



HAL
open science

Rennes : les architectes élèves des Beaux-Arts (1880-1930)

François Loyer, Hélène Guéné

► **To cite this version:**

François Loyer, Hélène Guéné. Rennes : les architectes élèves des Beaux-Arts (1880-1930). [Rapport de recherche] 265/85, Ministère de l'urbanisme et du logement / Comité de la recherche et du développement en architecture (CORDA); L'art en province; Institut français d'architecture. 1984. hal-01908763

HAL Id: hal-01908763

<https://hal.science/hal-01908763>

Submitted on 30 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

265

RENNES : LES ARCHITECTES
ELEVES DES BEAUX ARTS
(1880-1930)

avant-propos

L'étude de l'architecture à Rennes sous la III^e République est l'aboutissement d'une recherche collective menée depuis plus de dix ans au sein de l'Université de Haute-Bretagne. Ce projet, dont la portée initiale était purement pédagogique, s'est concrétisé dans sa forme actuelle grâce à l'aide que nous ont d'abord apporté, en 1981, l'Institut Français d'Architecture puis, à partir de 1982, la Direction de l'Architecture au Ministère de l'Urbanisme, du Logement et des Transports (contrat C.O.R.D.A. n° 82.01.016).

Le sujet n'avait été qu'esquissé dans la thèse, pourtant abondante, de Jean-Yves Veillard sur Rennes au XIX^e siècle. Architectes, urbanisme et architecture (1). L'ampleur de la matière était telle, en effet, qu'elle dépassait largement le cadre de ce travail, orienté sur deux axes parallèles : le métier d'architecte au XIX^e siècle, ainsi que l'histoire urbaine de Rennes dans la même période (prolongeant ici le travail effectué par Claude Nières sur la reconstruction de la ville après l'incendie de 1720) (2). Consacrant près du tiers de son ouvrage aux architectes et à l'évolution de leur statut (depuis l'époque révolutionnaire jusqu'à l'apparition du titre de D.P.L.G., trois quarts de siècle plus tard), Jean-Yves Veillard a fait oeuvre d'historien.

C'est dans la même perspective qu'il a retracé les étapes de la transformation d'une ville accédant, par le biais du chemin de fer, au titre de capitale régionale. Mais il s'imposait, de ce fait, des

limites strictes à l'étude architecturale des édifices, conçus dans leur rôle de monument public ou dans le caractère représentatif qui est celui de la façade des édifices privés, participant à l'espace collectif que son ordonnancement constitue. La richesse de l'histoire architecturale de Rennes, dans ses rapports avec les mouvements nationaux ou internationaux, ne s'inscrivait pas aisément dans ce cadre. J.Y. Veillard, conscient de la surabondance du sujet, a pris la décision d'axer son ouvrage sur la période du Second Empire, qui constitue le point fort de son analyse, tout en donnant une large place au mouvement néoclassique - dont son travail, totalement original, a fait tout d'un coup mesurer l'importance. Dernier volet de l'étude, la période de la fin du siècle constituait en elle-même un sujet trop important pour être traité de façon tout à fait exhaustive.

Aussi était-il indispensable d'ajouter à cette mise en place de l'histoire architecturale d'une ville, des recherches plus ponctuelles sur le patrimoine légué par le XIX^e-XX^e siècle (3) et sur ses principaux acteurs locaux. C'est d'ailleurs en étroite collaboration avec J.Y. Veillard que nous avons engagé ce travail, souhaitant ajouter au regard de l'historien celui de l'historien de l'art. Et c'est dans une collaboration non moins étroite, directement ou par l'intermédiaire de nos étudiants, que nous avons pu la mener à son terme.

Nos premières recherches avaient débuté en 1972, dans le cadre d'un cours d'analyse architecturale auxquels les édifices rennais servaient de support - support d'autant plus intéressant que l'absence totale d'études sur cette période, alors fort décriée, de l'histoire de l'art imposait une grande rigueur d'analyse (et l'élimination de tout a priori culturel). Les travaux remarquables de certains étudiants

de licence devaient prolonger cette recherche en maîtrise ou en thèse.

Peu à peu s'est ainsi constitué un fonds documentaire qui a permis de cerner les personnalités les plus marquantes d'architectes dans la période 1880-1930. Le hasard des recherches nous a mis entre les mains une partie du fonds d'archives provenant du cabinet Régnauld, puis, plus récemment, la totalité du fonds Lefort - archives qui ont pu être versées au Cabinet des dessins du Musée de Bretagne. L'analyse des archives privées des familles Mellet, Le Ray et Laloy et leur comparaison avec les documents conservés dans les archives publiques a permis de reconstituer de façon pratiquement exhaustive des carrières d'architectes. Certaines études en cours - notamment, sur Frédéric Jobbé-Duval - permettent d'espérer un résultat comparable.

A partir de 1979, l'achèvement de la thèse de J.Y. Veillard, en donnant plus de liberté sur le sujet, a permis la création d'un cours de licence spécifique dans le cadre de l'enseignement d'Arts de l'Ouest délivré à l'Université de Haute-Bretagne. En relation avec un cours d'histoire générale de l'art portant sur l'architecture à l'époque contemporaine, cette étude à caractère régional a le grand intérêt, en effet, d'affronter les étudiants à des édifices qu'ils peuvent connaître et étudier directement (et dont, le travail aidant, ils découvrent peu à peu la saveur). Bien souvent, elle corrige des notions dont le caractère trop général est difficilement transposable dans le contexte local : elle interroge d'ailleurs l'étudiant sur la validité de certaines grandes fresques historiques qui, consacrées à la seule avant-garde internationale, ont totalement négligé la réalité de la production architecturale au quotidien.

Exercice méthodologique destiné à permettre aux étudiants la découverte des outils de la recherche, ce travail s'est mué peu à peu en une véritable recherche collective dont les acteurs successifs, se relayant d'année en année, ont amassé à la longue une documentation exceptionnelle par sa richesse et sa précision : ce sont au total 79 travaux (4) qui ont été engagés - 23 maîtrises, D.E.A. ou thèses et 56 dossiers ou exposés de licence - faisant intervenir 91 personnes différentes et constituant ainsi dans les faits un véritable centre de recherches sur l'architecture XIXe-XXe siècle dans l'Ouest de la France (5). Même si cette étude ne tire pas parti de la totalité des travaux ainsi réalisés - certains débordant largement le cadre de Haute-Bretagne et celui de la IIIe République, il n'en reste pas moins vrai que cette diversité aura largement aidé à la mise en place de la problématique.

L'hypothèse conductrice est en effet similaire de celle qui a présidé aux travaux personnels du responsable de cette étude sur Paris, Bruxelles, Nancy ou Lille (6) : elle a pour objet de mesurer l'impact réel du Modern'style dans l'art du début du XXe siècle et de rechercher la modernité dans d'autres formes d'expression, fussent-elles éclectiques. C'est d'ailleurs dans la contestation même de la validité de cette notion d'éclectisme, trop souvent mise en avant pour justifier l'incompréhension qui est la nôtre des problèmes culturels du siècle passé, que gît l'intérêt du problème. A condition d'admettre l'emprunt aux styles historiques comme un moyen de création (et non comme un aveu d'impuissance), il est possible de mesurer l'originalité culturelle d'une production qui, de prime abord, échappe à toutes les étiquettes.

Nous avons voulu évoquer, à partir du cas de Rennes, l'idée d'une "renaissance architecturale des provinces" (7) durant le cours du XIX^e siècle et démontrer à cette occasion la variété d'une production dont la diversité est révélatrice de la richesse culturelle de l'époque, en dehors du caractère normalisateur qui est celui de telle ou telle tendance dominante : c'est par le foisonnement des expressions concurrentes que le XIX^e-XX^e siècle se révèle le mieux. Il ne s'agit plus dès lors de s'interroger sur le plus ou moins d'avenir d'une tendance, sur son caractère novateur ou réactionnaire (même si l'un ou l'autre est parfaitement perceptible), mais bien plutôt sur la raison qui motive cette concurrence d'expression à travers l'apparente unité de la classe dominante.

Peu à peu s'introduit l'idée de concurrence idéologique dont la diversité des langages de référence serait le support. Idée dangereuse et délicate à manier, car force est de constater qu'au sein même d'un répertoire formel unitaire apparaissent des courants totalement contradictoires, à la fois sur le plan formel et dans l'exploitation qui peut en être faite au plan idéologique. Le tableau que nous pouvons donner de l'architecture rennaise sous la III^e République est en définitive celui d'une société multiple, fortement marquée par la divergence de ses engagements politiques et de son histoire culturelle en même temps que de ses intérêts financiers. L'architecture va chercher à rendre compte de cette diversité, elle en donnera une traduction imagée plus ou moins satisfaisante, plus ou moins admise par son public : c'est de l'adéquation entre l'image proposée par l'architecte et la réception de cette image par sa clientèle que se dégagera une tendance révélatrice de tel ou tel courant d'intérêt lié à un groupe social et l'aidant à se constituer comme tel.

De cette réciprocité entre l'oeuvre personnelle d'un architecte et la demande d'un public spécifique à la recherche d'une image identifiable du groupe, naît la production architecturale. Chaque friction économique ou institutionnelle se réverbérera, avec plus ou moins de bonheur, dans le langage des formes. Il ne serait même pas absurde de penser que la plus ou moins grande réussite artistique de telle ou telle tendance est directement liée au consensus dont elle fait l'objet : porté par le groupe, l'architecte se dépasse, atteint un niveau de création personnelle élevé qu'un accueil moins favorable de ses productions lui aurait sans doute interdit. Quand une tendance est dominante, elle évient partagée : plusieurs architectes l'adoptent, l'émulation qui s'établit entre eux hausse encore le niveau et, d'une tendance, fait un courant. Et, bien sûr, il n'est absolument pas nécessaire qu'un individu soit fidèle à lui-même : chacun sait que la production d'un architecte est beaucoup moins le produit de sa propre personnalité que le reflet des tendances du moment; aussi est-il très naturel qu'au sein d'une longue carrière professionnelle, les tendances se succèdent en se contredisant quelque peu - c'est à la résolution de ces contradictions que s'efforce l'architecte chaque fois qu'il renouvelle son répertoire pour répondre à la demande latente de son public.

L'exemplarité de la situation rennaise au tournant du siècle, faisant de chaque architecte l'acteur d'un groupe social clairement déterminé, nous avait conduit à privilégier cette période. Par la suite, de nouvelles recherches portant sur l'entre-deux-guerres et sur le phénomène de l'Art Déco nous ont conduit à élargir le champ de l'étude - démontrant, s'il en était besoin, l'unité de la production artistique de la III^e République entre 1870 et 1940. Certes, le champ de la création se déplace de l'architecture dans les arts appliqués, mais les oppositions demeurent, les références aussi et la signification

sociologique du style n'est pas moins éclatante, reflétant une double mutation - professionnelle, du métier de bâtisseur, et sociale, des couches de la moyenne bourgeoisie. Cette partie, dont Hélène Guéné a assuré la direction, à partir de la recherche qu'elle avait menée sur un atelier de mosaïstes italiens (8), apportera un regard totalement neuf sur une période que l'histoire de l'art a encore trop tendance à négliger - se référant dans ses jugements aux appréciations polémiques qui furent celles de l'avant-garde au milieu du XXe siècle.

Nous espérons que le regard critique que nous portons sur la création architecturale dans ses rapports avec les phénomènes sociaux sera de nature à éclairer l'étude de l'histoire de l'art, en la dégagant des visions hiérarchiques traditionnelles. S'il est vrai qu'à l'époque classique, il n'y a de culture que savante et que les formes de l'expression artistique se calquent avec précision sur le statut des classes sociales, cette analyse devient absurde dès que l'on aborde l'époque industrielle : à la hiérarchie succède la rivalité, à l'imitation la différenciation. L'analyse de ces divergences ne peut se conclure en termes de bien et de mal, de moralité ou d'immoralité remplaçant le critère traditionnel de réussite ou d'échec dans l'imitation. Dans la société moderne, seul le niveau d'adéquation entre message idéologique et formulation visuelle (impliquant, par voie de conséquence, les cultures de référence qui sont inscrites dans l'image) permet de mesurer la valeur artistique d'une production en jugeant de sa force d'impact. Rennes, en nous faisant découvrir des formes d'expression totalement insolites mais parfaitement abouties - comme l'oeuvre de Regnault ou des Mellet - apporte la démonstration éclatante de ce principe. Quand, trente ans plus tard, Isidore Odorico fait de la mosaïque d'émaux un art majeur, en dehors

de tout courant d'époque mais à l'écoute d'une clientèle qui se reconnaît parfaitement en lui, la démonstration n'est pas moins éclatante. Elle met certes l'architecte dans une situation inconfortable, parce qu'elle démontre le rôle limité des médias dans la formulation des langages architecturaux, mais elle lui permet aussi de comprendre pourquoi le grand public s'est détaché de lui (9) et quel type de rapports la création artistique doit entretenir avec la demande sociale.

Notes :

1 - Cette thèse de doctorat d'Etat a été soutenue à l'Université de Haute-Bretagne le 15 février 1978 et elle a été publiée la même année à Rennes par les Editions du Thabor.

2 - La thèse de troisième cycle de Claude Nières, La reconstruction d'une ville au XVIIIe siècle. Rennes 1720-1760, a été publiée dans la collection de l'Institut Armoricaïn de Recherches Historiques de l'Université de Haute-Bretagne, Paris, C. Klincksieck, 1972. Son auteur l'a depuis transformée en thèse d'Etat.

3 - On nous permettra cette formule curieuse, seule capable d'exprimer l'art de la Troisième République entre 1870 et 1940 indépendamment de la coupure entre les deux siècles.

4 - Ont collaboré directement ou indirectement par leurs travaux à cette étude les auteurs dont les noms suivent : Amiot Elisabeth, Balut Pierre-Yves, Bastit Marie-Françoise, Besnier Odile, Blanchard Isabelle, Blanchon-Hatzignatiou Marie-Laure, Boinet Luc, Boucher Claire, Bréchet Marie-Noëlle, Chamoux Catherine, Chatoney-Dzaira Laurence, Deniaud Pascale, de Carné de Carnavalet Gwénaëlle, de Charry-Tramond Odile, d'Espinose-Letellier Dominique, de Gérando Estelle, Durand Gildas, Favard Nathalie, Féfeu Philippe, Forget Pascale, Fossey Florence, Galbrun Françoise, Gendron Jacques,

Girre-Hervé Elisabeth, Gourmelon Blandine, Gourmelon Monique, Grandjean Odile, Grusau Patrick, Gruel Katherine, Guillo Laurence, Hamon Claudine, Hayotte Jacques, Jégard Laurence, Juillien Jean-Michel, Kerhoas Anne, Koroma Christophe, Kornezou Panayota, Lagarde Marie-Claude, Landuren Frédérique, Laporte Muriel, Lavigne Yvette, Leblanc-Jaunâtre Dominique, Lebrét Catherine, Lebrét-Hervouin Française, Lebrun-Rouxel Michèle, Lecenne Tidier, Legallais Catherine, Legeard Luc, Letellier Isabelle, Le Bihan Olivier, Le Borgne Luc, Le Bourgoocq G., Le Gall Monique, Le Glatin Jacqueline, Le Guennec Gilles, Le Hérissé Renée, Louvel Guylène, Malbois Patrick, Martin Dominique, Martineau Anne-Bénédicts, Ménard Claudine, Montier Marie-Laure, Morel Marie-Christine, Morin Blandine, Nédellec Claire, Ollivier Chantal, Petie Agnès, Pillon Didier, Potiron Catherine, Ravilly Annaïck, Raymond Pascale, Robin Anne-Marie, Robineau Evelyne, Rochery Evelyne, Ronco Christine, Rouland-Tomasi Laurence, Ruaux Nathalie, Ruellan Jack, Salmon Béatrice, Salmon Isabelle, Saulnier Bruno, Sibiril Isabelle, Talbot Pierre, Texier-Lefevre Joëlle, Thomas Anne, Trotry de la Touche Hugues, Trouillet Jean-Paul, Weygand Sophie, Yvergniaux Danièle, Yvergniaux Dominique.

5 - Il est très regrettable que le cadre institutionnel rigide de l'université ne nous ait pas permis de développer notre projet initial de collaboration : nous voulions en effet regrouper l'Université de Haute-Bretagne, le Musée de Haute-Bretagne et la Conservation régionale des Monuments Historiques, avec l'aide extérieure de l'Institut français d'Architecture et celle de la Direction de l'Architecture. Pour y parvenir, c'est hors de l'université qu'il nous a fallu nous réunir - et bien souvent, contre elle ! On ne peut que regretter la rigidité institutionnelle et le sens aigu du pouvoir qui caractérise l'enseignement supérieur et souhaiter pour l'avenir un plus grand soutien aux actions de recherche ouvertes vers l'extérieur.

6 - François Loyer, "Art Nouveau Architecture in France" in Art Nouveau Belgium/France, Catalogue de l'exposition de la Rice University, Houston & Chicago, 1976, p. 378 à 404, et Paris XIXe siècle. L'immeuble et l'espace urbain, Paris, Atelier parisien d'Urbanisme, 1981, pour Paris; Paul Hankar (1859-1901) aux origines

de l'architecture "Art Nouveau" à Bruxelles, thèse de doctorat d'Etat à l'Université de Lyon 2 (à paraître aux Archives d'Architecture moderne de Bruxelles en 1985), pour Bruxelles; "Les principes de l'architecture Art Nouveau" in Nancy architecture 1900, catalogue de l'exposition organisée par l'Inventaire Général de Lorraine, Nancy, Office du Tourisme, 1976, p. XIII à XVII, pour Nancy; et "Ornement et caractère" in Le Siècle de l'Eclectisme, Lille 1830-1930, Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 1979, p. 65 à 104 pour Lille.

7 - Nous avons publié deux compte-rendus préliminaires de cette étude, le premier sous le titre "Renaissance architecturale des provinces au milieu du XIXe siècle" dans Culture et création dans l'Architecture provinciale de Louis XIV à Napoléon III, Actes des Troisièmes Journées d'Etude de l'Architecture française, Aix-en-Provence, publications de l'Université de Provence, 1983, p. 193 à 206; le second, "Le XIXème, un siècle de grande architecture", dans le numéro spécial sur La Bretagne de Monuments Historiques, Paris, C.N.M.H.S., 1980, n° 109, p. 21 à 26.

8 - Hélène Guéné, Odorico mosaïste. La production d'un atelier italien en Bretagne et Anjou (1882-1978), thèse de 3e cycle, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1984. On trouvera divers échos de ce travail dans les articles d'H. Guéné : "Devantures à consommer" in Monuments Historiques, Paris, C.N.M.H.S., 1984, n° 131, p. 26 à 31; "Produzione musiva degli Odorico di Sequals in Francia" dans Il Barbacian, Pordenone, août 1984, p. 15-16; "I mosaici di Odorico. Bretagna anni 30" dans Gran Bazaar, Milan, août-septembre 1984, p. 134 à 136; "Odorico mosaïste : la vie d'un atelier d'artisans" in Arts de l'Ouest, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1984 - 1 & 2 (à paraître en 1985).

9 - Cette hypothèse était à l'origine de la maîtrise d'H. Guéné sur Le néo-breton, une formule d'architecture pavillonnaire contemporaine, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1979. En étudiant ce domaine méprisé, elle s'attachait à comprendre le lien des classes moyennes à la culture, en dehors du cadre institutionnel de la profession d'architecte et de la culture officielle diffusée par les media. L'étude sur Rennes sous la IIIe République est une opération identique, dans un champ historique différent.

de la construction alimentaire à Paris (1), à partir de 1850
Rennes, a l'intérieur de tout ce tout les données de l'agriculture
régionale : elle lève, l'économie de substitution elle se que à
une agriculture spécialisée dont la production est orientée
vers la consommation parisienne. L'échange de produits et la pro-

LES RAISONS D'UNE RENAISSANCE

de Rennes, le rôle de capitale provinciale
Le chemin de fer
Les fêtes du 26, 27 et 28 avril 1857, pour l'inauguration de la
gare du chemin de fer de Rennes (1), ouvrent dans l'histoire de
la Bretagne une ère économique nouvelle : celle de la civilisa-
tion industrielle, avec toutes ses conséquences sociales,
politiques et culturelles.

Capitale déchue d'un duché disparu, Rennes avait été réduite
depuis la Révolution au rôle de préfecture de département.
Durement soumise à la concurrence des grandes villes voisines,
elle n'avait de suprématie qu'administrative, concentrant sur
son territoire les autorités civiles, religieuses, militaires
ou universitaires de la région. Alors que les grands ports de
la façade atlantique - Bordeaux, La Rochelle et Nantes - connais-
sent depuis le XVIIIe siècle un développement spectaculaire et
deviennent les centres de l'urbanisme néoclassique, Rennes va
rester à l'écart des grands courants économiques de l'époque.
Elle ne vit que de l'échange, nécessairement limité, avec la
campagne environnante et avec l'arrière-pays breton. Encore,
les circuits traditionnels (par les côtes Nord et Sud de la
Bretagne) l'évitent-elle, profitant plutôt à Nantes, à Saint-
Malo ou à Granville qu'à cette capitale mal située.

■ RENNES, CAPITALE PROVINCIALE

Le chemin de fer

Les fêtes du 26, 27 et 28 avril 1857, pour l'inauguration de la
gare du chemin de fer de Rennes (1), ouvrent dans l'histoire de
la Bretagne une ère économique nouvelle : celle de la civilisa-
tion industrielle, avec toutes ses conséquences sociales,
politiques et culturelles.

Capitale déchue d'un duché disparu, Rennes avait été réduite
depuis la Révolution au rôle de préfecture de département.
Durement soumise à la concurrence des grandes villes voisines,
elle n'avait de suprématie qu'administrative, concentrant sur
son territoire les autorités civiles, religieuses, militaires
ou universitaires de la région. Alors que les grands ports de
la façade atlantique - Bordeaux, La Rochelle et Nantes - connais-
sent depuis le XVIIIe siècle un développement spectaculaire et
deviennent les centres de l'urbanisme néoclassique, Rennes va
rester à l'écart des grands courants économiques de l'époque.
Elle ne vit que de l'échange, nécessairement limité, avec la
campagne environnante et avec l'arrière-pays breton. Encore,
les circuits traditionnels (par les côtes Nord et Sud de la
Bretagne) l'évitent-elle, profitant plutôt à Nantes, à Saint-
Malo ou à Granville qu'à cette capitale mal située.

Aussi l'arrivée du chemin de fer en provenance du Mans va-t-elle constituer une chance décisive pour l'avenir de la ville : envisagée dès 1846, cette création est acquise trois ans plus tard. Mais il ne s'agit alors que d'une gare de terminus, pouvant être connectée avec une ligne projetée vers Saint-Malo (2). C'est seulement en 1854 qu'est prise la décision de prolonger la voie jusqu'à Brest, en passant par Saint-Brieuc, Guingamp et Morlaix sur la côte Nord. Un peu plus tard, une décision identique est prise pour la côte Sud : de Rennes, la voie rejoindra Vannes pour longer ensuite le littoral jusqu'à Quimper. Dans les premières années de la Troisième République, le réseau breton est complété : de ville marginale, Rennes est devenue la plaque tournante de la Bretagne, concentrant vers elle les courants d'échange non seulement de l'Ille-et-Vilaine ou des marges francophones du Finistère et du Morbihan, mais aussi de toute la presqu'île - et, notamment, de Brest qui se trouve ainsi placée dans sa mouvance. Ce renversement des structures du réseau de communication va largement profiter à la ville, en lui rendant son statut de capitale.

L'exode rural

Triplant sa population en un peu plus d'un demi-siècle, de 1830 à 1890, Rennes est devenue une ville d'immigration qui draine tout l'arrière-pays aussi bien vers l'Ouest que vers le Nord, vers la Bretagne bretonnante que vers la Basse Normandie. Son extension provoquera l'endormissement définitif des petites villes ne disposant pas d'une situation aussi privilégiée. L'exode rural est la première cause de cet accroissement, il en est le moteur décisif. Le développement d'un marché national

de la consommation alimentaire à Paris (3), à partir du Second Empire, a transformé du tout au tout les données de l'agriculture régionale : dès lors, l'économie de subsistance cède le pas à une agriculture spécialisée dont la production est orientée vers la consommation parisienne. L'élevage du bétail et la production de lait deviennent l'activité essentielle des pays de bocage. Cette restructuration économique profonde du milieu agricole entraîne un exode important.

Les paysans, abandonnant leurs terres, viendront d'abord grossir le prolétariat des grandes villes à vocation industrielle ou militaire - Nantes, Lorient ou Brest, essentiellement - à moins qu'ils ne s'expatrient jusqu'à Paris (où ils constituent le noyau des arrondissements extérieurs de la rive gauche et de la banlieue Ouest). A Rennes pourtant, ils peuvent trouver de l'emploi, que ce soit au chemin de fer, à l'arsenal militaire ou dans les multiples petites industries de transformation (tanneries, fouleries, minoteries, papeteries...) qui se sont fondées sur l'exploitation des produits de la terre - ou, plus simplement encore, sur le marché régional de la consommation. Même si la rénovation urbaine des années soixante a fait disparaître l'arsenal du Colombier et les tanneries du Bourg-L'Evêque (en même temps qu'elle détruisait les faubourgs ouvriers des rues de Nantes, de Redon, de Brest, de Dinan et de Saint-Malo), l'énorme gare de triage de la plaine de Baud - dans la vallée de la Vilaine, à l'entrée Est de la ville - porte témoignage du développement économique de cette dernière à partir du troisième quart du XXe siècle.

L'enseignement

Rennes, ville administrative et ville de garnison, devient aussi une ville d'hiver : on y réside chaque année, du début de

l'automne à la fin du printemps, pour l'éducation des enfants. Pour l'avenir de la ville, les établissements d'enseignement, en effet, n'ont pas moins d'importance que son développement économique : de l'ancien collège des jésuites, le relais est pris par le lycée impérial, reconstruit avec un faste surprenant à partir de 1859 - Jean-Baptiste Martenot, l'architecte de la ville, lui donnera la silhouette monumentale d'un palais Louis XIII en s'inspirant sans doute de l'oeuvre et des conseils du parisien Louis Duc, architecte du Lycée Michelet à Vanves (4).

L'éducation a tant d'importance pour les élites du milieu du XIXe siècle que la première décision du nouvel évêque de Rennes, Mgr. Brossais-Saint-Marc, est d'engager en 1842 la construction d'une vaste pension pour les élèves catholiques du lycée de l'Etat : édiflée dans un langage toscan d'inspiration néoclassique, la pension de la Barre Saint-Just (5) deviendra rapidement le centre du quartier résidentiel de Rennes, dès l'ouverture en 1864 du lotissement du boulevard de Sévigné (6) - à mi-distance entre la Barre-Saint-Just et le jardin du Thabor, sur le plateau aéré de la ville haute.

En 1838 avait été créée la faculté des Lettres et en 1840 celle des Sciences, venant renforcer la fondation déjà ancienne d'une Ecole de Droit. En 1847 commencera la construction du Palais universitaire (7), achevé en 1858 pour accueillir les premiers étudiants arrivés par le chemin de fer. Cette politique de création d'établissements d'enseignement supérieur sera reprise à la fin du siècle, avec la construction de la nouvelle Ecole de Médecine à partir de 1895, puis la réutilisation des anciens établissements religieux après la loi de séparation de l'Eglise

et de l'Etat, en 1905 : seront ainsi affectés à la faculté des Lettres l'ancien grand Séminaire, à celle de Droit, l'ancien évêché; à l'Ecole des Beaux-Arts, à l'Ecole d'Architecture et au Conservatoire, l'ancien couvent de la Visitation. La pension Saint-Vincent, à la Barre Saint-Just, deviendra un lycée et le couvent des Réparatrices accueillera une école maternelle et primaire. L'évêché répondra à cette spoliation en reconstruisant à une échelle véritablement monumentale le nouveau Collège Saint-Vincent, dans le répertoire toscan du précédent, et en édifiant un autre séminaire, de taille imposante, à la sortie de la ville.

L'importance des édifices scolaires dans le pays rennais est en rapport avec sa vocation de ville universitaire, créée par le XIXe siècle. Les cadres de l'armée, de l'administration, de la politique et des affaires sortiront tous du Collège Saint-Vincent - un établissement dont la réputation dépasse rapidement celle de Saint-François-Xavier, le collège des jésuites de Vannes (8). Si la pension était initialement une nécessité imposée par l'éloignement et l'incommodité des transports pour les élèves en provenance des autres départements bretons, bas-normands et même angevins, la nécessité de la vie en ville s'imposera bientôt aux familles les plus fortunées : quittant leur demeure campagnarde, les aristocrates se font bâtir à Rennes de vastes hôtels comme l'ancien régime n'en avait jamais connu (9).

Rivalités sociales

Composite, la société rennaise est le reflet d'une profonde mutation économique et culturelle, dont la civilisation industrielle est la cause - même si elle n'en est pas l'agent direct.

De tradition, la ville était libérale, républicaine : elle l'avait montré à l'époque révolutionnaire. La mutation agricole du XIX^e siècle, en favorisant les grandes fortunes foncières, donne à l'aristocratie rurale un éclat inattendu; elle l'introduit sur la scène rennaise où elle n'avait jusque là que peu de poids (dans le milieu étroit des parlementaires). Les aristocrates et la bourgeoisie des notables, qui forment l'élite des écoles religieuses, trouveront dans l'alliance du trône et de l'autel la justification de leur rôle et de leur position sociale.

La confrontation

Bientôt, Rennes sera le champ clos d'un affrontement permanent entre une petite bourgeoisie traditionnelle de commerçants et d'artisans, qui constituent le fonds de la population rennaise, et cette notabilité provinciale prenant Rennes pour lieu de séjour (et s'y comportant un peu comme les "baigneurs" des villes d'eau - en étranger et en occupant !). Cette notabilité proche du pouvoir, s'exprime par une activité architecturale proliférante, idéologiquement marquée et ayant pour visée la reconquête d'une puissance fortement contestée. S'appuyant sur la population rurale, elle lutte de toutes ses forces contre l'évolution sociale de son temps (quoiqu'elle tire un profit indéniable du changement économique, dont elle est le principal acteur dans ses propriétés rurales).

Entre ces deux classes affrontées se glisse le milieu des fonctionnaires, dont l'expansion suit celle de l'appareil d'Etat : juges, professeurs et militaires sont dans une position à la fois plus ambiguë et, souvent, plus contrastée vis-à-vis des

autres classes de la bourgeoisie (10). Certains, comme les juges ou les militaires, tendent à se rapprocher de l'aristocratie, avec laquelle ils voudraient s'identifier bien qu'ils n'en aient pas les moyens matériels (et c'est là une source permanente de conflit). D'autres, médecins et professeurs notamment, appartiennent par leurs racines à la bourgeoisie commerçante de Rennes et en expriment partiellement les aspirations, mais en les radicalisant parfois - certains d'entre eux sont proches du pouvoir politique de la III^e République et adhèrent à la franc-maçonnerie - puissante dans la ville. Toutefois, leur formation intellectuelle et leurs aspirations élevées les distinguent bien souvent des revendications étroites qui sont celles d'une petite bourgeoisie d'origine.

Le développement économique de Rennes, enfin, va faire naître un groupe social nouveau : celui des industriels et des patrons d'entreprise. L'expansion des affaires leur donne des moyens importants et un désir non moins considérable de reconnaissance sociale. Dans le conflit entre hommes d'église et fonctionnaires publics que cristallise successivement l'affaire Dreyfus et la Loi de Séparation, ils ne trouvent guère où se situer, quoiqu'ils penchent plus nettement du côté républicain que du côté clérical.

L'aliénation

On pourra s'étonner que dans cette analyse n'apparaisse nulle part la classe populaire. Il y a lieu tout d'abord de dire qu'exclue du pouvoir, celle-ci ne l'est pas moins de la culture : elle n'en a ni les moyens, ni le niveau intellectuel. L'analyse que l'on peut faire de son architecture est totalement négative :

la fixation d'un prolétariat d'origine rurale se fait à Rennes le long des anciens faubourgs hérités du Moyen-âge; c'est là, sur des rues qui portent le nom des principales routes liant Rennes à sa région, qu'il vient élire domicile, dans un bâti de récupération provenant pour une part des reconstructions provisoires qui avaient suivi l'incendie de la ville au XVIIIe siècle.

Ces constructions en pans de bois se prêtent aisément à la surélévation et à la densification qui caractérisent l'habitat populaire. La seule marque de la production industrielle sera le remplacement, vers la fin du siècle, du bâti de pan de bois par une construction aux murs minces, faits d'une seule épaisseur de brique pleine (et dérivant directement de la construction à usage industriel qui est celle des usines ou des hangars). Les conditions d'habitat du prolétariat d'origine paysanne seront d'ailleurs effrayantes : en 1954, peu avant la destruction de la rue de Brest, on y recensait 35% des logements sans eau courante, 60% sans WC intérieur et 22% en état de surpeuplement critique. Dès 1848, la Description de la Ville de Rennes sur le plan hygiénique, statistique etc... par le Docteur Toulmouche faisait état des inquiétudes des médecins hygiénistes sur l'état de la population ouvrière (11). Un siècle après, c'est à peine si l'on avait commencé à résoudre ce problème. Il n'est donc pas surprenant que l'architecture ne fasse guère écho à la présence de ce prolétariat oublié - c'est en 1896 que, pour la première fois, le Conseil municipal de Rennes s'intéressera à la construction de logements sociaux. Et encore lui faudra-t-il tout d'abord créer les infrastructures scolaires, sanitaires et sociales indispensables à la survie d'une telle population.

Il s'y emploiera durant l'entre-deux-guerres : l'oeuvre d'Emmanuel Le Ray s'inscrit tout entière dans cet effort d'équipement à vocation hygiénique et sociale, qui précède la réédification de l'habitat proprement dit.

■ ARCHITECTURE ET SOCIÉTÉ

Le style comme appartenance

L'histoire architecturale de Rennes suit en effet fidèlement son histoire sociale. Le XIXe siècle ne s'y ouvre vraiment que sous la Restauration, lorsque Charles Millardet (1800-1847), ancien élève de Debret à l'École des Beaux-Arts, accepte la charge d'architecte de la Ville, en 1828, et lorsqu'Hippolyte Richelot (1786-1855), se dégageant de l'influence de son maître Mathurin Crucy (1749-1826), construit pour son frère et pour lui-même les somptueuses villas palladiennes du Contour de la Motte, à partir de 1830 (12). L'émergence d'une architecture bourgeoise est symbolisée par l'imposant théâtre de Millardet (13), par le somptueux escalier de la promenade du Contour de la Motte ou par la rotonde du Cimetière du Nord, trois édifices hautement symboliques des ambitions sociales et des classes montantes.

