce type de programme trop souvent condamné à une conception hâtée et une pauvreté de finitions. Cet effort de théorisation est louable dans cet ouvrage essentiellement graphique et destiné à un lectorat de clientèle potentielle plutôt que de professionnels du bâtiment ou penseurs de l'architecture. Il démontre à lui-seul le potentiel évocateur de cette architecture, qui est, déjà en 1979, identifiable comme un mouvement à part entière. Cet ouvrage contraste fort avec

⁵⁰¹ DÉGEZ Albert, op. cit., p. 9.

par exemple *Architecture en Finistère – album d'une exposition*⁵⁰². Ici est retracé le contenu photographique de trois expositions consécutives ayant eu lieu à Quimper, Paris et Brest en 1992. Le livre se dote d'une courte introduction coécrite par Benoît Jullien, alors Architecte-Conseil du Finistère et Alain Marinos, Architecte des Bâtiments de France et Chef du Service départemental de l'Architecture. Elle s'étend peu sur les critères de la sélection choisie, ni ce qui fait la qualité recherchée ici⁵⁰³. De fait, les œuvres de plusieurs architectes publiés à l'échelle régionale comme nationale se retrouvent dans cet ouvrage : Louis Bizouarn, Philippe Lachaud, Erwan Le Berre, René Le Friant, Daniel Le Couédic, Henri Mouette, Claude Petton, ou encore Roland Schweitzer. Loin d'une mise en lumière de la maison individuelle, les travaux présentés ici sont de tout ordre : bureaux, bâtiments publics, logements sociaux... ils visent à montrer une constante de qualité architecturale selon les critères d'alors, dans une pluralité de programmes. Hormis quelques maisons, ce sont les halles et les archives départementales qui illustrent le travail d'Erwan Le Berre, et la C.C.I. de Brest pour Claude Petton. Cet ouvrage montre combien il peut être difficile de qualifier l'architecture bretonne lorsqu'on ne comprend pas ce qui façonne son identité, ce que, curieusement, le « catalogue » édité par Ch. Massin a su bien mieux faire.

III.4.2. Le rôle central des Archives et leur potentiel évocateur

Hormis les publications, les Archives des architectes permettent de distiller leur travail écrit, graphique, photographique dans une autre temporalité que leurs bâtiments. Porteuses d'un certain regard sur l'œuvre, elles deviennent ainsi actrices de la réception de leur architecture bien qu'existant tardivement dans la carrière de ceux-ci sous leur forme matérielle déposée, classée et diffusable. Si pour Yves Guillou et Bernard Guillouët, nous constatons un soin et une attention de composition de celles-ci, ce n'est pas le cas chez Claude Petton et Erwan Le Berre, qui, bien qu'ils conservent leurs documents, n'ont pas l'occasion de faire ce travail de mémoire de leur vivant (fig. 119). Aussi, du fait de leurs situations géographiques, les archives de Claude Petton, Erwan Le Berre et Bernard

⁵⁰² JULLIEN Benoît et MARINOS Alain, *Architecture en Finistère – album d'une exposition*, Ordre des Architectes de Bretagne / Communauté urbaine de Brest, Bric de l'Odet, 1992.

⁵⁰³ Ibid., p. 1 : « Les conséquences des dérives qui perturbent la vie dans les banlieues de nos villes obligent à faire de l'architecture une priorité. Cette architecture qui compose notre cadre de vie se veut aujourd'hui plus humaine. Du public au privé, les réalisations sont variées et adaptées au contexte. La "modernité" n'est plus opposée au "régionalisme", elle commence à devenir une référence culturelle. Les formes et les matières nouvelles s'imposent dans le respect des lieux pour une meilleure cohérence et une meilleure qualité de notre environnement. »

Guillouët, disposées dans différents chefs-lieux bretons, représentent bien la connexion évidente de l'École bretonne avec sa région. Les Archives deviennent à la fois témoins du travail mené par ces architectes, et un médium de diffusion de celui-ci par-delà les carrières de ceux-ci. En tenant ce rôle de relais et de point d'ancrage culturel pour le grand public comme les professionnels du bâtiment curieux, elles ne jouent pas un rôle passif mais bien actif dans la réception de l'œuvre de l'École. À l'aide de cet outil, nous constatons un prolongement de l'influence de l'École, qui à son tour au moins en Bretagne, rayonne sur les générations d'architectes suivants. En 2016, une initiative du CAUE du Finistère permet un ensemble de visites de maisons et une exposition intitulée « 10 maisons particulières au XX^e siècle + 10 maisons d'aujourd'hui ». Cette exposition montre bien cette continuité de fait existant entre ces deux temporalités de production. Isabelle Genyk écrit dans ce sens que « "l'esthétique de la réception" met en scène l'étroite relation entre l'auteur, l'œuvre et le public, et ménage une place très importante à ce dernier qui, par son rôle actif, contribue, en retour, à faire l'histoire »⁵⁰⁴. Ainsi, les architectes n'ont eux-mêmes qu'un rôle secondaire dans la mémoire que leurs constructions génèrent, ce sont les utilisateurs de l'architecture qui y impriment leurs souvenirs, leurs rêves tout au long des années où ils la vivent. L'« horizon d'attente » énoncé par Jauss diffère aussi entre chaque individu, et notamment entre le concepteur et l'utilisateur. Cet horizon est conditionné par l'expérience préalable de chacun, qui peut comprendre formes, espaces et thèmes familiers. Dans ce sens, il y a une logique à ce que des personnes ayant par exemple grandi dans des maisons aux matériaux semblables à ceux utilisés par l'École bretonne construisent un lien mental, une continuité d'expérience architecturale vécue et projettent une envie de découvrir et pour certains, d'habiter cette architecture. Cela explique aussi à l'inverse une plus large déconnexion des Français avec leur habitat préfabriqué d'après-guerre où la disparition de cette donnée objective a entraîné la perte d'une partie importante du sens de ce qu'est une habitation.

L'œuvre d'Yves Guillou est exposée en 2004, grâce au travail de l'équipe des archives départementales du Morbihan, à Vannes⁵⁰⁵. L'exposition est inaugurée en présence de l'architecte

⁵⁰⁴ GENYK Isabelle, « La réception des lieux du mourir et de la mort à l'hôpital », in *L'architecture : la réception immédiate et la réception différée. L'œuvre jugée, l'édifice habité, le monument célébré*, Éditions de la Sorbonne, Paris, 2006, p. 97.

⁵⁰⁵ « Exposition : Yves Guillou architecte du littoral » (25 août 2004), sur le site *Le Télégramme*, consulté le 1^{er} août 2018 sur <https://www.letelegramme.fr/ar/viewarticle1024.php?aaaammjj=20040825&article=8504166&type=ar> ; « Yves Guillou a quitté sa maison du Vincin » (18 juillet 2004), sur le site *Le Télégramme*, consulté le 1^{er} août 2018 sur <https://www.letelegramme.fr/ar/viewarticle1024.php?aaaammjj=20040718&article=8365757&type=ar>.

et permet à de nombreux visiteurs de s'informer sur sa production conséquente, l'importance de son agence, et l'audace de certaines de ses réalisations. Claude Petton également, peu après son décès, a ses Archives dévoilées au Musée des Beaux-Arts de Brest lors de l'exposition « Claude Petton – architectures et nature »⁵⁰⁶. Celle-ci se déroule entre fin 2005 et début 2006. Deux étudiantes, Elisa Chuiton et Marion Blondin, travaillent notamment main dans la main avec Daniel Le Couédic, Madame Petton, Alain L'Hostis et plusieurs proches, amis et collaborateurs de l'architecte à réaliser pour l'occasion un travail de compilation de documents et de production graphique explicative. Parallèlement à l'exposition, l'association « L'œuvre de Claude Petton » est créée et un ouvrage du même nom est produit et publié par le musée. Les archives de Bernard Guillouët et Erwan Le Berre ne connaissent pas à ce jour de tel projet de valorisation culturelle. Pour Le Berre, cela vient en partie du fait qu'elles doivent au moment du décès de l'architecte être d'abord traitées, puis classées. Les archives, en tant que médium et véhicule de pensée, évoquent une autre dimension de réception du travail de ces architectes. En effet, elles ne peuvent être parcourues et traversées à la manière d'un bâtiment, elles n'évolueront pas et ne sont pas exposées aux caprices du temps de la même manière. Elles sont figées, statiques, mais aussi manipulables, classées et renvoient à un imaginaire de l'histoire et du patrimoine. D'une certaine manière, le fait que ces architectes et leurs familles parviennent à déposer leur travail dans les Archives Départementales constitue une forme de validation de leur travail par leurs pairs. Ce processus permet aussi d'acter dans l'inconscient de la société la valeur et la pertinence de leurs carrières respectives, et encore plus, de les inscrire dans la grande continuité de l'histoire de la France. L'ouvrage *Construire pour survivre*, de Richard Neutra, se trouve dans la fraction de bibliothèque personnelle d'Erwan Le Berre déposée aux Archives (fig. 67). La présence de cet ouvrage, et la préservation de celui-ci à travers l'incendie et l'inondation de l'appartement de l'architecte ne sont pas anodins. À sa lecture, nous pouvons retracer une forme de lien de pensée entre les deux hommes. À la manière d'Erwan Le Berre, qui bien plus tard s'évertue à requalifier l'habitat breton en valorisant l'essence de la « qualité bretonne », Richard Neutra cite un éventail de références historiques pour appuyer son propos, dont Gottfried Semper (1803-1879), Horatio Greenough et finalement Louis Sullivan, qu'il

⁵⁰⁶ « Claude Petton au musée » (16 décembre 2005), sur le site *Le Télégramme*, consulté le 1^{er} août 2018 sur <https://www.letelegramme.fr/ar/viewarticle1024.php?aaaammjj=20051216&article=11223554&type=ar> ; « Claude Petton adepte de l'architecture organique » sur le site *Le Télégramme*, consulté le 1^{er} août 2018 sur <https://www.letelegramme.fr/ar/viewarticle1024.php?aaaammjj=20051216&article=11223560&type=ar>.

explique avoir connu. Ce faisant, il inscrit son récit dans une continuité de penseurs américains des questions alors essentielles du Style, de la Forme et de la Technique. De même, Erwan Le Berre semble avoir compris et intégré dans son architecture la leçon disant que « des formes fossilisées, restes d'une situation technologique démodée, continuent souvent à donner un certain confort mental alors même que la satisfaction qu'elles apportaient autrefois peut être obtenue maintenant de toute autre manière. Par exemple, nous trouvons plaisir à installer des feux ouverts dans des maisons qui sont pourvues de sols chauffants »⁵⁰⁷ et « Quoi qu'il en soit, voir cote à cote l'ancien et le moderne est non seulement plaisant, mais également stimulant pour l'esprit. Un vieux meuble dans une maison moderne peut être une fenêtre ouverte sur le passé, une invitation à situer le temps où nous vivons dans le large paysage de l'histoire »⁵⁰⁸. Nous trouvons en effet très fréquemment dans les maisons d'Erwan Le Berre des repères visuels et sensibles nous rappelant un socle culturel commun rassurant. Que ce soit dans une cheminée, les toitures en pente, les matériaux traditionnels, ou le mobilier souvent autant ouvragé et ancien qu'épuré et contemporain, l'attention survit à l'architecte. Neutra écrit aussi « La méconnaissance du facteur temps dans l'élaboration d'un plan est un péché mortel, hélas, fréquent. Cette méconnaissance est la cause de l'encombrement de notre environnement par des éléments qui ne sont agréables ou supportables que pendant un temps relativement bref. Nous ne pouvons les souffrir plus longtemps, mais ils demeurent »⁵⁰⁹. Nous comprenons que les graines de la réception sur le long terme de cette architecture sont semées dès la conception de celle-ci, et que le fait qu'elle permette adaptations et évolutions participe à sa longévité physique. Cette acceptation que l'architecture n'est jamais finie fait partie du processus créatif des architectes étudiés, la conception se poursuivant par-delà les phases d'étude du projet jusqu'en cours de chantier, puis même au-delà lorsque les propriétaires souhaitent continuer à agrandir et adapter leurs maisons. Cette recherche perpétuelle, continue et en un sens non achevée, participe à la définition de cette autre modernité obéissant à une autre temporalité que celle de la commande conventionnelle. Cette compréhension différente du temps nécessaire à la naissance et à la vie de l'architecture permet à celle-ci de ne pas être statique et vulnérable, mais la rend au contraire volontaire, mouvante, adaptable, évolutive. Ce mouvement

⁵⁰⁷ NEUTRA Richard, op. cit., p. 70.

⁵⁰⁸ Ibid., p. 71.

⁵⁰⁹ Ibid., p. 78.

en fait donc à la fois une architecture du temps de la modernité qui lui est contemporaine, mais aussi une architecture pertinente aujourd'hui, alors que nous pesons dans la construction les questions d'optimisation des couts et des moyens dans des bâtiments qui se doivent toujours plus pérennes. Richard Neutra percevait déjà en 1971 « la nécessité d'une architecture qui inclut le temps dans son plan, qui est adaptée à un réseau complexe de réactions plutôt qu'à un état de choses statique »⁵¹⁰. En obéissant à ce principe, l'architecture développée par l'École bretonne naturaliste moderniste est aussi une architecture d'anticipation.

III.4.3. Une revalorisation culturelle tardive mais motrice

Par-delà la réalité matérielle des archives, il subsiste un ensemble d'éléments plus difficilement mesurables et quantifiables, mais tout aussi importants. Il s'agit de la constitution d'une forme de savoir, composant des filiations, des continuités de travaux inspirés ou marqués par ce que ces architectes ont produit. Cette forme de patrimoine immatériel se manifeste par exemple dans la production du menuisier Gabriel Le Vour'ch, qui parfois sans Claude Petton de son vivant, mais aussi après le décès de l'architecte, crée des maisons marquées d'une maturité architecturale. Citons encore la durée du débat public autour du projet de démolition des Halles de Quimper (fig. 138, 139, 140). Qui peut dire si ce type de décision n'aurait pas été plus rapidement prise si la population quimpéroise n'avait pas trouvé dans les qualités de ce bâtiment les motivations de le préserver ? Face à la pression immobilière et politique visant à créer de l'attractivité au centre-ville, le fait que le bâtiment subsiste ici malgré son manque d'entretien et de maintenance manifestes relève du tour de force. En l'absence de l'ensemble des caractéristiques de sa construction et de l'ingéniosité de son plan, il y a fort à parier qu'il aurait été remplacé bien plus tôt. L'histoire de l'architecture nous montre qu'hélas, peu de bâtiments, dont certains aux qualités architecturales indéniables, sont capables de résister aux épreuves du temps et de l'évolution de l'urbanisme de leurs villes. Ce bâtiment a su se faire une place dans l'imaginaire et l'identité de la ville et ses usagers ont créé un lien affectif avec, et de plus, il n'est heureusement pas le seul. Le fait que l'École bretonne soit bien représentée dans l'exposition de 2016 du CAUE témoigne de l'intérêt suscité par cette architecture pour le grand public. La portée de cette architecture prend par ailleurs racine dans certains efforts d'intégration de celle-ci aux grands débats nationaux suivant les crises du pétrole de 1973 et 1979.