Dès cette époque, le divorce est criant entre le milieu originaire d'une petite ville de province, (dont Louis Richelot est, plus encore que Millardet, le porte-parole) et une aristocratie d'origine campagnarde : c'est à Jacques Mellet (1807-1876), ancien saint-cyrien devenu architecte (14), que les grands propriétaires terriens feront appel sous la Monarchie de Juillet et le Second Empire. Tandis que Richelot est l'adepte du néo-classique, Mellet pratique une formule éclectique où domine

le néogothique troubadour (dont il est l'introducteur en Ille-et-Vilaine), mais qui ne néglige pas à l'occasion les charmes de la Renaissance ou du Louis XV à la mode - notamment, pour les hôtels urbains qu'il aligne au long des quais de la ville (15).

Une expérimentation difficile

Ici comme ailleurs, l'introduction de l'éclectisme exprime donc un divorce social : le style devient le porte-drapeau d'un groupe, dont il signifie la cohésion. Et il devient, naturellement, objet de débat : c'est ainsi que, sous la forte autorité de Mgr. Brossais Saint-Marc, le néoclassique italianisé de Charles Langlois (1811-1896) connaît des jours heureux, aussi bien dans sa version toscane du collège Saint-Vincent que dans celle, plus nettement romaine et vaticane, du décor intérieur de la cathédrale - l'édifice néoclassique de Mathurin Crucy ayant été entièrement habillé d'un décor intérieur de stuc-marbre et de dorures à l'imitation de Saint-Pierre de Rome (16) : pourtant, durant ce temps, le chanoine Brune (1807-1890), directeur du grand Séminaire, s'évertue à introduire dans l'art religieux les formes d'un gothique archéologique d'autant plus combattif que son auteur est avec quelques grands archéologues de réputation nationale comme Alfred Ramé et Arthur de la Borderie, l'animateur d'une société archéologique extrêmement vivante (17); enfin, pour ajouter à notre confusion, Charles Langlois, pour la construction du Grand Séminaire, doit en 1853, s'effacer devant Henri Labrouste (1801-1875) - qui fera de l'édifice rennais le manifeste drastique du rationalisme architectural.

p. 12
à 14

Le triomphe de l'éclectisme

Le milieu du siècle à Rennes est donc le lieu d'un débat architectural animé où très rapidement l'opposition purement sociologique des gothiques et des classiques glisse sur le terrain de la rivalité entre académisme et rationalisme. Le résultat est inverse de celui que l'on imagine généralement, à la lecture des ouvrages d'histoire de l'art : comme partout, ce n'est pas la leçon de rigueur du rationalisme architectural qui triomphe, mais bien plutôt l'emphase d'un éclectisme bavard - dans la mouvance des constructions impériales d'un Lefuel. Certes Rennes, avant le Grand Séminaire et la Prison des Femmes (1867-1876) - une admirable réalisation d'Alfred-Nicolas Normand (1822-1909) dans le langage rationaliste - est l'une des capitales de l'avant-garde architecturale sous le Second Empire. Mais il s'agit là d'une construction "coloniale", conçue et imposée par le centralisme administratif, en total désaccord avec les courants architecturaux dominants.

p. 15

Dans d'autres villes bretonnes, la situation n'est pas différente : on se demande quel impact réel a eu sur l'architecture régionale la construction, entre 1840 et 1876, de l'église Saint-Nicolas de Nantes, sous la direction de Jean-Baptiste Lassus; cet édifice exemplaire du rationalisme médiéval semble n'avoir été compris qu'assez superficiellement par les architectes locaux. A Rennes même, l'influence de Lassus, inspecteur des Monuments Historiques pour la Bretagne, apparaît nulle, alors qu'il a connu Richelet sur le chantier de restauration de Dol et que Langlois, lui, travaillait sous les ordres de Labrouste, puisque ce dernier l'avait supplanté comme architecte du grand séminaire. Enfin,

p. 16



LES RATIONALISTES EN BRETAGNE

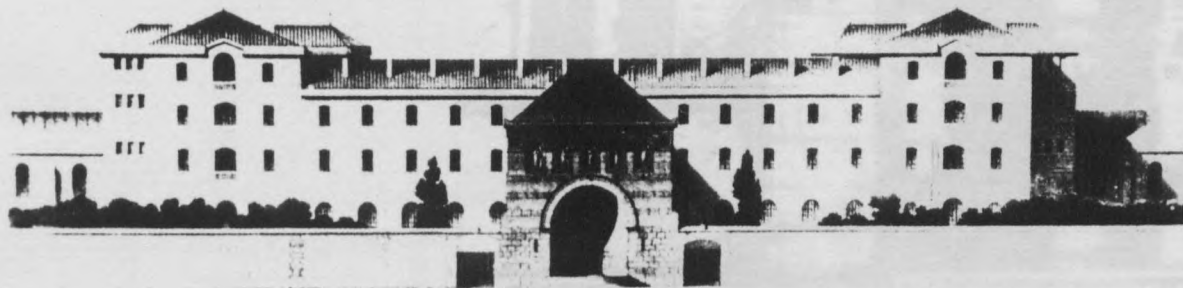
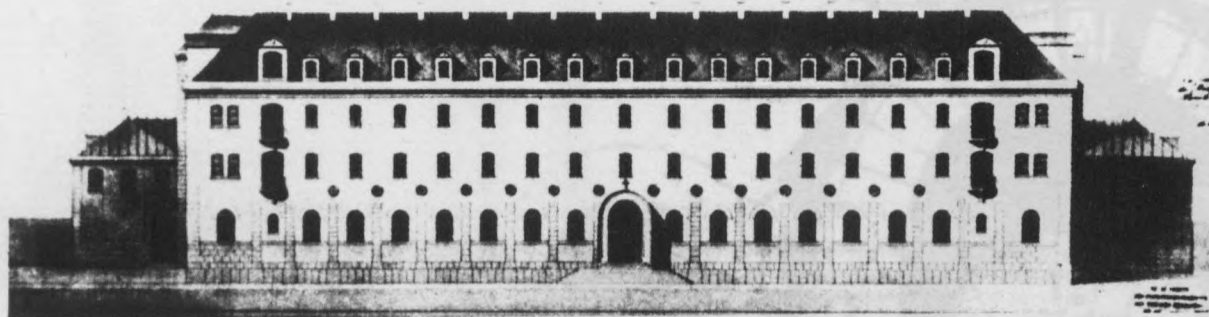
LES RATIONALISTES EN BRETAGNE

Henri Labrouste

- 1856

Grand Séminaire, place Hoche à Rennes

projet définitif : façade Est et coupe
sur la cour



avant-projet : façade Est et coupe sur
la cour

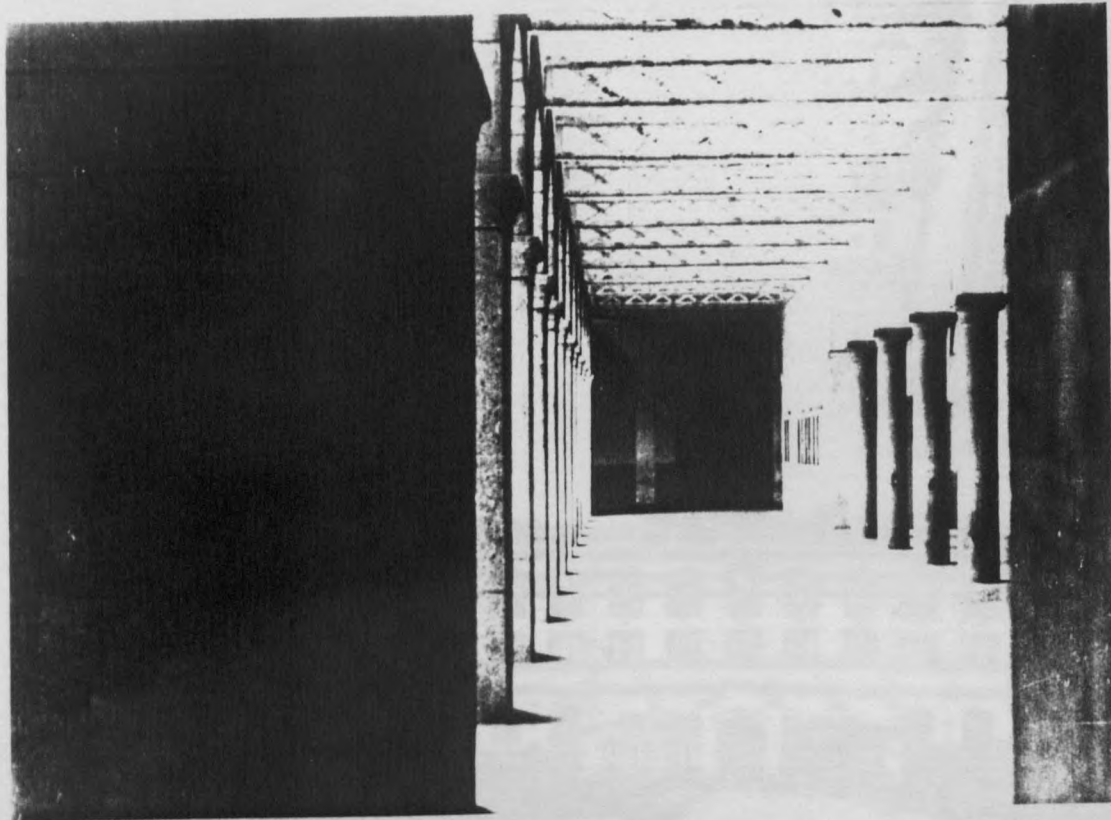
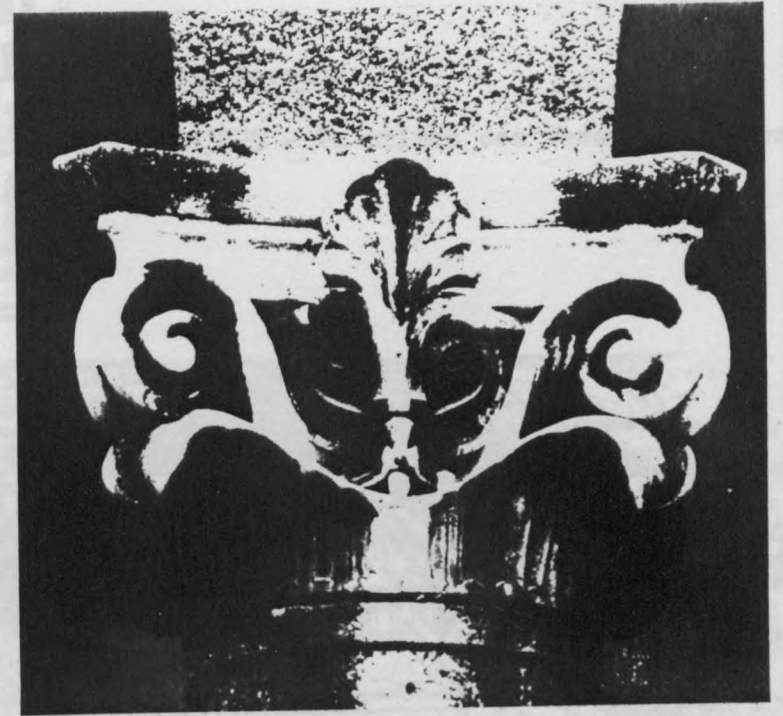




entrée façade Est

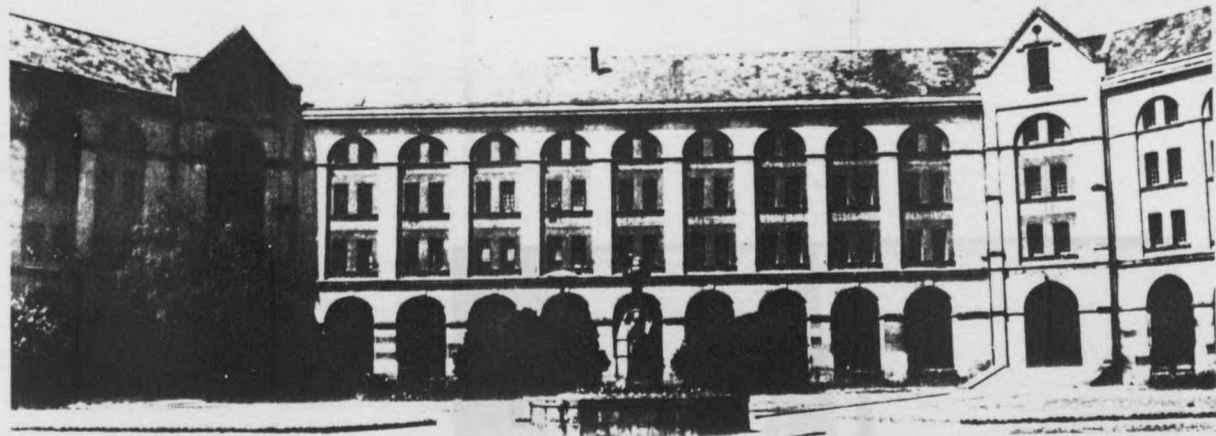
LES RATIONALISTES EN BRETAGNE

LES RATIONALISTES EN BRETAGNE



ci-dessus : arcades de la galerie de la
chapelle et détail d'un chapiteau du cloître

ci-contre : le péristyle d'entrée

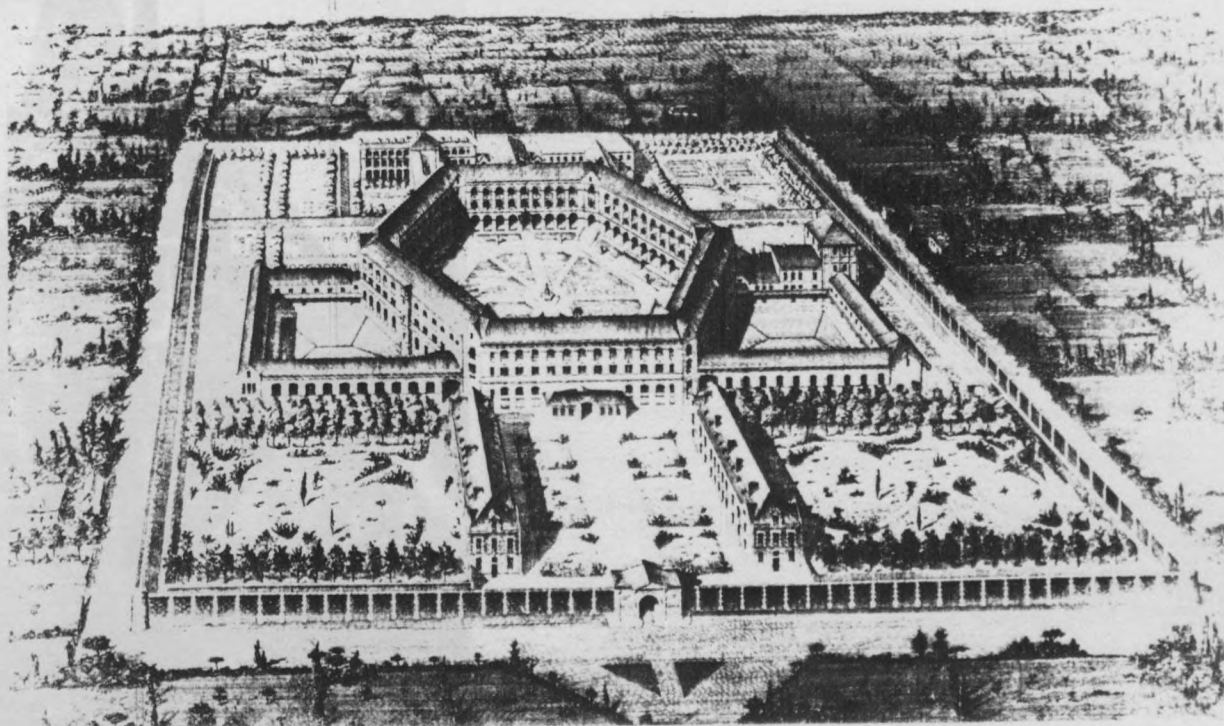


LES RATIONALISTES EN BRETAGNE

Alfred Normand

1860-1875 - la prison des Femmes de Rennes

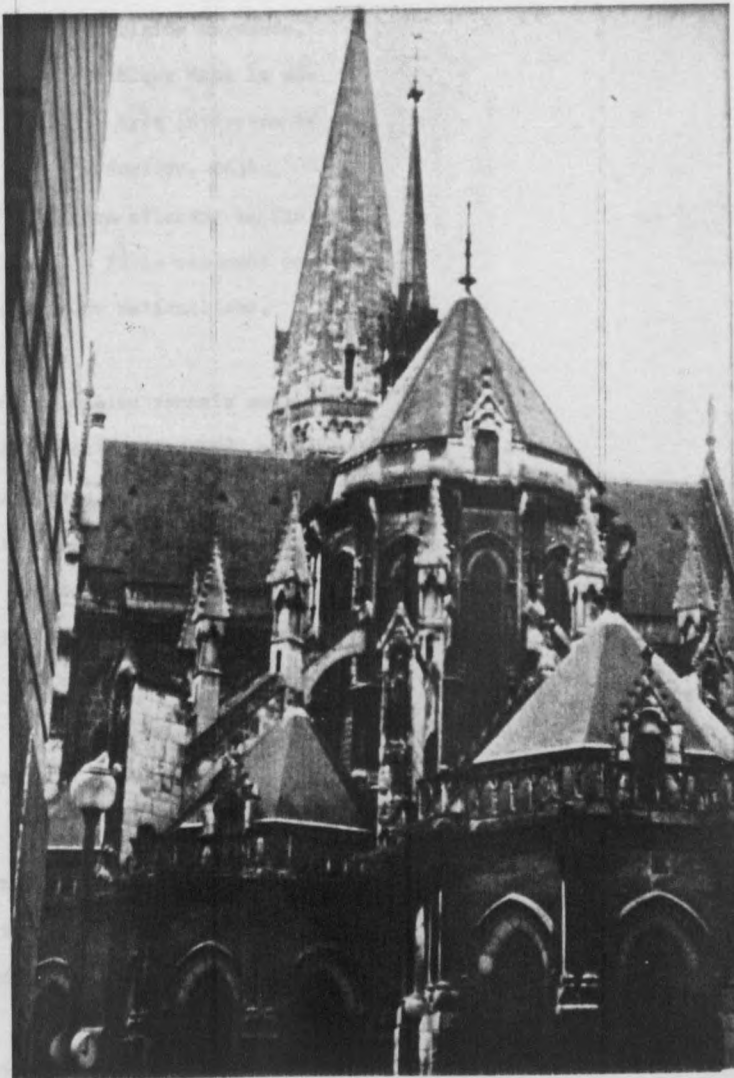
1840-1876 - l'église Saint-Nicolas de Nantes



LES RATIONALISTES EN BRETAGNE

Jean-Baptiste Lassus

1840-1876 - église Saint-Nicolas de Nantes



Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc lui-même interviendra en Bretagne à deux reprises, apparemment sans grande conséquence : à Nantes, p. 19 ◀ c'est lui qui définit le parti architectural du Palais Dobrée, réalisé ensuite sur les plans d'architectes nantais; à Saint-Brieuc, il construit pour un entrepreneur d'origine normande, Théodore Maignan (figure principale du néogothique dans le département), p. 20 ◀ une maison d'habitation pourtant très intéressante mais mal comprise - si mal comprise que l'exécution, déjà, trahissait l'esprit du projet (18). Il faudra attendre la fin du siècle pour que des architectes formés à Paris ramènent en Bretagne - et y acclimatent - l'idéologie du rationalisme.

Pour l'heure le véritable représentant du milieu rennais sous le Second Empire est Jean-Baptiste Martenot (1828-1906), architecte de la Ville entre 1858 et 1894 : avec une étonnante virtuosité, il importe à Rennes toutes les formules en vigueur - des halles qui doivent à Baltard, des serres copiées sur celles de Bordeaux, des kiosques ou des grilles à la Davioud, des hôtels dans le style de la plaine Monceau, des immeubles haussmanniens en pan coupé puis à rotonde et même une grande église néogothique, version systématisée du style chartrain ... (19).

L'ordre urbain

L'incohérence plastique de cette architecture de deuxième main, conduite avec la déroutante virtuosité et ce sérieux qui caractérisent l'éclectisme du Second Empire, ne se comprend vraiment que comme une tentative de globalisation de la problématique architecturale : à l'affrontement stylistique de la génération de 1830, à sa tentative d'équivalence entre styles et classes sociales, succède une multitude de formules qui,

si elles n'ont pas de ligne de conduite propre; s'efforcent à tout le moins de coller à leur objet - quitte à en admettre les formules stylistiques et le parti architectural comme un a priori ! Cette diversité n'a plus pour objet l'expression d'un affrontement, mais elle s'essaie à une classification qu'on dirait ornithologique des espèces architecturales, selon la règle d'adéquation entre le moyen et les besoins. L'extrême diversité des produits va permettre une clarification des situations urbaines et des rôles fonctionnels ou emblématiques de chaque édifice : c'est plus en effet au problème de la centralité ou de la périphérie, au problème de la catégorie de revenus (comme le conçoit César Daly, qui range les immeubles parisiens par classe, en fonction du coût de location, et y ajuste ensuite sa typologie architecturale) ou bien à celui du caractère représentatif de l'édifice (distinguant l'édifice à forte signification idéologique, exprimant le sommet d'une hiérarchie urbaine, de ceux dont la vocation - plus quotidienne - se rapproche de l'équipement du quartier) que Martenot va s'intéresser, créant un foisonnement de modèles dissemblables qui ont tous en commun, si l'en ose dire, cet air ... de modèle.

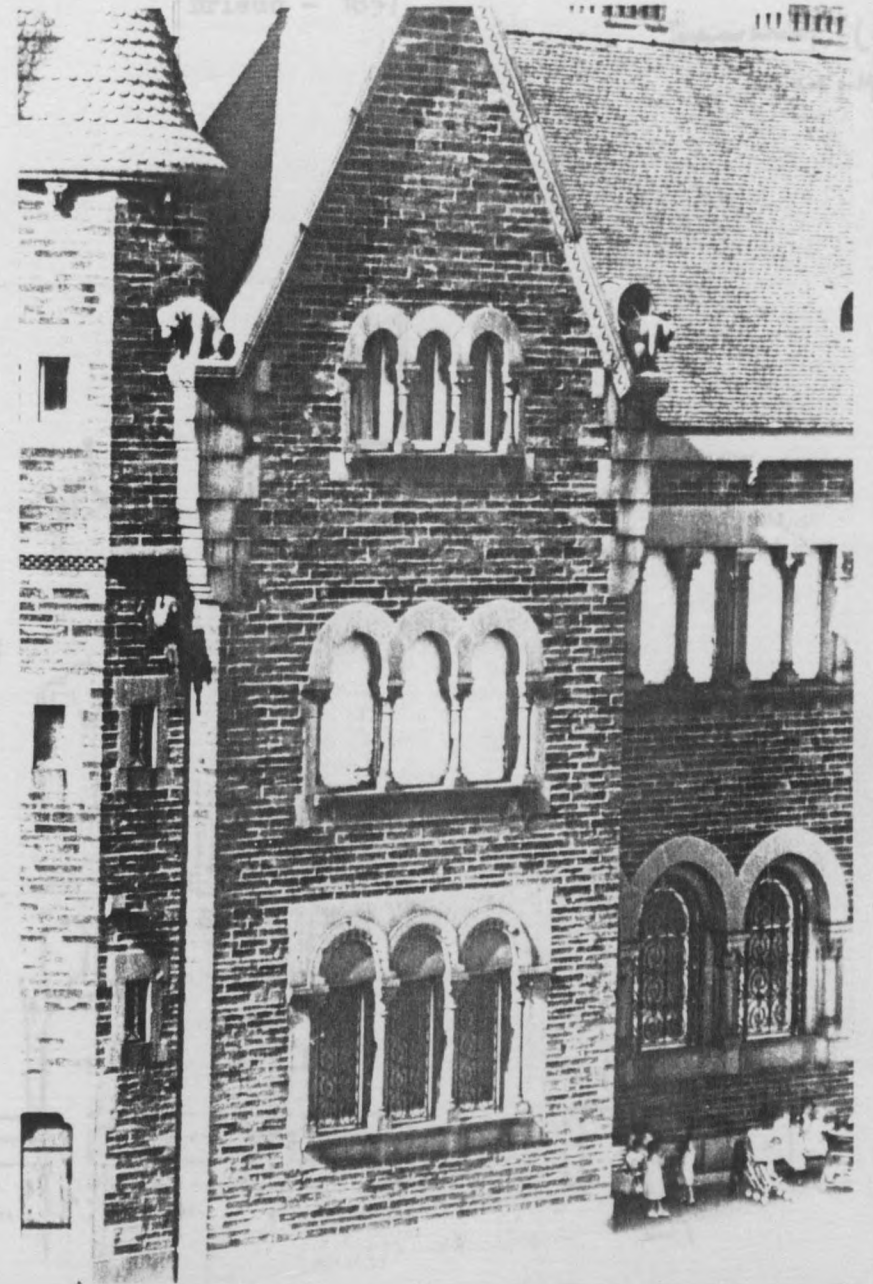
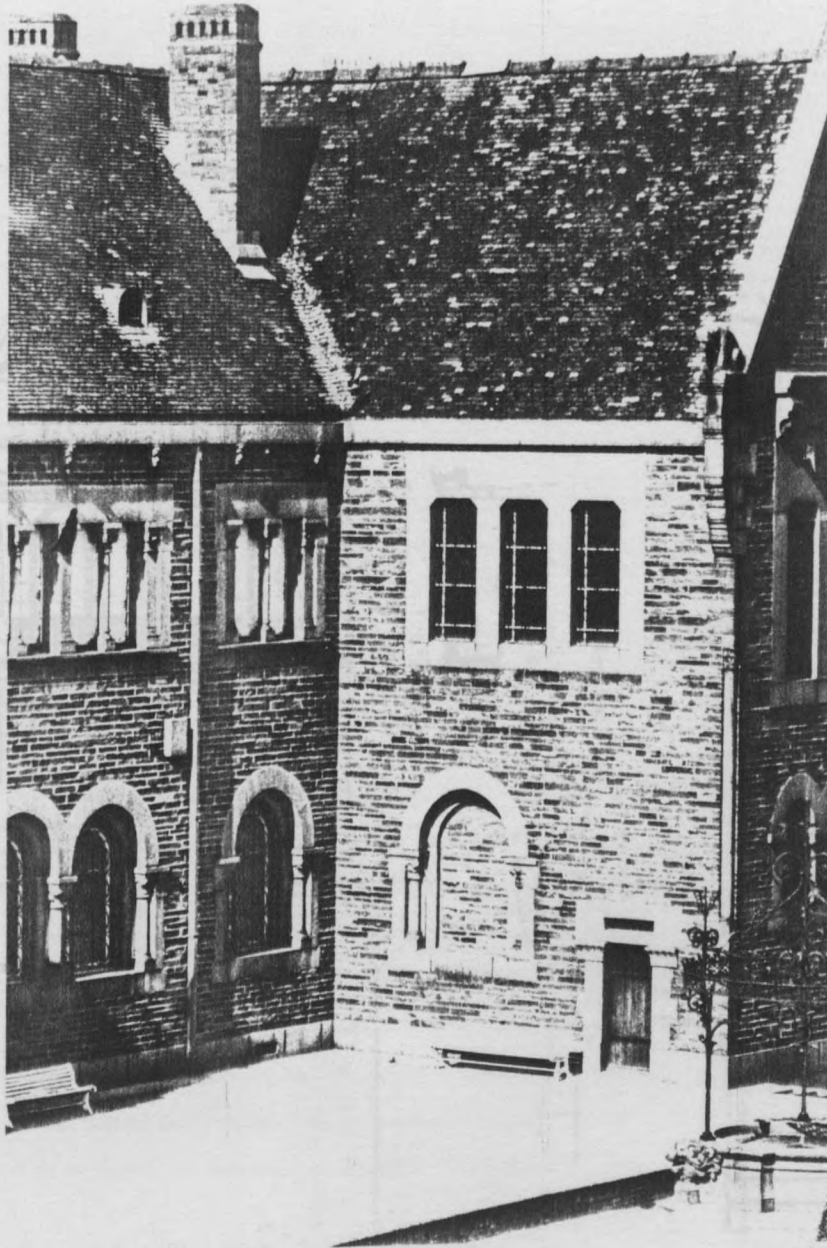
La paix bourgeoise

Cette tentative de domination du désordre urbain, par l'architecture comme par l'urbanisme, est caractéristique du Second Empire : à Rennes, elle correspond aux vastes projets de percements dont le maire, Ange de Léon, se fait l'interprète entre 1885 et 1861 - c'est-à-dire au moment même où arrive le chemin de fer. Qu'à cette période Martenot puisse être à la fois l'architecte des extensions de l'hôtel Richelot - pour le Conseiller général, fils de l'ancien doyen de la faculté de

LES RATIONALISTES EN BRETAGNE

E. Viollet-le-Duc

circa 1860 - Musée Dobrée à Nantes



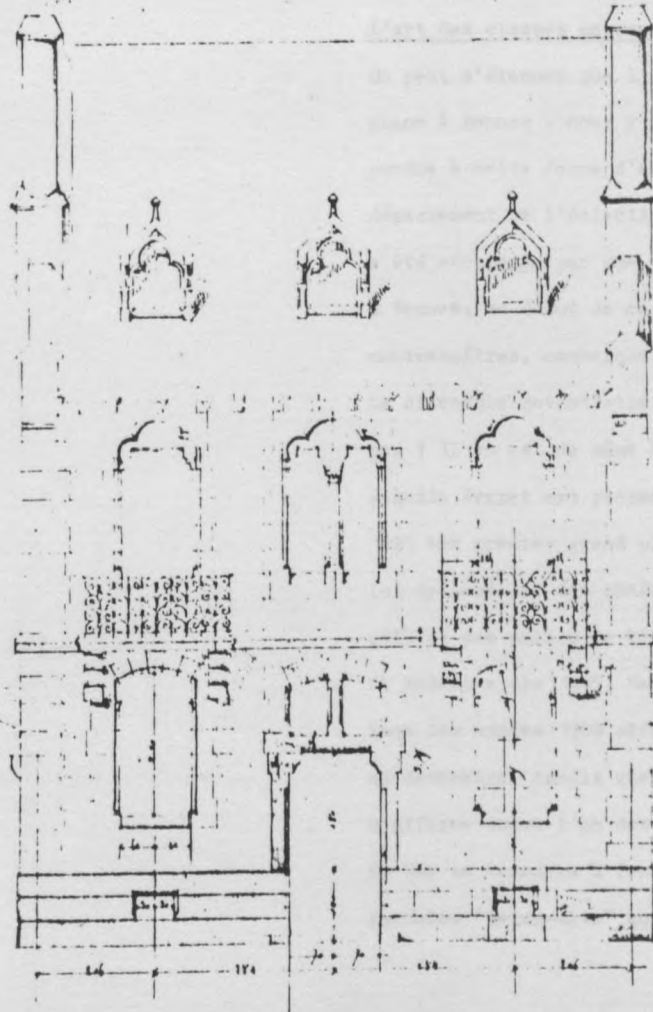
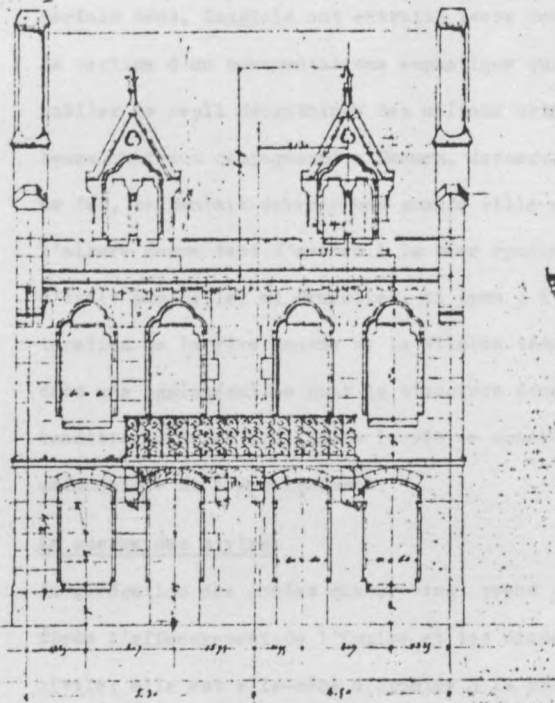
LES RATIONALISTES EN BRETAGNE

Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc

Maison de M. Maignan, rue de Brest à Saint-Brieuc - 1857

Travaux de la maison (à l'échelle)
H. de 10,00 p. M.

Maison de M. Maignan
à Saint-Brieuc.



Droit et neveu de l'architecte néoclassique - et celui du luxueux hôtel de Nétumières, pour l'une des plus riches familles aristocratiques de la région, nous paraît être un symbole (symbole d'autant plus significatif que l'hôtel de Nétumières, quittant l'alignement des quais, vient s'implanter le long de l'avenue de la Gare nouvellement percée ...)(20).

Architectes d'une bourgeoisie parvenue, Martenot et, dans un certain sens, Langlois ont entraîné leurs contemporains dans le vertige d'un monumentalisme emphatique qui fait quelque peu oublier le repli néogothique des milieux aristocratiques, dans leurs châteaux campagnards : Rennes, desservie par le chemin de fer, se sentait devenir une grande ville et s'en donnait l'allure comme tant d'autres à la même époque. Mais Rennes n'était pas Lille, ni Bruxelles, ni Lyon : l'échec de la restructuration de la rive gauche de la Vilaine témoigne de ces limites, dans une agglomération dont la structure économique restait traditionnelle et dont toute la vie se concentrait sur l'activité saisonnière de l'enseignement.