⁵¹⁰ NEUTRA Richard, op. cit., p. 108.

En effet, au long des années 1980, plusieurs ouvrages voient le jour pour documenter ces changements profonds de paradigme opérant au sein de l'architecture moderne. Citons par exemple le *Guide de l'architecture en France*, qui paraît en 1983 (fig. 51), ou encore l'ouvrage *France Architecture 1965-1988*, qui paraît plus tard, en 1989. Le sentiment de nécessité de documenter ce processus est aussi révélateur de combien ce temps « sauvage et incertain » entraîne une perturbation des repères sociétaux faisant la norme. Il devient nécessaire de poser de nouvelles grilles de lecture, aptes à permettre une réception culturelle saine de cette richesse architecturale nouvelle. En 1988, Patrice Goulet publie à cet effet *Maisons individuelles des années 80 : les grandes réussites des architectes français*⁵¹¹. Après une préface, les maisons choisies sont présentées dans des chapitres dédiés, nommés « Styles », « Sites », « Matériaux », « Ouvertures » et « Intérieurs ». L'écriture est empreinte d'optimisme et l'entrain dont fait preuve l'auteur nous invite à suivre sa réflexion dès les premières lignes : « Ce livre a trois objectifs : le premier est de montrer qu'une maison n'est pas forcément un jeu de cubes froid et impersonnel, qu'au contraire, chacune a aujourd'hui sa personnalité, son caractère et son style. Le deuxième est de changer l'image que l'on peut avoir de l'architecture française. Toutes les maisons réunies ici, aussi incroyable que cela puisse paraître, ont été réalisées non aux États-Unis ou au Japon, mais en France et par des architectes français. Le troisième est de faire le point sur les solutions nouvelles qui ont été développées ces dernières années en expliquant les raisons et en permettant ainsi à chacun d'y puiser des idées et d'y nourrir ses rêves ». Certaines maisons datent d'avant 1980, à l'auteur d'expliquer que « hier, on ne les voyait pas parce qu'on ne les comprenait pas ». Il manquait au grand public certaines clés de lecture, et c'est pourquoi Patrice Goulet propose cette « sorte de guide destiné à permettre une première exploration d'un territoire encore trop peu fréquenté ». Nous assistons donc à une seconde réception d'une architecture destinée à ré-enchanter le lexique de la maison, qui est déjà en partie âgée de plus de dix ans. Ce phénomène naît de la volonté et du talent des auteurs et autrices portant un regard bienveillant et exalté sur cette architecture. La première partie de l'ouvrage tend à montrer le panel d'expressions résultant de la prise de maturité de l'architecture moderne depuis les années 1920, depuis exposée à de multiples influences l'ayant teintée de caractère. Un premier exemple de Claude Petton s'y trouve, la maison Le Joncour (1969). Elle illustre la séparation « structure-remplissage ». Faisant dos à une ligne d'arbres, celle-ci offre des décrochements pour mieux

⁵¹¹ GOULET Patrice, *Maisons individuelles des années 80 : les grandes réussites des architectes français*, Rivages, Paris, 1988.

l'épouser. Bernard Guillouët paraît ensuite, avec sa maison qui selon l'auteur, « évoque discrètement quelque citadelle à la Vauban ». Dans la seconde partie, Patrice Goulet évoque l'accord entre la maison et son terrain. Il choisit d'y faire figurer la maison de Claude Petton, et sa capacité à s'effacer dans son tumultueux site. S'attaquant ensuite à l'épineux sujet des matériaux, entre choix constructifs, budgétaires, préservation des savoirs faire ou industrialisation de la façade, Patrice Goulet nous présente un éventail de solutions, dont la pierre d'Edmond Lay et le béton dit « du désert », développé par Frank Lloyd Wright et appliqué par Jacques Weber dans sa maison. La partie dédiée aux ouvertures illustre autant les apports formels permis par les nouvelles techniques industrielles que les libertés de conceptions trouvées par des générations d'architectes depuis l'aube de la modernité. Parmi quelques exemples choisis, nous lisons : « Il faut bien reconnaître que, paradoxalement, la crise du pétrole fut une chance pour beaucoup d'architectes. En effet, par le développement spectaculaire des recherches sur l'énergie solaire qu'elle encouragea, elle ouvrit une brèche dans les murs apparemment incontournables, dressés entre architectures modernes et traditionnelles. La nouvelle architecture qui en découla trouva dans la nécessité d'économiser énergies et matériaux le moyen d'échapper aux pièges des modèles des deux bords ». En effet, la quête de sens suivie par les architectes de la génération de ceux de l'École bretonne est alimentée par ces nouveaux horizons. La modernité pour la forme moderne s'avère depuis longtemps incapable de répondre aux nouvelles aspirations des Français, et les crises économiques que sont les deux chocs pétroliers accélèrent la conception de ces solutions. Avant l'approche technologique, encore réservée essentiellement aux immeubles de bureaux et aux locaux de production industrielle (le Centre Pompidou, révolutionnaire par son application de cette approche à un bâtiment public n'est construit qu'en 1977), ces architectes comprennent que cette époque leur présente un nouveau paradigme permettant une légitimité pour cette architecture d'anticipation. Ainsi les formes se libèrent, les systèmes structurels se diversifient, et surtout la disposition des pièces proposée répond à d'autres façons d'habiter que les modèles sociaux majoritairement présentés comme la norme. Dans la dernière partie de l'ouvrage, nous trouvons des illustrations de la palette d'expressions des architectes d'alors pour leurs intérieurs : matériaux, espaces, contrastes et dialogue avec le site. Un texte de deux pages intitulé « À quoi sert un architecte » se trouve à la fin de l'ouvrage et démontre une dernière fois la volonté de l'auteur de valoriser et « vulgariser » l'approche de cette profession à l'attention de son lectorat français. L'année suivante, Patrice Goulet publie un ouvrage au ton plus

véhément : *Temps sauvage et incertain*. Le titre en rouge sur fond grisâtre intrigue et participe au ton alarmiste désiré. Il s'agit en réalité d'un recueil de textes, une anthologie regroupant des écrits d'architectes renommés du moment (Zaha Hadid (1950-2016), Massimiliano Fuksas (1944-), Frank O. Gehry (1929-), Toyo Ito (1941-), Rem Koolhaas (1944-), Renzo Piano (1937-)), mais aussi quelques architectes français tout aussi respectés (Jacques Hondelatte (1942-2002), Jean Nouvel (1945-), Dominique Perrault (1953-)). L'ouvrage est publié à l'occasion d'une exposition du même nom et vise à rassembler des textes écrits depuis 1982 traitant du sujet du rôle de l'architecture « face au chaos des villes d'aujourd'hui ». Patrice Goulet, encore une fois, cherche à rendre accessibles des discours qui peuvent parfois paraître opaques au grand public, et donner au lectorat les outils pour communiquer avec cette profession. Cela ne veut pas dire prendre des raccourcis, mais au contraire prendre le temps d'expliquer que « la modernité n'était pas le simple passage d'un état à l'autre mais un processus continu en constante accélération »⁵¹². Il se souvient en particulier d'une exposition en octobre 1982, dans le cadre de la Biennale de Paris, intitulée « La modernité ou l'esprit du temps » et qui rassemblait des travaux d'architectes « sélectionnés sur le seul critère de leur goût certain pour l'invention, l'aventure, la découverte et l'usage des moyens de leur temps ». L'ensemble décrit « un ailleurs » qui, de par son propre aveu, devient une obsession durable dans sa recherche et son travail par la suite. Dans « la troisième génération ou le retour à la parole », l'autrice Anna Maria Sacconi (1948-) développe sur les acteurs de cet enrichissement sémantique de la modernité, avec une première génération d'architectes dans les années 1950, une seconde dans les années 1960 et enfin la troisième des années 1970. Le postulat des premiers représentants de cette pensée marque la possibilité de garder une « intégrité » tout en étant moderne, notamment en permettant un dialogue avec l'Histoire lors de leurs réhabilitations de bâtiments anciens. Ensuite, la seconde comprend la nécessité d'accepter la complexité qu'offre notre patrimoine architectural plutôt que faire table rase du passé. Enfin, la voie est ouverte aux derniers acteurs de cette mutation pour que ceux-ci requalifient un imaginaire pour les pierres et paysages laissés pour compte sur les bancs du temps. L'entrain de Goulet semble contagieux et transpire dans le ton des différentes interventions recueillies. Que ce soit Frank Gehry, dans son texte « De l'apparence à la transparence », qui cite Wright et sa philosophie de « nature des matériaux », gardant pour leçon que « la prise en compte de leur spécificité permettait de tirer parti de leurs

⁵¹² GOULET Patrice, *Temps sauvage et incertain : anthologie*, Les éditions du demi-cercle, Paris, 1989, p. 3.

potentialités profondes, structurelles et sensibles »⁵¹³, ou encore Zaha Hadid, qui dans « Tension », nous invite à ouvrir le dialogue avec l'architecture « sauvage », née de contraintes et d'énergies échappant aux cadres normés de l'architecture pensée par les architectes. Plus près de nous, Lucien Kroll (1927-2022) (ré)capitule : « Inutile de se cacher les yeux, la situation est ainsi et pourquoi faudrait-il la lire négativement ? N'est-elle pas extraordinaire, cette force qui remodèle inexorablement notre monde, qui l'agite, le secoue et le brasse ? Libre à nous de ne pas vouloir ruser avec le courant (il nous digèrera) ou de profiter de la vague et de surfer dessus (il nous grisera de sa vitesse) »⁵¹⁴. L'architecte belge invite ses contemporains à, comme le font les architectes de l'École bretonne, embrasser le changement, l'impermanence et le mouvement de leur époque. Plus que certaines incertitudes, cette période comprend aussi et surtout des promesses de renouveau créatif et une plus large palette de composants de l'architecture conçus pour une clientèle aux aspirations nouvelles.

⁵¹³ GEHRY Frank, « De l'apparence à la transparence », in *Temps sauvage et incertain : anthologie*, Les éditions du demi-cercle, Paris, 1989, p. 34.

⁵¹⁴ KROLL Lucien, « À quoi sert un architecte ? », in *Temps sauvage et incertain : anthologie*, Les éditions du demi-cercle, Paris, 1989, p. 58.

IV. Conclusion

IV.1. Les enjeux de la thèse

Dans l'introduction de cette recherche, nous annonçons notre hypothèse de départ. Celle-ci part du principe que « l'œuvre de l'architecte américain Frank Lloyd Wright a un impact considérable sur les idéaux architecturaux défendus par trois architectes bretons contemporains, à savoir Claude Petton, Bernard Guillouët et Erwan Le Berre », sans plus de précision, nous estimons alors pouvoir identifier « une pluralité de types d'influences et de manifestations de celles-ci dans leur travail ». Dans la première partie de cette thèse, nous avons cherché à identifier le contexte de naissance de l'École bretonne étudiée, ainsi que les influences à l'œuvre. Nous y avons exploré les définitions du brutalisme, qualifiant certaines premières œuvres de l'École, puis du naturalisme moderniste qui s'est progressivement manifesté dans l'œuvre des architectes étudiés. Enfin, à la source du naturalisme moderniste, nous avons étudié l'architecture organique américaine développée par Wright. Nous avons alors concentré notre attention sur l'École dans la seconde partie : d'abord en cherchant à comprendre ce qui a été retenu du travail de Wright et le contexte mis en place par d'autres canaux d'influence locaux comme internationaux, ensuite en développant un propos sur chaque architecte inclus dans l'École étudiée. Dans la troisième et dernière partie, nous avons poursuivi notre récit en adressant la question de la réception de l'architecture de Petton, Guillouët et Le Berre, de la fin de leurs carrières respectives à un oubli relatif jusqu'à nos jours et une valorisation culturelle récente. Bien que notre hypothèse considérait une période étudiée entre 1945 et 1985 hormis exception, la prise en compte des réseaux d'influence à l'œuvre d'un côté et de l'actualité de cette architecture de l'autre ont largement contribué à étendre notre horizon de recherche. Plus que l'analyse de l'architecture de l'école bretonne naturaliste moderniste, ce travail s'adresse donc avant tout aux imaginaires confrontés aux réalités pratiques à l'œuvre dans cette production.

Dans la première partie — « Contexte et influences » — nous avons commencé par dresser le portrait d'une première influence identifiable, le brutalisme, et avons posé la question : une production semblant liée uniquement par des qualités plastiques peut-elle être qualifiée de mouvement ? Deux regards ont été proposés pour y répondre. Celui de Reyner Banham d'abord,

qui décrit bien un mouvement prenant différentes définitions au cours de son évolution. Le regard de William J. R. Curtis ensuite, qui lui dénonce un contenu théorique lié au mouvement jugé trop pauvre. L'existence du brutalisme britannique témoigne à la fois une rupture dans la profession et les dérives pittoresques qu'elle accuse. Deux causes de son abandon progressif par les architectes ont été identifiées, à savoir une rationalisation des modes de mise en œuvre et le renouvellement de l'expression architecturale par la redécouverte du Lieu. En France, et en Bretagne dans le cadre de notre étude, nous avons observé que le brutalisme arrive aussi comme une manifestation d'une rupture et s'essouffle face à la compréhension de moyens de mise en œuvre et de façons d'envisager le projet architectural locaux. Le brutalisme est identifié comme une transition nécessaire vers le « naturalisme moderniste » pour les architectes étudiés et nous avons cherché à comprendre l'autre influence à l'œuvre aux prémices de ce mouvement : l'architecture organique américaine développée par Wright depuis le début du XX^e siècle. Nous avons compris que le début de l'influence de l'architecte en Europe, souvent attribuée à la publication du « portfolio de Wasmuth » de 1910 était toute relative, et qu'il a fallu attendre la seconde partie des années 1920 pour voir diffusés de premiers textes majeurs. Malgré cela, son architecture demeure marginalisée jusqu'à la seconde guerre mondiale car à contre-courant des conceptions proposées par les modernes européens. Wright écrit de nombreux ouvrages aux États-Unis entre les années 1940 et 1960 et a l'occasion d'organiser une grande exposition de ses travaux en Europe au début des années 1950. À partir de ce moment, nous avons identifié une évolution dans la manière dont est perçue son architecture. Son discours, invitant à créer une architecture individuelle et identitaire, le présentait comme une référence de choix pour les architectes des régions françaises désabusés par la reconstruction d'après-guerre et ses dérives.

Dans la seconde partie — « Une école bretonne » — nous avons commencé par relever les notions opératoires mises en place par Wright et utilisées par les architectes étudiés ensuite. Celles-ci permettent de comprendre que l'architecture organique telle que l'architecte américain la propose est moderne, rationnelle et permet l'intégration des progrès de la construction rendus possibles par l'industrie. L'architecture organique permet aussi l'accomplissement d'une forme d'individualité qui n'est pas soumise aux styles éphémères. Nous avons compris que ce discours avait déjà eu des échos chez d'autres architectes au Canada et au nord de l'Europe et qu'il vient enfin combler un vide méthodologique et théorique ressenti par certains architectes des régions françaises amenés à

bâti au début des années 1960. Par-delà ce cadre international puis français, nous avons découvert à l'échelle de la Bretagne qu'Yves Guillou avait commencé dans les années 1950 à questionner les codes de l'architecture vernaculaire bretonne et développer d'autres discours et typologies. Nous avons ensuite tâché de mettre en avant les particularités propres à chaque architecte étudié, dressant ainsi un portrait contrasté de l'école bretonne naturaliste moderniste. Erwan Le Berre tout d'abord débute sa carrière en 1970 et travaille jusqu'à 2005. Il gère le plus de projets entre la fin des années 1980 et le début des années 1990, son année d'activité la plus dense étant 1991 avec huit projets menés de front. Il développe au cours de sa carrière des projets essentiellement résidentiels, hormis quelques bâtiments d'autres envergure de manière ponctuelle. Il construit presque exclusivement en Finistère une cinquantaine de bâtiments répertoriés pendant ses années d'activité. Au cours de sa vie, il voyage beaucoup mais construit une proportion importante de ses conceptions. Sur l'ensemble de ses maisons conçues et bâties, nous avons documenté et étudié une constante, à savoir une prédominance de la cheminée centrale, pilier autour duquel se compose une toiture aux généreux débords. Claude Petton travaille quant à lui entre 1963 et 2001. Son activité se fait graduellement plus dense et entre 1960 et 1970, il gère au moins une trentaine de projets chaque année. Ce chiffre grimpe en 1968-1969 à 60 projets. Cette activité diminue drastiquement au début des années 1970 et il sera occupé avec moins d'une dizaine de projets chaque année à partir de 1975. Bien que son activité soit essentiellement résidentielle, il travaille de manière très régulière sur des bâtiments publics, de plus grande envergure ou des projets urbanistiques. Architecte travaillant essentiellement seul, ou avec seulement quelques collaborateurs ponctuels connus, la quantité de bâtiments étudiés et construits démontrent un investissement personnel conséquent (223 projets dont 55 bâtis répertoriés). Entre les leçons retenues de ses études et de ses lectures, ses collaborations et l'analyse des qualités de ses maisons « brittoniennes », nous avons cherché à comprendre le processus créatif de cet architecte prolifique. Enfin, Bernard Guillouët a une longue carrière (entre 1960 et 2008) et connaît sa période d'activité professionnelle la plus prolifique entre 1980 et 1990, avec plus de 30 projets en cours chaque année sur dix ans. Il travaille par ailleurs régulièrement avec son fils dès la fin des années 1980. Le résidentiel reste sa principale activité tout au long de sa carrière mais les projets urbanistiques et de bâtiments publics l'occupent particulièrement de la fin des années 1970 au début des années 1990. Nous relevons un total de 239 projets dont 205 bâtis, essentiellement en Morbihan. Il s'agit de l'architecte de l'école le plus

prolifère, ayant la carrière la plus longue, mais surtout la plus diversifiée. Nous avons tâché de mettre en lumière les raisons de cette diversité, due autant à sa volonté de ne pas dépendre uniquement du marché des maisons individuelles qu'à la nature de ses influences, plus contemporaines. Il participe à diffuser l'École par-delà les frontières françaises et à l'illustrer sur des programmes rares.

Ayant abordé la fin de la carrière de chacun de ces architectes, nous avons étudié dans la troisième partie, « Les leçons de l'École ». Cette dernière partie met en avant la médiatisation tardive de l'école à l'échelle nationale, et les causes de sa disparition. Individuelle et à l'avant-garde des considérations environnementales qui nous touchent aujourd'hui, cette architecture est limitée par la temporalité des carrières de chacun des acteurs qui l'ont portée. Aucun de ceux-ci n'a formé un potentiel « suiveur » et la génération d'architecte suivante a développé ses propres expressions. Les commanditaires des années 1980, après deux chocs pétroliers successifs, ont d'autres contraintes que ceux qui ont pu accorder leur confiance à ces architectes vingt ans plus tôt. Progressivement adaptés au fil des rénovations, ou au contraire délaissés car ne correspondant plus aux critères esthétiques en vogue, les bâtiments pour certains âgés de cinquante ans ont progressivement perdu de leur cohérence ou de leur valeur. Cette production est pourtant valorisée à nouveau par de nouvelles générations d'habitants et usagers et on lui reconnaît récemment sa valeur historique. Nous avons retrouvé dans l'architecture de Le Berre la synthèse singulière d'un enfant des Seiz Breur inspiré de ses lectures et voyages. La production des maisons de Petton et Le Vour'ch raconte quant à elle le parcours d'un bois canadien devenu un standard local. Enfin, Guillouët, de par ses connexions, emporte l'École par-delà les frontières bretonnes et participe ainsi à sa reconnaissance jusqu'à Paris. Mise en perspective, leur production commune met en valeur une émulsion intellectuelle locale, construite par un réseau de bâtisseurs compétents et curieux (citons le livre écrit par Philippe Lachaud mettant en valeur le travail de son ami Erwan Le Berre, ou les échanges épistolaires entre ce dernier et Claude Petton).

IV.2. Découvrir l'École : les enseignements de la recherche

L'étude menée nous démontre qu'il s'agit d'une « École » ni revendiquée ni organisée du vivant des architectes qui la représentent. L'entretien avec Bernard Guillouët nous l'apprend et nous n'avons

pas trouvé d'écrit à ce sujet de Claude Petton ou Erwan Le Berre. Nous pourrions présumer dans le cas d'Erwan Le Berre que cela est dû à la dimension lacunaire de ses archives, mais le doute ne subsiste pas lorsqu'on prend connaissance de celles de Claude Petton, très complètes. Bien que celles-ci comprennent des écrits sur sa propre architecture, aucun essai de ralliement à une cause commune ou de volonté posée sur le papier de chapeauter un mouvement n'y figure. Cela n'annule aucunement ce que la vision transversale critique de Daniel Le Couédic met à jour. Il existe plusieurs éléments liants ces architectes. Leurs parcours déjà, de la Bretagne aux Beaux-Arts de Paris pour ensuite revenir pratiquer « au Pays ». La temporalité de leurs périodes d'activités respectives ensuite, essentiellement des années 1960 aux années 1990, mais enfin et surtout leurs affinités architecturales, les amenant même à de rares collaborations. La Bretagne est un territoire certes riche, mais aussi relativement restreint sur lequel autant de talent et de volonté se sont concentrés sur cette période donnée. Cette obstination à travailler (quasiment) exclusivement en Bretagne dénote également un sentiment d'appartenance fort et une volonté commune d'inscrire cette identité locale dans une modernité autre. Notre hypothèse ne considérerait pas non plus l'existence probable d'autres « Écoles » de ce type en France, contemporaines à celle-ci. Comme identifié lors de notre analyse du brutalisme en France, le changement de paradigme ayant eu lieu pour cette génération d'architectes s'est ensuite manifesté dans leur production régionale à l'issue de leurs études parisiennes. Cette requalification de la modernité à l'échelle du territoire prend par exemple corps dans le travail de l'agence « Salier, Courtois, Lajus et Sadirac », ou encore dans celui de Claude Parent, qui à l'aide de Paul Virilio et grâce à sa plume et son influence, va diffuser son discours de l'oblique dans les pages de *L'Architecture d'aujourd'hui*. Cela vaut également par exemple pour Pascal Häusermann, qui comme d'autres architectes européens, s'intéresse autant à l'auto-construction qu'aux nouveaux procédés de préfabrication industrielle. Notre hypothèse de départ considère également que « l'œuvre de l'architecte américain Frank Lloyd Wright a eu un impact considérable sur les idéaux architecturaux défendus par Claude Petton, Bernard Guillouët et Erwan Le Berre ». À ce propos, nous proposons qu'en ouvrant le chant de la recherche, nous pourrions identifier une pluralité de types d'influences et de manifestations de celles-ci dans leur travail. Nous constatons que l'impact considérable en question est à nuancer. En effet, l'architecte américain n'a pas le monopole de l'influence sur les architectes étudiés. Un ensemble d'autres architectures étrangères, pas seulement américaines mais aussi européennes et asiatiques joignent ce paysage de

références rendu accessibles dès les études parisiennes des architectes étudiés. Ensuite, l'influence de Wright (et des autres architectes mentionnés) se manifeste dans une continuité de valeurs, principes et affinités architecturales. Aucun élément trouvé ne va dans le sens d'une volonté de poursuite du travail de l'architecte américain, d'en faire une copie, ou de lui rendre hommage. Les notions opératoires choisies complètent ce constat : « la simplicité organique » et l'acceptation de la « Machine » résonnent jusqu'à la mise en application de procédés industriels dans la construction, et plus généralement d'une certaine part de rationalité dans la conception d'architectures dépouillées et essentielles. Il en va de même pour la compréhension que ce qu'est une architecture véritablement « organique ». Par-delà les gestes architecturaux et complexités superficielles que le grand public attribue à ce mouvement déjà du vivant de Frank Lloyd Wright, il y a un propos qui traite de réalités constructives, d'une forme d'optimisation de ce que le site peut offrir au bâtiment qui vient le compléter et d'une vision rationnelle de continuité nécessaire entre le bâtiment, son contexte et ses détails. Ce propos prend un sens nouveau dans un contexte européen de la reconstruction, qui n'est pas le contexte américain, et vient offrir une perspective nouvelle dans un paysage de productions issue des fantômes d'une modernité depuis longtemps appauvrie de son élan premier. Les autres notions opératoires étudiées sont essentielles pour permettre de comprendre l'avènement du Naturalisme moderniste. Elles offrent un complément à la fois sur ce que comprend le Régionalisme en Europe, le contexte de sa désuétude et la « perte du lieu » ressentie dans une France avide d'un changement de paradigme architectural après la gestion des urgences de l'après-guerre. Dans ce contexte et par-delà les influences, les architectes bretons étudiés démontrent tôt dans leurs carrières respectives des facultés à générer des architectures originales et qui leurs sont propres. Aussi, la France connaît depuis l'après-guerre un nombre important de changements majeurs qui participent à cette quête d'originalité. Ces réalités contextuelles ne figurent pas dans notre hypothèse mais prennent pourtant graduellement une part importante de cette recherche car elles deviennent essentielles à la compréhension de la production architecturale étudiée. C'est le cas des éclaircissements nécessaires sur le régionalisme critique, le brutalisme, le « genius loci » ou la question de la réception. À ce sujet, notre relevé croisé de différents périodiques spécialisés nous permet de dresser un portrait mouvant de ce contexte entre 1945 et 1985. En Bretagne spécifiquement, les écrits de Daniel Le Couédic nous permettent d'enrichir ce travail de nombreuses précisions sur les débats et les évolutions qu'a connu l'architecture bretonne

vernaculaire avant la période étudiée. Nous comprenons qu'il y a une histoire d'affirmation culturelle ancrée localement, prenant corps déjà entre 1923 et 1947 avec le mouvement des Seiz Breur. Ensuite entre le développement du tourisme sur le littoral français et l'avènement de nouvelles méthodes constructives, l'identité bretonne prend d'autres sens jusqu'au cours des années 1950. Quelques figures de proue de la matérialisation d'une forme de modernité paraissent, telles Roger Le Flanchec ou encore Yves Guillou et ouvrent la voie à la génération suivante.

IV.3. Une recherche et un sujet limités dans leurs cadres respectifs

Plusieurs limites viennent conditionner ce travail. Elles sont intimement liées au sujet d'étude et se révèlent dès le début de notre recherche. Deux des trois architectes étudiés sont à ce moment décédés, laissant des archives d'agence nécessitant tri, soin et analyse. Ce travail de classement, en collaboration avec les archives départementales des Côtes-d'Armor et du Finistère, s'avère nécessaire et monopolise nos premières années de recherche. Par-delà le temps mis en œuvre pour mettre en lumière ce fond, ce travail nous permet de prendre connaissance de manière approfondie des dossiers développés par Erwan Le Berre. Nous manipulons ses claques, ses diapositives, ses croquis et approchons ainsi de manière privilégiée ses méthodes de travail, alliant photographie, dessins au fusain et au feutre. L'aspect lacunaire de ses archives nous oblige aussi à élargir notre approche de son travail à l'aide de plusieurs entretiens avec ses anciens clients (fig. 97). Nous apprenons à leur contact comment ils perçoivent l'architecte, et le découvrons patient concepteur, meneur d'hommes sur chantier, mais aussi empreint d'une capacité peu commune à aller au bout de chaque idée, quitte à malmenager le budget de ses clients ou sa propre santé. Nous aurions souhaité, afin de compléter ces entretiens, rencontrer certains des entrepreneurs avec qui il a travaillé. Nous aurions également souhaité, au même titre, mener des entretiens d'anciens commanditaires de Petton et Guillouët. Dans leur cas, la rencontre d'anciens collaborateurs et amis d'un côté, et de l'architecte lui-même de l'autre nous ont tout de même permis de comprendre certaines facettes des personnes à l'œuvre derrière l'ensemble des documents consultés. Au cours de ce travail de recherche, neuf années se sont écoulées et notre propre regard a changé. Cette approche changeante nous a amené à retravailler certaines parties du texte et a rendu par moment complexe le maintien d'une forme d'uniformité de l'écriture. Notre profil actuel d'architecte en charge de la rénovation de logements sociaux nous amène en effet à porter une attention particulière sur certains aspects concrets de la

construction, de la gestion des chantiers et des interactions avec la maîtrise d'ouvrage. Cette réalité cadre notre regard posé sur le parcours de ces architectes, de leurs influences à leur production locale et finalement, de la réception de leur architecture jusqu'à nos jours. Nous réalisons que par-delà notre propre recherche, l'École en elle-même connaît ses propres limites, dans sa période de production, la quantité de bâtiments qu'elle a produit et la préservation complexe de ceux-ci jusqu'à nos jours. En effet, la construction de cette autre modernité en milieu rural passe par un certain nombre de prérequis : au-delà des réglementations locales sur les gabarits et toitures plates, il faut très tôt trouver des éléments permettant à cette architecture d'être constructible, c'est-à-dire en accord avec certaines caractéristiques de l'architecture locale alors diffusée en majorité. Cela passe par des matériaux connus et apprivoisés dans leur mise en œuvre : la pierre, le bois, l'ardoise. Dans un second temps, cette architecture naturaliste moderniste y met en œuvre des composants industriels avec autant de justesse que dans beaucoup d'autres constructions françaises moins téméraires : les châssis en aluminium, les hourdis et parpaings. Le travail d'artisans réceptifs à ces idées, aidés par un savoir-faire issu des constructions traditionnelles, joue un rôle crucial dans la réalisation de certaines audaces techniques. Construire une architecture aux dimensions expérimentales comme celle-ci entraîne des contraintes et rend complexe la maîtrise budgétaire des chantiers. Les architectes doivent trouver des entreprises prêtes à prendre des risques qu'ils ne connaîtraient pas avec des chantiers publics ou de promotion immobilière classique. Ces entreprises se font rares, et garder de bonnes relations malgré les tensions liées aux aléas de la construction pour poursuivre la collaboration s'avère complexe. Les artisans d'Erwan Le Berre admettent travailler avec lui pour une forme de prestige local, éventuellement à perte et à l'encontre de principes constructifs qui font la norme de leur métier. De son côté, Gabriel Le Vour'ch connaît certes une longue et fructueuse collaboration avec Claude Petton, mais entachée de disputes et ruptures liées à ces difficultés techniques et budgétaires. Cette dimension expérimentale donne autant à cette architecture naturaliste moderniste sa valeur anticipatrice qu'elle ne la condamne à une production réalisée par des initiés pour une clientèle éveillée à cette autre vision d'habiter en Bretagne. De fait, le nombre réduit de commanditaires constitue une autre limite de diffusion de cette architecture. Des témoignages recueillis, nous déduisons un investissement personnel en temps et en moyen que seul un engagement rare a pu permettre. La publication de cette architecture se faisant dans des périodiques locaux autant que par le « bouche à oreille », nous comprenons qu'il se crée là un réseau

d'initiés aux valeurs que cette architecture matérialise. Ce réseau est restreint par nature et cette architecture qui fait d'être « autre » une de ses valeurs ne peut donc que demeurer marginale. Ce fait joue sur le devenir de l'École bretonne bien après la fin de son activité car encore de nos jours, les maisons individuelles étudiées demeurent présentées telles des œuvres originales, rares, voire secrètes et précieuses. En 2023, de nombreuses interrogations demeurent quant au devenir de ces architectures, tantôt fragiles, tantôt peu comprises. Seule leur médiation et le rétablissement des discours portés par les architectes étudiés peuvent permettre de lever les doutes et incompréhensions associés à cette production.