La guerre des styles

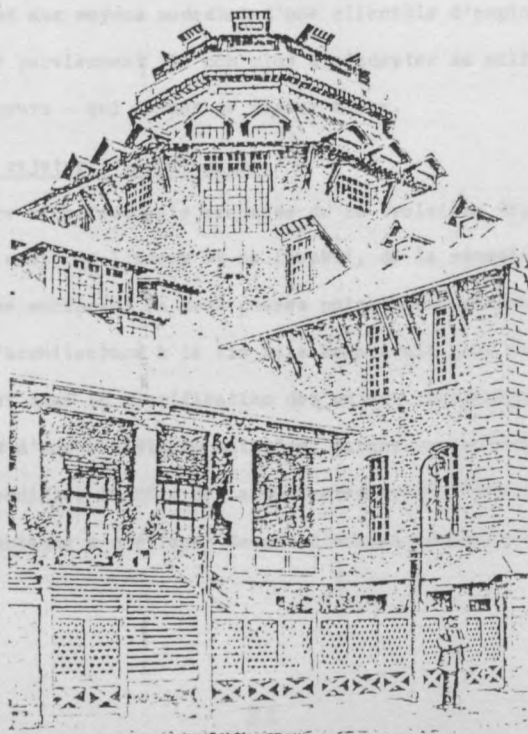
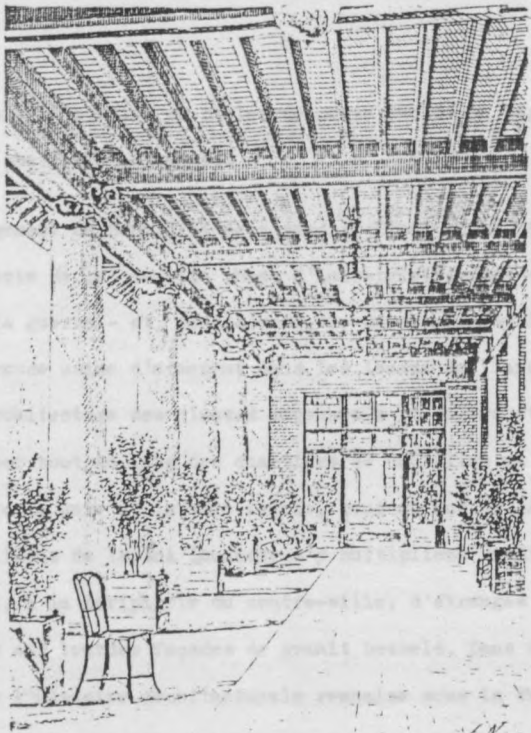
La génération des années quatre-vingt prend pied dans la ville après l'effondrement de l'Empire et les drames de la guerre civile; elle est elle-même affrontée à la crise économique (à partir de 1882, lors du krack de l'Union Générale), aux scandales politiques (affaires Wilson, Boulanger, de Panama et Dreyfus qui se succèdent de 1885 à 1899) et à l'instabilité sociale (attentats anarchistes de 1892-1894). Dans un contexte qui est celui d'une restructuration économique totale - on a pu parler à ce sujet de "seconde révolution industrielle" -

LES RATIONALISTES EN BRETAGNE

les conflits politiques prennent un caractère aigu. L'architecture revient sur le devant de la scène, en se chargeant de significations idéologiques : c'est vraiment là qu'à travers le discours sur le style, s'exaspèrent les conflits de classe. Aux splendeurs d'un romano-byzantin religieux particulièrement inventif répond la retenue d'une architecture publique totalement modélisée et, comme par compensation, l'étonnant laisser-aller d'une architecture privée ouverte à toutes les fantaisies individuelles.

L'art des classes moyennes

On peut s'étonner que l'Art Nouveau n'ait trouvé qu'une faible place à Rennes - nous y reviendrons. Mais qui pouvait correspondre à cette forme d'expression alors qu'elle se voulait le dépassement de l'éclectisme ambiant et qu'aussitôt née, elle a été récupérée par une classe moyenne en mal de reconnaissance ? A Rennes, au début de ce siècle, la classe d'employés - salariés, contremaîtres, commerçants et petits rentiers - constituant la clientèle potentielle de cette forme de style n'existait pas ! Il en est de même à propos du modernisme : certes, Auguste Perret est présent à Saint-Malo, où il édifie en 1898-1899 son premier grand plancher en béton armé. Perret avait été ici devancé par son confrère rennais Emmanuel Le Ray, qui utilise des dalles de béton armé pour les fondations de l'Ecole de Médecine dès 1897. Mais l'évolution architecturale de Perret dans les années 1900 sera sans écho sur la scène rennaise : au contraire, tandis que Perret, au théâtre des Champs-Élysées, s'affirme comme l'un des hommes les plus modernes de son temps, Le Ray se tournera à Rennes, dans les années dix, vers des formules "Beaux-Arts" quelque peu déroutantes - nous aurons



LES RATIONALISTES EN BRETAGNE

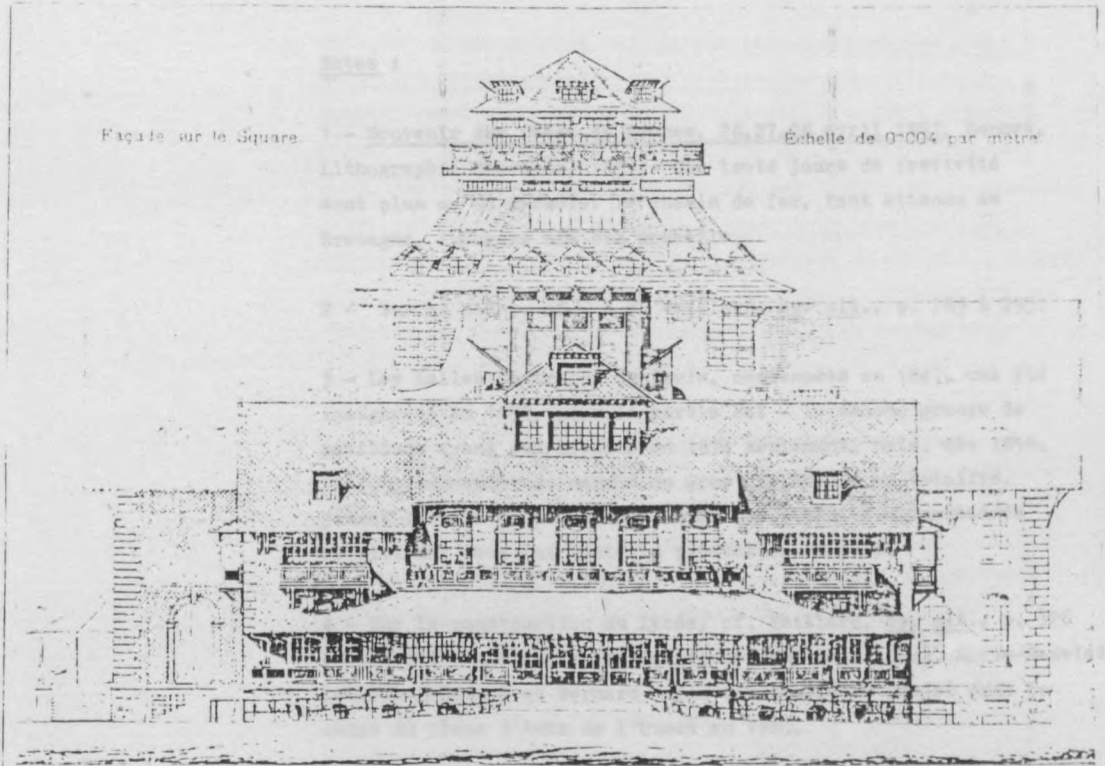
Auguste Perret

1899 - casino de Saint-Malo (détruit)
 (documents extraits de La Construction Moderne, Paris, 1899-1900, p. 244, pl. 52 et 53)

2^e SÉRIE — 5^e ANNÉE.

LA CONSTRUCTION MODERNE

PL. 53.



d'ailleurs l'occasion de parler de cette évolution régressive et d'en analyser les causes.

Le changement de mentalité sera tardif. C'est après 1914, dans le contexte de la nouvelle phase d'industrialisation qu'à entraîné la guerre - et, précisément, le développement à Rennes d'une grande usine d'armement dans les locaux de l'arsenal (21) - que l'architecture des classes moyennes a pu naître et se développer tout au long des quartiers de Châtillon et de l'Alma (derrière la gare et la voie ferrée, tout au Sud de la ville). Les pavillons de la Loi Loucheur s'y multiplient tandis qu'apparaissent, à la périphérie du centre-ville, d'étranges immeubles locatifs aux lourdes façades de granit bosselé. Dans ce deuxième temps de l'histoire architecturale rennaise sous la Troisième République, les architectes se voient marginalisés : c'est avec difficulté qu'ils adaptent le statut libéral de leur profession aux moyens modestes d'une clientèle d'employés; et ils ne parviennent pas non plus à s'adapter au milieu des entrepreneurs - qui savent se passer d'eux.

Aimer ou rejeter l'architecture

L'histoire architecturale rennaise de la Troisième République est donc celle de l'amour et de l'oubli, de la réussite et de l'échec se succédant en deux phases puissamment contrastées. Autant l'architecture à la fin du siècle avait joué un rôle prééminent dans la clarification des enjeux idéologiques et culturels d'une société en mutation, autant après la première guerre mondiale, le rôle des architectes tend à être reconsidéré, leur importance à s'effacer devant d'autres expressions

culturelles - dont l'art décoratif, touchant l'aménagement intérieur, le mobilier et même le vêtement, est le grand bénéficiaire. Seuls les architectes qui ont su adopter et comprendre le langage des arts décoratifs sont parvenus, dans cette période, à une expression convaincante : seuls, ils ont bénéficié de la reconnaissance du public. C'est ce dialogue difficile entre l'architecture et sa clientèle qui fait tout l'intérêt de l'histoire d'une capitale provinciale pendant trois quarts de siècle.

Notes :

- 1 - Souvenir des fêtes de Rennes, 26,27,28 avril 1857, Rennes, Lithographie Oberthür, 1857. Ces trois jours de festivité sont plus qu'un symbole: le chemin de fer, tant attendu en Bretagne, inaugure une ère nouvelle.
- 2 - Sur ce point, cf. J.Y. Veillard, op. cit., p. 289 à 293.
- 3 - Les Halles Centrales de Paris, commencées en 1847, ont été inaugurées en 1858, pour la partie Est - le second groupe de pavillons ayant été terminé en 1874 seulement. Mais, dès 1858, le fonctionnement du marché de gros est assuré en totalité, jouant le rôle de bourse nationale des produits alimentaires et attirant vers lui toute la production du pays.
- 4 - Sur la construction du lycée, cf. Veillard, op. cit., p. 326 (c'est lui qui signale les relations avec Louis Duc). Marie-Madeleine Leclech-Delourme et Bernard Hulin ont étudié le projet dans le cadre du cours d'Arts de l'Ouest en 1980.
- 5 - La pension de la Barre-Saint-Just est aussi appelée Pension Bréchat, du nom de son directeur. Lorsque l'enseignement privé sera autorisé en dehors du lycée d'Etat, sous le Second Empire, l'établissement prendra le nom de Collège Saint-Vincent. En 1905, le collège, confisqué par la Loi de Séparation, deviendra le lycée Jean-Macé.

6 - Joëlle Texier-Lefevre, Le boulevard Sévigné, dossier de licence en Arts de l'Ouest, 1978.

7 - Le Palais Universitaire regroupait les trois facultés de Lettres, Sciences et Droit, ainsi que la Musée et la Bibliothèque municipale. Plus tard seront créés le bâtiment de la Faculté des Sciences (aujourd'hui, Ecole dentaire), par Martenot, puis la Faculté de Médecine (affectée maintenant aux services d'urbanisme de la Ville); enfin, les facultés de Lettres et de Droit ainsi que la Bibliothèque viendront occuper d'anciennes fondations religieuses, laissant le Musée seul dans l'ancien Palais Universitaire.

8 - Octave Mirbeau, fils d'un notaire du Calvados, fait ses études à Vannes à partir de 1862, si l'on en croit son roman autobiographique, Sébastien Roch, paru en 1890. La réputation ancienne du collège de Vannes poussait les familles à des trajets incommodes : "Une chose l'étonnait, c'est que la ligne s'arrêtât à Rennes (...) Il ne pouvait admettre que les Compagnies n'eussent pas prolongé leur ligne, jusqu'à Vannes, à cause des Jésuites" (p. 77 de l'édition 10 x 18, Paris, Fasquelle, 1977). En fait, la lenteur de cette prolongation profitera de façon décisive au Collège de Rennes. Vannes ne gardera plus que sa clientèle côtière traditionnelle, de Nantes à Quimper.

9 - Sur l'architecture aristocratique à Rennes, entre le rêve et la réalité, voir Bernard Hulin, Architectures d'hôtels particuliers à Rennes de 1720 à 1740, mémoire de maîtrise, 1982, et L'architecture civile en Bretagne dans la première moitié du XVIIIe siècle, D.E.A., Université de Haute-Bretagne, 1984. B. Hulin montre bien que l'architecture aristocratique en Bretagne avant la Révolution est d'une grande médiocrité - imitation appauvrie des modèles parisiens, sans proportion ni qualité d'ornement - et que les réalisations des parlementaires rennais, pour riches qu'ils soient, sont dépourvues de la moindre ampleur. Les hôtels particuliers du XVIIe et du XVIIIe siècle, à Rennes, se comptent sur les doigts de la main.

10 - On disait, il y a cinquante ans, qu'il y avait à Rennes "sept sociétés", rangées par convictions politiques (légitimistes, orléanistes, bonapartistes, républicains) ou par professions (les commerçants; les juges, avocats et professeurs; les militaires). Le théâtre était considéré comme un lieu neutre, fréquenté par tous et autorisant les échanges entre groupes sociaux rivaux.

11 - Ces informations viennent de notre collègue François-Xavier Merrien qui, à partir de ses travaux de recherches, avait bien voulu présenter à nos étudiants une conférence sur "Habitat et classes sociales à Rennes au XIXe siècle", en 1980.

12 - Sur Mathurin Crucy, cf. Daniel Rabreau, Mathurin Crucy, 1749-1826, L'introduction de l'architecture révolutionnaire à Nantes, mémoire de maîtrise, Paris, Institut d'Art & d'Archéologie, 1969, et divers travaux du même auteur. Sur Millardet, J. Y. Veillard, op. cit., qui s'y est particulièrement intéressé, ainsi que Gwénaëlle de Carné, L'architecture néo-classique à Rennes: Louis Richelot (1786-1855), doctorat de 3e cycle, Université de Haute-Bretagne, 1984, ce dernier travail ayant mis en évidence le rôle original de Richelot dans les années 1830.

13 - Le dossier du théâtre de Rennes, étudié par J.Y. Veillard op. cit., p. 207 à 220), a suggéré à F. Loyer une étude plus développée : "Le théâtre de Rennes, un effort de modélisation", in Victor Louis et le théâtre, actes du Colloque de Bordeaux, Paris, C.N.R.S., 1982, p. 231 à 246. La construction du nouveau théâtre de Rennes avait été refusée sous Charles X : la décision prise dès 1831 de reconstruire l'édifice est symbolique du nouveau régime - et d'autant plus symbolique que l'emplacement retenu est sur la place de la Mairie, en face de cette dernière et à l'emplacement prévu par Gabriel pour un Palais du Gouverneur !

14 - Odile de Charry-Tramond, Les Mellet, un cabinet d'architectes rennais de 1841 à 1926, mémoire de maîtrise, Université de Haute-Bretagne, 1980.

15 - La chapelle des Missionnaires, oeuvre de Jacques Mellet, avait été construite de 1841 à 1844 sur la rue de Fougères, en vis-à-vis de la Préfecture. Premier édifice néo-gothique de la ville, cette chapelle mondaine attirait les milieux les plus aisés. Veillard signale que les plans initiaux de l'édifice, comme dans le cas de St-Nicolas de Nantes, seraient dus à un religieux, le père Aussant : l'origine religieuse de l'initiative n'est pas sans importance. Jacques Mellet construira à Rennes en 1851 son propre hôtel, dans la cour St-François (rue Hoche); en 1852, l'hôtel de Farcy, 11, quai Lamennais et en 1864-1868, l'hôtel de Palsy, 18, quai Dugay-Trouin (détruit). Sur le néo-gothique en Bretagne, voir Odile Besnier, L'architecture religieuse au XIXe siècle dans les Côtes-du-Nord, mémoire de maîtrise, 1978, et Le néo-gothique religieux dans les Côtes-du-Nord, 1840-1890, D.E.A., Université de Haute-Bretagne, 1979.

16 - Sophie Weygand, La reconstruction et les transformations aux 18e et 19e siècles de la cathédrale Saint-Pierre de Rennes, mémoire de D.E.A., Université de Haute-Bretagne, 1982, met enfin de l'ordre dans le dossier embrouillé de la reconstruction et de l'ornementation de la cathédrale - depuis les premiers projets de Potain jusqu'aux décors de Langlois.

17 - Le chanoine Joseph Brune a publié un Résumé du Cours d'archéologie professé au Séminaire de Rennes..., Rennes, anciennes librairies Vataret Jausions, 1846, autrement plus intéressant que ses oeuvres, assez médiocres, d'architecte religieux et complément bien utile, en tout cas, au Rituel de Belley, publié à Lyon en 1839 (et largement utilisé par le clergé pour ses constructions d'églises). Le chanoine Brune était un membre éminent de l'Association Bretonne - sur cette dernière institution, animée par de grands archéologues, voir Marie-Laure Montier, Le fonds François Alfred Ramé au Musée de Bretagne, mémoire de maîtrise, Université de Haute-Bretagne, 1984. L'Association Bretonne, fondée en 1843, est dissoute en 1859 pour cause de légitimisme, puis elle se reconstitue en 1874. Fondée en 1844, la Société Archéologique d'Ille-et-Vilaine regroupait les mêmes participants et faisait donc un peu double emploi - sauf qu'il s'agissait en l'occurrence d'une association officielle, présidée par le préfet.

18 - Odile Besnier, "La maison de Viollet-le-Duc à Saint-Brieuc" in Monuments Historiques, Paris, C.N.M.H.S., 1979, n° 112, p. 89 à 92.

19 - Les halles des Lices sont inspirées par Baltard, les grilles et le kiosque du Thabor prennent modèle sur Davioud, mais les serres du même jardin ont été empruntées à Charles Burguet, l'architecte de la Ville de Bordeaux - que Martenot consulte et à qui il demande ses plans pour s'en inspirer (cf. J.Y. Veillard, "Un "leader", Jean-Baptiste Martenot, architecte de la Ville de Rennes", et Robert Coustet, "Charles Burguet et l'historicisme bordelais", in Culture et création dans l'Architecture provinciale de Louis XIV à Napoléon III, Aix-en-Provence, publications de l'Université de Provence, 1983, p. 207 à 220 et 221 à 236). Les hôtels que nous citons sont ceux de Léon et de Nétumières, ainsi que celui de la rue d'Isly; les immeubles sont ceux de la rue d'Antrain (à pan coupé) et du boulevard de la Liberté (bâtiment Léofanti, dont la rotonde s'inspire des immeubles de la rue de Rome, à Paris). L'église est Notre-Dame de Bonne Nouvelle, à laquelle il faudrait encore ajouter le Palais du Commerce qui superpose curieusement les arcades de la place de Corfou, les colonnes de la place Vendôme et les toits du Louvre - saisissant cocktail architectural !

20 - La première Caisse d'Epargne était un bâtiment, d'ailleurs fort élégant, dans le style florentin mâtiné d'éléments empruntés à Salomon de Brosse pour le Luxembourg. Cette construction, située rue Martenot, fut abandonnée au profit de l'ancien hôtel de Nétumières, avenue Janvier. La transformation d'un hôtel particulier en bâtiment public est révélatrice de son caractère extrêmement monumental - c'est l'un des plus imposants bâtiments de Rennes et l'on peut s'en apercevoir en le comparant avec un hôtel bâti postérieurement sur son jardin, du côté du Champ-de-Mars : bien que ce dernier édifice soit de taille respectable, il a l'air d'une poupée russe vis-à-vis de l'autre...

21 - Pendant la première guerre mondiale, les besoins de l'usine d'armement de l'Arsenal ont amené à Rennes nombre de femmes seules, dont les maris étaient partis au front. Cette population de migrants se fixera ensuite à Rennes, désertant définitivement la campagne. C'est ainsi que Rennes, sans être une ville industrielle, n'en a pas moins connu les effets de la mutation technique, sociale et humaine qui a été celle de l'industrialisation, depuis le milieu du XIXe siècle.

L'EGLISE ET LE CHATEAU

■ UN ENJEU ARCHITECTURAL ET POLITIQUE

Au XIXe siècle comme dans les périodes antérieures, les édifices significatifs restent l'église et le château, supports d'un langage monumental qui ne convient ni à l'hôtel ou à la maison, ni à l'immeuble, ni même à l'édifice public - celui-ci traité, le plus souvent, avec une grande sévérité. Cette stabilité des programmes est d'autant plus frappante que des moyens économiques nouveaux apparaissent, qui favorisent la réalisation de constructions monumentales et impulsent donc, à ces deux programmes, une étonnante vitalité.

La restructuration des fortunes foncières, restructuration associée à une plus grande modernité dans leur gestion, se reflète dans la construction ou les transformations apportées, sous couvert de restauration, aux châteaux ruraux. Simultanément, l'église paroissiale prend une importance nouvelle : elle devient le symbole de la communauté villageoise en expansion. Marque de puissance et de domination, le château exprime certes le maintien d'un pouvoir ancestral sur le milieu comme sur le paysage rural; mais l'église, parfois son associée, est aussi le plus souvent sa rivale - une rivale dont l'ampleur monumentale signifiera le pouvoir du bourg sur la campagne environnante: l'impact visuel du clocher devient d'autant plus fort que le paysage a été restructuré, à échelle plus large, par le percement des grands routes depuis l'époque impériale.

Significations convergentes

Plus encore que le château, dont la signification idéologique est simple, l'église va devenir un enjeu. Sa présence exprime, au premier niveau, la force d'une église temporelle et son pouvoir sur les âmes. Mais elle exprime aussi la communauté villageoise, dans son unité comme dans ses tensions : dans certains cas, c'est tout le bourg qui se mobilise pour la construire; dans d'autres, la querelle est ouverte entre paysans

et habitants du bourg - regroupés les uns et les autres derrière un notable qui leur sert de porte parole. Les cas de figures sont ici très nombreux entre le curé et le conseil de fabrique, le châtelain, le maire et le conseil municipal. Le choix de l'emplacement de l'église cristallise généralement ce débat, quand ce n'est pas le problème des participations financières - dons du curé, du châtelain ou d'un notable, avec conditions impératives, rôle du conseil de fabrique et du conseil municipal (ce dernier subventionnant le projet ou lui refusant toute aide, jusqu'aux contestations les plus mesquines...). Le débat s'amplifiera encore quand il s'agit d'obtenir des subventions du Ministère des Cultes ou des prêts à faible taux d'intérêt distribués par le Crédit foncier avec l'aval des autorités : conseillers généraux, députés et préfets accordent ou refusent les subventions, souvent très importantes, au gré de la politique locale et du rythme des élections : les alliances les plus étonnantes sont de mise, quand il s'agit de recueillir des voix et la Troisième République, laïque, en usera largement. Pour toutes ces raisons, la reconstruction de l'église paroissiale devient, à partir du règne de Louis-Philippe et jusqu'à la Loi de Séparation, un événement majeur de la vie locale : sollicitée par le clergé ou par l'évêché, voulue par le Conseil de fabrique, aidée par quelques particuliers qui en font le symbole de leur notabilité. L'église du bourg est un porte-drapeau, ce que ni la mairie, ni le lavoir, ni la maison d'école ne sont jamais parvenus à être? Et c'est pourquoi son expression architecturale acquiert, au fil du temps, une importance majeure.

Economie ou monumentalité ?

Les premières églises édifiées sous le règne de Louis-Philippe ou au début du Second Empire étaient conçues comme les équipements

indispensables du culte, à la charge de la collectivité, mais leur réalisation ne devait être, en aucun cas, différente de celle des autres équipements - les mêmes règles d'économie et de sobriété devant y présider. Les premières constructions néo-gothiques, par l'importance architecturale qu'elles affichent, dérogent à cette règle tacite - on le voit bien à l'accueil que leur réserve le Conseil des Bâtiments Civils, qui en critique l'outréisme et s'attache à rappeler l'équivalence nécessaire entre l'importance du projet architectural et le nombre des fidèles. Plus encore qu'un débat sur le style, la question du néo-gothique religieux aura été, dans les débuts, une querelle sur le statut de l'édifice religieux et son droit à l'expression monumentale. Dans cette querelle, les architectes sont bien souvent dépassés par le clergé qui prend lui-même l'initiative du projet architectural : autour de 1840, les curés-architectes fleurissent.

L'hostilité de l'administration aux grandes constructions dispendieuses est telle, à cette époque, qu'elle aboutira à une étonnante circulaire du Ministère des Cultes, en date 13 novembre 1853, sur la typologie des églises, des presbytères et des maisons d'école : le ministre de l'Instruction publique appelait les architectes diocésains, chargés de l'entretien et de la construction des églises, à lui adresser des projets-types d'édifice en relation avec la dimension de la commune, son nombre d'habitants et ses ressources. Trois classes sont prévues : pour les villages les plus pauvres, le devis ne devra pas dépasser 20.000 francs; pour les bourgs ordinaires, il s'élèvera à 50.000 francs et, pour les gros bourgs - chefs-lieux de canton, sièges de foires et marchés -, il pourra aller jusqu'à 120.000 Francs. La typologie exclut les églises urbaines, dont les devis

sont estimés autour de 300.000 francs, car les conditions d'implantation foncière, les besoins et les ressources sont extrêmement variables et imposent donc des projets spécifiques.

Ces "églises de bourgs et de villages", pour reprendre l'expression d'Anatole de Baudot, doivent être adaptées aux particularités locales et c'est bien l'esprit de cette demande décentralisée que d'inviter les concepteurs à créer des types architecturaux spécifiques, adaptés aux ressources et à l'histoire de leur région - la circulaire condamne la création à Paris de modèles nationaux qui détruiraient toute originalité régionale : derrière la signature du ministre des Cultes, Henri Fortoul, transparait celle des inspecteurs généraux des cultes - poste auquel Viollet-le-Duc avait été appelé en 1853 (1).

Dans la pratique, les recommandations de l'administration, appuyée par les architectes rationalistes, n'aboutiront guère : certes, Charles Langlois enverra, comme nombre de ses collègues, des plans d'églises-types (2), mais les réalisations ne tiendront aucun compte de ces projets - qui, d'ailleurs n'ont jamais été publiés, contrairement à l'engagement du ministre. En réalité, la distorsion est totale entre les classes de devis proposées par le ministère des Cultes et le montant du devis réel des constructions: les soixante-dix-sept édifices d'Arthur Régnault, l'architecte diocésain d'Ille-et-Vilaine, recensés par Annaïck Ravilly (3), oscillent entre 50 et 100.000 francs pour la moitié d'entre eux, 120 à 180.000 pour le quart et 250.000 pour un seul édifice (d'ailleurs vivement critiqué par l'administration, qui finira par lui refuser toute aide); pour le reste, les travaux de moins de 30.000 francs représentent généralement des reconstructions partielles (nef ou clocher) ou des restaurations avec embellissement - une exception près, l'église de Bovel, reconstruite en 1868 pour 21.000 francs, sauf la tour!

Trouver l'architecte

Ce goût des églises chères, dans des communes qui, pour la plupart, ne dépassent ^{pas} trois mille habitants, est hautement significatif : il faut peut-être moins y voir le triomphalisme religieux de l'époque que l'orgueil villageois. Et il est certain que les capacités de conception des architectes de formation traditionnelle seront très tôt dépassées par cette demande ascendante de la clientèle: Aristide Tourneux, Léonce Couëtoux, Hippolyte Béziers-Lafosse, Louis Le Ray, Folie et Gelly qui sont, avec le chanoine Brune, les architectes ordinaires de Rennes sous la Monarchie de Juillet et le Second Empire, sont des constructeurs modestes. Seul Jacques Mellet tranche quelque peu sur cette médiocrité - mais sa conception de l'église rurale reste traditionnelle. En fait, seuls Charles Langlois et Jean-Baptiste Martenot seraient capables de concevoir de vastes projets. Mais le premier est totalement dévoué à l'entreprise de transformation de la cathédrale, qui a débuté en 1859, et le second est retenu par ses tâches d'architecte de la ville et de constructeur mondain d'hôtels particuliers.

Martenot ne construira, en définitive, qu'une seule église, triomphe - par l'ampleur du projet - et échec - par son inachèvement - d'une carrière d'architecte : il s'agit de l'église Saint-Aubin-Notre-Dame de Bonne Nouvelle, à Rennes, place Sainte-Anne. L'idée en est définie dès 1866. En 1873, Martenot donne un avant-projet, qui dérive de Saint-Nicolas de Nantes, tout en critiquant certaines dispositions - il condamne le clocher-porche parce qu'il " encombre la nef de contreforts" et lui préfère deux flèches, sur le modèle initial de Iassus. Deux ans après, Martenot corrigera son projet en supprimant l'important déambulatoire prévu, au profit d'un simple chevet à trois pans - "pour ne pas encourir le reproche de projeter une cathédrale", comme le

signale très justement J. Y. Veillard (4). L'édifice, commencé en 1882, sera conduit jusqu'aux dernières travées de la nef par Emmanuel Le Ray, le successeur de Martenot - non sans conflits avec ce dernier. Inauguré en 1904, l'église reste dépourvue de façade et, malgré son importance, n'a donc pas pris dans le paysage rennais, la position que sa monumentalité suggérait. Martenot, en effet, avait donné à cette basilique urbaine des proportions très excessives : avec 27 mètres sous voûte, l'édifice dépasse largement les 20 mètres de Quimper et les 21 mètres de Dol !

■ ARTHUR REGNAULT, ARCHITECTE DIOCESAIN

Martenot, qui savait répondre à tout, savait donc satisfaire la soif de monumentalité dont étaient saisis les notables des bourgs et villes de Haute-Bretagne, mais il lui manquait, comme à Charles Langlois, le temps de s'y consacrer. C'est à cette tâche que, sous l'aile protectrice de l'architecte diocésain en titre, va se consacrer un jeune architecte frais émoulu de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, Arthur Regnault (1839-1932). Figure exceptionnelle dans l'art religieux du XIXe siècle, Regnault a laissé un souvenir vivace dans la région (5). Il a construit, dans le seul département d'Ille-et-Vilaine, trente-huit églises, il en a agrandi quatorze, édifié huit clochers et il est intervenu de façon importante sur dix-sept autres bâtiments religieux - en revanche, son oeuvre civile est presque nulle : un château et six hôtels particuliers de faible ampleur.

Formation

Fils d'une famille de notaires de Bain-de-Bretagne, Arthur Regnault avait pour frères un médecin hygiéniste réputé ainsi qu'un religieux, père eudiste, qui fut pendant un quart de siècle président de l'Alliance des maisons de l'éducation chrétienne, "association qui groupait tous les collèges catholiques de France". Pétri de religion, dans une famille dont les convictions royalistes étaient fortement ancrées, Arthur Regnault sera orienté vers des études d'ingénieur et sortira à vingt ans de l'Ecole Centrale,

troisième de sa promotion. Par relations, il sera présenté à la fille d'Emile Péreire dont le mari, directeur de la Compagnie du Gaz, le fait embaucher dans ses services. De là, il passe chez Léon-Armand Darrou (1837-1900), l'architecte de la Compagnie. En 1861, il est reçu à l'admission dans la 2e classe de l'Ecole des Beaux-Arts, dont il suivra l'enseignement pendant quatre ans. Son frère lui offre alors le traditionnel voyage d'Italie, voyage architectural qui finira par se confondre totalement avec un pèlerinage. A son retour, il travaille quelque temps chez Michel Douillard (1829-1888), architecte diocésain bien implanté en Bretagne et qui, avec son frère l'abbé Louis Douillard (1823- ?), sera l'un des lauréats du concours du Sacré-Coeur de Montmartre, en 1874. Puis il complète sa formation chez Antoine Guérinot (1830-1891), ancien élève de Viollet-le-Duc et architecte réputé de la préfecture et de l'hôtel de ville de Poitiers. En 1866, il est de retour à Rennes, appelé par un de ses anciens camarades, Des Bouillons, qui lui a confié la construction du château de la Bretesche à Hédé - c'est d'ailleurs à un autre camarade de l'école centrale, Moison, de Tours, que Regnault confiera l'exécution du grand portail en feronnerie qui forme l'entrée du château.

p. 39

La Guerche-de-Bretagne

Regnault construira quelques hôtels rennais, boulevard de Sévigné et rue de Fougères, mais cette clientèle ne l'intéresse pas : dès 1868, il construit une petite église, la plus modeste de celles qu'il réalisera, à Bovel. L'année suivante, il est l'associé de Charles Langlois à Chartres-de-Bretagne et surtout il édifie devant l'église médiévale de La Guerche-de-Bretagne, aux confins de l'Anjou, un imposant clocher-porche : il s'y est inspiré très fidèlement de deux modèles finistériens, le Kreisker de Saint-Pol de Léon et Notre-Dame de Roscuden à Pont-Croix. Il suit en cela

l'exemple de Joseph Bigot qui, dès 1856, avait adapté les deux flèches finistériennes aux clochers inachevés de la cathédrale de Quimper. Retenant ici le modèle du clocher-porche, Regnault modifie lui aussi fortement le type initial qui était celui du clocher de croisée. Il lui donne néanmoins des proportions comparables, empruntant au Kreisker les longues lancettes de l'étage des cloches et à Pont-Croix la flèche proprement dite. Cette tour, plantée au milieu d'un village qu'elle écrase totalement, est d'un effet saisissant - d'autant que, dans cette région d'Ille-et-Vilaine, la référence finistérienne apparaît comme totalement déroutante.

L'histoire du projet montre que la construction de la tour (6) a été une volonté du conseil de fabrique, contre l'avis de la municipalité qui lui a refusé le moindre subside. Les 181.435, 36 francs dépensés pour cette construction somptuaire l'ont été sur des fonds privés - don de l'ancien curé, souscriptions et emprunt de la paroisse. L'édifice, visible à grande distance, est dans ce pays de bocage un signal insolite, une sorte de borne-frontière à la limite de l'Anjou - jouant un rôle somme toute comparable à celui de la flèche de Chartres dans le paysage de la Beauce. On peut critiquer une telle démesure, en sourire peut-être, mais on ne peut pas ignorer la force d'impact d'une telle construction, non plus que la beauté de son exécution (même si, pour des raisons d'économie, l'appareillage en taille de la tour est plaqué sur une maçonnerie de moellons).