IV.4. Des perspectives de valorisation de cette architecture

Ce travail de recherche ouvre sur plusieurs perspectives, dont la capacité d'évolution des modèles d'identité régionaux, les potentialités d'exploration du travail de Wright et les ressources de la maison individuelle comme modèle de logement résilient.

Comme l'explique Daniel Le Couédic, « 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 »⁵¹⁵. Cette ambition de l'École bretonne naturaliste moderniste démontre son aspiration à proposer de nouveaux modèles identitaires bretons. Elle s'inscrit dans une Histoire de construction d'une pensée du régionalisme à la fois locale et évoluant depuis la première moitié des années 1800⁵¹⁶. Cet ancrage exprime une capacité d'observation et une connaissance de leur territoire par ces architectes. Elle participe en retour à faciliter son appropriation par ses usagers et plus récemment à une reconnaissance grandissante du grand public. Cette architecture n'est par ailleurs ni étudiée ni diffusée par le seul effort de Daniel

⁵¹⁵ LE COUEDIC Daniel, « L'architecture et les paysages, bastions de l'identité bretonne », texte préparé à l'occasion de la conférence intitulée « La Bretagne : une région française conjuguant dynamisme économique et identité culturelle » dans le cadre de la célébration de la fête de Saint-Yves organisée par l'association Bretons du Japon à la maison Franco-Japonaise de Tokyo, le 20 mai 2009.

⁵¹⁶ LE COUEDIC Daniel, *La maison ou l'identité galvaudée*, op. cit., p. 16 cite « l'association bretonne » fondée en 1843.

le Couédic. Déjà du vivant des trois architectes étudiés et ce même tôt dans leur carrière, elle est expliquée, défendue et illustrée dans les pages de périodiques bretons et, dans une moindre mesure, nationaux. Bien qu'atypique, elle trouve grâce aux efforts des architectes et de leur talent à la mettre en œuvre une clientèle qui y trouve un discours proche de ses attentes. Plusieurs outils permettent à la fois de comprendre ce qui fait la valeur de cette architecture, mais aussi les manières de garder sa force intacte. Les artisans ayant travaillé à les bâtir existent encore en majorité, du moins leurs entreprises. Ceux-ci peuvent être à nouveau sollicités pour des transformations ou modifications rendues nécessaires. De même, dans le cas d'Erwan Le Berre particulièrement, de nombreux éléments travaillés par l'architecte participent à l'ornementation générale de ses intérieurs : choix des essences de bois, dessin et réalisation de dessus de cheminée, de meubles de cuisine, mais aussi mosaïques de céramiques, vitraux, miroirs et placement des lumières... (fig. 68) Ces éléments par leur nombre et qualité ne sont pas du tout anecdotiques mais au contraire centraux dans ce qui caractérise son architecture. Une rénovation aveugle à cette dimension déforçerait l'unité de la maison concernée. Une manière de réaliser la valeur de ces éléments réside dans le parcours des archives des architectes. Toutes trois aujourd'hui nettoyées, classées et listées, elles sont devenues bien plus accessibles et compréhensibles qu'auparavant. Elles peuvent faire désormais l'objet d'expositions et publications comme ce fut le cas avec celles de Yves Le Guillou en 2004 (fig. 145, 146, 147). Déjà sur la temporalité de cette recherche, nous avons pu accéder aisément aux archives de Bernard Guillouët et le temps qu'il nous a accordé nous a permis d'amener notre propos au plus proche de ce qui fut sa production architecturale d'alors. Nous avons aussi analysé que le devenir de ces architectures dépendait de leur caractère privé ou public. Certains bâtiments publics sont déjà perdus, mais le devenir d'autres, telles les halles de Quimper, génèrent des débats importants depuis plusieurs années. Certains autres bâtiments, comme les archives départementales du Finistère, sont confrontés aux normes de traitement, classement et conservation de documents toujours en évolution.

Notre travail ouvre aussi sur d'autres potentialités d'exploration du travail de Wright et sur d'autres manifestations de son influence en France. Nous avons attribué une part importante de cette thèse à la pensée et aux réalisations de l'architecte américain, et avant tout dans le cadre des regards posés sur celles-ci en France. L'étude des notions opératoires proposées par Wright et retenues par les architectes étudiés ne constitue pas seulement une « leçon d'histoire », mais donne surtout des clés

de compréhension pour cette production bretonne qui voit le jour après le décès de l'architecte américain et dans un tout autre contexte géographique, social et économique. Ceci illustre combien le discours de Wright sait être capté et réapproprié selon un point de vue individuel par son lecteur ou même l'usager de son architecture. En cause, les définitions d'un même terme se multiplient au long de la carrière de l'architecte américain. Cela rend la quête d'un sens fini ardue, mais en contrepartie participe plutôt à la constitution d'un « paysage de définitions », dans lequel chacun peut trouver les éléments auxquels il est le plus sensible. En ce sens, Wright, qui défend la valeur de l'individualité, prend des libertés entre ses écrits et ses propres réalisations et se réclame d'un grand courant de pensée dépassant sa propre existence, « écrit comme il pense ». Les hommes changent, chacun évolue et apprend, et donc un discours d'un jour sera plus riche des expériences de la vie le lendemain. Nous comprenons combien une telle pensée peut faire écho à la longue histoire de la définition des régionalismes français, sujet auquel chaque génération d'architecte amené à bâtir en milieu rural jusqu'à nos jours s'est adressé. Cette thèse nous montre que la lecture et l'observation du travail de Wright ouvrent encore des perspectives intellectuelles aux architectes concernés par cette question du régionalisme, que ce soit à l'échelle de la mise en œuvre des matériaux, de la construction d'un plan, d'une réflexion urbanistique ou même de ce que veut dire vivre en société en milieu rural. L'école bretonne a retenu certains enseignements de l'architecte américain et a interprété à la lumière d'autres aspirations locales ses leçons. Il existe d'autres architectes contemporains à ceux étudiés, en France notamment, qui ont aussi été influencés par Wright et ont retranscrit dans leur production ses enseignements de manière toute autre. Citons par exemple Edmond Lay, ou encore Hervé Baley ou Dominique Zimbacca.

Cette thèse pose également la question de la validité du modèle de la maison individuelle. Lié historiquement à l'urbanisme pavillonnaire, il suscite régulièrement des débats car en première ligne des développements de quartiers d'habitation en milieu rural. La maison individuelle prend pourtant d'autres formes et est souvent pionnière d'une façon d'habiter la campagne. De fait, ce modèle garde un imaginaire qui lui est propre et auquel aspire une tranche non négligeable de la population française. Les architectes s'emparant de cette question lui apportent des outils d'adaptation et l'enrichissent de solutions adaptées aux commanditaires, sites et temporalités. Ce faisant, ils lui attribuent une forme de résilience et de nouvelles perspectives. La facilité avec laquelle nous avons pu accéder aux maisons de « l'École » et le temps accordé par les propriétaires

démontrent un engouement demeuré intact. Par-delà notre propre recherche, le CAUE du Finistère a pu organiser des visites, conférences et publications sur ces maisons, montrant à la fois l'intérêt du grand public pour cette architecture et la volonté des personnes qui l'habitent à en diffuser les enseignements. Cette clientèle parfois très patiente, sensible à la culture et aux aspirations de ces architectes, leur a permis de vivre et faire vivre cette interprétation contemporaine de l'habitat breton. Là encore, Bernard Hamburger nous éclaire sur la quête de référence, de différence, qui a animé Claude Petton et ces architectes : « La maison d'architecte reste un produit spécifique, en rupture avec les maisons "normales". On la reconnaît au premier coup d'œil, non pas qu'elle soit plus savante ou plus riche, mais plutôt parce qu'elle semble parvenir d'un autre univers esthétique (...) Les plans aux géométries compliquées, les articulations capricieuses, le dépouillement agressif, les volumétries exagérées révèlent une recherche systématique de la différence, que les pavillons du XIX^e siècle, que l'on traite de biscornus, ne se permettaient jamais »⁵¹⁷. Cette recherche de différence permet en définitive à cette architecture de se démarquer même face à des productions plus contemporaines. Elle évoque un imaginaire proche de ce que fut la contre-culture aux États-Unis, dans sa dimension expérimentale et sensible aux changements induits dans une société de la capitaliste confrontée aux chocs pétroliers de 1973 et 1979. Elle témoigne aussi d'une prise de conscience de l'importance de construire au plus proche des contraintes de son site, de rechercher une qualité qui ne serait permise autrement, quitte à mettre à mal des codes de construction historiques bien ancrés dans les habitudes artisanales locales. La série des maisons « brittoniennes » notamment ouvre la voie à de nombreuses interprétations et correspond à un engouement pour les architectures « solaires » ou « passives » encore actif aujourd'hui. Le salut de cette architecture demeure dans la capacité d'une nouvelle génération de propriétaires à identifier le caractère unique de ces maisons et continuer à lui insuffler une identité. L'École bretonne naturaliste moderniste constitue par ailleurs un maillon d'une construction d'une pensée, mais pas le bout de celle-ci. En effet, bien que cette architecture, de par son caractère individuel, est limitée par les carrières des architectes la constituant, elle sème derrière elle des pistes de réflexion et des expressions que nous retrouvons dans des productions plus récentes. Citons par exemple la maison bioclimatique de Boidot et Robin à Moëlan-sur-Mer (2007), la maison Demaille de Michel Grignou à Loctudy (2005), la maison « D » de Yannick Jegado à L'Hopital-Camfrout (2011) ou la « maison hangar »

⁵¹⁷ HAMBURGER Bernard, op. cit., p. 80.

de Catherine Rannou à Plougasnou (2005)⁵¹⁸. Chacune des maisons citées participe à la construction d'un discours prenant en compte les matérialités locales, leur site propre, l'évolution des procédés industriels et continue ainsi à façonner le visage d'une production locale sensible et audacieuse.

Cette thèse contient aussi quelques leçons limitrophes au sujet. Les observations et recherches effectuées vont bien plus loin que le cadre proposé par notre hypothèse de départ, nuanciant l'influence de Wright, sa nature, et apportant à l'école bretonne un corpus théorique riche. Tout en croisant les sources écrites et bâties, les archives et les rencontres, nous avons acquis une meilleure connaissance de ces architectures. Démontrant une capacité d'évolution des modèles d'identité régionaux, celle-ci invite au-delà de la thèse à maintenir un regard critique et sensible sur les futures architectures des régions françaises.

⁵¹⁸ Exposition intitulée « 10 maisons particulières au xx^e siècle + 10 maisons d'aujourd'hui », organisée par le CAUE du Finistère en 2016.

Bibliographie

Ouvrages

AALTO Alvar, *La table blanche et autres textes*, tr. fr. par Anne Colin du Terrail, Éditions Parenthèses, Paris, 2012, 288 p. Publication originale : « La marche flexible », archives de l'association finlandaise des architectes SAFA (Suomen Arkkitehtiliitto), 1942.

ABRAM Joseph, *L'architecture moderne en France. Tome 2 : Du chaos à la croissance. 1940-1966*, Éditions Picard, 1999, 327 p.

ACHE Jean et CHAMPIGNEULLE Bernard, *L'architecture du XX^e siècle*, Presses universitaires de France, Paris, 1962, 164 p.

ALOFSIN Anthony, *Frank Lloyd Wright: Europe and Beyond*, University of California Press, Berkeley, 1999, 285 p.

ANDRIEUX Jean-Yves, *Le patrimoine industriel*, Presses universitaires de France, Paris, 1992, 127 p.

ANDRIEUX Jean-Yves, *Patrimoine et histoire*, Éditions Belin, Paris, 1997, 288 p.

ANDRIEUX Jean-Yves, *L'abbaye du Thoronet. La mesure de la perfection*, Éditions Belin Herscher, Paris, 2001, 160 p.

ANDRIEUX Jean-Yves et CHEVALLIER Fabienne, *La réception de l'architecture du Mouvement moderne. Image, usage, héritage*, actes de la VII^e conférence internationale de DoCoMoMo, Université de Saint-Étienne, 2005, 480 p.

AUBERT Yves, *Le bâtiment peut-il devenir une industrie ?*, Eyrolles, Paris, 1971, 174 p.

AUMASSON Pascal, *Seiz Breur : pour un art moderne en Bretagne, 1923-1947*, Locus solus, Brest, 2017, 189 p.

BADOVICI Jean, *La maison d'aujourd'hui. Maisons individuelles*, Éditions Albert Morancé, Paris, 1925, 17 pages de texte et 50 planches.

BADOVICI Jean, *Frank Lloyd Wright. Architecte américain*, Éditions Albert Morancé, Paris, 1932, 32 p.

BANHAM Reyner, *The New Brutalism: ethic or aesthetic?*, Architectural Press, Londres, 1966, 196 p.

BANHAM Reyner, *The Architecture of the Well-tempered Environment*, deuxième édition, The University of Chicago Press, 1984 [1969], 320 p.

BANHAM Reyner, *Le Brutalisme en architecture : éthique ou esthétique ?*, trad. fr. 1970, Dunod, Paris, 196 p.