Pour ce premier début, Regnault s'affirmait comme archéologue, puisant ses modèles dans la région et non dans le répertoire national. Certes, il a, comme tous ses contemporains, ignoré la différence entre Haute et Basse Bretagne, entre l'art, alors méprisé, de l'Ille-et-Vilaine et celui du Finistère, mais il n'en a pas moins montré des scrupules d'archéologue que peu de ses contemporains partageaient. Il est vrai que, dans le contexte

rennais, il était à bonne école - profitant du travail fondamental de ses prédécesseurs, au premier desquels il faut citer La Borderie, Ramé et Charles Langlois. Depuis 1864, avant même le voyage d'Italie, Regnault a engagé une série de tournées archéologiques qu'il continuera assidûment jusqu'en 1882. Les premiers carnets concernent son pays natal, Bain-de-Bretagne, ainsi que les collections du Musée de Cluny, qu'il a étudié avec attention lors de son séjour à Paris. En 1865, il voyage en Bourgogne et en Champagne puis traverse l'Italie, de Florence à Pompéï. En 1867, il part à la découverte de l'art roman du Poitou et de la Charente (et entre en contact, au passage, avec l'oeuvre d'Abadie). La même année, c'est vers le Finistère qu'il se tourne, puis vers l'arrondissement de Caen, en 1868. Ses premiers projets sont donc le produit de cette quête archéologique qui l'a définitivement éloigné des modèles parisiens de sa formation initiale. Chacune des phases de son histoire personnelle, comme architecte, sera d'ailleurs marquée par ce retour nécessaire à l'archéologie comme moyen d'invention et de libération.

p. 39
à 42

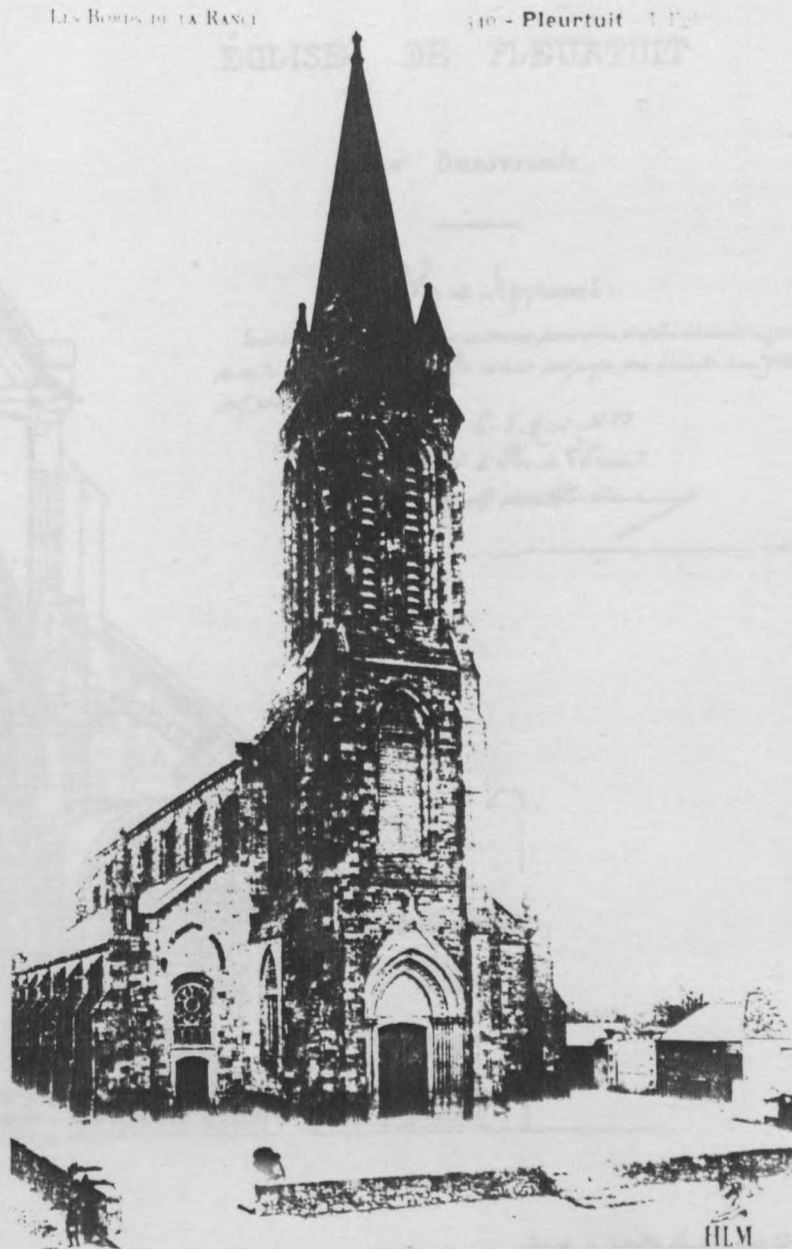
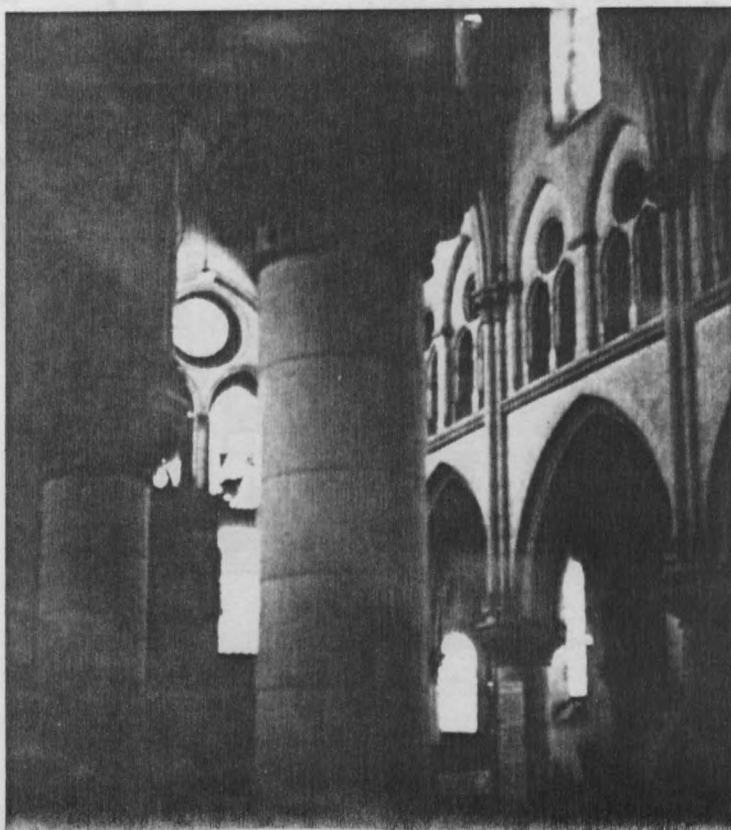
◀ Pleurtuit

Parallèlement à la tour de La Guerche, Regnault avait donné dès 1867 un projet d'église paroissiale pour Pleurtuit, près de Dinard - un édifice dont la construction sera reportée après la guerre, de 1873 à 1883. Au moment où il concevait cet édifice, sa culture architecturale restait encore très parisienne : malgré le chevet-plat, avec son admirable maîtresse-vitre, et le clocher-porche d'une silhouette très élancée, les grandes lignes du projet reposent sur l'interprétation simplifiée des types du XIIe siècle en Ile-de-France : colonnes rondes, tribunes-triforium, fenêtres hautes qui doivent beaucoup à l'étude de Notre-Dame de Paris. L'espace intérieur lui-même, totalement fluide, est typiquement parisien, même si la lumière vient à flots par le choeur (mais on s'aperçoit alors que l'ordonnance des baies doit



ci-dessus : 1869 - grille d'entrée du château de la Bretesche à Hédé

ci-contre : 1873-1884 - église de Pleurtuit et vue intérieure



SCHE
PLEURTUIT
DEPARTEMENT
ILLE - ET - VILAINE

ÉGLISE DE PLEURTUIT

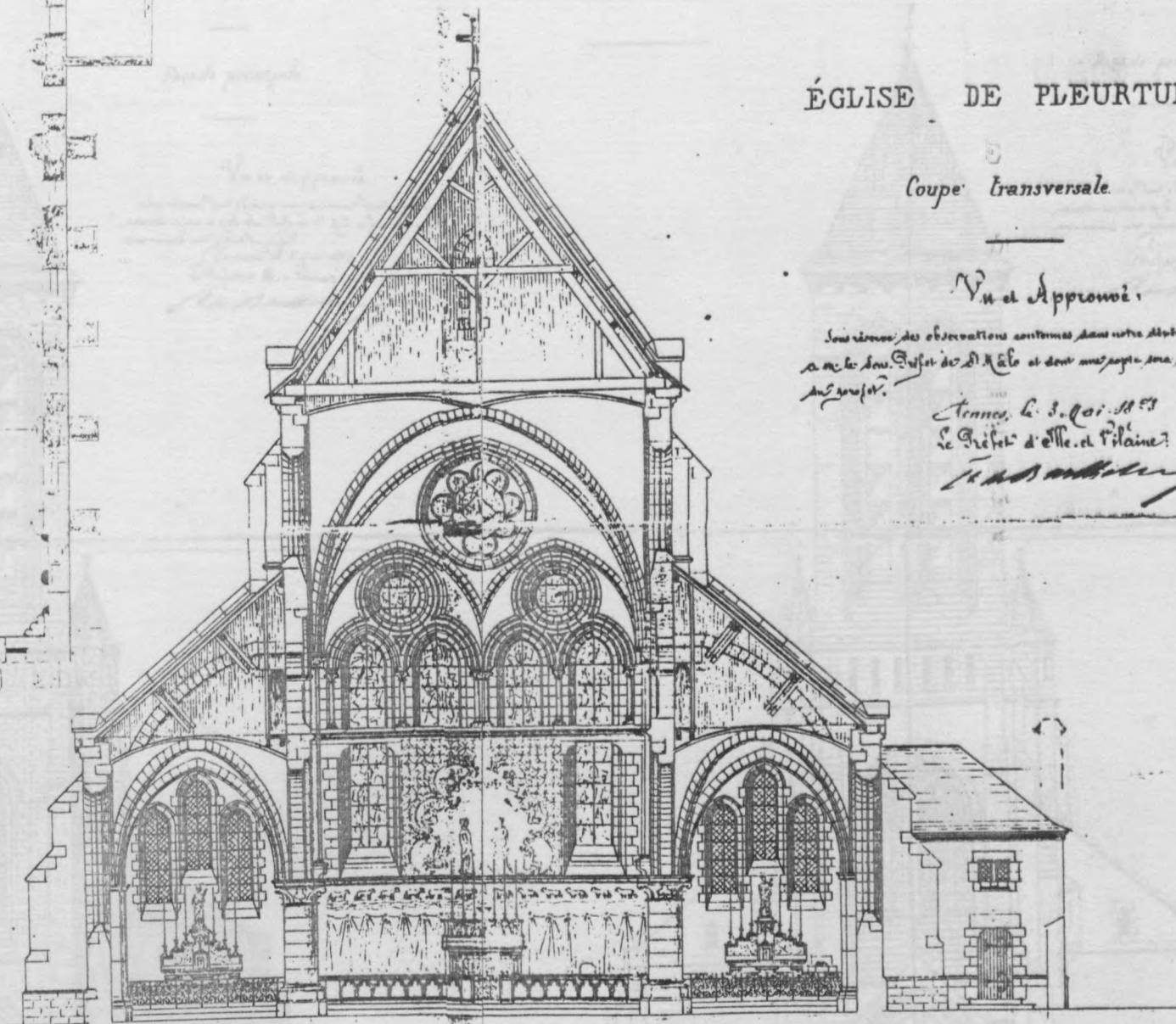
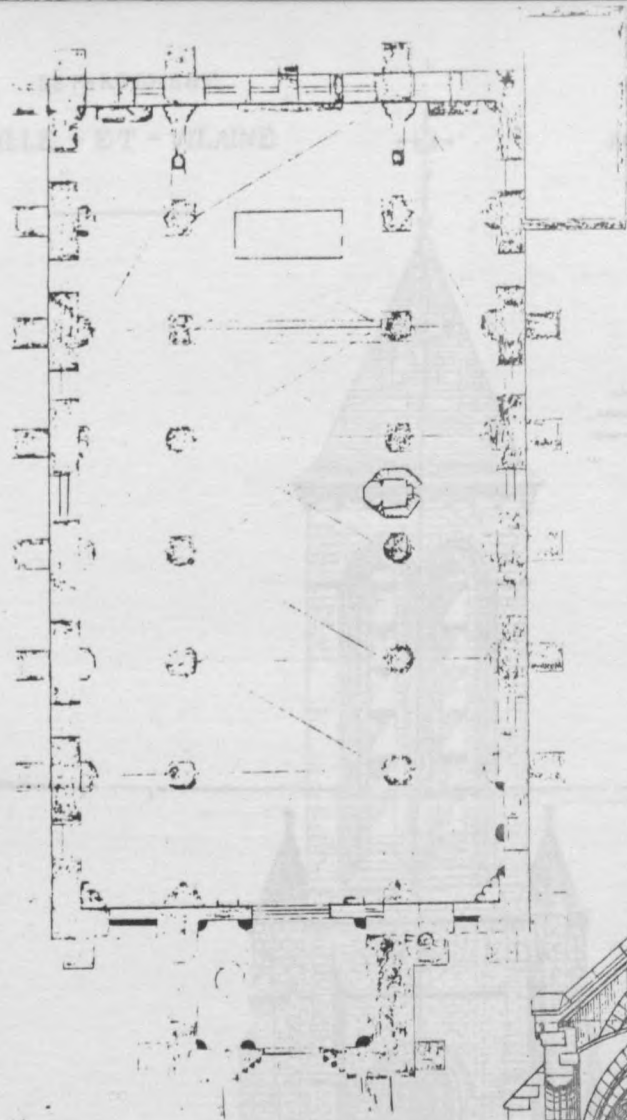
Coupe Transversale

Vu et Approuvé :

Sous réserve des observations contenues dans notre lettre adressée en son
à M. le Sous-Prefet de Mâle et dont nous prions votre amabilité aux
au surplus.

Rennes, le 3. Mai 1867
Le Préfet d'Ille et Vilaine

J. H. B. B. B.



Ech: 0,005/1m
— réemplois

Dressé à l'échelle de 0,01 par l'architecte soussigné
Rennes, le 8 décembre 1867

A. Regnault

DEPARTEMENT
D'ILLE - ET - VILAINE

ÉGLISE
DE PLEURTUIT

DEPARTEMENT
D'ILLE - ET - VILAINE

Arthur REGNAULT

Façade principale.

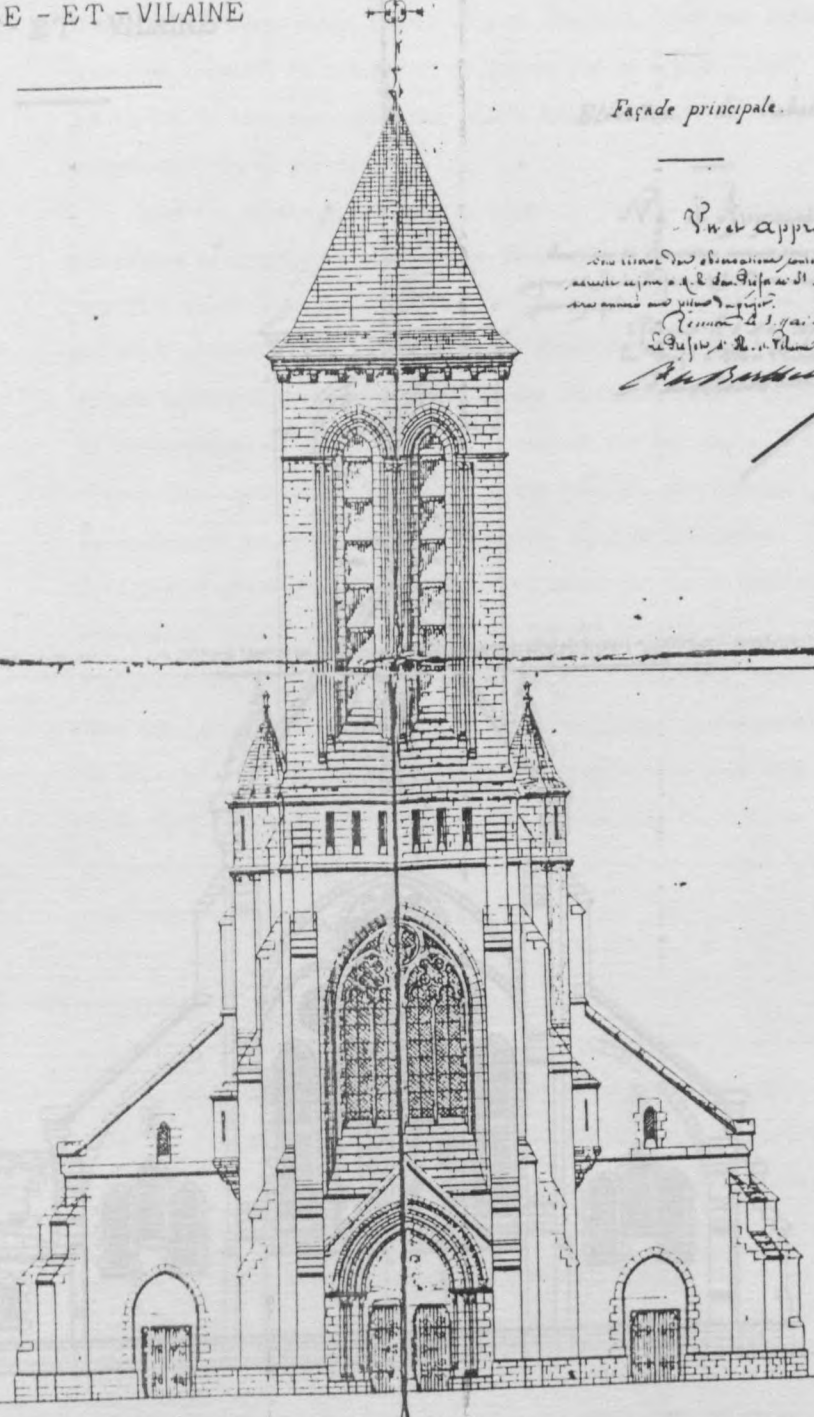
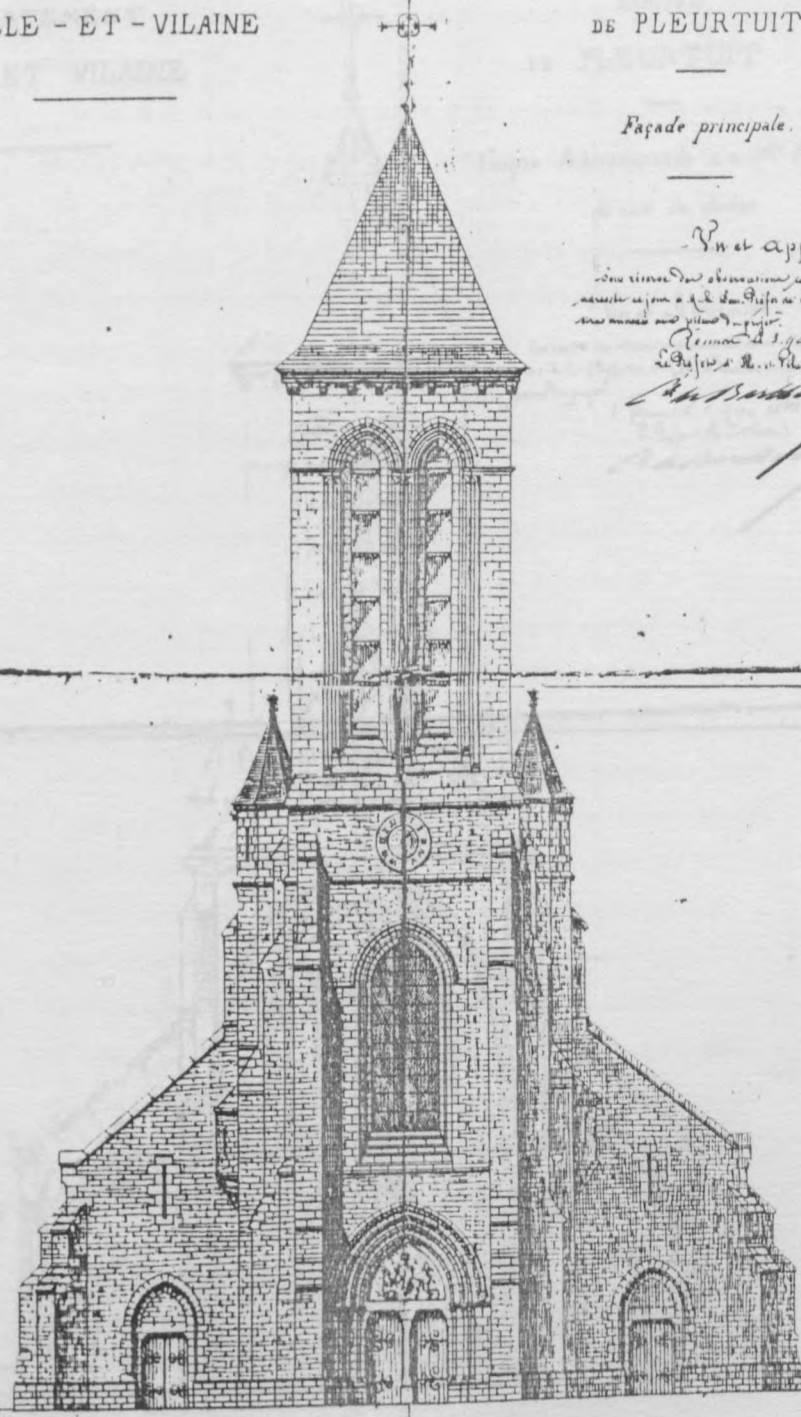
Façade principale.

Vu et approuvé.

Le Maire de Pleurtuit
Le 10 Mars 1893

Vu et approuvé.

Le Maire de Pleurtuit
Le 10 Mars 1893



11

DÉPARTEMENT
D'ILLE ET VILAINE

ÉGLISE
DE PLEURTUIT

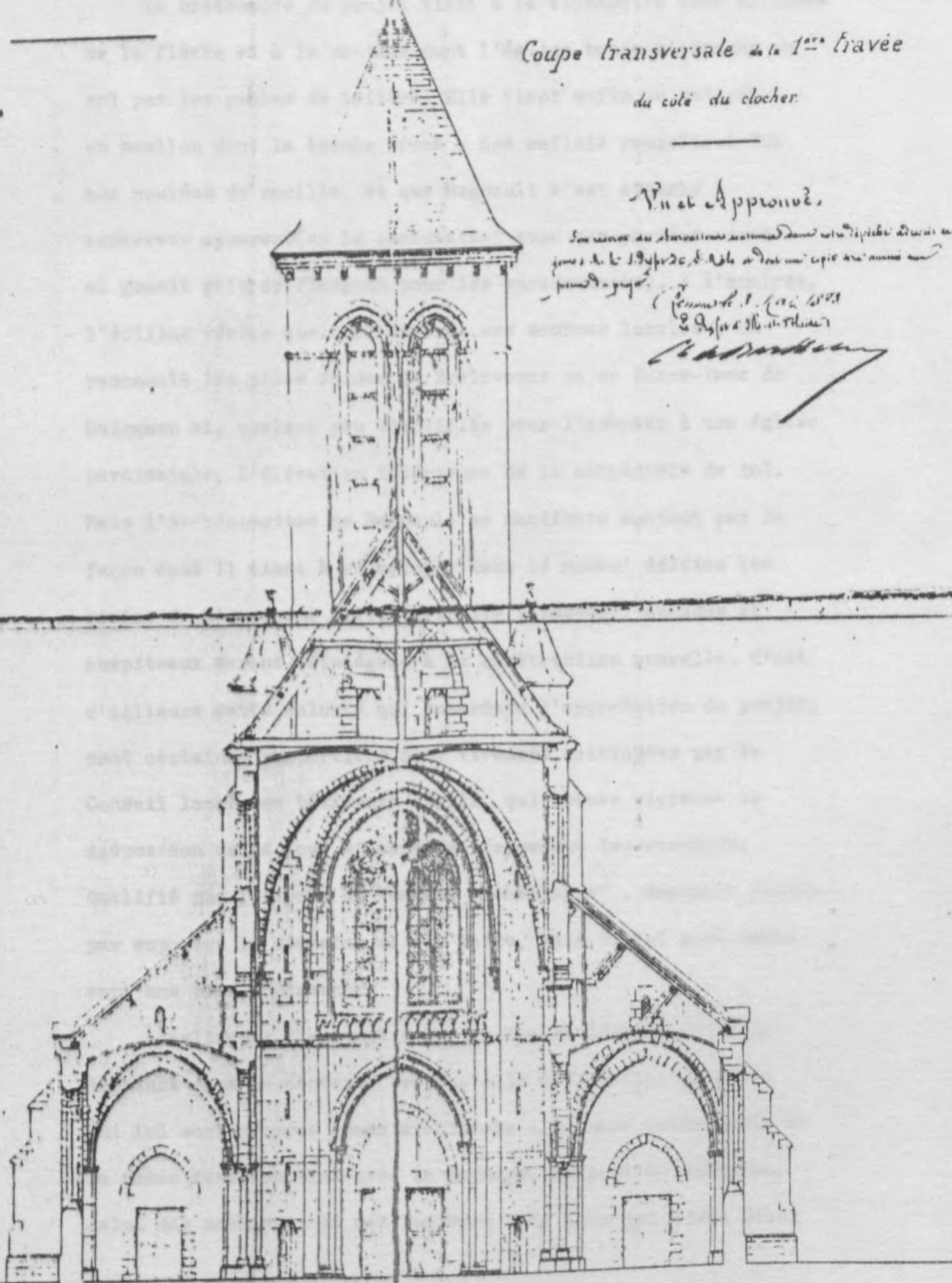
Coupe transversale de la 1^{re} travée
du côté du clocher

Vu et Approuvé.

Les services de l'architecture sont assurés par un ingénieur civil et
par un architecte de l'État, et par un ingénieur civil et un architecte
privés de l'État.

Le 1^{er} mars 1867
Le Préfet d'Ille-et-Vilaine

[Signature]



Échelle de 0,01 par centimètre
Requis le 1^{er} décembre 1867

[Signature]

11

DÉPARTEMENT
D'ILLE - ET - VILAINE

Arthur REGNAULT

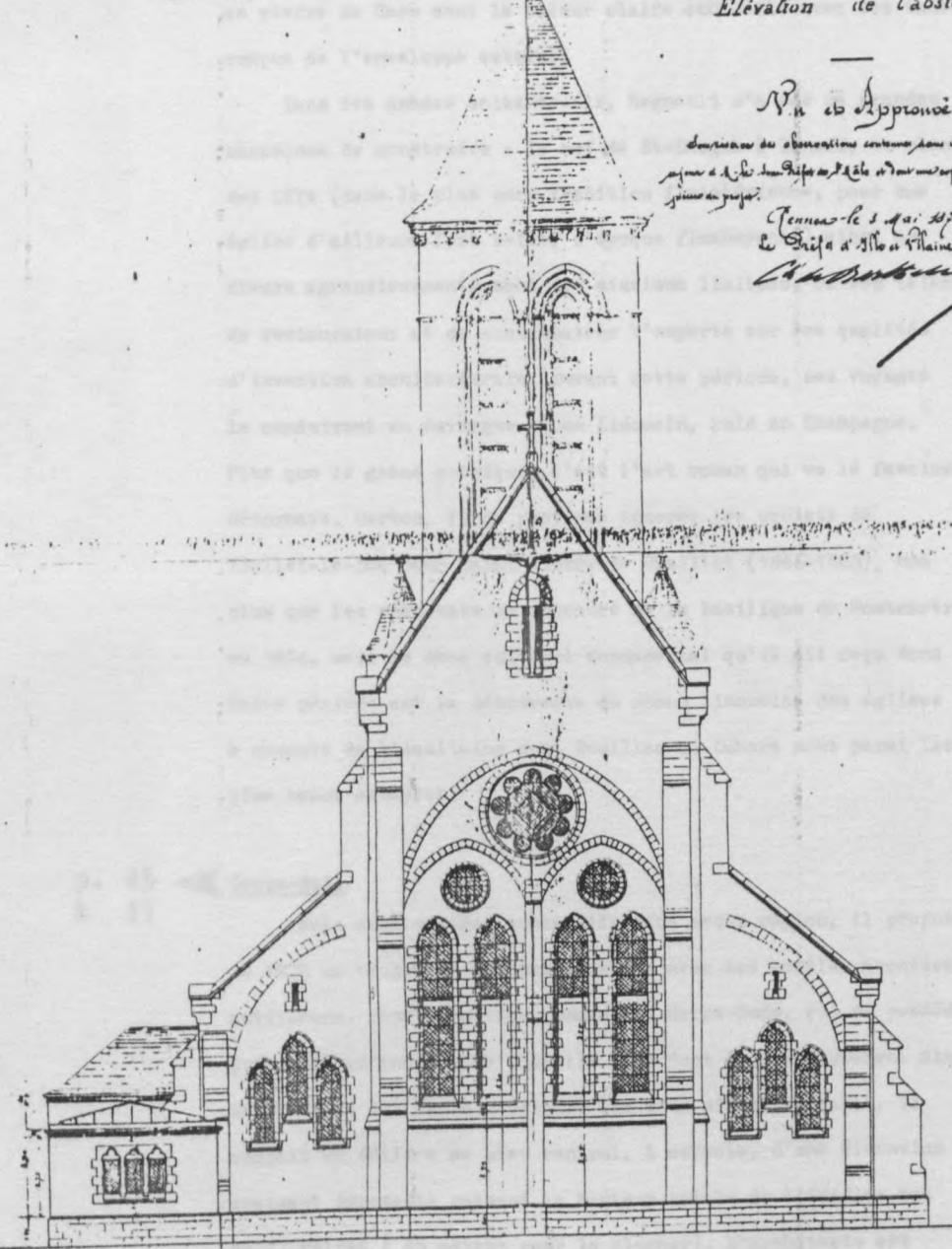
Élévation de l'abside.

Vu et Approuvé.

Les services de l'architecture sont assurés par un ingénieur civil et
par un architecte de l'État, et par un ingénieur civil et un architecte
privés de l'État.

Le 1^{er} mars 1867
Le Préfet d'Ille-et-Vilaine

[Signature]



42

Échelle de 0,01 par centimètre
Requis le 1^{er} décembre 1867

[Signature]

beaucoup au réfectoire de Royaumont ou à celui de Saint-Martin-des-Champs).

La bretonnité du projet tient à la silhouette très affirmée de la flèche et à la manière dont l'église basse s'attache au sol par les pentes de toiture. Elle tient enfin au matériau - un moellon dont la teinte brune a des reflets rougeâtres dus aux coulées de rouille et que Regnault s'est attaché à conserver apparent (en le contrastant avec des parties vives en granit gris de Plesguen pour les encadrements). A l'analyse, l'édifice révèle quelques-unes de ses sources locales : on reconnaît les piles rondes de Brelevenez ou de Notre-Dame de Guingamp et, quelque peu simplifiée pour l'adapter à une église paroissiale, l'élévation intérieure de la cathédrale de Dol. Mais l'archéologisme de Regnault se manifeste surtout par la façon dont il tient à réemployer dans le nouvel édifice les restes de l'ancienne église détruite : réseaux, arcades et chapiteaux seront réintégrés à la construction nouvelle. C'est d'ailleurs cette volonté qui retardera l'approbation du projet, dont certaines proportions sont vivement critiquées par le Conseil local des bâtiments civils, qui trouve vicieuse la disposition de la tour et condamne fermement les remplois. Qualifié par l'évêché de "savant archéologue", Regnault finira par emporter la décision de ses pairs, mais il lui aura fallu sept ans pour y parvenir.

L'église de Pleurtuit donne le ton de l'originalité de Regnault dans le contexte breton, elle affirme les qualités qui lui sont propres comme architecte : un sens remarquable de la masse dans son lien avec le paysage, le goût du matériau, celui des ambiances et des lumières - le plus bel effet étant

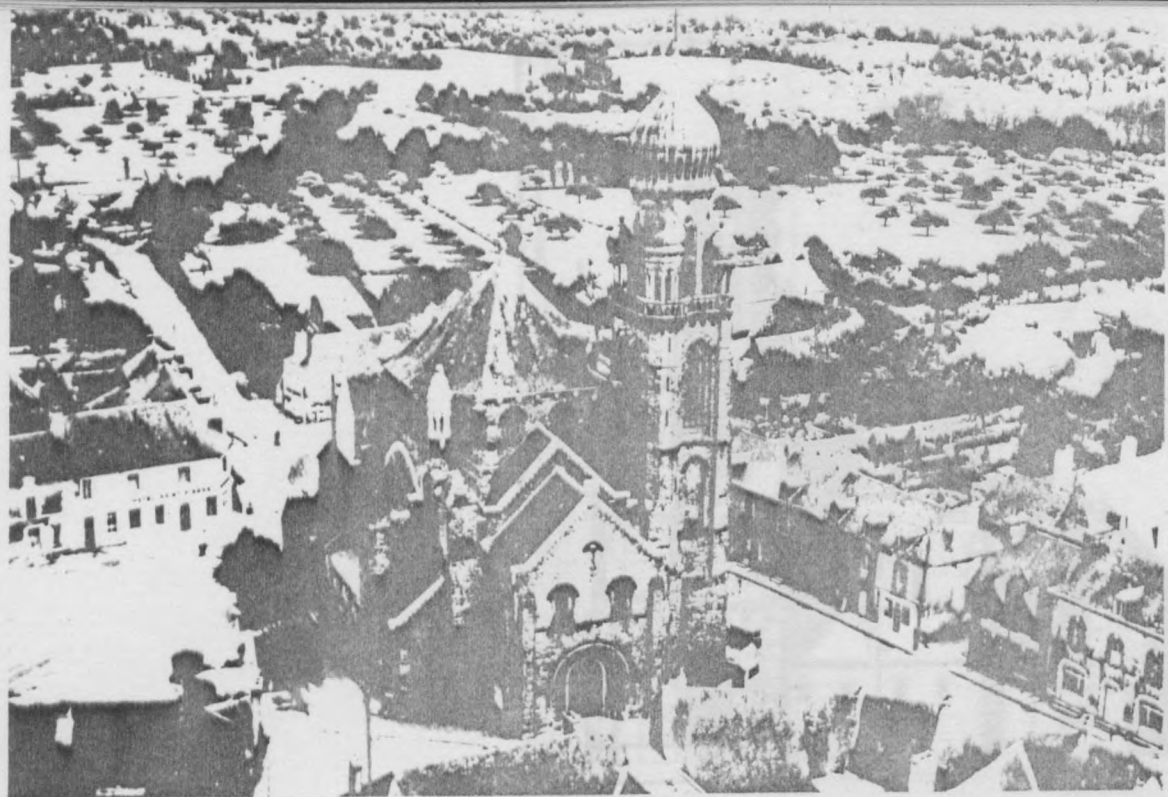
celui de cette longue nef, traversée l'après-midi par la lumière de l'Ouest (le chevet étant tourné vers le couchant, pour des raisons liées au terrain) et totalement illuminée par un appareillage en pierre de Caen dont la valeur claire contraste avec les tons rompus de l'enveloppe externe.