- BANHAM Reyner, *Los Angeles*, traduit de l'anglais et présenté par Luc Baboulet, Éditions Parenthèses, Marseille, 2006 [1971], 264 p.
- BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, Gallimard, Paris, 1978, 288 p.
- BAUER Caroline, *L'agence des frères André (1920-1973)*, Hermann, Paris, 2022, 250 p.
- BEAUD Michel, *L'art de la thèse*, Éditions La découverte, Paris, 2006, 208 p.
- BELHOSTE Jean-François, *Patrimoine industriel, cinquante sites en France*, Editions du patrimoine, Paris, 1997, 128 p.
- BENEVOLO Leonardo, *Histoire de l'architecture moderne. 2. Avant-garde et mouvement moderne (1890-1930)*, tome 2, Dunod, Paris, 1979, 300 p.
- BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Éditions Cerf, collection « Passages », Paris, 1997, 972 p.
- BLOCH Marc, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Armand Colin, Paris, 1997, 159 p.
- BRANZI Andrea, *Le design italien. La casa Calda*, Éditions de L'Équerre, Paris, 1985, 156 p.
- BUREAU DE LA RECHERCHE ARCHITECTURALE ET URBAINE, *Recherche architecturale et urbaine, 1972-2002. 30 ans d'édition*, Ministère de la culture et de la communication, Paris, 2003, 92 p.
- CAILLEBAT Louis (dir.), *Histoire de l'architecte*, Flammarion, Paris, 1998, 287 p.
- CARVAIS Robert, GUILLERME André, NEGRE Valérie et SAKAROVITCH Joël (dir.), *Édifce et Artifice. Histoires constructives*, Éditions Picard, Paris, 2010, 1280 p.
- CASTEX Jean, *Frank Lloyd Wright et le printemps de la prairie house*, Mardaga, Bruxelles, 1988, 154 p.
- CHAPUISAT Jérôme, *Le droit de l'urbanisme*, Collection « Que sais-je », Presses universitaires de France, Paris, 1983, 127 p.
- CHASTEL André, *Architecture et Patrimoine. Choix de chroniques du journal « Le monde ». Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France*, Imprimerie Nationale, 1994, 227 p.
- CHOAY Françoise, *L'allégorie du patrimoine*, Éditions du Seuil, Paris, 1992, 273 p.
- CHUPIN Jean-Pierre, *Analogie et théorie en architecture*, In Folio, Suisse, 2010, 328 p.
- COLLINS Peter, *L'architecture moderne, principes et mutations. 1750-1950*, Éditions Parenthèses, Paris, 2009, 496 p.
- CRESTON René-Yves, JOUAN Germaine et PERON Pierre de AR SEIZ BREUR, *Bretagne 38*, Keltia, Paris, 1938, 60 p.

CURTIS William J.R., *Modern Architecture since 1900* [L'architecture moderne depuis 1900], Phaidon Press, Londres, 1966, 736 p.

DE CERTEAU Michel, *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1975, 376 p.

DE FRIES Heinrich, *Frank Lloyd Wright: aus dem Lebenswerke eines Architekten* [Frank Lloyd Wright : de l'œuvre d'une vie d'architecte], Wasmuth, Berlin, 1926, 80 p.

DE LONG David G., *Bruce Goff: Toward Absolute Architecture*, The MIT Press, Cambridge, 1988, 388 p.

DEBRAY Régis, *L'abus monumental*, Éditions du patrimoine & Éditions Fayard, Paris, 1999, 464 p.

DECKKER Zilah Quezado, *Brazil Built. The architecture of the modern movement in Brazil*, Spon Press (Taylor & Francis Group), Londres, 2001, 253 p.

DEGEZ Albert, *Votre maison en Bretagne*, Massin, Paris, 1975, 82 p.

DIRECTION DES ARCHIVES DE FRANCE, *Des archives de l'architecture aux archives de la ville. Table ronde tenue aux Archives nationales, les 18 et 19 juin 1998*, Direction des Archives de France, Paris, 2001, 192 p.

DIRECTION DU PATRIMOINE, MISSION DES RELATIONS EXTERIEURES, *Les Monuments historiques demain*, Actes des colloques de la Direction du patrimoine, Ministère de la culture et de la communication, Paris, 1987, 297 p.

DIRECTION DU PATRIMOINE, MISSION DES RELATIONS EXTERIEURES, *Les enjeux du patrimoine du XX^e siècle*, Actes des colloques de la Direction du patrimoine, Ministère de la culture et de la communication, Evieux, 1988, 186 p.

DOM BELLOT Paul, o.s.b., *Propos d'un bâtisseur du Bon Dieu*, Cahiers d'Art Arca, Éditions Fides, Montréal, 1949, 128 p.

DUMONT D'AYOT Catherine et HAASLER Uta (dir.), *Bauten der boomjahre, paradoxen der erhaltung* [Architectures de la croissance. Les paradoxes de la sauvegarde], Gollion, Zürich, 2009, 348 p.

EATON Leonard K., *American Architecture Comes of Age: European Reaction to H. H. Richardson and Louis Sullivan*, The MIT Press, Cambridge, 1947, 288 p.

ÉCOLE NATIONALE SUPERIEURE DES BEAUX-ARTS, *Exposition de l'œuvre de Frank Lloyd Wright*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, avril 1952, 16 p.

EMERSON Ralph Waldo, *Essais*, Éditions Michel Houdiard, Paris, 1997, 91 p.

EMERY Marc et GOULET Patrice, *Guide architecture en France 1945-1983*, Groupe Expansion, AA, France, 1983, 398 p.

- EPRON Jean-Pierre (dir.), *Architecture, une anthologie. Tome 2 : Les architectes et le projet*, Éditions Mardaga, Liège, 1992, 383 p.
- ERICKSON Arthur, *The Architecture of Arthur Erickson*, Tundra Books, Montreal, 1975, 228 p.
- ERICKSON Arthur, *The Architecture of Arthur Erickson*, Harper & Row Publishers, New York, 1988, 228 p.
- FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Éditions du Seuil, Paris, 1989, 176 p.
- FLAIS Michel, *La partie et le tout: l'architecture organique et le développement durable dans l'œuvre de Claude Petton*, Cloître imprimeurs, France, 2008, 95 p.
- FONDATION LE CORBUSIER, *La conservation de l'œuvre construite de Le Corbusier : rencontres du 14 juin 1990*, Fondation Le Corbusier, Paris, 1990, 172 p.
- FORD Katherine Morrow, *The American House Today*, Reinhold Publishing Corporation, New York, 239 p.
- FOURQUET François et MURARD Lion, *Les équipements du pouvoir*, 10/18, Paris, 1973, 318 p.
- FRAMPTON Kenneth, *Histoire critique de l'architecture moderne*, Éditions Philippe Sers, Paris, 1985, 319 p.
- FRANCASTEL Pierre, *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*, Éditions de minuit, 1956, 299 p.
- GEBHART Patricia, *Purcell & Elmslie: Prairie Progressive Architects*, Gibbs M. Smith Inc, Utah, 2006, 192 p.
- GHYKA Matila, *Une esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Gallimard, Paris, 1927, 452 p.
- GIEDION Sigfried, *Construire en France, construire en fer, construire en béton*, Éditions de la Villette, Paris, 2000 [1928], 120 p.
- GIEDION Sigfried, *Espace, temps, architecture*, Éditions Denoël, Paris, 2004 [1941], 544 p.
- GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Verdier, Paris, 376 p.
- GOETZ Benoit, *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*, éditions Verdier, collection « Art et architecture », 2011, 224 p.
- GOULET Patrice, *Maisons individuelles des années 80 : les grandes réussites des architectes français*, Rivages, Paris, 1988, 127 p.
- GOULET Patrice, *Temps sauvage et incertain : anthologie*, Les éditions du demi-cercle, Paris, 1989, 120 p.

GRAF Franz et ALBANI Francesca (dir.), *Glass in the 20th Century Architecture: Preservation and Restoration* [Le verre dans l'architecture du XX^e siècle : Préservation et restauration], Mendrisio Academy Press, Mendrisio, 2011, 495 p.

GRAF Franz et DELEMONTEY Yvan (dir.), *Architecture industrialisée et préfabriquée : connaissance et sauvegarde*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2012, 440 p.

GREENOUGH Horatio, *Form and Function: Remarks on Art, Design, and Architecture*, University of California Press, 1947, Berkeley, 136 p.

GUIHEUX Alain (dir.), *Collection d'architecture du centre Georges Pompidou*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1998, 375 p.

HAMBURGER Bernard, *L'architecture de la maison*, Éditions Mardaga, Bruxelles, 1995, 93 p.

HASKELL Francis, *L'historien et les images*, Gallimard, Paris, 1995, 792 p.

HITCHCOCK Henry-Russell et LURÇAT André, *Frank Lloyd Wright*, Éditions Cahiers d'Art, Paris, 1928, 36 p.

HITCHCOCK Henry-Russell, *In the Nature of Materials, 1887-1941: The Buildings of Frank Lloyd Wright*, Duell, Sloan and Pearce, New York, 1942, 143 p.

HITCHCOCK Henry-Russell, *Architecture: nineteenth and twentieth centuries*, Penguin Books, Harmondsworth, 1958, 498 p.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1990 (1978), 336 p.

JOLY Pierre, *L'art, l'architecture et le mouvement moderne. Textes critiques 1958-1990*, Éditions de La Villette, Paris, 1994, 224 p.

JULLIAN René, *Histoire de l'Architecture Moderne en France*, Éditions Philippe Sers, Paris, 1984, 372 p.

JULLIEN Benoît et MARINOS Alain, *Architecture en Finistère – album d'une exposition*, Ordre des Architectes de Bretagne / Communauté urbaine de Brest, Briec de l'Odet, 1992, 80 p.

KAKUZO Okakura, *The book of tea*, 1906, trad. fr. Corinne Atlan et Zéno Bianu, Édition Picquier, 2006, 176 p.

KAUFMANN Edgar J., *An American architecture: Frank Lloyd Wright*, Horizon, New York, 1955, 269 p.

KLEIN Richard et LOUGUET Philippe (dir.), *Cahiers thématiques n° 2. La réception de l'architecture*, École d'Architecture de Lille & Éditions Jean-Michel Place, Villeneuve d'Ascq/Paris, 2002, 272 p.

KLEIN Richard et MONIN Éric (dir.), *Cahiers thématiques n° 8. L'architecture et l'événement*, École Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Lille & Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2009, 292 p.

- KLEIN Richard et MONIN Éric (dir.), *Cahiers thématiques n° 12. Les représentations de l'architecture contemporaine*, École Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Lille & Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2013, 254 p.
- KLEIN Richard et MONNIER Gérard (dir.), *Les années ZUP. Architectures de la croissance. 1960-1973*, Éditions Picard, Paris, 2002, 301 p.
- KLEIN Richard et TOULIER Bernard (dir.), *Architecture de la culture, relais du pouvoir européen*, Collection « Les réseaux de la modernité au XX^e siècle/2, DoCoMoMo International, Paris, 2009, 62 p.
- KOOLHAAS Rem, *New-York délire : Un Manifeste rétroactif pour Manhattan*, Éditions Parenthèses, 2022, 320 p.
- LACHAUD Philippe, *Construire en Bretagne*, Éditions d'art Jos le Doaré, Châteaulin (Finistère), 1975, 34 p.
- LAGARDERE Laure, *L'architecture dans les collections de périodiques de la bibliothèque Forney*, Mairie de Paris, Direction des affaires culturelles, Bibliothèque Forney, Paris, 1990, 179 p.
- LANGMEAD Donald, *Frank Lloyd Wright: a bio-bibliography*, Praeger, Londres, 2003, 430 p.
- LAURENT Xavier, *Grandeur et misère du patrimoine: d'André Malraux à Jacques Duhamel*, Collection du Comité d'histoire du Ministère de la culture et de la communication, École Nationale des Chartes, Paris, 2003, 380 p.
- LAURENTIN Emmanuel (dir.), *À quoi sert l'histoire aujourd'hui*, Bayard, Paris, 2010, 173 p.
- LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Éditions Vincent & Fréal, Paris, 1958 (réimpression de l'édition parue en 1923), 243 p.
- LE COUEDIC Daniel, *Les architectes et l'idée bretonne, 1904-1945. D'un renouveau des arts à la renaissance d'une identité*, Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne (SHAB) / Archives modernes d'architecture de Bretagne (AMAB), Rennes Saint-Brieuc, 1995, 911 p.
- LE COUEDIC Daniel, *La maison ou l'identité galvaudée*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2003, 206 p.
- LE COUEDIC Daniel et BONNET Philippe, *Architectures en Bretagne au XX^e siècle*, Éditions Palantines, France, 2012, 395 p.
- LE COUEDIC Daniel, GOUTAL Alain, GUERRAND Georges-Henri, *Anne Zadenn. Chronique de l'habitat en Bretagne*, ARO Hlm Bretagne, Rennes, 1994, 44 p.
- LE COUEDIC Daniel et VEILLARD Jean-Yves, *Ar seiz breur : La création bretonne entre tradition et modernité : 1923-1947*, Éditions Terre de Brume - Musée de Bretagne, Rennes, 2007, 271 p.
- LE GOFF Jacques, *Histoire et mémoire*, Folio, Paris, 1988, 416 p.

- LEFEBVRE Henri, *La révolution urbaine*, Gallimard, collection « Idées », Paris, 1970, 248 p.
- LENIAUD Jean-Michel, *L'utopie française : essai sur le patrimoine*, Mengès, Paris, 1992, 180 p.
- LLOYD WRIGHT Frank, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright* [Bâtiments réalisés et projets de Frank Lloyd Wright], Ernst Wasmuth, Berlin, 1910, 48 pages de texte et 100 planches.
- LLOYD WRIGHT Frank, *Frank Lloyd Wright: Ausgeführte Bauten*, Ernst Wasmuth, Berlin, 1911, 141 p.
- LLOYD WRIGHT Frank, *The Disappearing City*, William Farquhar Payson, New York, 1932, 90 p.
- LLOYD WRIGHT Frank, *An Autobiography*, Longmans, Green and Company, London, 1933, 393 p.
- LLOYD WRIGHT Frank, *Frank Lloyd Wright: New and Unpublished Works*, Time Incorporated, New York, 1938, 67 p.
- LLOYD WRIGHT Frank, *Frank Lloyd Wright on Architecture: Selected Writings; 1894-1940*, Duell, Sloan and Pearce, New York, 1941, 275 p.
- LLOYD WRIGHT Frank, *An Autobiography*, Duell, Sloan and Pearce, New York, 1943, 561 p.
- LLOYD WRIGHT Frank, *When Democracy Builds*, University of Chicago Press, Chicago, 1945, 131 p.
- LLOYD WRIGHT Frank, *Frank Lloyd Wright*, Time Inc., New York, 1948, 226 p.
- LLOYD WRIGHT Frank, *Exposition de l'œuvre de Frank Lloyd Wright*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA), Paris, 1952, 16 p.
- LLOYD WRIGHT Frank, *Taliesin drawings: recent architecture of Frank Lloyd Wright selected from his drawings*, Wittenborn Schultz, New York, 1952, 62 p.
- LLOYD WRIGHT Frank, *The Future of Architecture*, Horizon Press, New York, 1953, 326 p.
- LLOYD WRIGHT Frank, *Sixty years of living architecture: The Work of Frank Lloyd Wright*, The Guggenheim Museum, New York, 1953, 36 p.
- LLOYD WRIGHT Frank, *The Natural House, Bramhall House*: Horizon Press, New York, 1954, 223 p.
- LLOYD WRIGHT Frank, *Mon autobiographie*, trad. fr. Jules Castier, Plon, Paris, 1955, 294 p.
- LLOYD WRIGHT Frank, *The Story Of The Tower: The tree that escaped the crowded forest*, Horizon Press, New York, 1956, 134 p.
- LLOYD WRIGHT Frank, *A Testament*, Horizon Press, New York, 1957, 256 p.

- LLOYD WRIGHT Frank, *The Living City*, Horizon Press, New York, 1958, 222 p.
- LLOYD WRIGHT Frank, *Frank Lloyd Wright: A Special Portfolio*, Time Incorporated, New York, 1959, 264 p.
- LLOYD WRIGHT Frank, *Frank Lloyd Wright: Writings and Buildings* (édité par Kaufmann et Raeburn), Meridian, New York, 1960, 346 p.
- LLOYD WRIGHT Frank, *Buildings, plans & designs*, Horizon Press, New York, 1963, 32 pages de texte et 100 planches.
- LLOYD WRIGHT Frank, *L'avenir de l'architecture : vers l'éclatement des villes*, Denoël-Gonthier, Paris, 1966, 252 p.
- LLOYD WRIGHT Frank, *The Natural House*, Shokokusha, Tokyo, 1967, 216 p.
- LLOYD WRIGHT Frank, *The Early Work of Frank Lloyd Wright*, Bramhall House: Horizon Press, New York, 1968, 140 p.
- LLOYD WRIGHT Frank, *The early work of Frank Lloyd Wright: The "Ausgeführte Bauten" of 1911*, Dover Publications, New York, 1983, 141 p.
- LLOYD WRIGHT Frank, *Projets et réalisations de Frank Lloyd Wright*, Herscher, Paris, 1986, 31 pages de texte et 100 planches.
- LLOYD WRIGHT Frank, *Modern architecture: being the Kahn lectures for 1930*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1987, 115 p.
- LLOYD WRIGHT Frank, *Frank Lloyd Wright: Collected writings, volume 2* (édité par Pfeiffer), Rizzoli, New York, 1993, 400 p.
- LLOYD WRIGHT Frank, *Frank Lloyd Wright: The Early Works of the Great Architect*, Gramercy, New York, 1994, 164 p.
- LLOYD WRIGHT Frank, *L'Avenir de l'architecture*, trad. fr. de Georges Loudière & Mathilde Bellaigue, Éditions du Linteau, France, 2003, 366 p.
- LLOYD WRIGHT Frank, *Testament*, traduction de Claude Massu, Parenthèse, Marseille, 2005, 220 p.
- LLOYD WRIGHT Wright, *La ville évanescence*, traduction de Claude Massu, Éditions Infolio, Suisse, 2013, 176 p.
- LOOS Adolf, *Ornement et Crime*, Rivages, France, 2003, 277 p.
- LOUPIAC Claude et MENGIN Christine, *Histoire de l'architecture moderne en France. Tome 1. 1889-1940*, Éditions Picard, 1997, 279 p.

LUCAN Jacques, *France. Architecture 1965-1988*, Éditions Electa Moniteur (Electa France), Collection Tendances de l'architecture contemporaine, Milan-Paris, 1989, 202 p.

LUCAN Jacques, *Architecture en France (1940-2000). Histoires et théories*, Éditions Le Moniteur, Paris, 2001, 376 p.

LUCAN Jacques, *Composition, non-composition : Architecture et théories, XIX^e-XX^e siècles*, PPUR, Paris, 2009, 606 p.

MIDANT Jean-Paul (dir.), *Dictionnaire de l'architecture du XX^e siècle*, Éditions Fernand Hazan & Institut Français d'Architecture, Paris, 1998, 1012 p.

MINISTERE DE L'EQUIPEMENT DU LOGEMENT ET DES TRANSPORTS, MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION et ANAH, *Intervenir en quartiers anciens : Enjeux, démarches, outils*, Éditions Le Moniteur, Paris, 1999, 541 p.

MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, DIRECTION DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE, *La protection des immeubles au titre des Monuments Historiques. Guide méthodologique*, DAPA, Paris, 2003, 269 p.

MONIN Éric et SIMONNOT Nathalie (dir.), *L'architecture lumineuse au XX^e siècle. Luminous architecture in the 20th century*, Snoeck, Gand/Courtrai, 2012, 192 p.

MONNIER Gérard, *L'architecture en France. Une histoire critique. 1918-1950. Architecture, culture, modernité*, Éditions Philippe Sers, Paris, 1990, 480 p.

MONNIER Gérard, *L'architecture moderne en France. Tome 3 : De la croissance à la compétition. 1967-1999*, Éditions Picard, 2000, 311 p.

MONNIER Gérard (dir.), *Le temps de l'œuvre. Approches chronologiques de l'édification des bâtiments*, Éditions de la Sorbonne, Paris, 2000, 105 p.

MONNIER Gérard, *Le Corbusier, les unités d'habitation en France*, Éditions Belin Herscher, Paris, 2002, 240 p.

MONNIER Gérard, *L'architecture du XX^e siècle, un patrimoine*, Éditions Scéren & CNDP, Paris, 2004, 234 p.

MONNIER Gérard (dir.), *L'architecture : la réception immédiate et la réception différée. L'œuvre jugée, l'édifice habité, le monument célébré*, Éditions de la Sorbonne, Paris, 2006, 166 p.

MUMFORD Lewis, *Technique et civilisation*, Éditions du Seuil, Paris, 1950, 415 p.

NEUTRA Richard, *Construire pour survivre*, Casterman, Tournai, 1971, 204 p.

NICKEL Richard, SISKIND Aaron, VINCI John et MILLER Ward, *The Complete Architecture of Adler & Sullivan*, Richard Nickel Committee, Chicago, 2010, 472 p.

NORA Pierre (dir.), *Science et conscience du patrimoine*, Éditions du patrimoine & Éditions Fayard, Paris, 1997, 416 p.

NORBERG-SCHULZ Christian, *Genius Loci : paysage, ambiance, architecture*, Éditions Mardaga, Liège, 1981, 213 p.

NORBERG-SCHULZ Christian, *L'Art du lieu. Architecture et paysage, permanence et mutations*, Le Moniteur, Paris, 1997, 312 p.

ORY Pascal, *L'histoire culturelle*, Presses universitaires de France, Paris, 2004, 127 p.

PALAZZO STROZZI, *Mostra di Frank Lloyd Wright: catalogo itinerario* [Exposition Frank Lloyd Wright : catalogue d'itinéraire], Palazzo Strozzi, Florence, 1951.

PAQUOT Thierry, *Demeure terrestre. Enquête vagabonde sur l'habiter*, Les éditions de l'imprimeur, collection « Tranches de Villes », Besançon, 2005, 188 p.

PEROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, *Principes d'analyse scientifique. Architecture. Méthode et vocabulaire*, Ministère des affaires culturelles, Imprimerie Nationale, Paris, 1972.

PERROT Alain-Charles, *Les Architectes en Chef des Monuments Historiques 1893-1993. Centenaire du concours des A.C.M.H.*, Éditions HM, 1994, 192 p.

PETTON Claude, *Architectures et nature*, Musée des Beaux-Arts de Brest, Brest, 2006, 143 p.

PEYCERE David (dir.), *Archives d'architectes : État des fonds, XIX^e-XX^e siècles*, Institut Français d'architecture / Direction des archives de France, La documentation française, Paris, 1996, 320 p.

PEVSNER Nikolaus, *Les Sources de l'architecture moderne et du design*, Thames & Hudson, Paris, 2003, 216 p.

PROST Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Éditions du Seuil, Paris, 1996, 330 p.

RAGON Michel, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, tome 1, Casterman, Paris, 1972, 350 p.

RAGOT Gilles, *Archives d'architecture au XX^e siècle*, tome 1, Éditions Mardaga, Liège, 1991, 511 p.

RICHARDS J. M., *L'architecture moderne*, Le livre de poche, Paris, 1968, 347 p.

RICŒUR Paul, *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, tome 1, Éditions du Seuil, Paris, 1983, 320 p.

RIEGL Aloïs, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, Éditions du Seuil, Paris, 1984 [1903], 122 p.

RINSON Gérard, *Histoire du métier d'architecte en France*, Presses universitaires de France, Paris 1997, 128 p.

- ROCHE Daniel, *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation. XXVII^e-XIX^e siècle*, Fayard, Paris, 1997, 330 p.
- ROSEAU Nathalie, *Aérocité. Quand l'avion fait la ville*, Éditions Parenthèses, Marseille, 2012, 299 p.
- RUDOFISKY Bernard, *Architecture sans architecte*, Éditions du Chêne, Paris, 1977, 156 p.
- RUDOFISKY Bernard, *L'architecture insolite*, Tallandier, Paris, 383 p.
- RYKWERT Joseph, *La maison d'Adam au paradis*, collection Espacements (dirigée par Françoise Choay), Éditions du Seuil, Paris, 1976, 253 p.
- SERGEANT John, *Frank Lloyd Wright's usonian houses: the case for organic architecture*, Watson-Guptill Publications, Inc., New York, 1976, 207 p.
- SMITH Kathryn, *Frank Lloyd Wright, America's master architect*, Abbeville Press, New York, 1998, 288 p.
- SOL Anne-Laure (dir.), *Hervé Baley et Dominique Zimbacca, architectes. Pour une autre modernité*, Éditions Lieux Dits, collection « Patrimoines d'Île-de-France », Paris, 2018, 112 p.
- SULLIVAN Louis H., *Kindergarten Chats and Other Writings*, Read Books, Vancouver, 2008, 264 p.
- SULLIVAN Louis H., *Traité d'ornementation architecturale*, Mardaga, Bruxelles, 1995, 159 p.
- SULLIVAN Louis H., *Autobiographie d'une idée*, trad. Christophe Guillouët, Allia, Paris, 2011, 228 p.
- TOULIER Bernard (dir.), *Mille Monuments du XX^e siècle en France : Le patrimoine protégé au titre des monuments historiques*, collection « Indicateurs du patrimoine », n° 9, Éditions du patrimoine, Paris, 1997, 420 p.
- TOULIER Bernard, *Architecture et patrimoine du XX^e siècle en France*, Éditions du patrimoine, Paris, 1999, 360 p.
- VAN ZANTEN David, *Louis Sullivan: The Function of Ornament (Norton Critical Studies in Art History)*, W.W. Norton, New York, 1989, 224 p.
- VAYSSIERE Bruno, *Reconstruction, déconstruction. Le Hard French ou l'architecture française des trente glorieuses*, Picard, Paris, 1988, 327 p.
- VERDIER Thierry, *Guide pour la rédaction du mémoire en architecture*, Éditions de l'Espérou, 2009, 162 p.
- VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Éditions du Seuil, Paris, 1971, 384 p.
- VIGATO Jean Claude, *Régionalisme*, Éditions de la Villette, Paris, 2008, 91 p.

VOGEL F. Rudolf, *Das Amerikanische Haus* [La maison américaine], Ernst Wasmuth, Berlin, 1909, 285 p.

WEINGARDEN Lauren S., *Louis H. Sullivan and a 19th-Century Poetics of Naturalized Architecture*, Ashgate, Londres, 2009, 456 p.

WELCH Philip B., *Goff on Goff: Conversations and Lectures*, University of Oklahoma Press, Oklahoma, 1996, 338 p.

WILS Jan, *Het Woonhuis II. Indeeling en Inrichting* [L'habitation II. Subdivision et ameublement], Elsevier, Amsterdam, 1923, 83 p.

YAMADA Chisaburoh F., *Japon et Occident. Deux siècles d'échanges artistiques*, Office du Livre, Fribourg, 1976, 334 p.

ZEVI Bruno, *Towards an organic architecture*, Faber & Faber, Londres, 1950, 180 p.

Articles, journaux, magazines, périodiques

BADOVICI Jean, « L'art de Frank Lloyd Wright », in *L'Architecture vivante*, n° 2, automne-hiver 1924, p. 26-27, 34-35.

BADOVICI Jean, « Frank Lloyd Wright », in *Cahiers d'Art*, n° 2, février 1926, p. 30-33.

BADOVICI Jean, « Frank Lloyd Wright », in *L'Architecture vivante*, n° 8, été 1930, p. 26-76.

BALLADUR Jean, « Un architecte romantique : Frank Lloyd Wright » in *Les Temps modernes*, n° 121, janvier 1956.

BANHAM Reyner, « The New Brutalism », in *The Architectural Review*, n° 708, décembre 1955, p. 354-361.

BANHAM Reyner, « Frank Lloyd Wright Country », in *Lotus international*, n° 114, septembre 2002, p. 22-37.

BANHAM Reyner, « Le nouveau brutalisme », trad. fr. 2011, in *Marnes, documents d'architecture*, volume 1, Éditions La Vilette, Paris, p. 50-69.

BAUER Catherine, « *The Americanization of Europe: Three leaves from a notebook* », in *New Republic*, n° 67, 24 juin 1931, p. 151-154.

BEHRENDT Walter, « *Schloss Rheinsberg* », in *Kunst und Künstler*, cahier n° 11, mai 1913.

BERLAGE Hendrik Petrus, « *Neuere amerikanische architektur* » [Architecture américaine contemporaine], in *Schweizerische Bauzeitung*, 14, 21, 28 septembre 1912, p. 60, 148-150, 165-167, 178.