Dans les années soixante-dix, Regnault n'a pas de grandes occasions de construire : la nef de St-Enogat à Dinard, le clocher des Iffs (dans la plus pure tradition finistérienne, pour une église d'ailleurs fort belle, d'époque flamboyante), ainsi que divers agrandissements sont des missions limitées, où son talent de restaurateur et de continuateur l'emporte sur les qualités d'invention architecturale. Durant cette période, ses voyages le conduiront en Auvergne et en Limousin, puis en Champagne. Plus que le grand gothique, c'est l'art roman qui va le fasciner désormais. Certes, il ne peut pas ignorer les projets de Viollet-le-Duc pour Saint-Pierre de Chaillot (1866-1868), non plus que les résultats du concours de la basilique de Montmartre, en 1874, mais le choc culturel fondamental qu'il ait reçu dans cette période est la découverte du roman limousin, des églises à coupole de l'Aquitaine dont Souillac ou Cahors sont parmi les plus beaux exemples.

p. 45
à 47

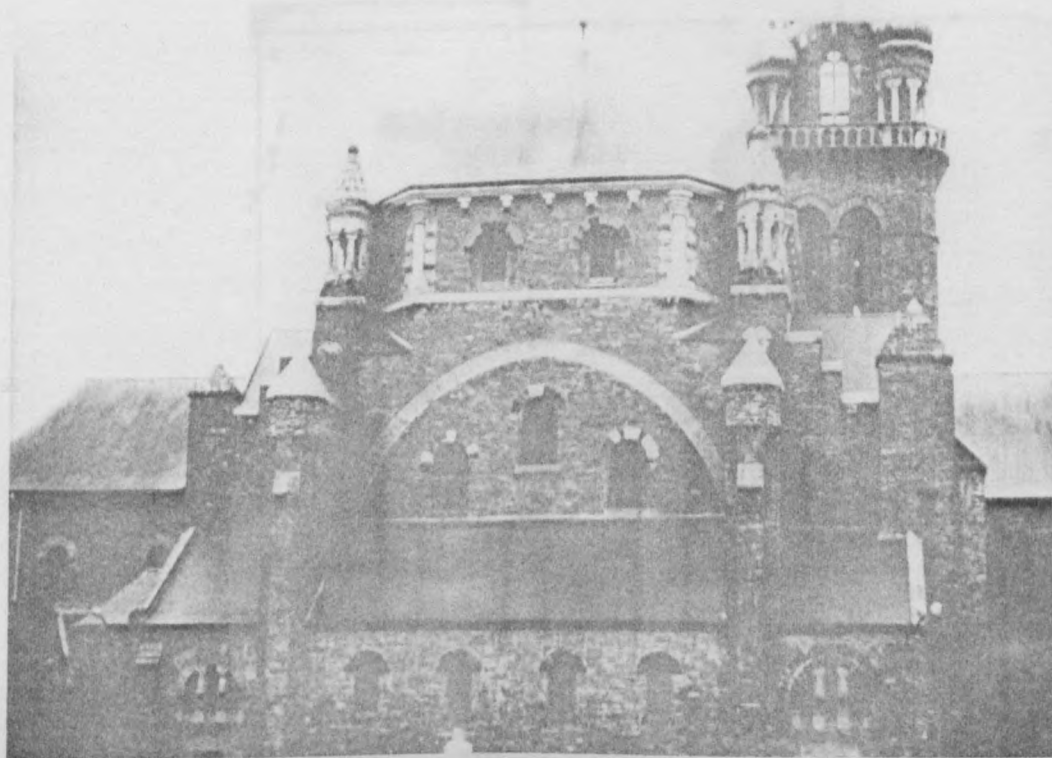
◀ Corps-Nuds

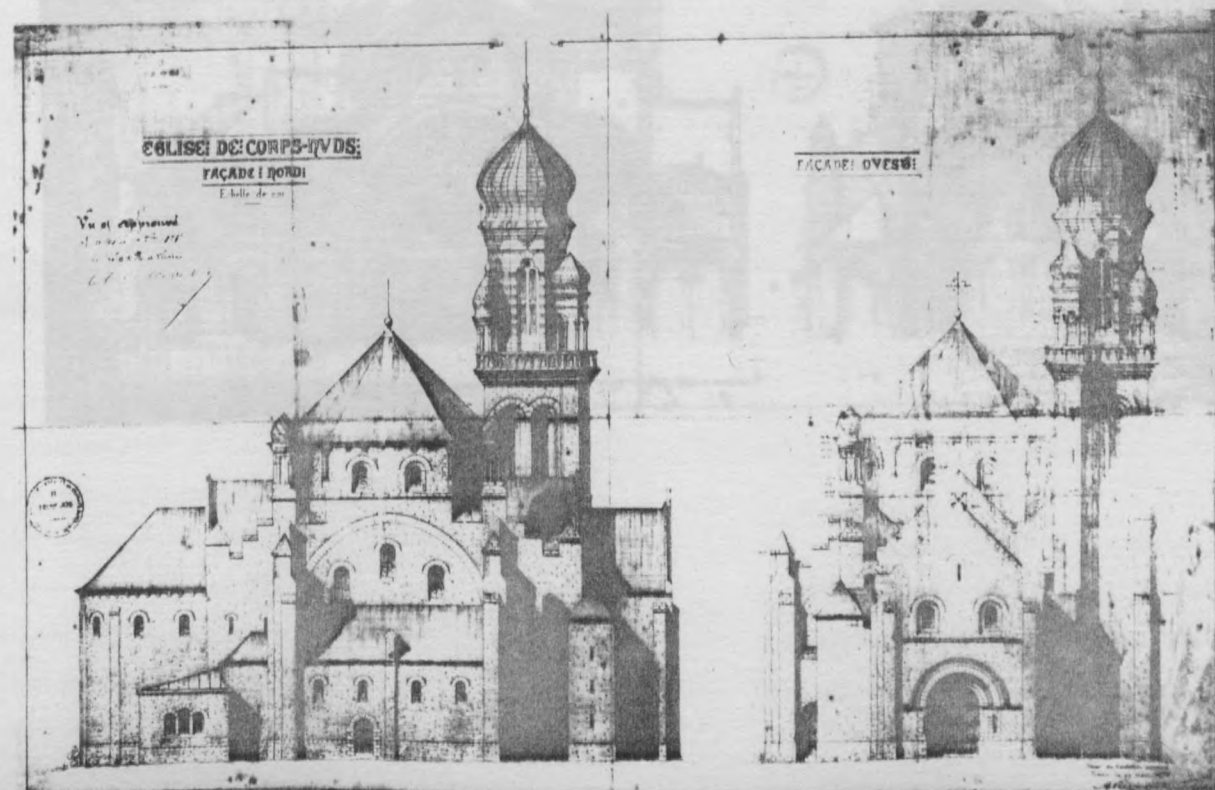
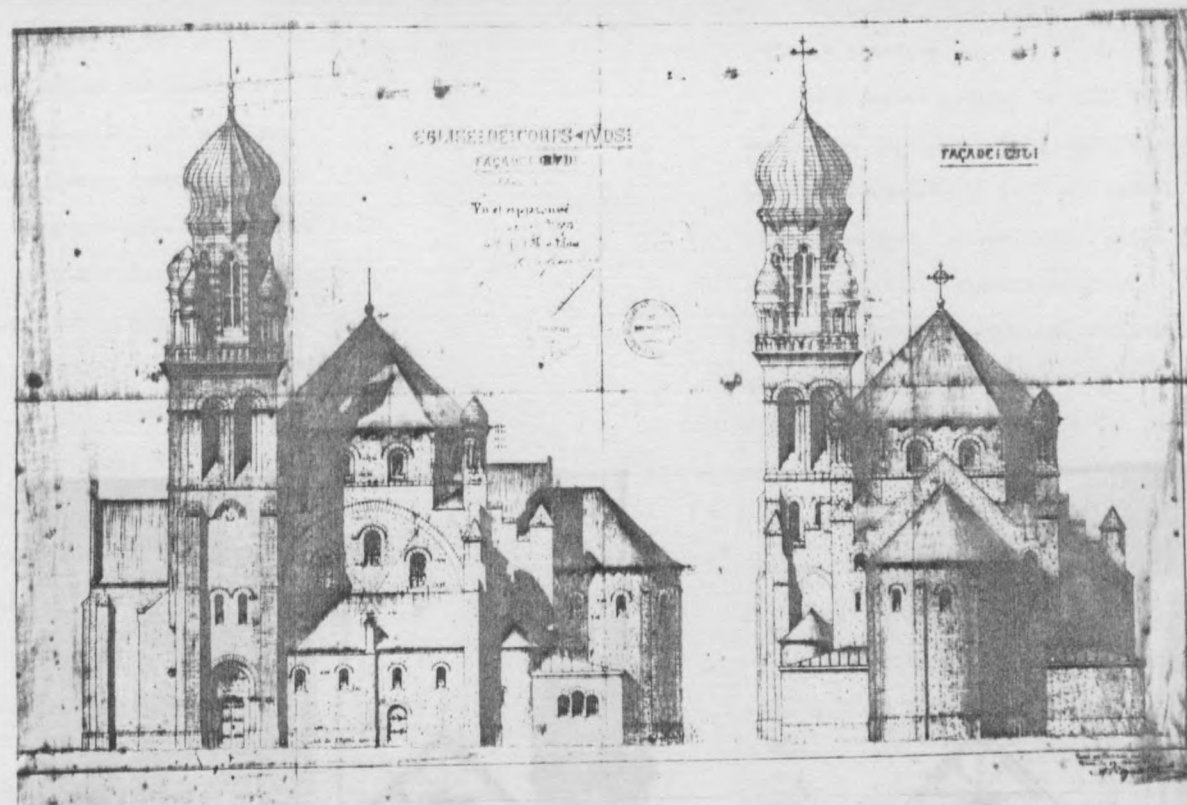
Après deux voyages successifs dans cette région, il propose (7) en 1875 un projet en rupture complète avec ses modèles architecturaux antérieurs. Pour la petite commune de Corps-Nuds, qui ne possédait jusque là qu'une simple chapelle mais dont le développement était en passe de lui faire atteindre les deux mille habitants, il conçoit un édifice de plan central, à coupole, d'une dimension vraiment imposante puisque la hauteur totale de l'édifice est de 27 mètres (45 mètres pour le clocher). L'architecte est parvenu, en multipliant les économies, à restreindre le devis

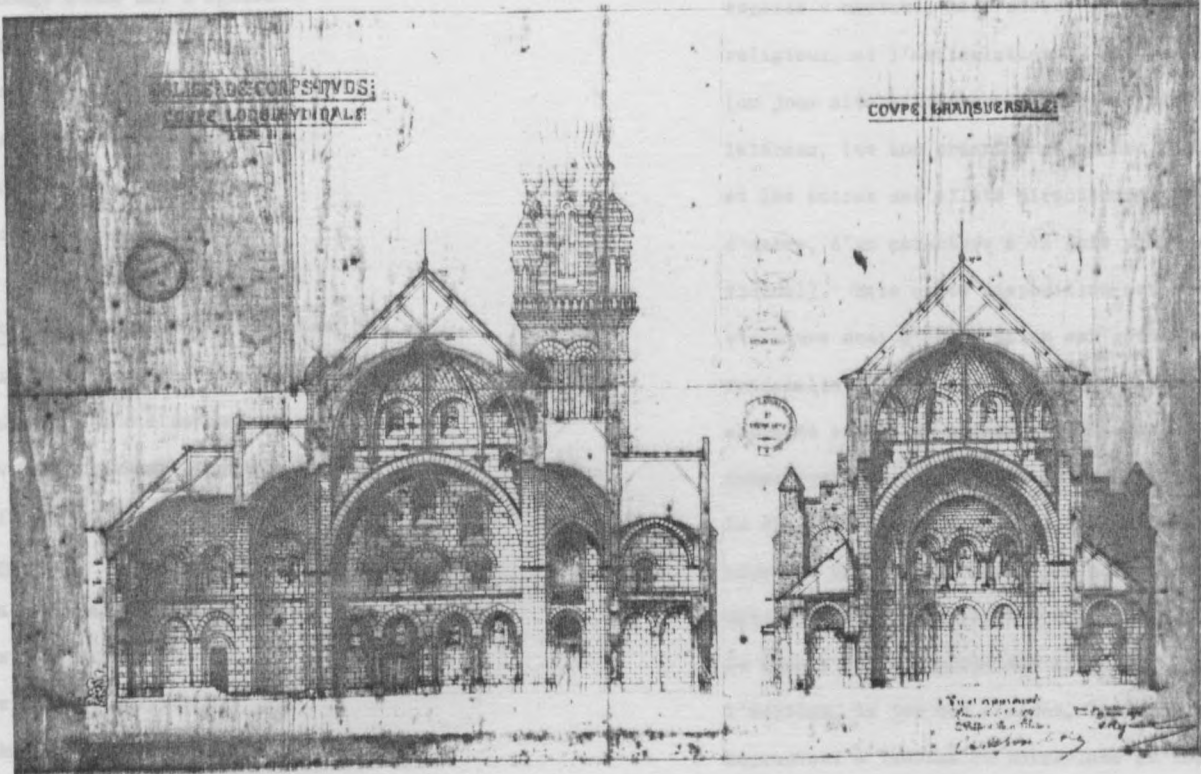


Arthur REGNAULT

1886-1892 - église de Corps-Nuds







à 120.000 francs, mais c'est au prix de bien des sacrifices.

La composition, en effet, est monumentale : la coupole, sorte de tour-lanterne nervurée à douze pans, repose sur quatre grands arcs de quinze mètres d'ouverture (et d'autant de hauteur). Cette structure-tabouret, à quatre pieds, est ceinturée par d'étroits passages de circulation dont la disposition est particulière : dans l'axe principal de l'édifice, les passages sont voûtés à hauteur de la coupole, ce qui permet d'allonger la croisée et de l'approprier à son usage comme nef d'église - qu'approfondissent encore vers l'entrée, un narthex avec tribune, et, à l'autre bout, un grand chœur à abside; dans l'axe transversal, la circulation périphérique est abaissée à mi-hauteur de la grande arcade, ce qui détermine un corridor voûté prolongé au dessus par un mur de remplissage jusqu'au sommet de l'arcade.

Pour comprendre cet édifice dont les sources sont composites, il faut d'abord en analyser la distribution, puis la structure. Sur le premier point, l'idée de l'architecte a été de couvrir la salle d'assemblée sous une seule voûte, puissamment éclairée par le haut (ce modèle dérivant manifestement de ceux décrits par Viollet-le-Duc dans les Entretiens...). Il s'est aussi attaché à ne pas perturber l'assemblée par la circulation : celle-ci est rejetée dans les étroits passages latéraux, corridors plus que bas-côtés (sur le modèle des églises parisiennes qui, de Saint-Vincent-de-Paul à Saint-Eugène ou à la Trinité, dissocient systématiquement la nef et les circulations latérales). Sur le second point, la structure corrige le défaut classique des structures tabourets, qui est l'encombrement au sol des piles nécessaires à la stabilité de la voûte, par l'adoption non plus de piles mais de murs-boutants disposés en équerre à l'extérieur de l'édifice et permettant donc au dedans de réduire les piles à un support triangulaire léger - comme dans les grandes croisées

d'époque gothique.

En d'autres termes, le plan est byzantin, le dispositif spatial et lumineux aussi, mais la structure est gothique tandis que le détail, lui, est pris dans le répertoire du roman auvergnat ou aquitain. Reprenons cette analyse point à point : l'extension du carré par la différence de la hauteur des voûtes ainsi que l'emploi du mur écran fermant la grande arcade sont directement inspirés de Sainte-Sophie de Constantinople; en viennent aussi la succession codifiée des espaces - narthex, nef, chœur - en fonction de leur rôle religieux, et l'articulation de cet espace par la lumière (on joue alternativement sur les éclairages zénithaux et latéraux, les uns créant une lumière régulière, omniprésente, et les autres des effets directionnels, avec projection d'ombre, d'un caractère à la fois plus mobile et plus émotionnel). Mais cette disposition est transposée dans une structure dont l'inspiration est gothique: rien n'est plus rationaliste que l'apparition, à l'extérieur, des murs-boutants couverts en pas de moineau et chargés à leur sommet par des tabernacles qu'on dirait empruntés à Paul Abadie. Le dialogue de ces grandes formes avec les passages latéraux couverts en appentis n'est pas moins démonstratif. Reste le détail, bien plus auvergnat d'ailleurs qu'il n'est aquitain : le rachat de la coupole sur trompes, la volumétrie générale de l'édifice, le jeu des absides, les contreforts ou les percements empruntent à Issoire ou Notre-Dame du Port plus qu'à Souillac ou au Puy.

Le romano-byzantin

Corps-Nuds est-elle en définitive une église romano-byzantine ? Ses liens avec le romano-lombard de Vaudoyer à Marseille sont faibles, mais la distance n'est pas moins grande avec le romano-byzantin du Puy, tel que le concevait Felix de Vernheil (8).

De ce dernier édifice, Regnault ne retient ni le rachat du carré par les pendentifs, ni la coupole aveugle, si caractéristique, ni même les grandes piles carrées et leurs voûtes-tunnels. C'est plutôt vers l'architecture angevine et son système de voûtes domicales que l'architecte s'est tourné, en adaptant cette structure aux formes d'un édifice roman auvergnat.

Certes, la transposition de l'école auvergnate en Bretagne est déroutante. Elle n'est pourtant pas dépourvue de signification : pour les archéologues de l'Association Bretonne, l'art roman est celui de l'évangélisation dans l'Ouest de la France, son trajet circule normalement de la Loire à la Vilaine, sur le chemin de la fondation des prieurés. Et si l'on remonte plus avant, une ligne culturelle ininterrompue nous ramène du roman français à l'art oriental, byzantin ou même syrien - car, beaucoup plus qu'à l'influence du livre de Félix de Vernheil, c'est à une analyse attentive de la Syrie Centrale, archéologie civile et religieuse, par Melchior de Vogüé (9), que nous devons ce projet : en témoigne notamment la coupole sur trompes ainsi que l'évidence de la volumétrie.

Les raisons du choix architectural de Regnault sont à la fois religieuses et archéologiques. Sur le plan religieux, en effet, la référence aux chrétiens du IV^e-V^e siècle (et à la première expression connue de l'architecture religieuse) est un véritable retour aux sources, alors fort en vogue dans les milieux du Vatican - où Pie IX, notamment, soutient le renouveau de la mosaïque, à l'imitation des basiliques paléochrétiennes. Mais sur le plan archéologique, également, il n'est pas indifférent de noter que la proposition de Regnault anticipe de quelques années sur un article fondamental d'Alfred Ramé (10), critiquant l'interprétation orientalisante qu'avait pu faire Vernheil. Depuis quelques années déjà, Ramé, appelé à Toulouse puis à Paris par l'évolution de sa carrière, ne résidait plus régulièrement

à Rennes. Il est difficile, pourtant, de ne pas voir le lien entre l'interprétation critique qu'il effectue de l'opinion, alors universellement acceptée et soutenue par l'autorité de Viollet-le-Duc, des origines orientales du roman aquitain et le travail créateur d'Arthur Regnault - qui, à partir de modèles archéologiques composites, constitue une formule architecturale nouvelle qui est une véritable synthèse de la culture archéologique.

Comme ses sources, le regard de Regnault est complexe : il procède par collage à partir d'expériences plastiques et intellectuelles diverses, sans jamais se poser la question ni de l'unité du style, qu'il rejette, ni même de la cohérence des sources. C'est le "bricolage" formel qui lui sert de matériau de conception. Aussi y trouve-t-on aussi bien le plan byzantin, qui est une référence culturelle (car il n'est jamais allé en Orient), ou la volumétrie auvergnate, une expérience sensible cette fois, que des références essentiellement intellectuelles à la structure du gothique, comprise à travers Viollet-le-Duc (et aussi, probablement, à travers Auguste Choisy, dont il pourrait avoir suivi l'enseignement à l'école des Ponts-et-Chaussées et dont L'art de bâtir chez les romains vient de paraître en 1874). L'ensemble de ces matériaux se cristallise dans un projet qui, plus qu'éclectique, nous paraît synthétique : car, malgré la diversité des sources, l'unité de la forme est totale, son asservissement absolu à un effet majeur, celui de la lumière - une lumière dont, bien entendu, le symbolisme est essentiellement religieux. Gaudi, dans ses plus grands projets, n'agira pas autrement.

L'accueil que fera le Conseil local des Bâtiments Civils au projet de Corps-Nuds sera parfaitement négatif : il en critique le défaut d'échelle du plan, trop important par rapport au nombre d'habitants de la commune et à ses ressources. Il condamne le

triforium prévu ainsi que les absidioles comme inutiles au culte. Enfin, il exige la modification du clocher à bulbe considéré comme "extravagant" - pour répondre à cette critique, Regnault fournira d'ailleurs une variante sous forme de retombe, dans un style roman plus convenu. L'affaire s'enlisera à tel point que c'est en 1887 seulement, six ans plus tard, que l'autorisation lui sera donnée de construire, moyennant les modifications demandées. Deux ans après, le gros-oeuvre est achevé, le clocher étant terminé en 1892. On remarque d'ailleurs qu'à l'exécution, Regnault n'a tenu aucun compte des avis du Conseil local : le clocher à bulbe, revêtu de bandes alternées de zinc et d'ardoises, a bien été édifié, ainsi que les autres détails. Il faut dire que cet élément absolument anti-archéologique se révèle parfaitement adapté à l'effet de masse du projet (11).

Les églises à plan central

L'église de Corps-Nuds ouvre la voie à cinq autres projets qui sont des variantes sur le même thème - variantes qui accompagneront toute la carrière de Regnault. Trois de ces projets remontent à 1887-1888, alors que démarre le chantier de Corps-Nuds: Regnault avait fait le projet d'une église pour Tinténac, sur une formule presque identique à celle de Corps-Nuds mais avec un budget un peu moins serré puisqu'il se montait à 160.000 francs. La commune de Tinténac rencontrant de grandes difficultés, c'est finalement

p. 54 ◀ Liffré qui réalisera le projet, rachetant ses plans à l'architecte (12).

La même année, Châteaubourg demandera aussi un projet à Regnault : ce dernier édifice, construit de 1890 à 1893, est un puissant octogone couvert d'un toit à faible pente en zinc et orné d'une balustrade découpée dont l'effet est curieux. A cette construction s'ajoute une tour carrée terminée par une sorte de beffroi dont la flèche d'ardoise est flanquée de quatre tourelles. L'originalité de l'édifice tient surtout à l'association du moellon de pays,

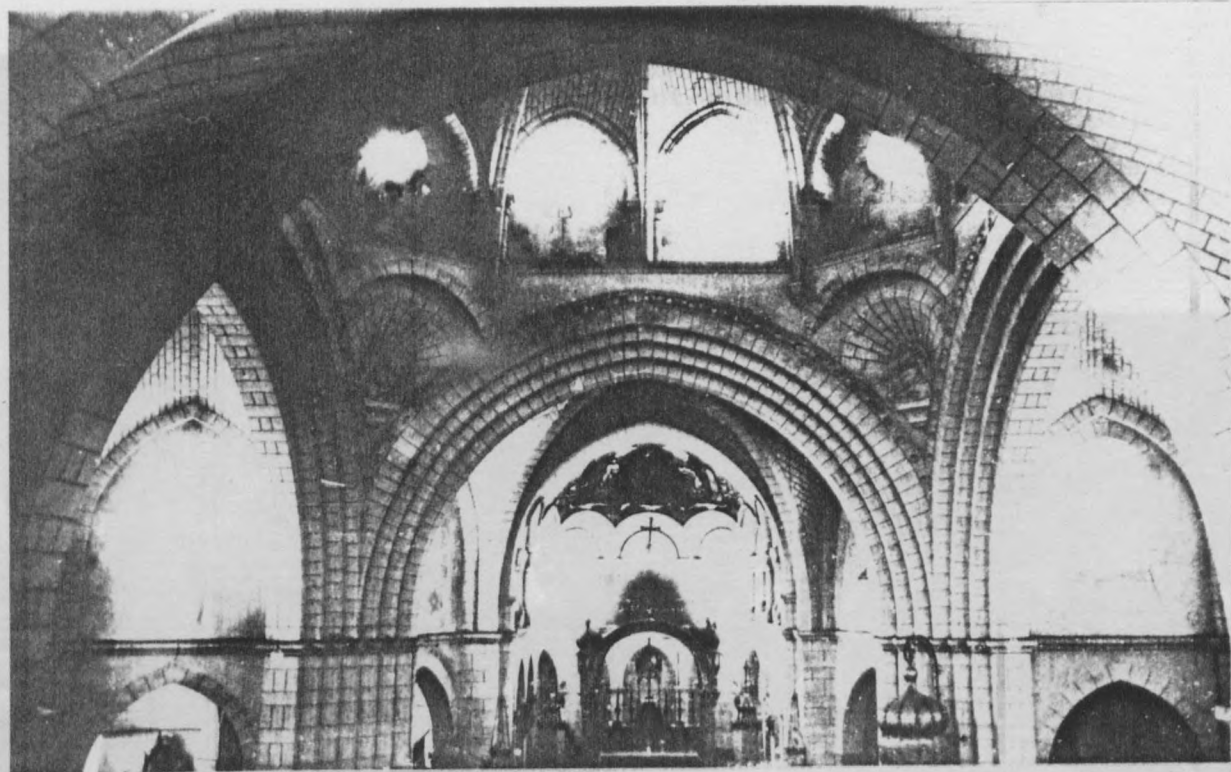
p. 55
à 59

aux teintes vertes, avec la couverture en zinc. Dans le même esprit, l'église de Maure-de-Bretagne, projetée en 1889 et exécutée de 1894 à 1898 (13), est une construction riche de volumes secondaires - variante luxueuse (le devis est de 200.000 francs, ramené ensuite à 174.000 francs) de celle de Corps-Nuds, traitée ici dans un magnifique schiste noir associé à des encadrements en pierre de Saint-Savinien. Enfin, à Maxent (1891, réalisée de 1893 à 1896), c'est le schiste rouge, souligné de pierre blanche et de filets de brique rose, qui fait toute la beauté de l'édifice (14).

p. 60
à 61

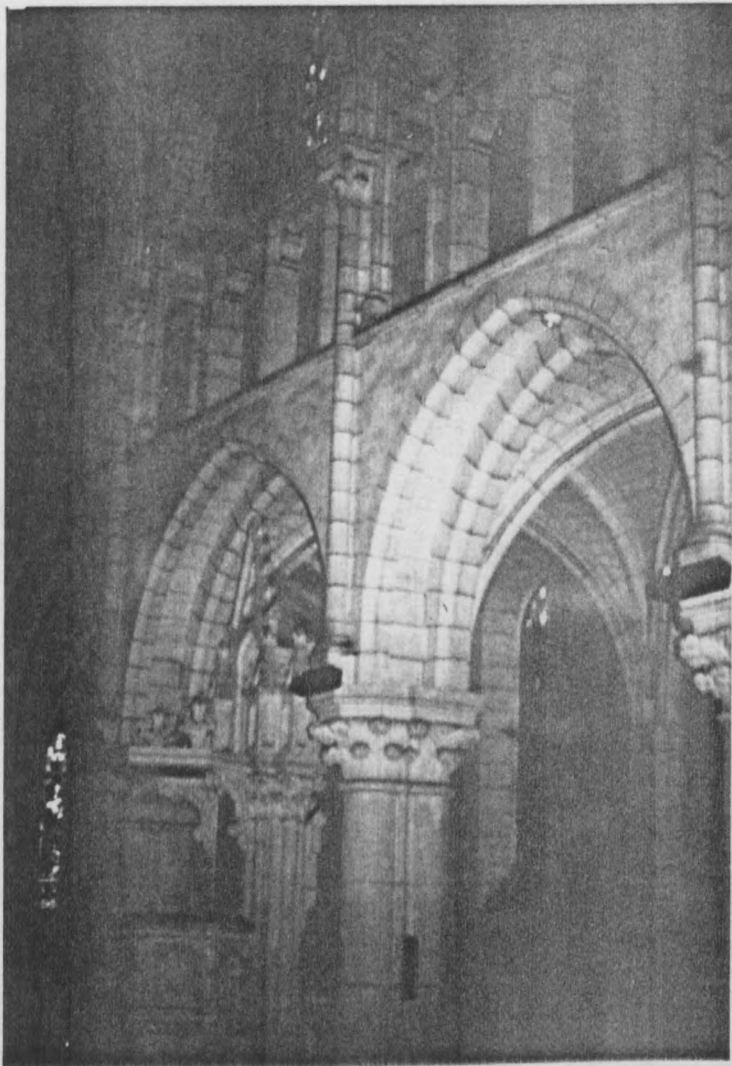
En 1900, Regnault sera rappelé à Tinténac pour y construire un nouvel édifice, achevé en 1908. Ne voulant pas reprendre l'ancien plan, qui avait été réalisé à Liffré, il conçoit une structure couplée, formée de deux coupes successives dont la première est aveugle et la seconde, traitée en lanterne, totalement illuminée par des claustra remplis de verres de couleur (15). Ce magnifique édifice, dont la flèche puissante est particulièrement bien accordée à la masse progressive des dômes, occupe une situation exceptionnelle sur la route de Rennes à Saint-Malo - c'est sans doute l'un des monuments les plus marquants de l'Ille-et-Vilaine (16). A l'intérieur, la surprise est totale, car cette masse de pierre grise se transforme en un espace coloré, dont les murs blancs réfléchissent le mouvement changeant de la lumière filtrée par les verres de couleur et s'accrochant sur les surfaces courbes d'un élégant ciborium; sous ce dernier s'abrite un autel dont les gradins couverts de mosaïque d'émail s'ornent de larges rinceaux à décor floral.