- BERLAGE Hendrik Petrus, « Frank Lloyd Wright », in *Wendingen*, n° 11, 1921, p. 2-11.
- BLAKE Peter, « Les architectes de la jeune génération aux États-Unis », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, volume 24 n° 50-51 consacré à l'architecture américaine, décembre 1953, p. 86-90.
- BLOC André, LODS Marcel et PERSITZ Alexandre, « Frank Lloyd Wright, 1869-1959 », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 83, avril 1959, p. 2-3.
- CHAMPIGNEULLE Bernard, « Frank Lloyd Wright est venu à Paris », in *Le Figaro littérature*, 12 avril 1952.
- COURANT Hugues, « Autour des archives des architectes. Claude Petton, architecte de la qualité de l'espace », in *Colonnes*, n° 23, 2006, p. 10-11.
- DERRIDA Jacques, « Habiter », in *Épreuves d'écriture*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition « Les immatériaux » du Centre Georges Pompidou en 1985.
- DUFET Michel, « L'architecte le plus étonnant : Frank Lloyd Wright présentera bientôt ses travaux à Paris », in *Arts*, 28 mars 1952.
- EHRMANN Gilles et GOULET Patrice, dossier « France inconnue 1 : Maisons individuelles », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 229, Paris, octobre 1983.
- EHRMANN Gilles et GOULET Patrice, dossier « France inconnue 2 : Vers de nouveaux régionalismes ? », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 230, Paris, novembre 1983.
- FITCH James, « Frank Lloyd Wright, 1869-1959 », in *The Architectural Forum*, n° 110, mai 1959, p. 108-115.
- FRAMPTON Kenneth, « *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance* », in *Postmodern Culture*, Pluto Press, Londres, 1983, p.16-30.
- GEHRY Frank, « De l'apparence à la transparence », in *Temps sauvage et incertain : anthologie*, Les éditions du demi-cercle, Paris, 1989.
- GENYK Isabelle, « La réception des lieux du mourir et de la mort à l'hôpital », in *L'architecture : la réception immédiate et la réception différée. L'œuvre jugée, l'édifice habité, le monument célébré*, Éditions de la Sorbonne, Paris, 2006, p. 97-109.
- GIEDION Sigfried, « Aspects de l'architecture aux États-Unis en 1953 », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, volume 24 n° 50-51 consacré à l'architecture américaine, décembre 1953, p. 7-9.
- GIEDION Sigfried, « Industrie et architecte » in *AC* (Revue internationale d'amiante-ciment), n° 1, janvier 1956, p. 5-7.
- GILLE-DELAFFON Simone, « L'architecte américain Frank Lloyd Wright présente à Paris un film de ses œuvres », in *Beaux-Arts*, 9 juin 1939.

HITCHCOCK Henry-Russell, « *Wright's influence abroad* », in *Parnassus*, volume 12 n°8, décembre 1940, p. 11-15.

HITCHCOCK Henry-Russell, « *The architecture of bureaucracy and the architecture of genius* », in *The Architectural Review*, volume 101 n° 601, janvier 1947, p. 3-6.

HITCHCOCK Henry-Russell, « Frank Lloyd Wright, 1867-1959 », in *RIBA Journal*, n° 656, août 1959, p. 341-342.

JORDAN Robert Furneaux, « *A great architect's visit to Britain* », in *Listener*, n° 44, 28 septembre 1950, p. 415-416.

KLEIN Richard, « L'architecture des écoles d'architecture, de la culture de l'enseignement à la singularité de l'équipement public », notice : « Lille, l'architecture en mouvement » in *Architecture des écoles d'architecture* (coll.), Direction de l'architecture et du patrimoine, Société d'éditions architecturales, Paris, juin 2006.

KLEIN Richard, « André Malraux, des maisons du peuple aux maisons de la culture » in *André Malraux et l'architecture*, Le Moniteur, collection « Architextes », Paris, mai 2008, p. 108-130.

KLEIN Richard, « Nouveaux programmes de l'architecture balnéaire. Le Touquet, du paradis des sports à la station des quatre saisons » in *La Revue de l'Art*, n° 165, 2009-3 (septembre 2009), p. 49-55.

KROLL Lucien, « À quoi sert un architecte ? », in *Temps sauvage et incertain : anthologie*, Les éditions du demi-cercle, Paris, 1989.

LACQUE-LABARTHE Philippe, « Habiter », in *Épreuves d'écriture*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition « Les immatériaux » du Centre Georges Pompidou en 1985.

LE COUEDIC Daniel, « L'architecture et les paysages, bastions de l'identité bretonne », texte préparé à l'occasion de la conférence intitulée « La Bretagne : une région française conjuguant dynamisme économique et identité culturelle » dans le cadre de la célébration de la fête de Saint-Yves organisée par l'association Bretons du Japon à la maison Franco-Japonaise de Tokyo, le 20 mai 2009, 13 p.

LE COUEDIC Daniel, « Nécrologie. Erwan Le Berre l'architecte des halles », in *Le Télégramme*, 26 octobre 2010.

LLOYD WRIGHT Frank, « *In the cause of architecture: the work of Frank Lloyd Wright* », in *The Architectural Record*, volume XXIII n° 3, mars 1908, p. 155-221.

LLOYD WRIGHT Frank, « *Myslenky o architekture* » [Réflexions sur l'architecture], in *Styl*, n° 2, avril 1932, p. 205-207.

LLOYD WRIGHT Frank, « Message à la France », in *L'Architecture Française*, n° 123-124, 1952, 82 p.

LLOYD WRIGHT Frank, « *Organic architecture looks at modern architecture* », in *The Architectural Record*, n° 111, mai 1952, p. 148-154.

MARTINIE A.H., « Frank Lloyd Wright, inventeur de la maison dans l'espace triomphe à Paris », in *Arts*, 17-23 avril 1952.

M.S., « Quelques œuvres de Frank Lloyd Wright », in *Le Document*, n° 10, 1934, p. 148-154.

MUMFORD Lewis, « *The architect's library book reviews: Frank Lloyd Wright and the new pioneers* », in *The Architectural Record*, volume 65 n° 4, avril 1929, p. 414-416.

NEUTRA Richard J., « Le régionalisme en architecture », in *L'Architecture*, n° 4, 1939, p. 109-116.

NEUTRA Richard J., « *A la muerte de un gran hombre, Frank Lloyd Wright* », in *Revista Informes de la Construcción*, volume 12, n° 116, décembre 1959, p. 3-12.

OFFICE INTERNATIONAL DES MUSEES, « Un musée en spirale : le musée d'art Guggenheim », in *Mouseion*, n° 101, décembre 1945, p. 3-4.

PERSITZ Alexandre, « Frank Lloyd Wright », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, volume 24 n° 50-51 consacré à l'architecture américaine, décembre 1953, p. 10-25.

PETTON Claude, « Conférence aux écoles d'architecture de Rennes et de Nantes », janvier 1999, in *Architectures et nature*, Musée des Beaux-Arts de Brest, Brest, 2006, p. 67-71.

PEVSNER Nikolaus, « *Frank Lloyd Wright's peaceful penetration of Europe* », in *The Architects' Journal*, n° 89, 4 mai 1939, p. 731-734.

REED Henry Hope Jr., « *Frank Lloyd Wright conquers Paris and vice versa* », in *The Architectural Record*, n°112, juillet-décembre 1957, p. 22.

RIMBAULT Dominique, « Nouvelles halles de Quimper » in *Le nouveau journal de menuiseries, charpentes, parquets*, n° 5, 1979, p. 40-53.

SCHARFE Siegfried, « *Wright's naturalismus* » [Le naturalisme de Wright], in *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, n° XIV, janvier 1930, p. 21-22, 24, 26-27.

TARICAT Jean, « Du pittoresque moderne au nouveau brutalisme », in *Marnes, documents d'architecture*, volume 1, Éditions La Vilette, Paris, p. 18-35.

TZONIS Alexander et LEFAIVRE Liane, « *The grid and the pathway: An introduction to the work of Dimitris and Suzana Antonakakis, with prolegomena to a history of the culture of modern greek architecture* », in *Architecture in Greece*, volume 15, 1981, p. 164-178.

TZONIS Alexander et LEFAIVRE Liane, « *Why Critical Regionalism Today?* », in *Architecture and Urbanism*, numéro 236, 1990, p. 22-33.

WILS Jan, « *De nieuwe tijd. Eenige gedachten bij het werk van Frank Lloyd Wright.* » [La nouvelle ère. Quelques réflexions sur l'œuvre de Frank Lloyd Wright.], in *Wendingen*, n° 6, 1919, p.14-17.

Wendingen, « *The life-work of the American architect Frank Lloyd Wright, with contributions by Frank Lloyd Wright, an introduction by architect H. Th. Wijdeveld and many articles by famous European architects and American writers* », 7 volumes, 1925, p. 1-24, 25-52, 53-76, 77-94, 95-118, 119-140, 141-164.

ZERVOS Christian, « Les maîtres de l'architecture manifestent. États-Unis », in *Cahiers d'Art*, n° 9, 1927, p. XIII.

« Disparition de l'architecte Philippe Lachaud » in *Ouest France*, 16 juillet 2012.

« Frank Lloyd Wright », in *Cahiers d'Art*, n° 9, 1927, p. 322-328.

« Frank Lloyd Wright et l'ONU », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 19, janvier 1948, p. XV.

« *Frank Lloyd Wright: A.I.A. will give belated honor to world's great architect* », in *The Architectural Forum*, n° 90, janvier 1949, p. 14.

« Théâtre à Hartford, Frank Lloyd Wright », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 20, mai 1949, p. 26.

« *Frank Lloyd Wright in Zurich* », in *Werk*, n° 37, septembre 1950, supplément p. 128-129.

« Laboratoire de recherche à Racine, Wisconsin », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 22, octobre 1951, p. VI-VII.

« Frank Lloyd Wright à Paris », in *Art et Décoration*, 1952, p. 21-24.

« Habitation pour une cité coopérative, 1942 », in *L'Architecture française*, n° 123-124 consacré à Frank Lloyd Wright, 1952, p. 33.

« Frank Lloyd Wright à Paris », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 22, avril 1952, p. XXXIII.

« Frank Lloyd Wright, architecte américain », in *Construction moderne*, n° 68, juin 1952, p. 224-225.

« Cités et groupes d'habitation — Chalets de montagne », in *L'Architecture française*, n° 135-136, 1953, p. 88.

« Initiative privée » : Castors, organisation d'un groupe local », in *Techniques et architecture*, n° 3-4 intitulé « Petites maisons économiques », mars-avril 1953, p. 81.

« À 84 ans, Frank Lloyd Wright est l'architecte le plus moderne », in *Science et Vie*, n° 442, juillet 1954, p. 62-69.

« Gratte-ciel à Bartlesville, cité de 25.000 habitants, U.S.A. », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 27, octobre 1956, p. XXIII.

« *The finale at 89 of a fiery genius* », in *Life*, 27 avril 1959, p. 53.

« Frank Lloyd Wright », in *The Architectural Forum*, n° 110, juin 1959, p. 115-146.

« Les Domobiles de Pascal Häusermann », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 164 intitulé « L'homme et le territoire », octobre-novembre 1972.

« Une "Folie" sur la Côte-d'Azur, d'Antti Lovag », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 200 intitulé « Les grandes demeures », décembre 1978.

« La maison Petton — 1973 », in *Architectures à vivre*, n° 62, 2011.

Architectural Design, décembre 1953.

Aujourd'hui Art et architecture, n° 51 intitulé « Le Corbusier », novembre 1965.

Faces, n° 42/43 intitulé « La sauvegarde du moderne », Institut d'Architecture de l'Université de Genève, automne-hiver 1997-98.

House Beautiful, Building Manual, automne-hiver 1974-1975.

L'Architecture, n°403 intitulé « F.L. Wright, à propos d'une exposition; Horeau: projets pour Paris; Les verrières; Andrault et Parat: portrait; Gaudin: pour une architecture mineure », juin 1977.

L'Architecture d'aujourd'hui, n° 4 intitulé « Préfabrication — Industrialisation », janvier 1946.

L'Architecture d'aujourd'hui, n° 6 intitulé « Richard J. Neutra, architecte », mai-juin 1946.

L'Architecture d'aujourd'hui, n° 13-14 intitulé « Brésil », septembre 1947.

L'Architecture d'aujourd'hui, n° 15 intitulé « La santé publique, première partie : Principes d'organisation », novembre 1947.

L'Architecture d'aujourd'hui, n° 20, juin 1949.

L'Architecture d'aujourd'hui, n° 29 intitulé « Alvar Aalto », mai 1950.

L'Architecture d'aujourd'hui, n° 50-51 intitulé « U.S.A. Contributions américaines à l'architecture contemporaine », décembre 1953.

L'Architecture d'aujourd'hui, n° 73 intitulé « Jeunes architectes dans le monde », novembre 1957.

L'Architecture d'aujourd'hui, n° 83 intitulé « Industrie, commerce », avril-mai 1959.

L'Architecture d'aujourd'hui, n° 98 intitulé « Japon 2 », octobre novembre 1961.

L'Architecture d'aujourd'hui, n° 101 intitulé « Cités nouvelles — centres urbains », avril-mai 1962.

L'Architecture d'aujourd'hui, n° 102 intitulé « Architectures fantastiques », juin-juillet 1962.

L'Architecture d'aujourd'hui, n° 106 intitulé « Hommage à Le Corbusier — Bâtiments publics — Israël, réalisations récentes », février-mars 1963.

L'Architecture d'aujourd'hui, n° 134 intitulé « Recherche matériaux », octobre-novembre 1967.

L'Architecture d'aujourd'hui, n° 160 intitulé « Architectures nordiques », octobre-novembre 1967.

L'Architecture d'aujourd'hui, n° 113-114 intitulé « Un siècle d'architecture », février-mars 1972.

L'Architecture d'aujourd'hui, n° 164 intitulé « L'homme et le territoire », octobre-novembre 1972.

L'Architecture d'aujourd'hui, n° 191 intitulé « Alvar Aalto », juin 1977.

L'Architecture d'aujourd'hui, n° 200 intitulé « Les grandes demeures », décembre 1978.

L'Architecture d'aujourd'hui, n° 203 intitulé « Du Village à la ville », juin 1979.

L'Architecture d'aujourd'hui, n° 227 intitulé « Bruce Goff, 1904-1982 », juin 1983.

L'Architecture d'aujourd'hui, n° 232 intitulé « Écoles », avril 1984.

L'Architecture française, n° 62 intitulé « Architecture — Urbanisme — Décoration », septembre 1946.

L'Architecture française, n° 113-114 intitulé « Constructions industrielles (III) », 2^e trimestre 1951.

L'Architecture française, n° 123-124 consacré à Frank Lloyd Wright, 1952.

L'Architecture française, n° 251-252 consacré aux bibliothèques, juillet-août 1963.

L'Architecture française, n° 381-382 intitulé « Maisons individuelles », mai-juin 1974.

L'Ardoise, n° 184 intitulé « Maisons de cadre », 1966.

L'Ardoise, n° 235, 1978.

L'Ardoise, n° 241, 1979.

L'Ardoise, n° 243, 1980.

L'Ardoise, n° 245, 1980.

L'Ardoise, n° 256-257, 1983.

La Jazette, n° 39, mars 2014.

La Revue des architectes de Bretagne, n° 19, décembre 2012.

Les cahiers de l'École Nationale du Patrimoine, n° 1 intitulé « Architecture du XX^e siècle : le patrimoine protégé », février 1998.

Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine, n° 9-10 intitulé « Méthodes en histoire de l'architecture », janvier 2022.

Les Cahiers de la DRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, n° 4 intitulé « L'architecture moderne en mémoire », décembre 1994.

Maisons de l'Ouest, n° 5, 1965.

Maisons de l'Ouest, n° 11, 1966.

Maisons de l'Ouest, n° 34, 1968.