Ces cinq édifices à plan central constituent, avec Corps-Nuds, une famille architecturale dont l'originalité a dérouté bien des érudits parce qu'elle ne se référençait guère, en apparence,

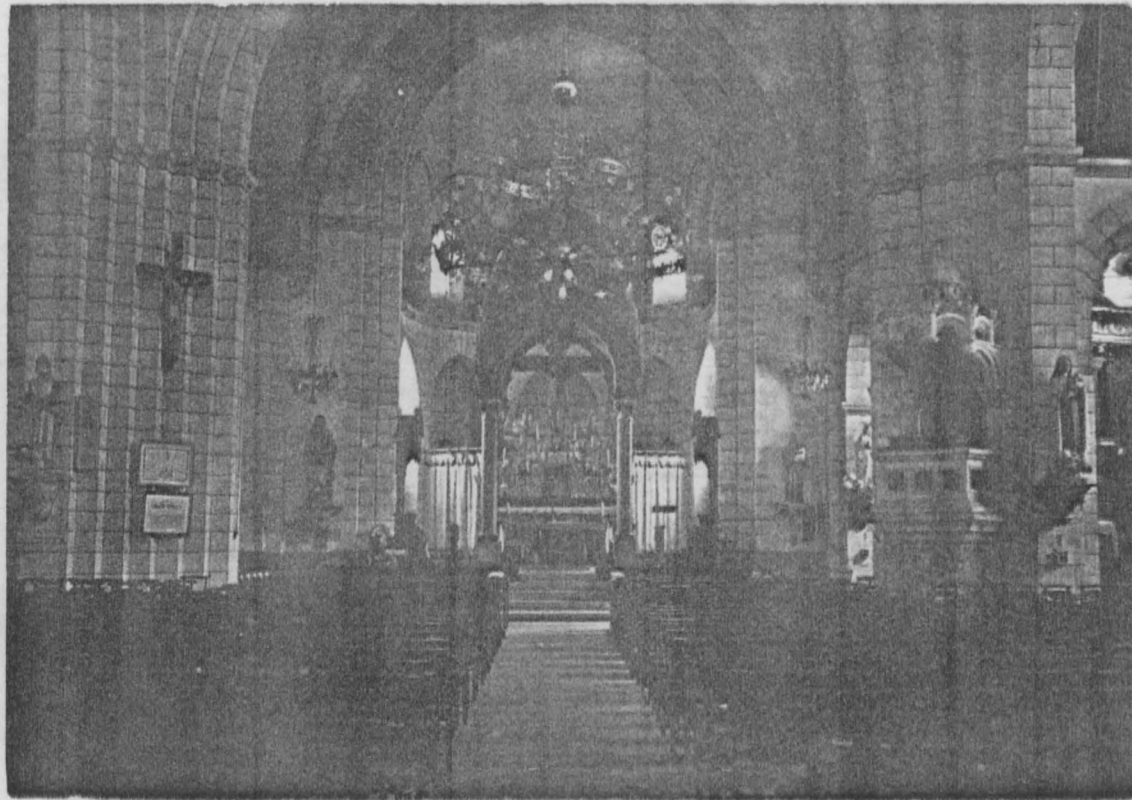


1888-1891 - église de Liffré

Église de Maure



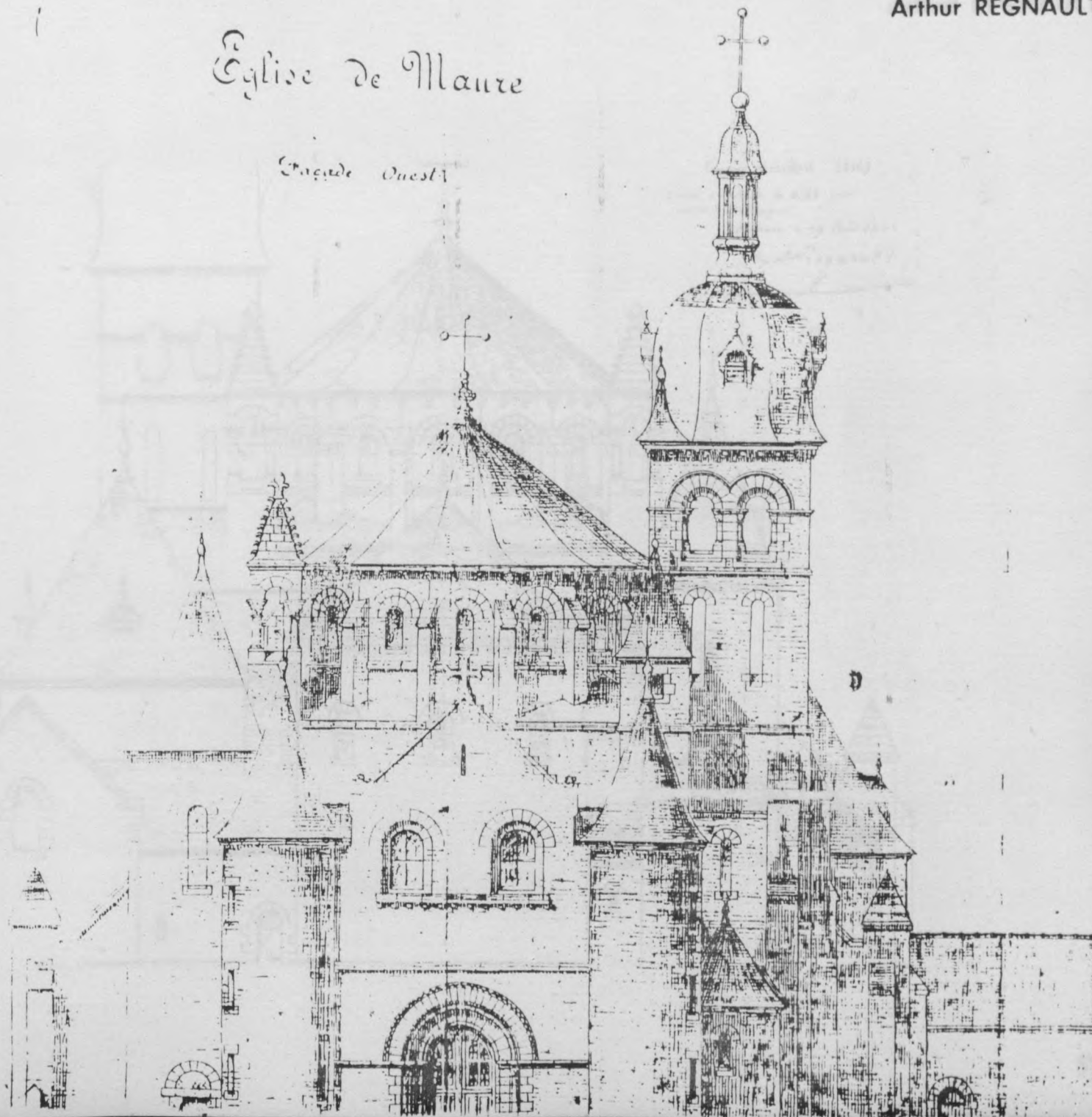
ci-dessous : vue intérieure de Maure-de-Bretagne
ci-contre : vue intérieure de Saint-Aubin d'Aubigné

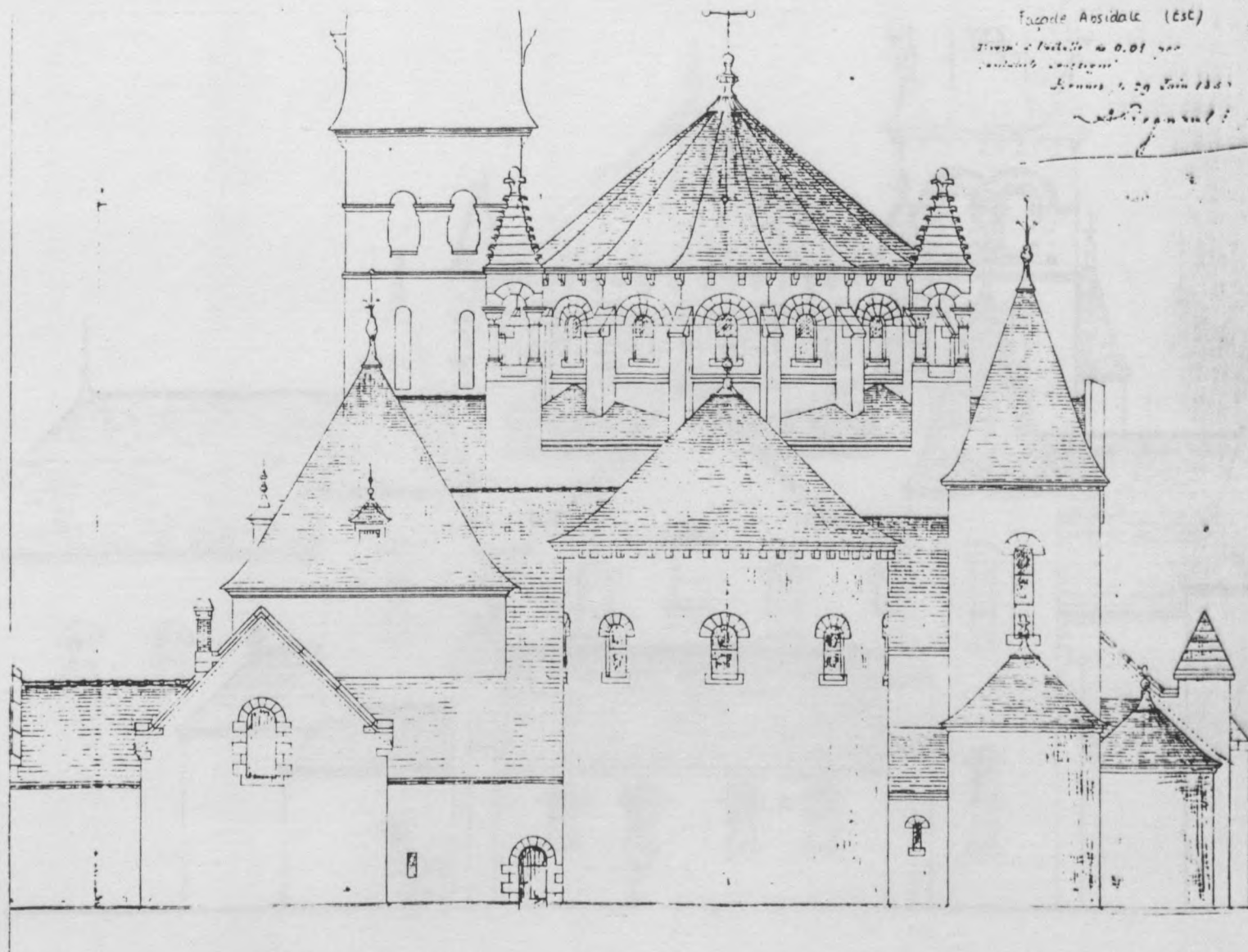


Eglise de Maure

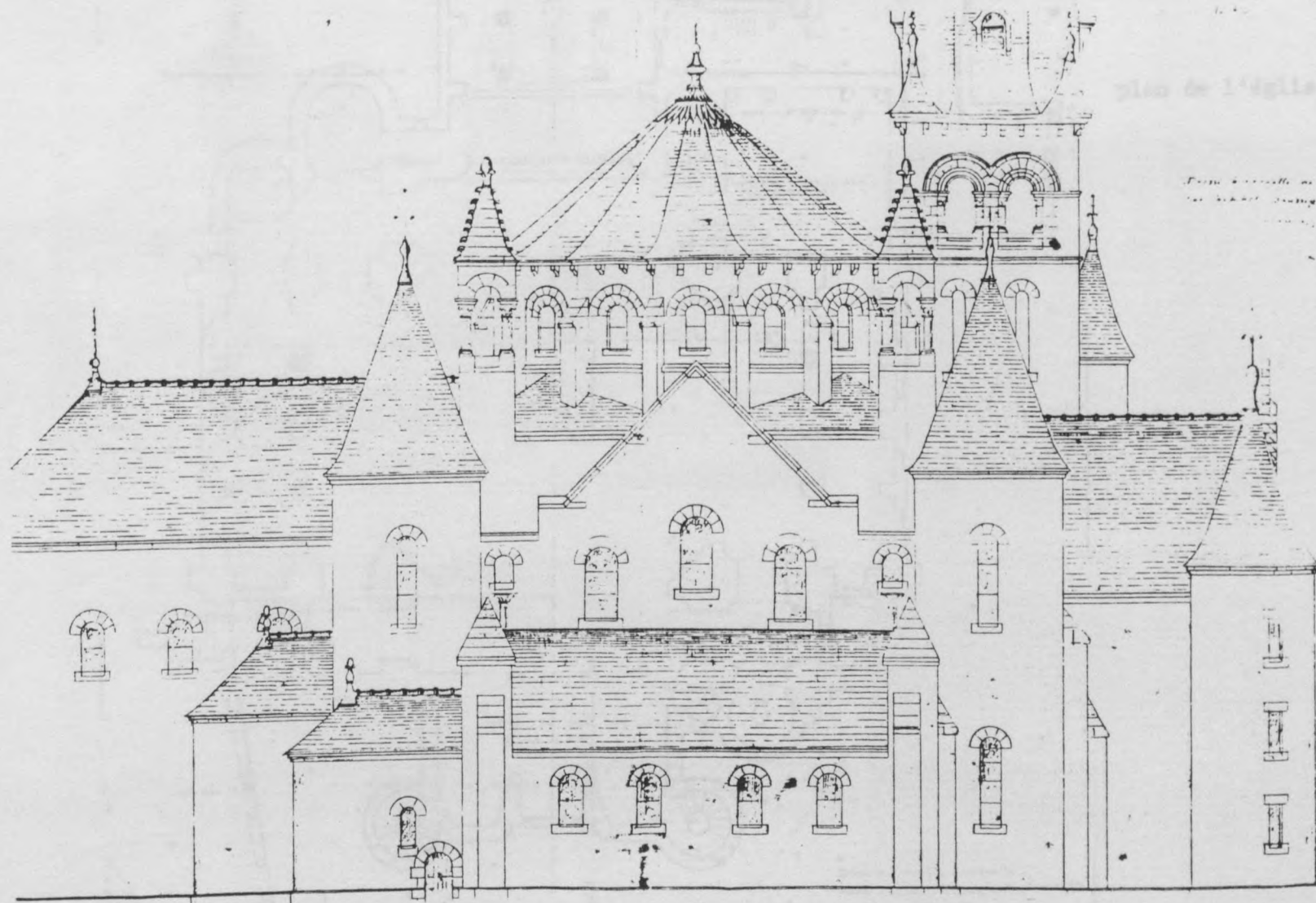
Façade Ouest

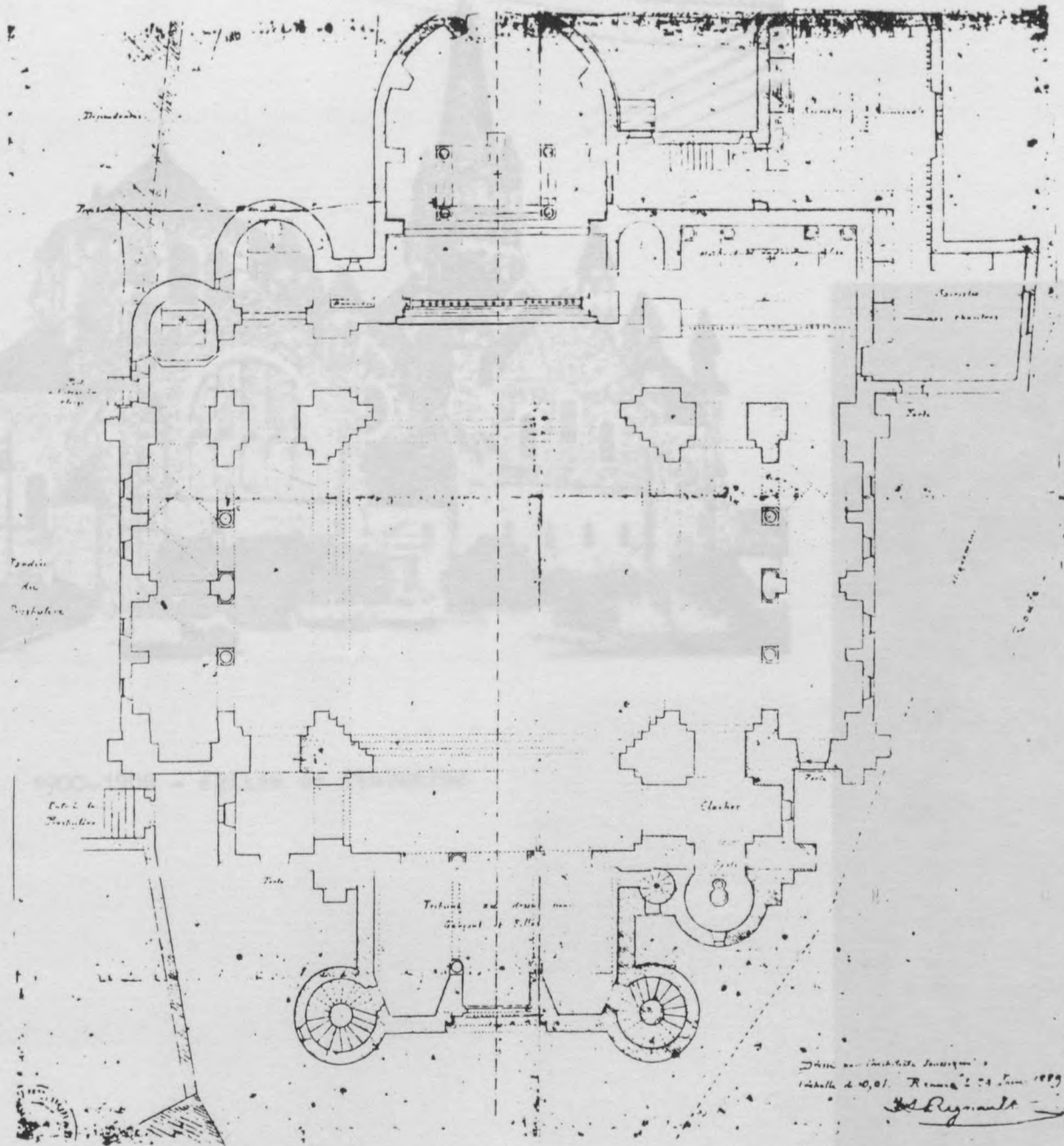
1894 - église de Maure-de-
Bretagne





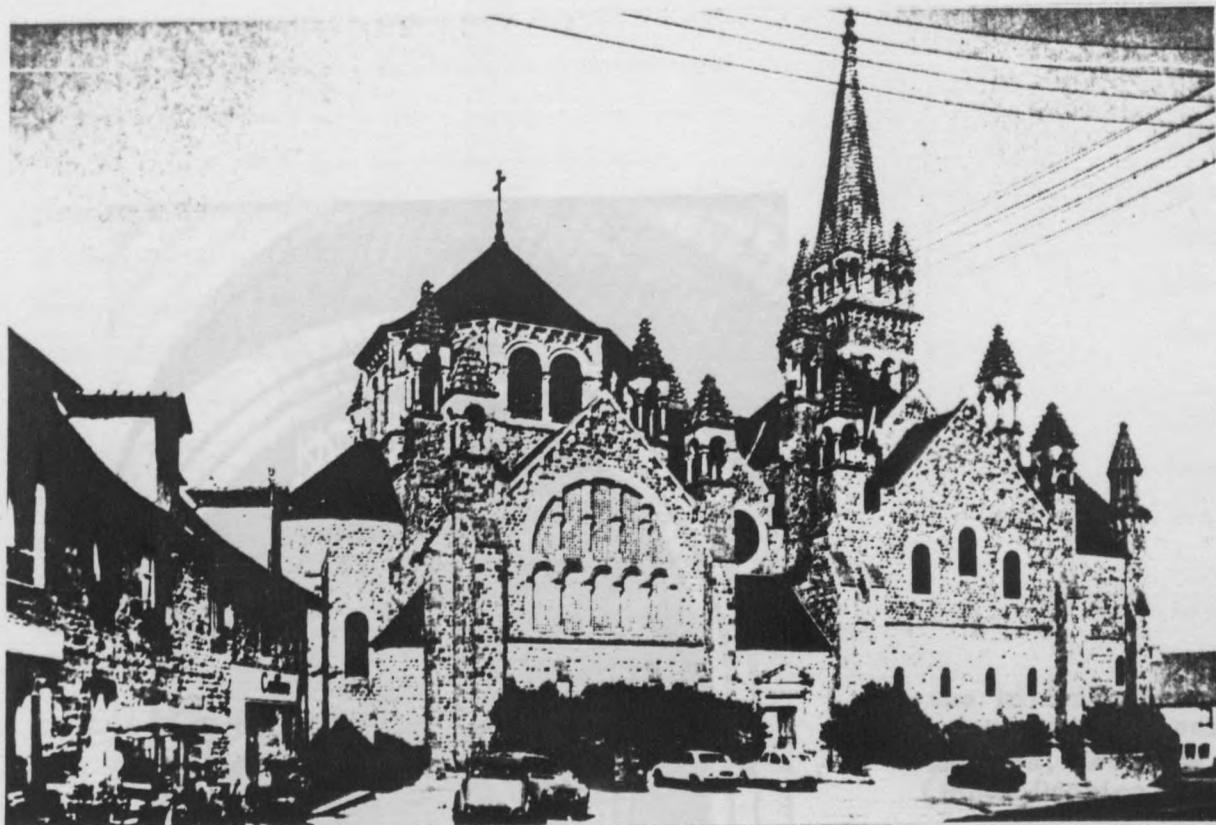
Facade Apsidale (Est)
Dessin à l'échelle de 0.01 par
Arthur Regnault
Le Mans, le 29 Juin 1887
Arthur Regnault



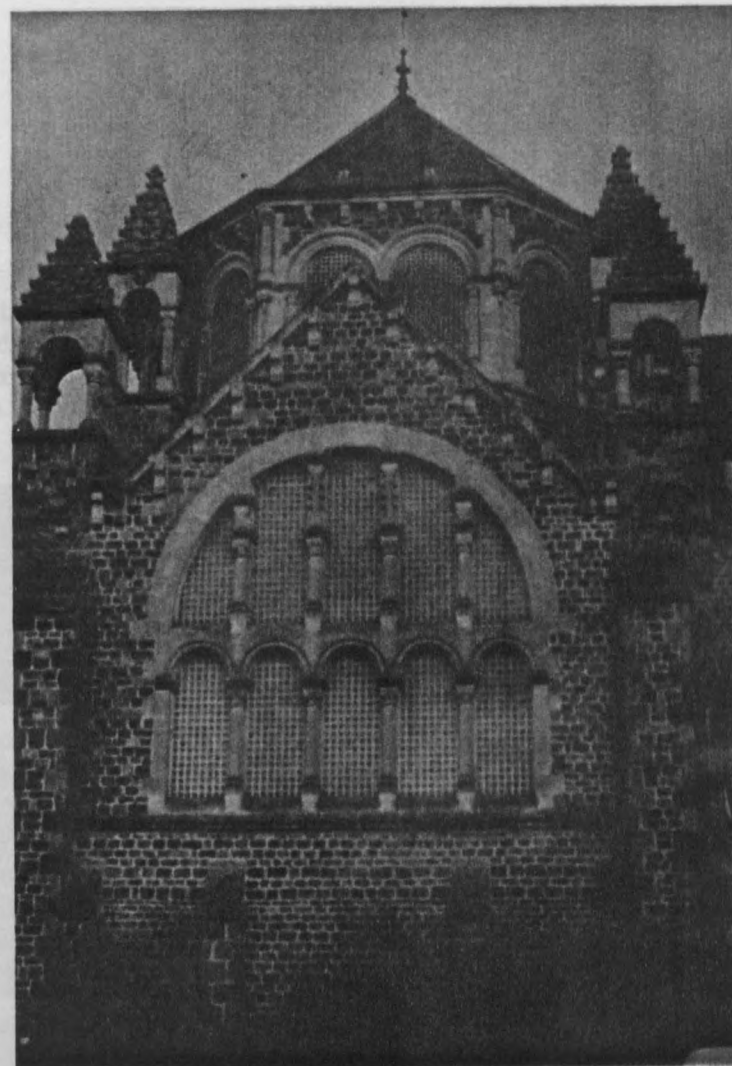


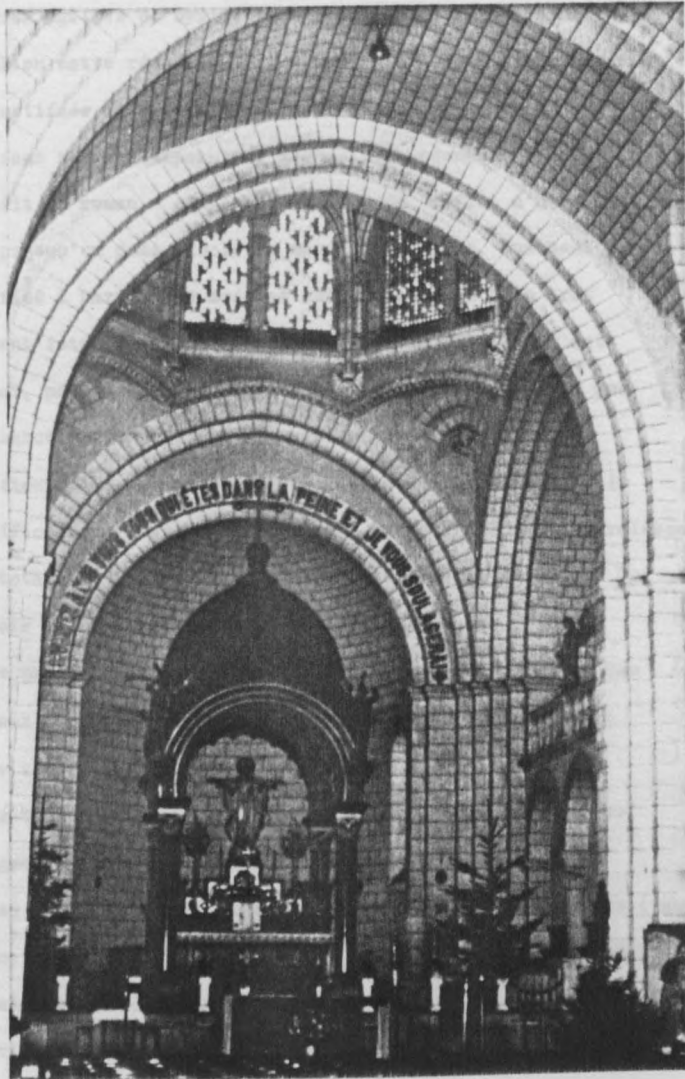
plan de l'église

Dame de la Vierge, Rouen
échelle 1/50. France 24 Juin 1889
A. Regnauld

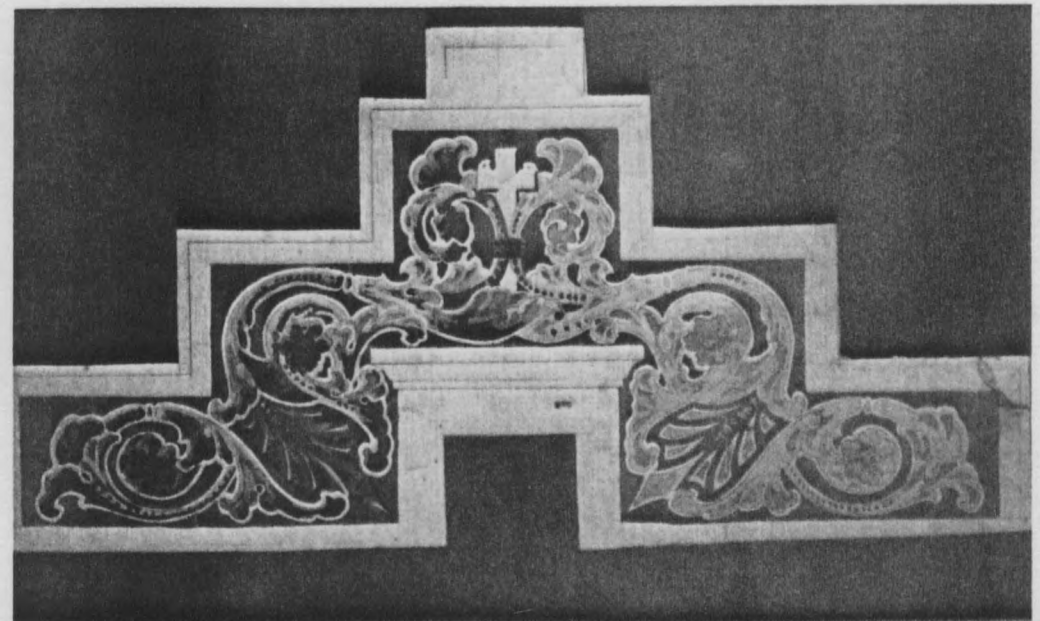


1900-1908 - église de Tinteniach





vue intérieure et détail sur le ciborium
 ci-dessous : dessin de la frise en mosaïque de
 smaltes, destinée aux gradins de l'autel majeur
 (Fonds Odorico, Musée de Bretagne à Rennes)



aux traditions régionales. Mais sans doute n'a-t-on pas assez vu combien cette création insolite était riche de références implicites à l'histoire chrétienne - tentative audacieuse de synthèse d'une histoire plus que millénaire, depuis les premières églises de Syrie jusqu'à celles de l'Aquitaine - ni combien cette réacclimation d'une tradition disparue pouvait être justifiée dans le milieu rural du bocage breton : comme tous ses contemporains, Regnault abandonne l'art gothique au profit du roman - simple effet de mode, reflet d'une lassitude après presque un demi-siècle de mauvais gothique, durement schématisé à partir des modèles authentiques ou bien trop suavement interprété ; ce n'est donc pas en cela qu'il est original, mais plutôt dans la manière dont il parvient à une équivalence entre Bretagne et Auvergne dans le rapport de l'architecture avec son paysage. Il a le talent de concevoir des édifices qui, malgré l'importance de leur volume, apparaissent comme totalement intégrés au paysage - talent de sculpteur qui se révèle à l'analyse comme un travail des masses et des valeurs particulièrement subtil : acceptant la contrainte des matériaux locaux et de leur coloration parfois insolite (le schiste violet de Pont-Réan, le grès armoricain d'un blanc laiteux tirant vers le vert, le schiste noir ou rouille, les poudingues bruns), il les combine librement ou les associe avec les granits gris du Nord du département ou les tuffeaux (jaune, de Caen; blanc, de Saumur) ou enfin, avec la brique aux teintes roses et ocrées. Cette palette de couleurs agissant en complémentaire des verts dominants du paysage, comme les formes les plus dures, les parois les plus tranchées - ne laissant apparaître à distance de l'édifice que la silhouette très découpée du comble. Quand on s'approche, les plans se détachent les uns des autres, les matériaux jouent leur rôle de commentaire et d'explicitation -

donnant aux formes les plus austères leur poésie : la simple ligne de brique qui divise, à hauteur des voûtes, le cylindre presque aveugle du chevet de Corps-Nuds est une véritable récompense ; elle fait subitement chanter les bruns, les gris et les bleus de la pierre ou de l'ardoise - autant que le célèbre noeud de rubans dans les cheveux de la marquise de la Solana, telle que Goya l'a représentée tout de noir vêtue, dans le tableau des collections du Louvre.

Talent de sculpteur, néanmoins, plus que de peintre : il n'est pas une forme ni une couleur qui ne s'explique par rapport à sa position et, donc, à son approche : les églises de Regnault, dont à première vue on pourrait penser qu'elles sont des objets dans le paysage, lui appartiennent profondément car la disposition du clocher et du dôme, leur hauteur relative, est toujours adaptée au site, à son émergence dans le paysage, aux trajets qui y conduisent et aux espaces qui l'entourent. Tinténiac ou Maure-de-Bretagne sont des démonstrations magistrales de cette insertion de l'architecture dans le paysage - insertion si affirmée qu'elle fait oublier le caractère paradoxal des sources auvergnates ou finistériennes de ces édifices de Haute-Bretagne.

C'est bien à sa formation d'archéologue que Regnault doit cette sensibilité, que le formalisme de l'Ecole des Beaux-Arts n'aurait pu qu'altérer. Il suffit de regarder ses carnets de croquis, qui sont des instantanés d'édifices dans leur contexte et dans leur paysage - cadrés, mis en perspective, partie occultée par la végétation ou les bâtiments environnants, pour voir qu'il ne traite jamais l'architecture comme un objet - une fois encore, revenons à Ramé, dont les carnets de croquis ont une sensibilité toute pareille (et d'autant plus frappante que ce dernier ne travaille qu'à la chambre claire, avec une précision toute photo-

graphique) : Regnault doit beaucoup plus qu'il n'y paraît à l'archéologie - même (et surtout) parce qu'il sait la maltraiter.

Bédée

1875, l'année du projet pour Corps-Nuds, avait été aussi celle du plus luxueux des édifices néo-gothiques dont il ait été l'auteur : l'église de Bédée, interprétation renouvelée et quelque peu enrichie de celle de Fleurtuit (17). Les conceptions des deux édifices sont comparables, à ceci près que Regnault a ajouté, dans le second cas, un transept inscrit et un chevet à pans qui n'existaient pas dans le premier. La structure puissante de l'édifice reste encore très parisienne dans ses sources archéologiques, même si les colonnes sont cantonnées et le triforium supprimé au profit d'un passage champenois disposé sous les grandes baies. Les proportions, importantes, sont très contrastées entre nef et bas-côté : largeur de 8,40 mètres pour une hauteur sous voûte de 15,20 m dans la nef, alors que les bas-côtés sont réduits respectivement à 3 et 7,35 mètres. Comme à Fleurtuit, les emplois archéologiques sont nombreux - il justifie d'ailleurs son attachement à ces "vieilleries" en soulignant qu'elles n'ont pas seulement un intérêt historique ou archéologique, mais aussi religieux, en rattachant l'édifice actuel à ceux qui l'ont précédé et inscrivent la région dans l'histoire de la chrétienté.

C'est surtout l'implantation de l'édifice qui, en la circonstance, aura retenu son intérêt. Dans une lettre au recteur de la paroisse (18), il s'en explique longuement - donnant à ce propos d'intéressantes précisions sur ses liens avec le néo-gothique de la génération précédente : "...la perspective que vous m'offrez de voir peut-être trouver mauvais, par le Conseil municipal, l'emplacement de l'église lorsque tous

les plans et devis seront faits est effrayante, car tel plan qui convient à un emplacement ne convient plus à un autre.

Ne pensez-vous pas qu'il serait nécessaire avant de faire les plans et devis bien complets d'avoir la certitude morale que le choix de l'emplacement ne sera pas une cause de refus. J'espère que vous ne vous attacherez pas à l'idée de copier une autre église avec quelques perfectionnements. En ce qui vous concerne, je suis persuadé que vous regretteriez de n'avoir pas tenté, en faisant une si forte dépense, de vous procurer une oeuvre d'art, et l'Art par définition suppose quelques créations. Mes confrères ont d'ailleurs fait dans le diocèse quelques oeuvres remarquables et qui pourraient bien servir de modèles - Betton, La Mézière, Bécherel de M. Mellet... J'espère pouvoir m'en tirer, mais il est certain que ceux qui les ont faites les feraient encore mieux que moi. Quant à l'église de Montauban, je crois que vous pouvez facilement trouver mieux, même parmi les oeuvres de M. Mellet, et je vous engagerais à imiter de préférence les oeuvres les plus récentes, car on comprend bien mieux maintenant les styles du Moyen-âge qu'on ne le faisait il y a dix ans et surtout il y a vingt ans. Du reste, chaque architecte a son style et, pour mon goût, c'est encore la manière de M. Brune que je préférerais..."

La manière est élégante d'expliquer la faiblesse de la formation archéologique de son prédécesseur et de renvoyer dos à dos, en définitive, Jacques Mellet aussi bien que le Chanoine Brune. Construisant un grand édifice voûté, comme il n'y en a pas d'exemple au Moyen-âge dans l'Ille-et-Vilaine, Regnault va interpréter le modèle de Fleurtuit en le rapprochant quelque peu de celui de Lamballe et en y ajoutant des traits spécifiques de l'architecture régionale : asymétrie des développements Nord et Sud de l'édifice, création de chapelles polygonales

1888 - église de Lohéac. (projets d'Aristide Tourneux 1817-1878?, signés par Regnault)

VU ET APPROUVÉ :

CONFORMÉMENT À NOTRE ARRÊTÉ DE CE JOUR
AUTORISANT LA MISE EN ADJUDICATION DES
TRAVAUX

RENNES LE 16 *Octobre* 1888

LE PRÉFET D'ILLE ET VILAINE

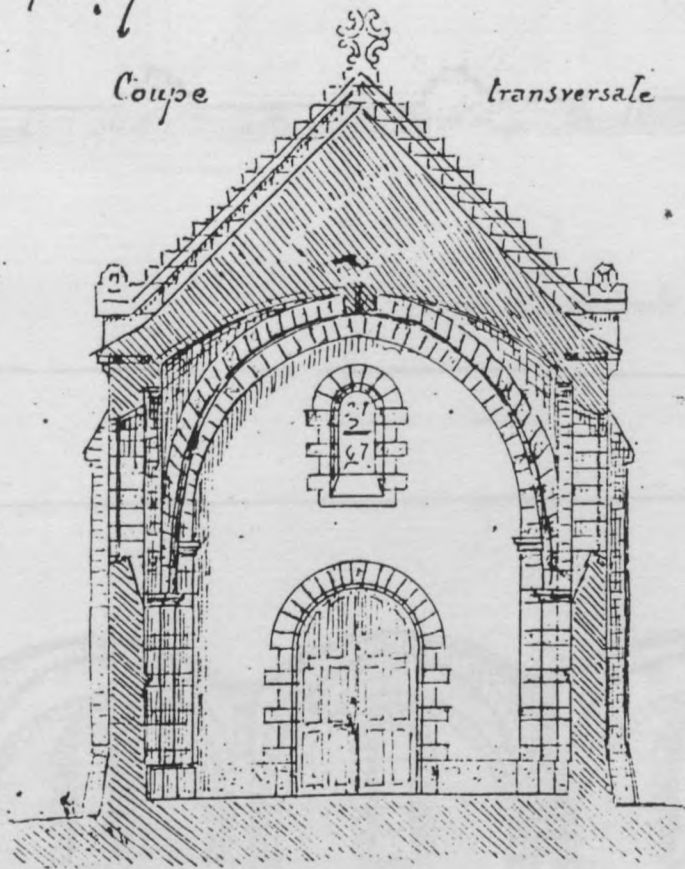
Le Préfet Général, etc.