Maisons et décors de l'Ouest, n° 58, 1970.

Maisons et décors de l'Ouest, n° 58, 1970.

Maisons et décors de l'Ouest, n° 68, 1971.

Maisons et décors de l'Ouest, n°118, 1976.

Maisons et décors de l'Ouest, n° 118, 1976.

Monuments Historiques, numéro thématique « Patrimoine Industriel », n° 121, juin-juillet 1982.

Patrimoine et architecture, cahiers n° 10-11, juin 2001.

Techniques et architecture, n° 5-6 intitulé « Techniques d'Amérique », novembre 1945.

Techniques et architecture, n° 9-10 intitulé « Fonction — structure — forme », septembre-octobre 1946.

Techniques et architecture, n° 1-2 intitulé « Liants », janvier-février 1948.

Techniques et architecture, n° 7-8, juillet-août 1949.

Techniques et architecture, n° 3-4 intitulé « Petites maisons économiques », mars-avril 1953.

The Architectural Forum, n° 88 consacré à Frank Lloyd Wright, janvier 1948.

The Western Architect, n° 39, septembre 1930.

Sites Internet

« Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts de Paris (1800-1968) », sur le site *Institut national d'histoire de l'art*, consulté le 6 juin 2018 sur <https://agorha.inha.fr/ark:/54721/7>.

« Les Halles de Quimper : Histoire » (sans date), sur le site *Halles de Cornouaille* «, consulté le 1^{er} août 2018 sur <http://halles-cornouaille.com/halles-de-cornouaille/quimper/>.

« Yves Guillou a quitté sa maison du Vincin » (18 juillet 2004), sur le site *Le Télégramme*, consulté le 1^{er} août 2018 sur <https://www.letelegramme.fr/ar/viewarticle1024.php?aaaammjj=20040718&article=8365757&type=ar>.

« Exposition : Yves Guillou architecte du littoral » (25 août 2004), sur le site *Le Télégramme*, consulté le 1^{er} août 2018 sur <https://www.letelegramme.fr/ar/viewarticle1024.php?aaaammjj=20040825&article=8504166&type=ar>.

« Claude Petton au musée » (16 décembre 2005), sur le site *Le Télégramme*, consulté le 1^{er} août 2018 sur <https://www.letelegramme.fr/ar/viewarticle1024.php?aaaammjj=20051216&article=11223554&type=ar>.

« Claude Petton adepte de l'architecture organique » sur le site *Le Télégramme*, consulté le 1^{er} août 2018 sur <https://www.letelegramme.fr/ar/viewarticle1024.php?aaaammjj=20051216&article=11223560&type=ar>.

« Église de Quizac. La démolition a commencé » (21 septembre 2018), sur le site de *Le Télégramme*, consulté le 22 septembre 2018 sur <https://www.letelegramme.fr/finistere/brest/eglise-de-quizac-la-demolition-a-commence-21-09-2018-12085353.php>.

« *Peter Blake, 86, Architect, Is Dead; Designed Houses in Hamptons* », sur le site *The New York Times*, consulté le 1 mai 2020 sur <https://www.nytimes.com/2006/12/06/obituaries/06blake.html>.

« *Design Philosophy* », sur le site Arthur Erickson, consulté le 1 mai 2020 sur <http://www.arthurerickson.com/about-arthur-erickson/design-philosophy/1/>.

« L'avenir des halles de Quimper ? Un débat qui dure depuis 20 ans » (6 février 2021), sur le site de *Le Télégramme*, consulté le 1^{er} décembre 2021 sur <https://www.letelegramme.fr/dossiers/quel-avenir-pour-les-halles-de-quimper/l-avenir-des-halles-de-quimper-un-debat-qui-dure-depuis-20-ans-06-02-2021-12700262.php>.

Sources audiovisuelles

« *A conversation with Frank Lloyd Wright* », émission télévisée de la série *Wisdom Series* de NBC, diffusée en 1953.

« *Frank Lloyd Wright: The Mike Wallace Interviews* », émission télévisée de la série *The Mike Wallace Interviews*, diffusée en 1957.

Autres

Rapport du dépôt des archives d'Yves Guillou, Archives du Morbihan (Vannes), 2004, 163 p.

Index

- Aalto, Alvar, 19, 26, 66, 100, 110, 111, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 124, 127, 133, 134, 137, 164, 175, 217, 233, 234
- Alofsin, Anthony, 40, 217
- André, Jacques et Michel, 64, 68, 218
- Archigram, 126, 139
- Ashbee, Charles Robert, 40, 90
- Aublet, Louis, 173
- Aubry, Dominique, 2, 24
- Aumasson, Pascal, 150, 217
- Badovici, Jean, 40, 42, 43, 44, 217, 228
- Baley, Hervé, 100, 107, 117, 123, 214, 227
- Balladur, Jean, 162, 163, 170, 228
- Banham, Reyner, 16, 25, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 123, 124, 204, 217, 218, 228
- Bauer, Catherine, 45
- Benjamin, Walter, 154
- Berlage, Hendrik Petrus, 40, 42, 43, 228, 229
- Bizouarn, Louis, 25, 157, 195
- Blake, Peter, 53, 104, 137, 229, 236
- Bloc, André, 65, 107
- Blondin, Marion, 197
- Bodiansky, Vladimir, 28, 128, 173
- Boidot et Robin (agence), 215
- Bonnet, Philippe, 15, 148, 222
- Bouxin, André, 64, 67, 101
- Breuer, Marcel, 133
- Butler, Samuel, 56
- Camelot, Robert, 28, 128, 173
- Castex, Jean, 74, 75, 218
- Castier, Jules, 54, 55, 223
- Chemetov, Paul, 28, 121
- Chuiton, Elisa, 197
- Ciriani, Henri, 175
- Curtis, William J. R., 16, 30, 205, 219
- De Fries, Heinrich, 43, 219
- De Long, David G., 71, 74, 122
- de Longvilliers, Hubert, 172
- Dégez, Albert, 192
- Deroche, Jean, 28
- Derrida, Jacques, 177, 229
- dom Bellot, 150, 151, 219
- Eames, Charles, 65, 69
- Ehrmann, Gilles, 122, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 160, 229
- Emerson, Ralph Waldo, 49, 79, 162, 219
- Emery, Marc, 125, 130, 219
- Erickson, Arthur, 26, 134, 135, 136, 137, 164, 220, 236
- Fatus, Marc, 176
- Faugeron, Jean, 28, 149, 160, 161, 173
- Frampton, Kenneth, 17, 18, 220, 229
- Francke, Kuno, 41
- Frank, Claude, 135
- Fukasas, Massimiliano, 202
- Fuller, Richard Buckminster, 64, 67, 110
- Gaudin, Henri, 159
- Gehry, Frank O., 202, 203, 229
- Genyk, Isabelle, 196, 229
- Goetz, Benoit, 152
- Goff, Bruce, 70, 71, 72, 74, 100, 106, 112, 116, 122, 219, 222, 228, 234
- Goulet, Patrice, 4, 5, 19, 20, 48, 71, 73, 76, 86, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 140, 160, 200, 202, 219, 220, 229
- Greene, Herb, 70, 72, 100, 175
- Greenough, Horatio, 161, 197, 221
- Griffith, David W., 47
- Grignou, Michel, 215
- Gropius, Walter, 66, 107, 133
- Guillou, Yves, 15, 16, 26, 139, 140, 141, 143, 147, 158, 170, 176, 179, 195, 196, 206, 210, 236
- Guillouët, Bernard, 2, 4, 5, 6, 12, 13, 14, 15, 16, 21, 24, 26, 28, 50, 128, 129, 148, 173, 174, 175, 176, 177, 180, 183, 192, 195, 197, 200, 204, 206, 207, 210, 213
- Guillouët, Christophe, 177, 227
- Guth, Pierre, 28, 149, 173

Hadid, Zaha, 202
 Hamburger, Bernard, 45, 108, 109, 118,
 119, 120, 121, 122, 170, 180, 215, 221
 Häusermann, Pascal, 139, 208, 233
 Hitchcock, Henry-Russell, 43, 44, 47, 48,
 66, 221, 230
 Hondelatte, Jacques, 202
 Ito, Toyo, 202
 Jauss, Hans Robert, 20, 178, 196, 221
 Jegado, Yannick, 215
 Johnson, Philip, 66
 Jourdain, Frantz, 172
 Jullien, Benoît, 195
 Kahn, Louis, 46, 66, 71, 73, 100, 106, 110,
 111, 112, 115, 116, 117, 119, 120, 121,
 122, 149, 224
 Kakuzo, Okakura, 79
 Kaufmann, Edgar J., 46, 47, 50, 51, 221, 224
 Kellogg, Kendrick B., 71, 74
 Klein, Richard, 1, 2, 13, 20
 Koolhaas, Rem, 202, 222
 Kroll, Lucien, 203, 230
 Kurokawa, Kisho, 139
 Lachaud, Jacques, 158
 Lachaud, Philippe, 25, 149, 157, 158, 172,
 195, 207, 232
 Lacoue-Labarthe, Philippe, 152, 230
 Lao-Tseu, 78
 Larrieu, Henri, 28
 Lay, Edmond, 126, 132, 201, 214
 Le Berre, Erwan, 2, 4, 5, 6, 12, 13, 14, 15,
 21, 24, 26, 28, 50, 145, 146, 148, 149,
 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 159,
 160, 168, 170, 172, 173, 175, 176, 177,
 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188,
 192, 195, 197, 204, 206, 207, 208, 210,
 213, 230
 Le Berre, Gwenaël, 2, 21, 24, 149, 151, 160,
 187
 Le Berre, Marc, 149, 151
 Le Compès, Gilles, 25
 Le Corbusier, 31, 33, 35, 41, 46, 70, 72, 99,
 101, 103, 106, 107, 115, 116, 123, 133,
 161, 175, 220, 222, 225, 233
 Le Couédic, Daniel, 1, 2, 4, 5, 12, 13, 14, 15,
 19, 24, 28, 38, 98, 133, 140, 148, 149,
 150, 151, 152, 160, 163, 164, 170, 175,
 195, 197, 208, 212, 222, 230
 Le Flanchec, Roger, 15, 127, 210
 Le Friant, René, 172, 195
 Le Lann, Guy, 24, 54, 172
 Le Vour'ch, Gabriel, 24, 135, 164, 166, 169,
 171, 172, 182, 199, 207, 211
 Lefaivre, Liane, 17
 Lejeune, Anne, 2, 24
 Lods, Marcel, 28, 65, 99, 101, 102, 105, 229
 Lovag, Antti, 139, 233
 Lucan, Jacques, 16, 28, 29, 37, 123, 138,
 139, 225
 Lurçat, André, 28, 43, 112, 118
 Makovecz, Imre, 139, 151, 159
 Mallet-Stevens, Robert, 42, 110
 Marinos, Alain, 195
 Massu, Claude, 50, 224
 Maury, Gilles, 1, 2, 13
 Meier, Richard, 175
 Mendelsohn, Erich, 42
 Mies van der Rohe, Ludwig, 31, 33, 65, 69,
 104, 105, 106, 107, 108, 114, 117, 175
 MLTW (Moore Lyndon Turnbull Whitaker,
 agence), 38, 126
 Möhring, Bruno, 40
 Monnier, Gérard, 20, 179, 222, 225
 Moore, Charles, 127
 Moreau, Philippe, 74
 Morey, Jean, 52, 111, 112
 Morris, William, 181
 Mouette, Henri, 139, 145, 195
 Mumford, Lewis, 17, 43, 44, 66, 225, 231
 Neutra, Richard J., 19, 43, 66, 67, 68, 98,
 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 133,
 179, 181, 197, 198, 199, 225, 231, 233
 Niemeyer, Oscar, 68
 Norberg-Schulz, Christian, 17, 26, 37, 38,
 124, 125, 226
 Nouvel, Jean, 202
 Noviant, Louis-George, 52, 69, 101, 102,
 103, 105, 113
 Oud, J.P.P., 43

Panerai, Philippe, 54, 70, 73
 Paquot, Thierry, 152
 Parent, Claude, 100, 106, 115, 117, 123, 143, 208
 Perrault, Dominique, 202
 Perret, Auguste, 112, 135, 161
 Persitz, Alexandre, 53, 65, 69
 Petton, Claude, 1, 2, 4, 5, 6, 12, 13, 14, 15, 16, 20, 24, 25, 26, 28, 30, 37, 38, 50, 54, 127, 128, 132, 134, 148, 149, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 180, 182, 183, 191, 192, 195, 197, 199, 204, 206, 207, 208, 210, 215, 220, 226, 229, 231, 233, 236
 Pevsner, Nikolaus, 45
 Piano, Renzo, 202
 Pietilä, Reima, 38
 Prince, Bart, 71, 74, 122
 Rand, Ayn, 48
 Rannou, Catherine, 216
 Renaudie, Jean, 28, 100, 122
 Rimbault, Dominique, 157
 Rudolph, Paul, 65, 69, 106
 Ruskin, John, 181
 Rykwert, Joseph, 150, 227
 Saarinen, Eero, 66, 99, 106
 Saarinen, Eero et Eliel, 68
 Saarinen, Eliel, 61
 Sacconi, Anna Maria, 202
 Salier, Courtois, Lajus, Sadirac (agence), 100, 126, 208
 Sauvage, Henri, 172
 Scharfe, Siegfried, 45
 Schweitzer, Roland, 16, 26, 29, 122, 138, 195
 Seiz Breur, 149, 150, 158, 207, 210, 217, 218
 Semper, Gottfried, 197
 Silsbee, Joseph Lyman, 56
 Skidmore, Owing & Merrill (agence), 65, 106
 Smithson, Alisson et Peter, 25, 31, 33, 36, 109
 Soleri, Paolo, 65, 69, 70, 72, 100
 Starobinski, Jean, 178
 Stonorov, Edgar, 51, 102, 111
 Sullivan, Louis H., 13, 42, 56, 63, 77, 78, 197, 219, 225, 227, 228
 Taricat, Jean, 36, 231
 Thoreau, Henry David, 79
 Tzonis, Alexander, 17, 18, 231
 Vallée, Patrice, 176
 Velly, Michel, 131
 Virilio, Paul, 208
 Wasmuth, Ernst, 39, 40, 223, 228
 Wasmuth, Günther, 40
 Weber, Jacques, 127, 201
 Whitman, Walt, 79
 Wijdeveld, Hendrik Theodorus, 41, 42, 58, 232
 Wils, Jan, 41
 Wright, Frank Lloyd, 2, 4, 5, 6, 12, 13, 14, 19, 20, 23, 24, 26, 31, 32, 33, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 98, 101, 102, 112, 120, 121, 124, 125, 126, 133, 147, 151, 161, 162, 163, 165, 166, 169, 171, 175, 201, 204, 205, 208, 212, 213, 216, 217, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236
 Wright, Olgivanna, 43, 55
 Zavaroni, Otello, 28, 160, 173
 Zevi, Bruno, 51, 70
 Zimbacca, Dominique, 123, 214, 227