EGLISE DE LOHÉAC .

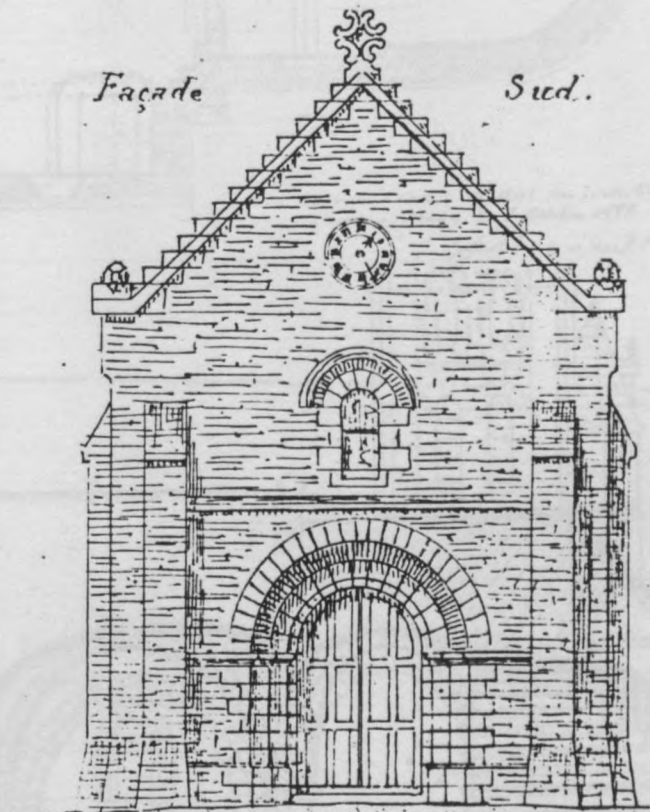


Signature

Coupe transversale



Façade Sud.

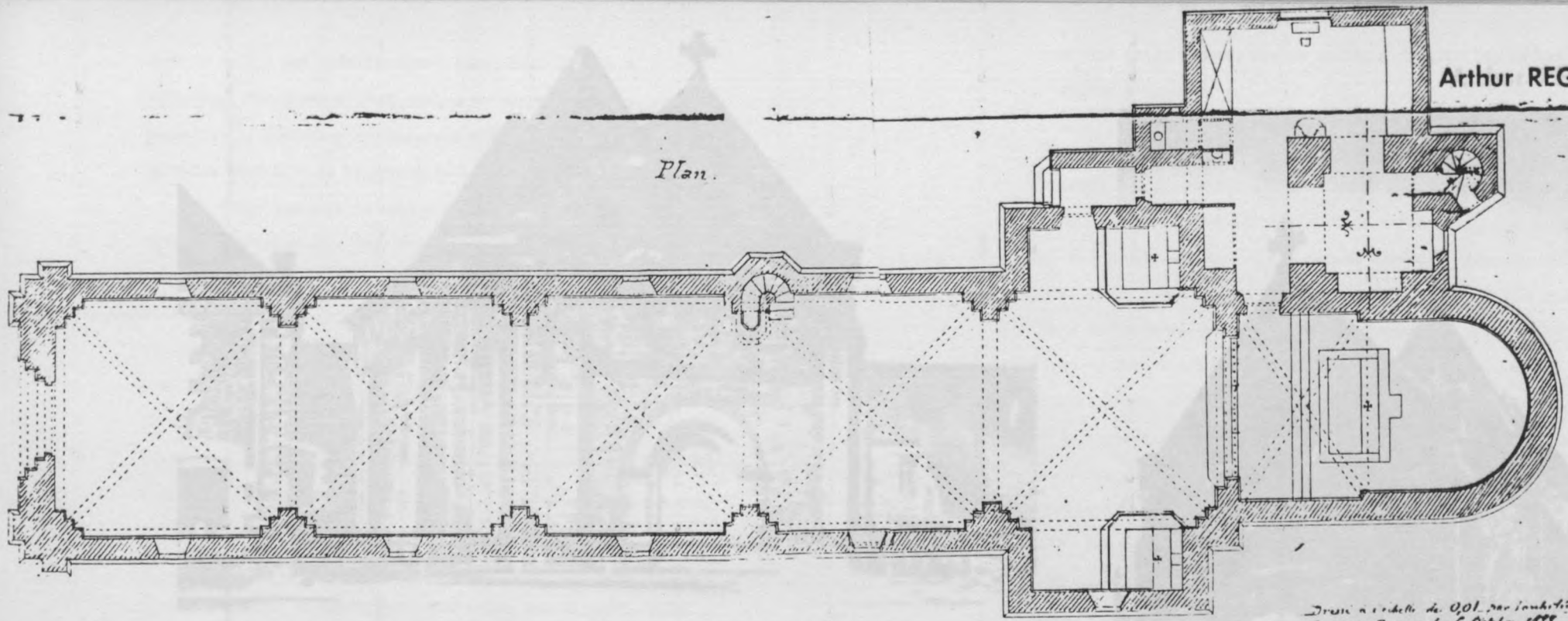


Ech. 0.01 .

Dressé par l'architecte soussigné
Rennes, le 6 Octobre 1888

Signature

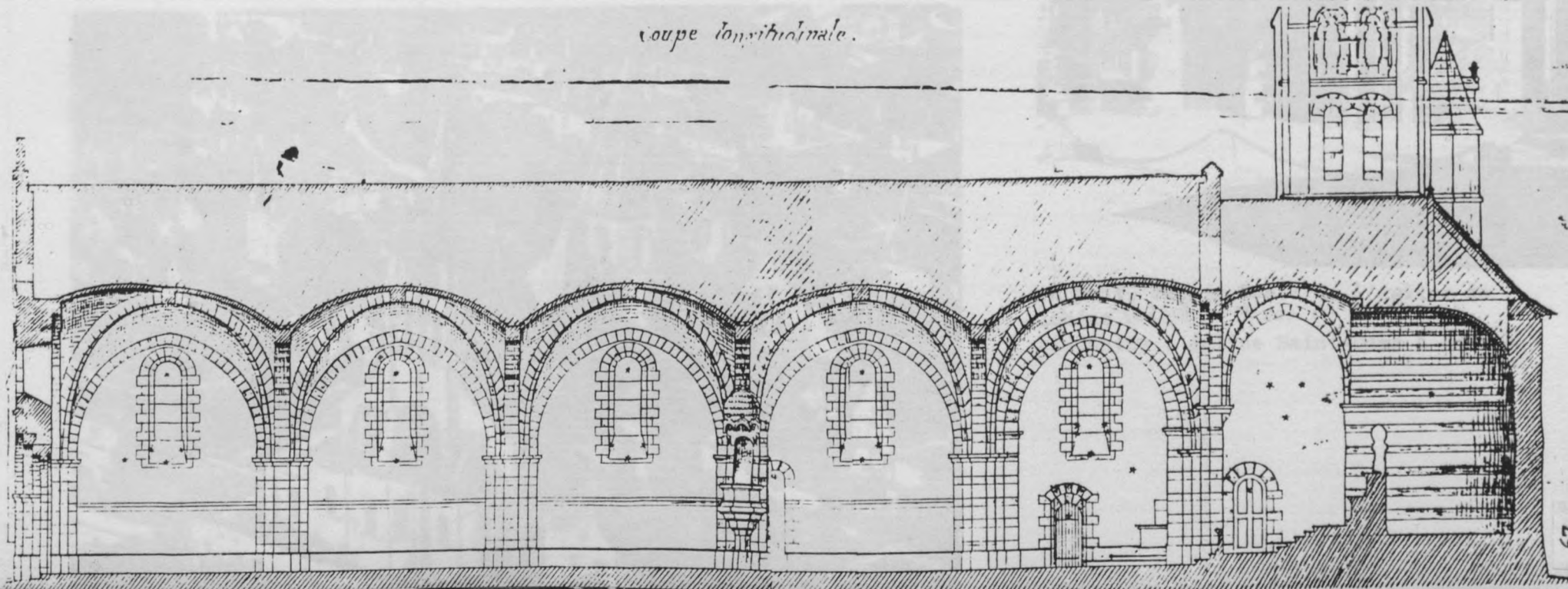
Plan.

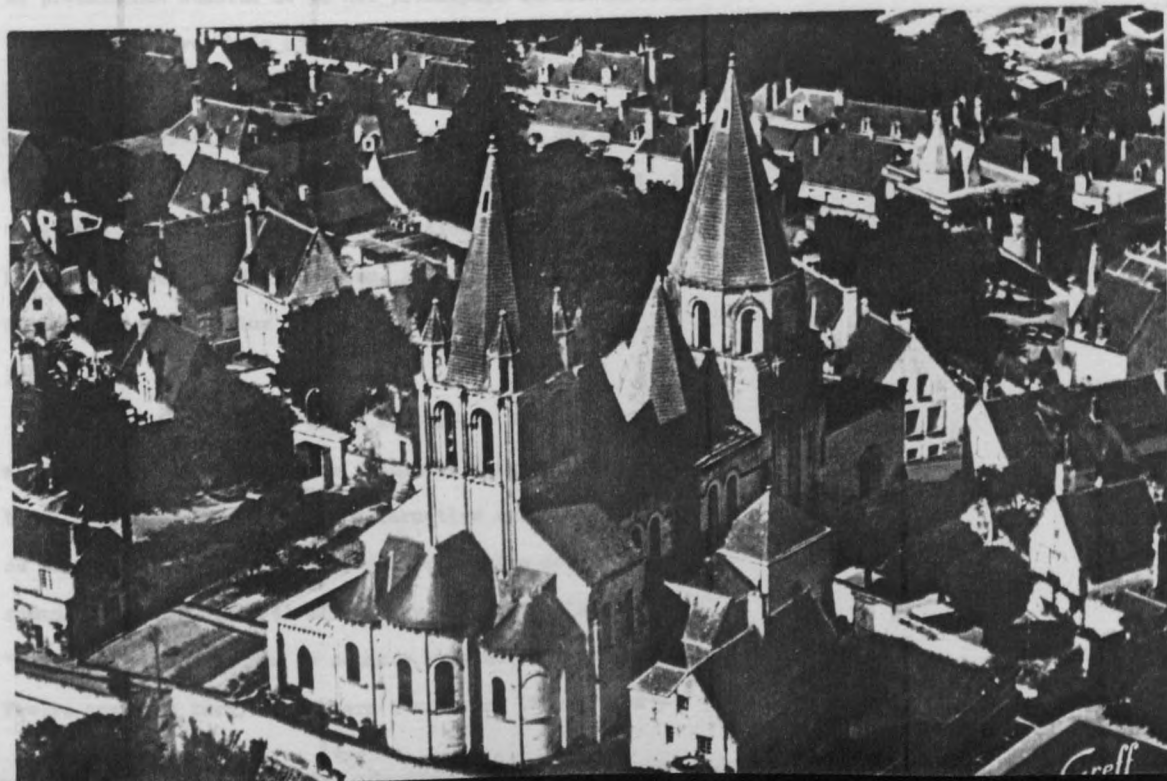
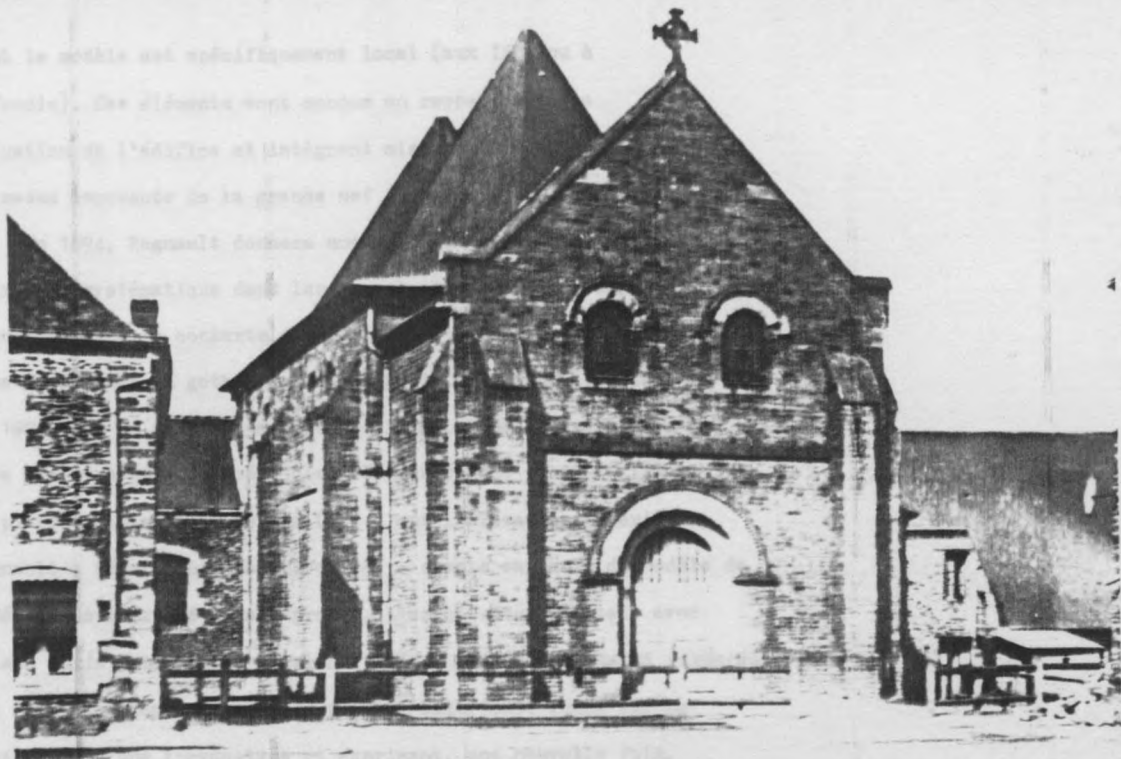


Dessin à l'échelle de 0,01 par l'architecte
Monsieur REGNAULT, le 6 Octobre 1888

Arthur REGNAULT

coupe longitudinale.





en haut, façade Ouest de l'église de Lohéac (clichés Musée de Bretagne)
ci-contre : église Saint-Ours à Loches

dont le modèle est spécifiquement local (aux Iffs ou à Iffendic). Ces éléments sont conçus en rapport avec la situation de l'édifice et intègrent mieux qu'à Fleurtuit la masse imposante de la grande nef dans son environnement.

p. 55 En 1894, Regnault donnera une dernière version, à la fois plus systématique dans les formes et plus étroitement imbriquée dans le contexte, de ce modèle d'église à nef haute dans le langage du gothique : Saint-Aubin d'Aubigné (terminée en 1899) est un édifice de type basilical, sans transept mais avec chevet à pans, précédé d'un clocher-porche dont la flèche de pierre culmine à 58 mètres (19). Dans l'élévation intérieure, Regnault a réintroduit le triforium - simple variante du modèle de Bédée. Dans l'exposé de son projet, l'architecte insistait avec raison sur la "simplicité du plan" : il est vrai que ce parti rigoureux est comme une démonstration du système basilical, fondé sur la répétition d'une travée-type et exprimant, une nouvelle fois, la prééminence absolue de la nef principale au détriment de bas-côtés réservés à la circulation. Quant à la flèche, sa hauteur franchement excessive est liée à un site de vallée, où l'église à mi-pente se détache en arrière plan des perspectives d'un grand château, visible depuis la route. Le projet, ici, n'est pas sans rapport avec la situation de Saint-Lubin de Rambouillet où, au même problème, Anatole de Baudot avait apporté, vingt ans plus tôt, une solution comparable.

p. 66
à 68

Lohéas

Dans la lettre qu'il écrit au curé de Bédée et qui, très exceptionnellement, traite de problèmes d'architecture (quand tant de correspondances ont un caractère uniquement financier ou technique), Regnault parle avec admiration de l'église

p. 68 romane de Loches, dont il affirme avec regret qu'elle est "une des plus belles que je connais mais ne pourrait être copiée". Treize ans plus tard, il tentera d'en faire l'imitation -

non sans grand risque, car ce chantier faillit lui coûter sa carrière d'architecte.

Pour ce petit bourg de quatre cents habitants, Aristide Tourneux avait dessiné en 1878, l'année de sa mort, un projet modeste d'église à nef unique dont les quatre travées droites, voûtées d'ogives, aboutissaient à un transept à peine saillant et à l'abside précédée d'une courte travée de raccord. Dix ans plus tard, Regnault reprend le projet, estimé à 69.000 francs. Mais il propose, avec une faible augmentation de prix (77.000 francs, soit à peine 10% de supplément), une importante modification : sur le modèle de Saint-Ours de Loches, les deux travées moyennes de la nef seraient couvertes de dômes en forme de pyramide. La proposition est acceptée et les travaux conduits avec célérité, puisque l'édifice est achevé dès 1891.

L'année suivante, les ennuis commencent : on constate que les pyramides, entièrement réalisées en parpaings de schiste, ne sont pas étanches et que de nombreuses infiltrations se sont produites au niveau des joints - d'autres infiltrations venant de la remontée de l'humidité depuis le sol, dans les murs latéraux (le terrain, mal choisi, s'est révélé gorgé d'eau lorsqu'on a voulu commencer les fondations). Dernier problème, les murs tendent à s'écarter sous la poussée des voûtes et d'importantes lézardes sont apparues, alors que la maçonnerie n'est pas encore complètement tassée.

L'expertise conclura à une responsabilité partagée : la commune est condamnée à drainer le sol, l'entrepreneur et l'architecte doivent prendre à leur charge le renforcement des contreforts, tandis que la fabrique paiera la couverture des pyramides en ardoise. Il apparaît en effet que c'est la conjonction d'un mauvais terrain, d'un choix de matériaux trop économique et de proportions trop élancées (les contreforts de Lohéas ne dépassaient pas 0,40 m, quand ceux de Loches en

avaient 0,90 - ils seront portés à 0,80 m d'épaisseur) qui a provoqué tous ces désordres. Pour opérer cette remise en état, Regnault sera obligé de renoncer à un détail qui lui était cher : la disposition de la chaire, prise dans l'épaisseur du pilier entre les deux pyramides - le pilier évidé sera comblé de maçonnerie et l'escalier d'accès reporté sur le devant.

L'affaire de Lohéac, qui aurait pu être une catastrophe, lui aura coûté en définitive une participation de 7.000 francs - il s'en explique d'une façon touchante dans ses mémoires, attribuant à la Providence le fait qu'une spéculation immobilière l'ait mis au même moment en possession de l'argent nécessaire (20). C'est sans doute avec regret qu'il renoncera à un type d'édifice qu'il admirait, mais dont l'exécution imposait des moyens techniques plus sophistiqués que le moellon ou le schiste local. On voit bien, néanmoins, que sa préoccupation majeure à l'époque est de projeter des édifices simples, d'une monumentalité moins affirmée que ses premiers travaux, et de leur trouver des modèles plus authentiquement régionaux. La production qui sera la sienne durant les années quatre-vingt-dix, est le reflet de ces orientations nouvelles.

Architecture et politique

Les circonstances n'y sont pas étrangères : depuis 1882, la crise économique a fortement marqué les esprits, retardant bien des projets dont l'exécution a été reportée aux années suivantes (c'est à partir de 1887 que les principaux travaux de Regnault ont pu voir le jour, alors qu'ils étaient conçus depuis plus de dix ans !). L'évolution politique qui a été celle de l'époque n'a pas été moindre : en 1874, on croyait encore

à la restauration d'Henri V; en 1879, les républicains étaient maîtres de la Chambre et du Sénat. Mais, sitôt portés au pouvoir, ils subissaient de plein fouet la crise - tandis que les scandales successifs des affaires Wilson, de Panama ou Boulanger les plaçaient dans un climat d'instabilité qui ne leur était guère favorable. A partir de 1890, les choses vont s'apaiser pour un temps : quand, lors du célèbre toast d'Alger, le Cardinal La Vigerie appelle les catholiques au Ralliement, il établit un rapport neuf entre l'Eglise et le pouvoir. Rien d'étonnant si, dès lors, la construction d'édifices religieux prend une autre orientation et, renonçant au triomphalisme romain, s'essaie à un nouvel ajustement entre projet architectural et demande sociale.

Le tournant architectural que prend Arthur Regnault est celui d'un catholique militant plus encore que d'un architecte : il va chercher désormais à inscrire les qualités de son expression artistique dans des projets modestes, d'une ambition moins monumentale et où l'effet se concentre non dans la représentation externe de l'édifice, mais dans les beautés de son espace intérieur. Cette évolution, amorcée dès 1891, le conduira à partir de 1902 vers une imitation presque purement archéologique du gothique finistérien, dont la simplicité et la saveur populaires convenaient en effet à ces temps de querelles religieuses. Pour l'heure, il ne semble réagir ni aux attentats anarchistes, ni à l'affaire Dreyfus - dont Rennes est pourtant le centre géographique, puisque la ville a été choisie comme siège du procès. En fait, la politique en tant que telle ne l'intéresse qu'à demi dans sa production d'architecte : elle ne l'influence que lorsque ses opinions religieuses sont en cause ! Car c'est l'adéquation entre architecture et religion qui motive seule cet homme, dont l'oeuvre civile est presque inexistante.

L'occasion de cette nouvelle approche lui est donnée par la commande d'une petite église à Noyal-sur-Vilaine, bourg de 3.000 habitants situé à dix kilomètres de Rennes sur le trajet du chemin de fer. L'édifice, dont le prix ne dépassera pas 133.000 francs tout compris, est une construction très soignée : tandis que les façades extérieures sont en moellon de grès armoricain, l'intérieur est entièrement en pierre de taille, avec piles rondes à nervures pénétrantes et voûtes d'ogives. La taille de l'édifice est restreinte : 468 m² de surface, quand Corps-Nuds dépassait les 750. Et cette réduction de surface va avec une diminution générale de l'échelle : l'extérieur apparaît comme une construction basse, en matériau de pays, dont les seuls accents monumentaux sont ceux d'une courte flèche ajourée en pierre de taille (les premiers projets la prévoyaient même en charpente, sur le modèle traditionnel de la Haute-Bretagne).

L'aspect saisissant de cet édifice tient à son plan : celui-ci repose sur quatre piliers ronds déterminant au centre de l'édifice une croisée d'ogives sur plan carré. En avant et arrière de ces piles, vers le chœur et vers le clocher-porche, deux voûtes domicales de plan hexagonal forment les espaces principaux de l'église, enveloppés par des chapelles pentagonales qui constituent autour de l'édifice comme un mur ondoyant. A la jonction des chapelles avec les voûtes principales s'intercalent quelques voûtains triangulaires.

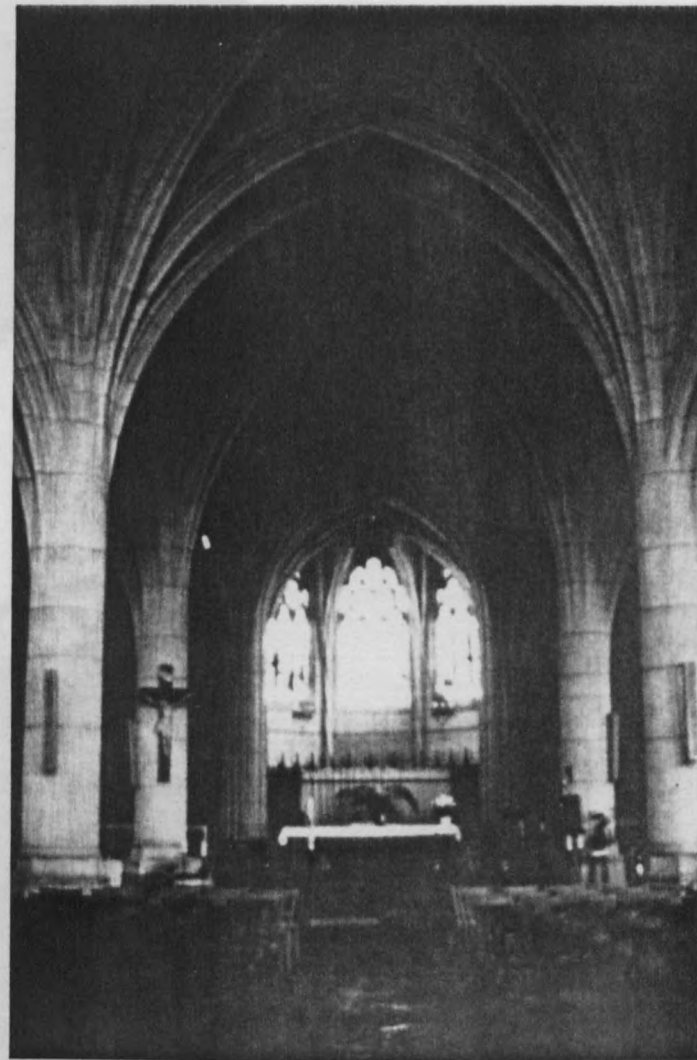
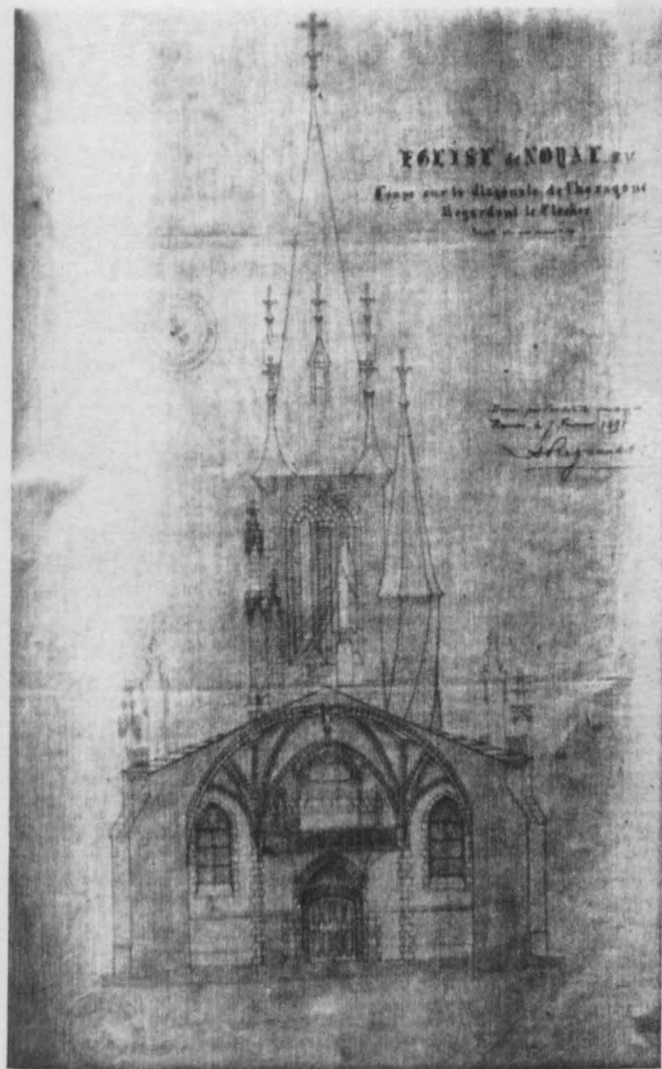
On remarquera, bien sûr, l'arithmétique des formes - des voûtes qui ont trois, quatre, cinq ou six côtés. Mais on retrouvera aussi un bien étrange collage entre les plans du rococo bavarois, qu'on croirait empruntés à Wies ou aux

Vierzehnheiligen, les détails propres au premier gothique d'Ile-de-France (comme les voûtains triangulaires ou les chapelles pentagonales, dérivant de Notre-Dame de Paris ou de Saint-Denis) et, enfin, une élévation typique du flamboyant breton. Par un hasard insolite (et qui tient peut-être à la symbolique des nombres), le plan de Regnault recoupe celui que Gaudi concevra pour la Colonia Güell, à partir de 1898 - on peut penser en effet que, dans les deux églises, les quatre piles signifient les évangiles, supports de la foi.

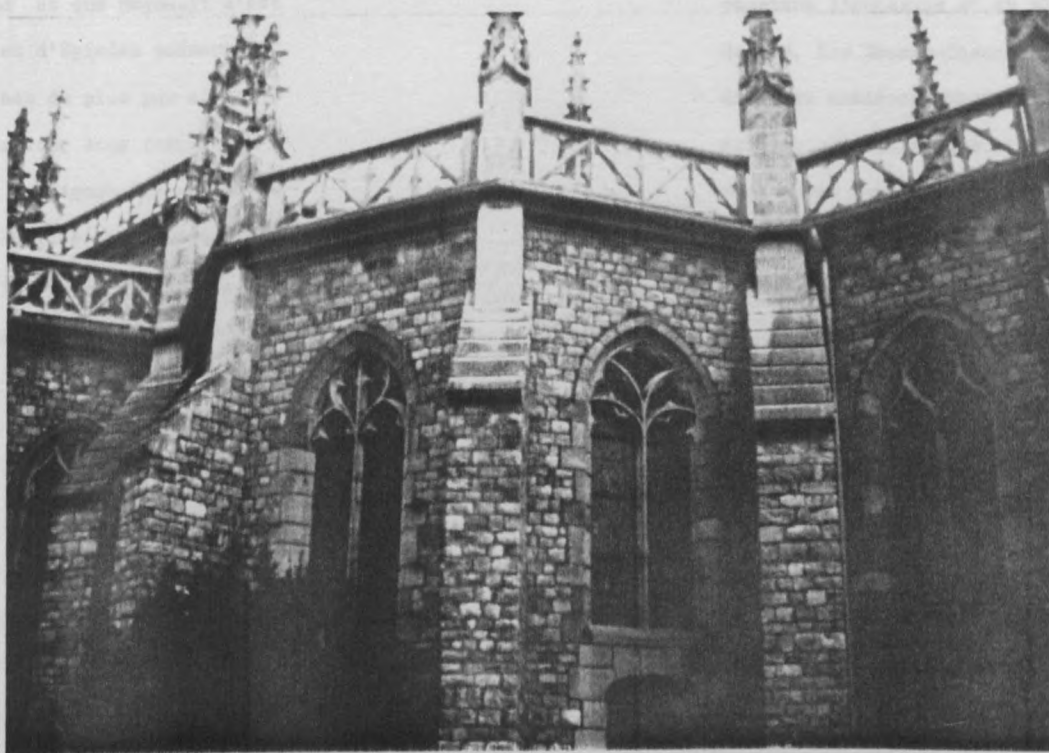
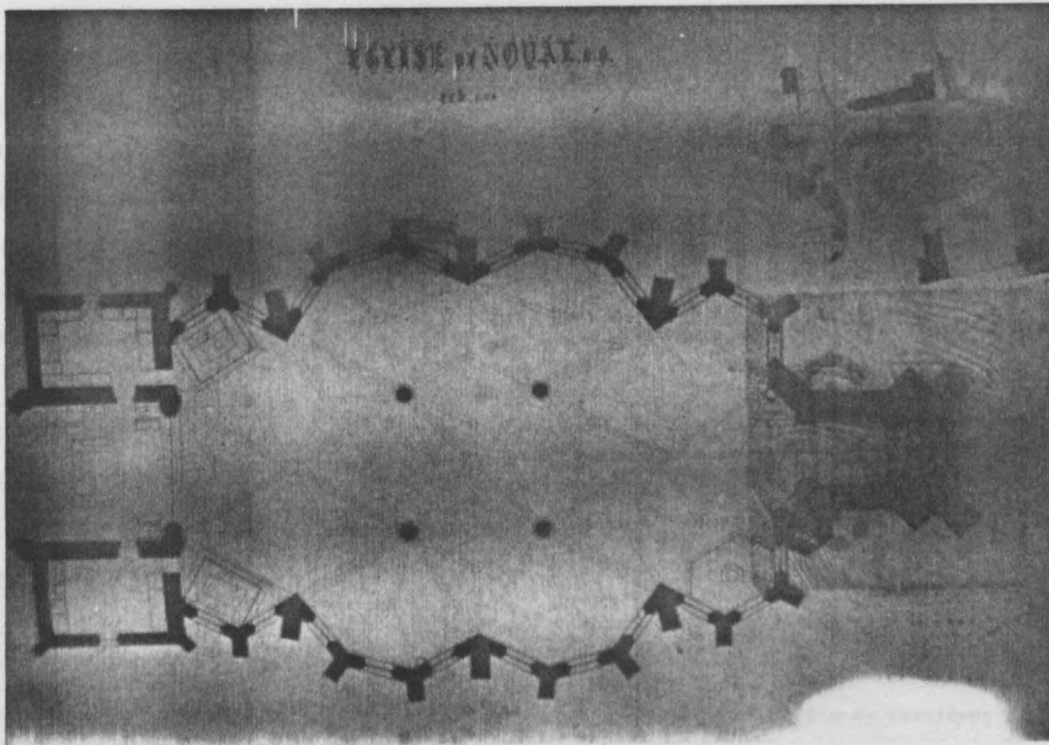
La beauté de l'église tient à l'extrême fluidité de l'espace intérieur, dont la structure légère offre des points de vue multiples - créant un type de volume qui échappe totalement à la notion traditionnelle de nef et s'éloigne en effet fortement du schéma de la basilique - sans se confondre néanmoins avec le plan central, dont il prend le contrepied. Cet édifice, tout orienté vers la couronne de fenêtres qui l'enveloppe, fait la part belle aux vitraux dont le reflet changeant l'inonde d'une lumière extrêmement mobile. La tonalité chaude de la pierre calcaire ajoute à l'effet - contrastant avec les extérieurs dont le gris, tirant vers le bleu, est souligné par des balustrades ajourées en zinc estampé. L'opposition, traditionnelle chez Regnault, du dehors et du dedans (là aussi, dans une perspective symbolique - sur la métaphore bien connue de la Jérusalem céleste) prend à Noyal une vigueur exceptionnelle : elle fait de cet édifice modeste en apparence, un choc esthétique auquel aucun visiteur n'est insensible.

L'époque est pour Regnault celle des expériences : la réussite du modèle de Noyal ne l'empêche pas de tenter, à Saint-Senoux, une nouvelle et étrange variante sur le roman - avec un clocher finistérien dont les flèches sont étrangement

1892-1894 - église de Noyal-sur-Vilaine



EGUISE de NOUAT



Arthur REGNAULT

p. 79
& 80 ← remplacées par des bulbes - ou de retravailler, à Cesson-Sévigné, son modèle d'église gothique à nef haute en l'inscrivant sur une travée centrale à quatre piles - dispositif qui inspire également la structure à pignons multiples de Saint-Père-Marc-p.80 ← en-Poulet (mais dans un langage roman, cette fois). Avec les p.81 ← églises d'Etelles, d'Acigné ou d'Epiniac, dans le style du à 84 flamboyant breton, Regnault va donner des variantes peut-être moins complexes du type de Noyal, mais toutes originales et plus performantes par leur simplicité grandissante - notamment, à Etelles, dont le dispositif scénographique de l'autel surélevé crée un effet particulièrement réussi - Regnault n'écrivait-il pas au Recteur de la paroisse que cette église lui était "particulièrement chère" (21).

p. 85 ← Tandis que l'église de Coesmes offre du plan à quatre piles une amusante variante dans le langage classique - adaptation du répertoire stylistique au caractère dominant des grands rétables lavallois qui en orment le fond et que Regnault s'est attaché à conserver - celles d'Acigné et d'Epiniac présentent avec Gosné (qui date de 1902), des flèches du plus pur style finistérien : la formule est une adaptation, sous forme de clocher-porche, du clocher-mur coiffant le pignon des chapelles bretonnes. La présence d'un tel type d'édifice en Haute-Bretagne est certes déroutante - comme l'était, trente ans plus tôt, le grand clocher de La Guerche-de-Bretagne - mais elle montre le souci qui était celui de Regnault de respecter l'identité régionale en trouvant, dans les modèles archéologiques, des types adaptés à l'ampleur limitée des projets dont il était l'auteur : la modestie, en l'occurrence, est une donnée aussi capitale que la bretonnité. Il est frappant que ce virage corresponde avec la loi sur les congrégations et l'arrivée

au pouvoir d'Emile Combes, dont la politique anti-cléricale est soutenue par le Bloc républicain et aboutira, quatre ans plus tard, à la Loi de Séparation.

Cette affirmation pourrait sembler gratuite (quel rapport y a-t-il entre les clochers à jour d'inspiration cornouaillaise et la politique du ministère Combes ?) si elle n'était confirmée par l'évolution postérieure d'Arthur Regnault, dont les dernières œuvres manifestent un total abandon du triomphalisme ultra-montain.

p. 86 ← Les Sacrés-Coeurs de Rennes

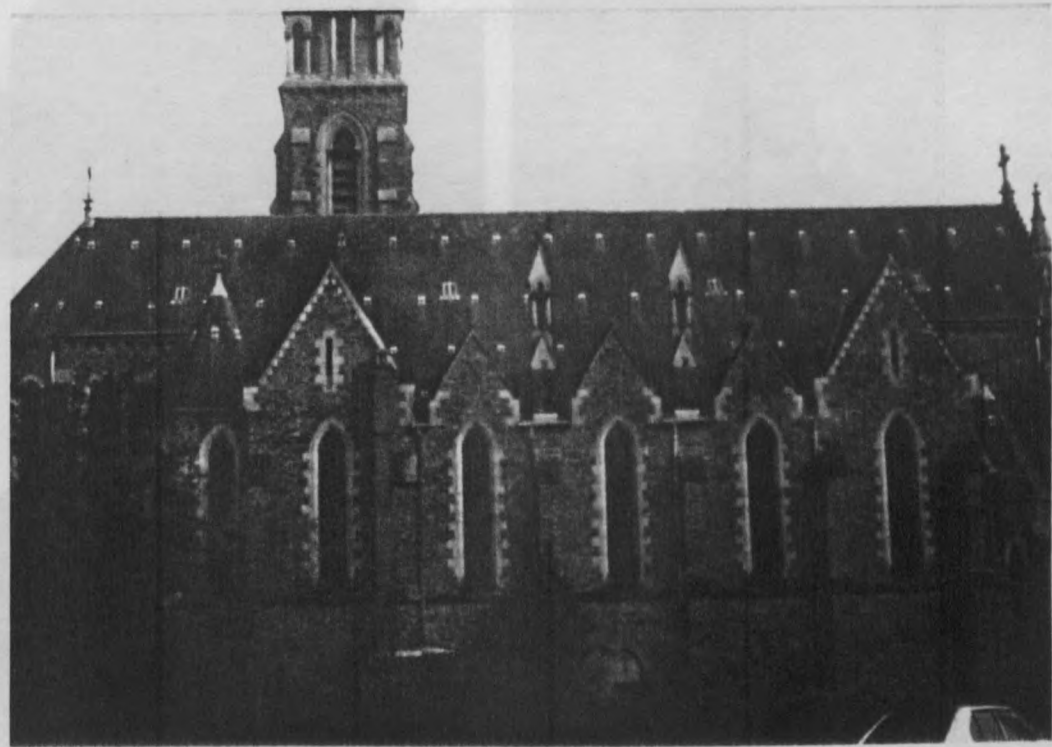
1905, en effet, aura marqué la fin de la commande religieuse et l'abandon, par voie de conséquence, de nombreux projets ou chantiers en cours. Arthur Regnault, âgé de 66 ans, est en fin de carrière; il a déjà construit une cinquantaine d'églises et pourrait légitimement se retirer. Il trouvera pourtant l'occasion d'en bâtir encore plusieurs - à Rennes, les Sacrés-Coeurs et une partie de Sainte-Jeanne d'Arc; dans les environs, Montreuil-sur-Ille et Médréac. Ces dernières églises sont parmi les plus élaborées qu'il ait conçues, elles sont aussi parmi les plus économiques: cette adaptation aux conditions nouvelles de la commande est, à bien des égards, tout à fait remarquable.

L'histoire de l'église des Sacrés-Coeurs (dédiée à la double dévotion des Coeurs de Jésus et de Marie) est révélatrice, car la construction s'est faite dans un contexte plus que difficile, au lendemain des confiscations qui avaient privé l'archevêché d'une large partie de son patrimoine. Les raisons de cette construction sont directement liées à l'expansion urbaine de Rennes, dans les quartiers Sud de la ville - dont le développement s'effectue par delà la voie de chemin de fer jusqu'au

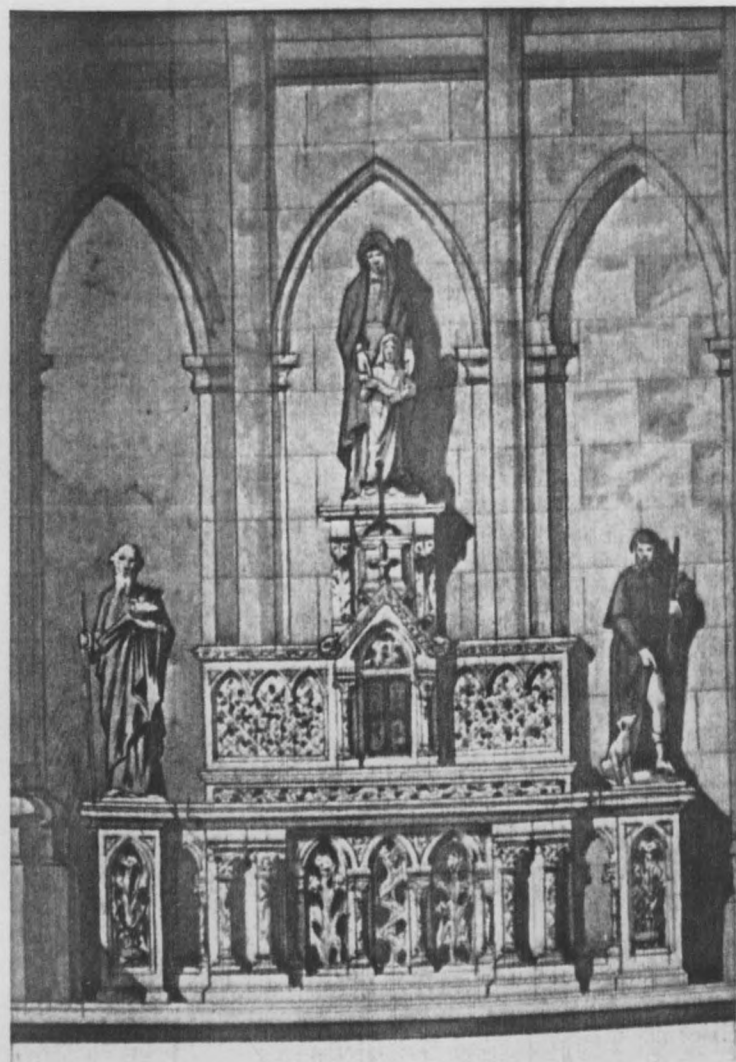
1900 - église de Cesson-Sévigné



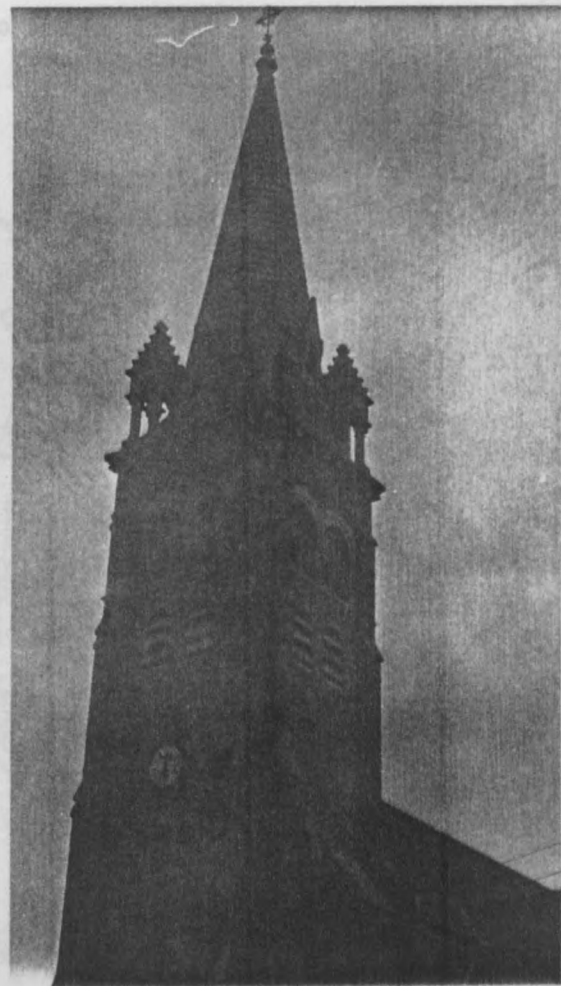
1900-1904 - église de Saint-Véry
Nico en Poulet



dessin de l'autel majeur de l'église de
Cesson-Sévigné



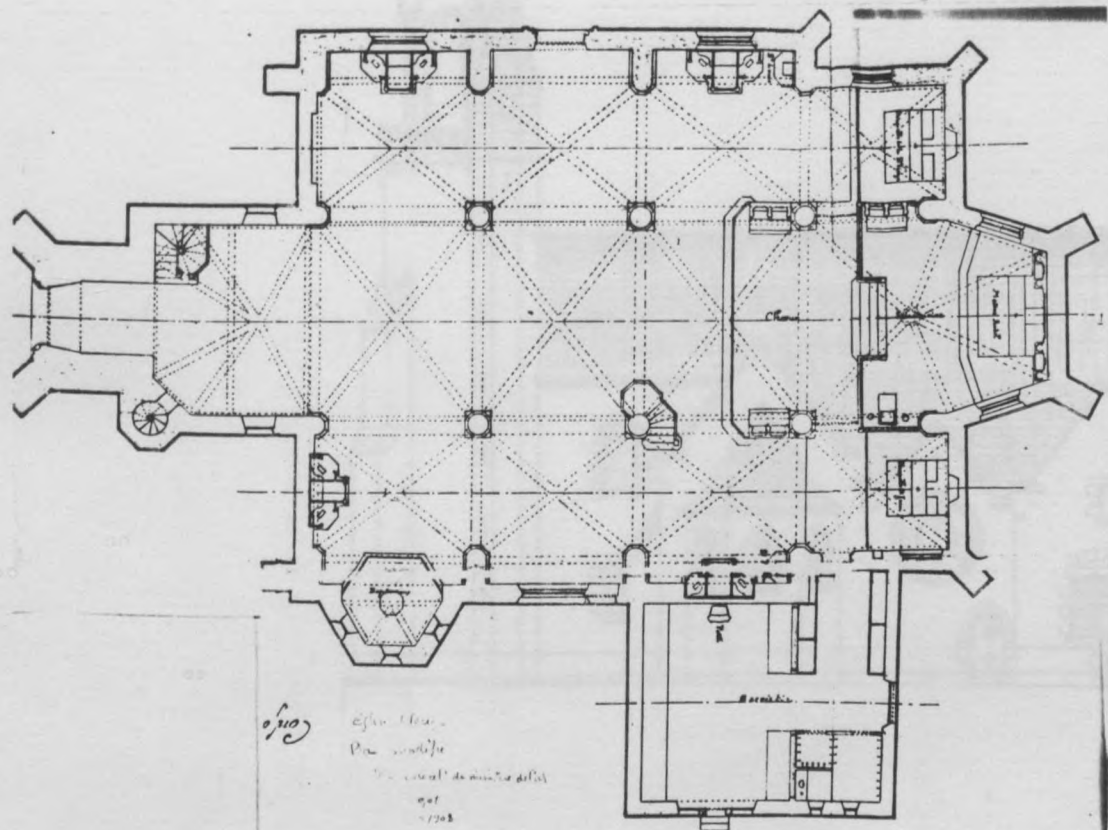
1900-1904 - église de Saint-Père
Marc en Poulet



1901 - église d'Acigné

à gauche : plan modifié

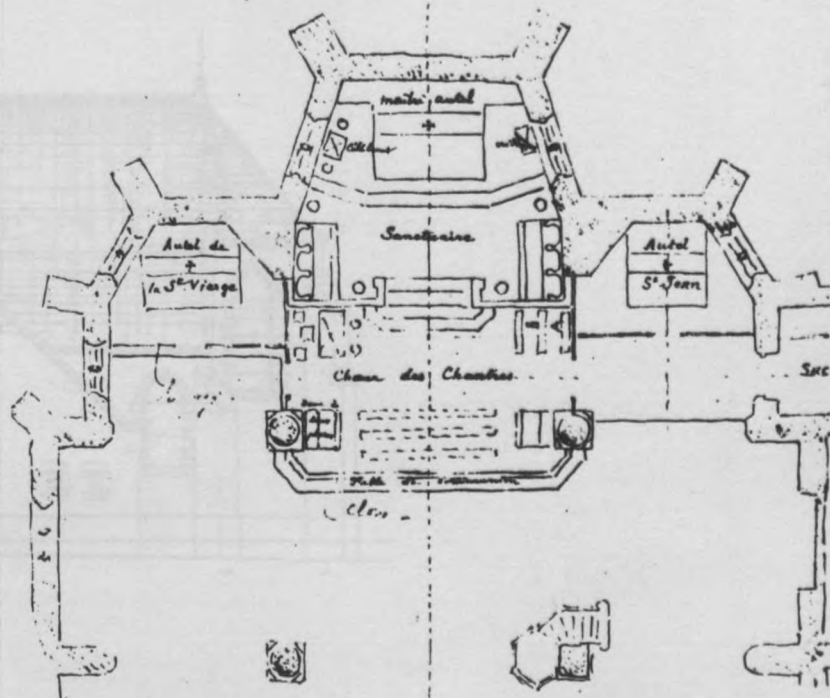
à droite : projet d'ameublement du chœur



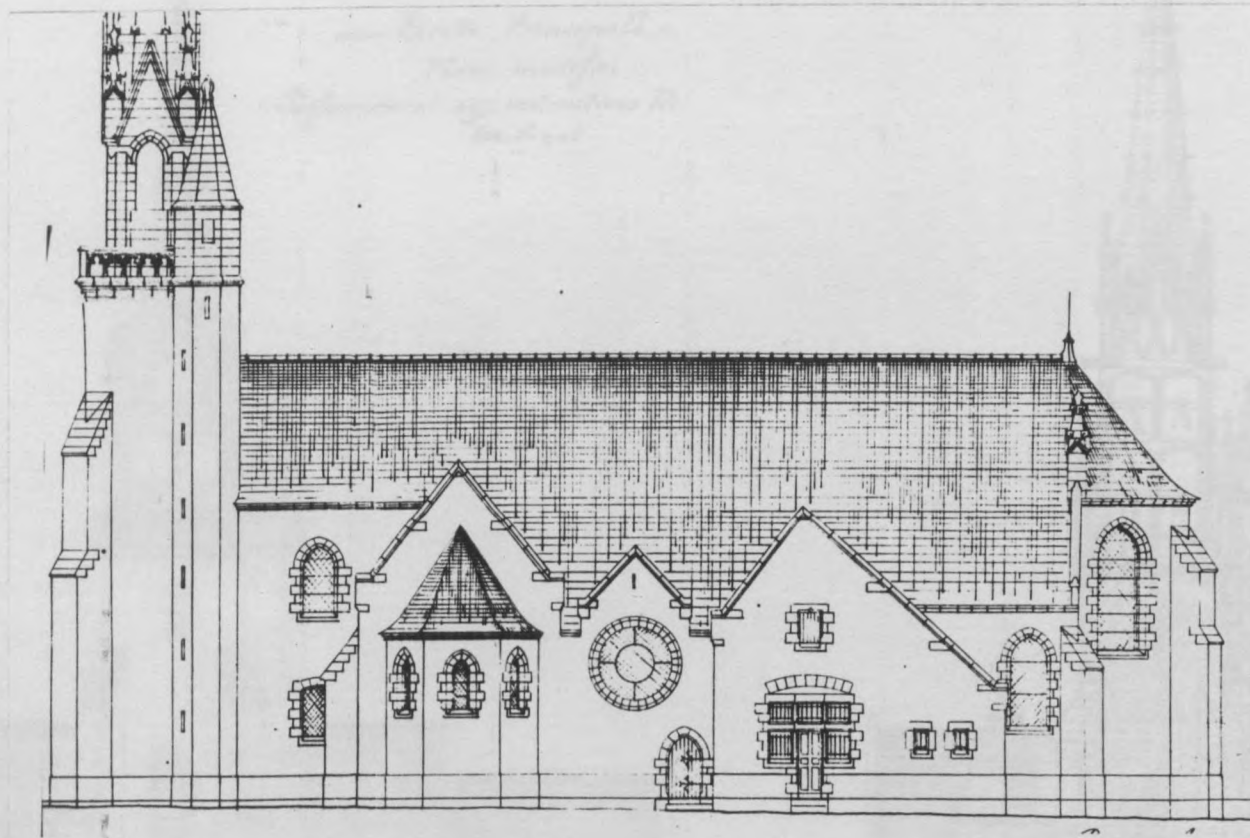
0/100
Eglise d'Acigné
Plan modifié
Projet d'ameublement du chœur
1901

EGLISE D'ACIGNÉ.
Projet d'ameublement du chœur

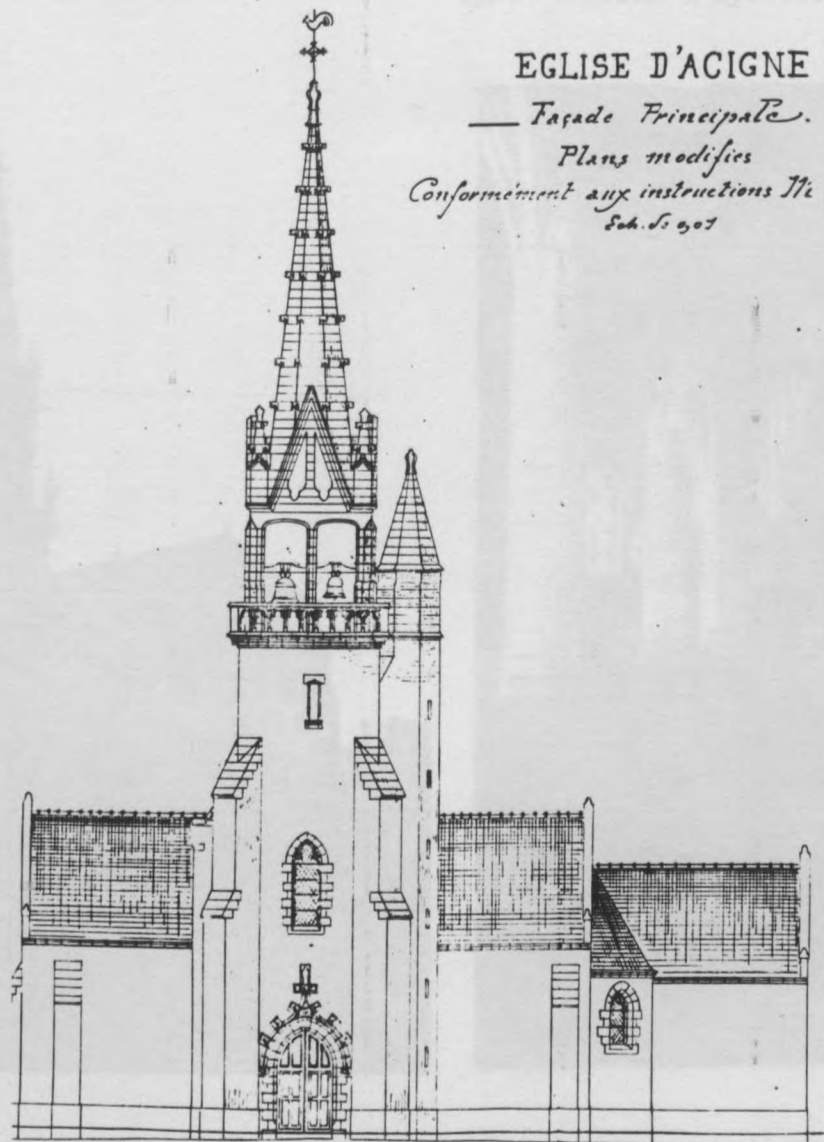
Lh. 0,01



Plan. 6 octobre 1903
A. Regnault



EGLISE D'ACIGNE
— Façade Principale.
Plans modifiés
Conformément aux instructions M^e
Sch. N° 207



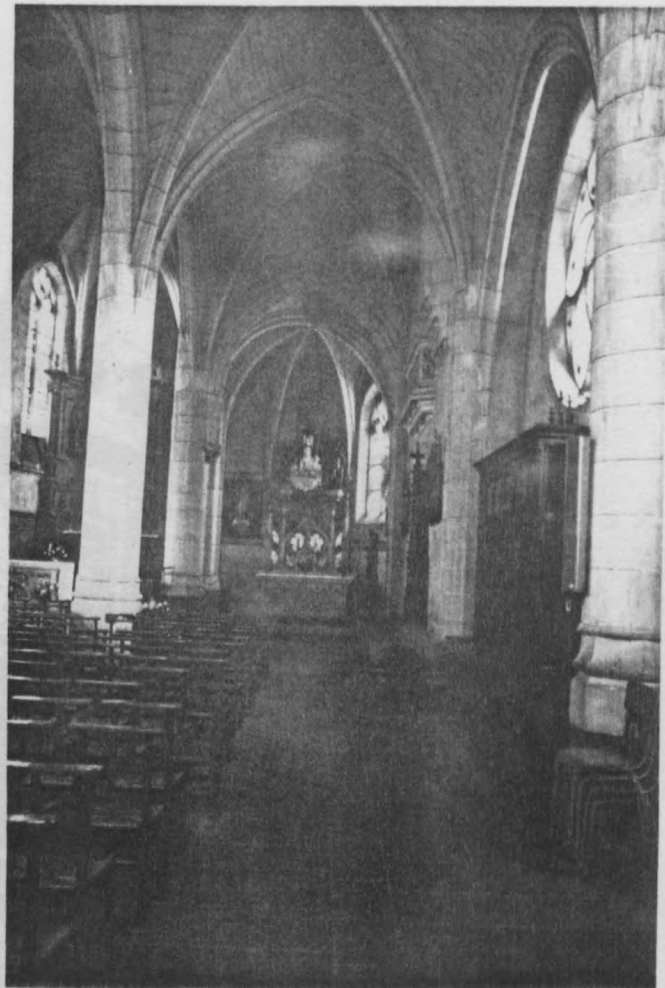
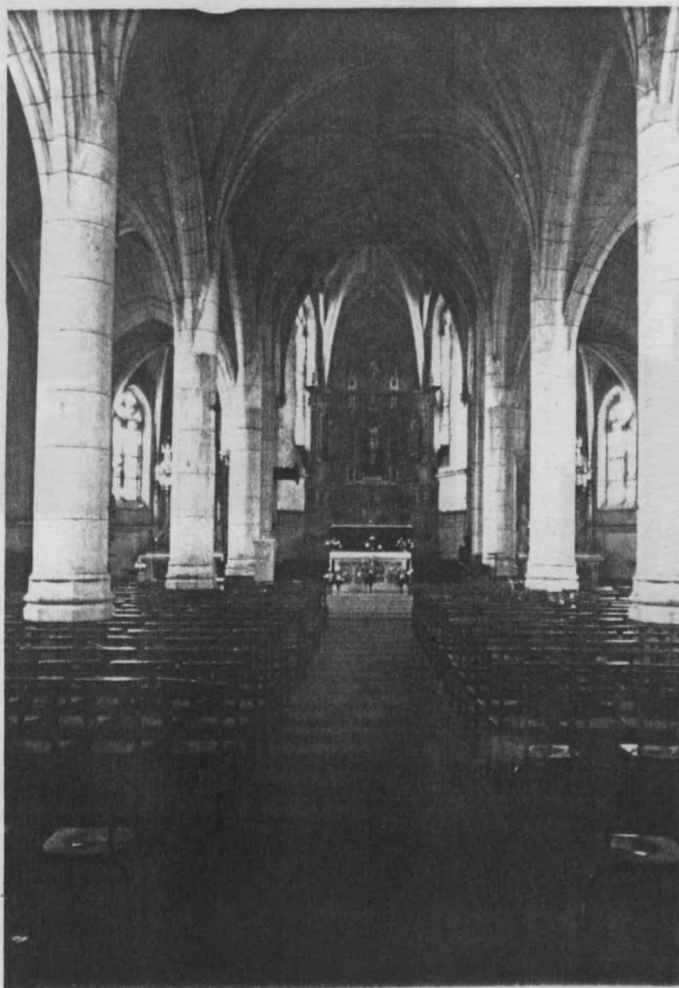
Paris 7 Janvier 1800

Eglise d'

— Façade Principale
N° 207



1901 - église d'Epiniac



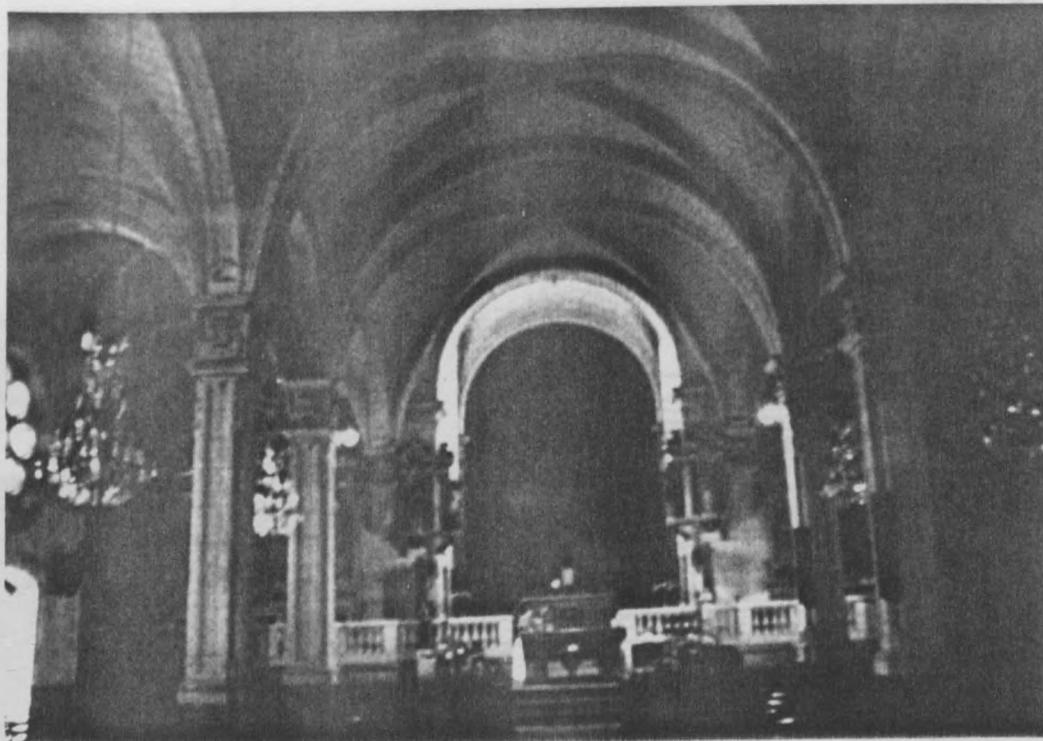
1903-1904 - vue intérieure de l'église de Coenroc
et-dessous : circa 1905-1906 - maisons particulières
51-53, rue de Fougères à Rennes

Arthur REGNAULT
Arthur REGNAULT

1903-1904 - 1912-1917 - Église des
Saints Cosme & Damien

1903-1904 - vue intérieure de l'église de Coesmes

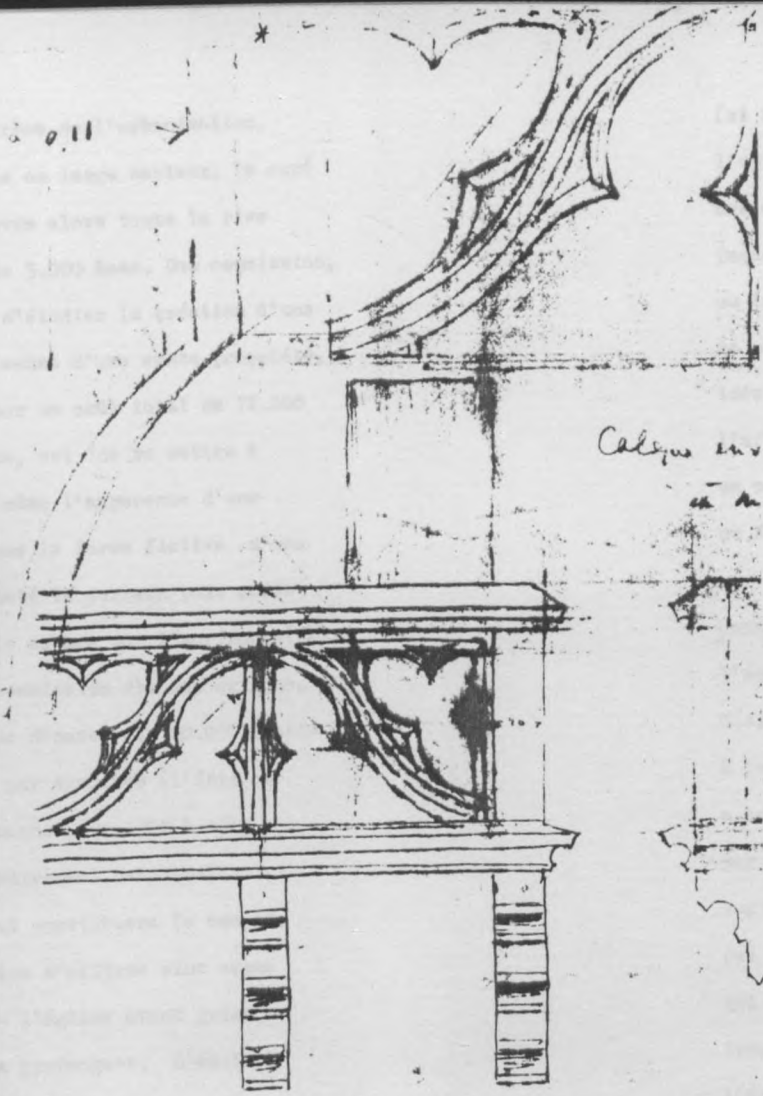
ci-dessous : circa 1905-1906 - maisons particulières
61-63, rue de Fougères à Rennes



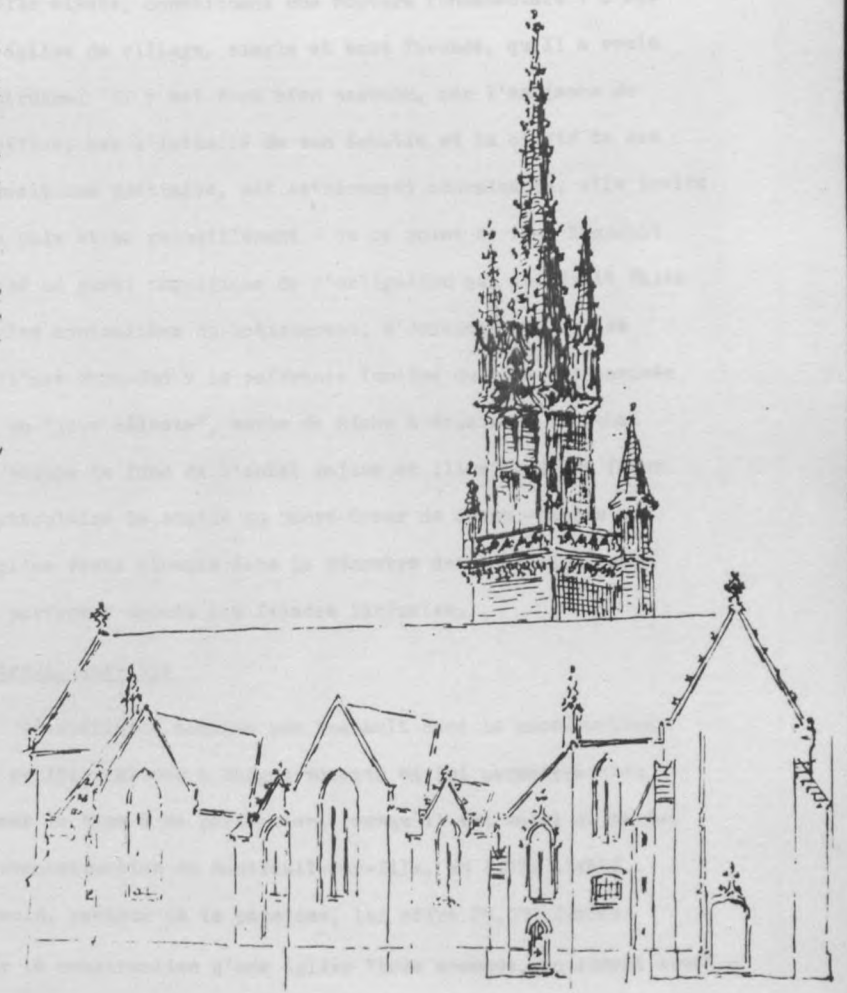
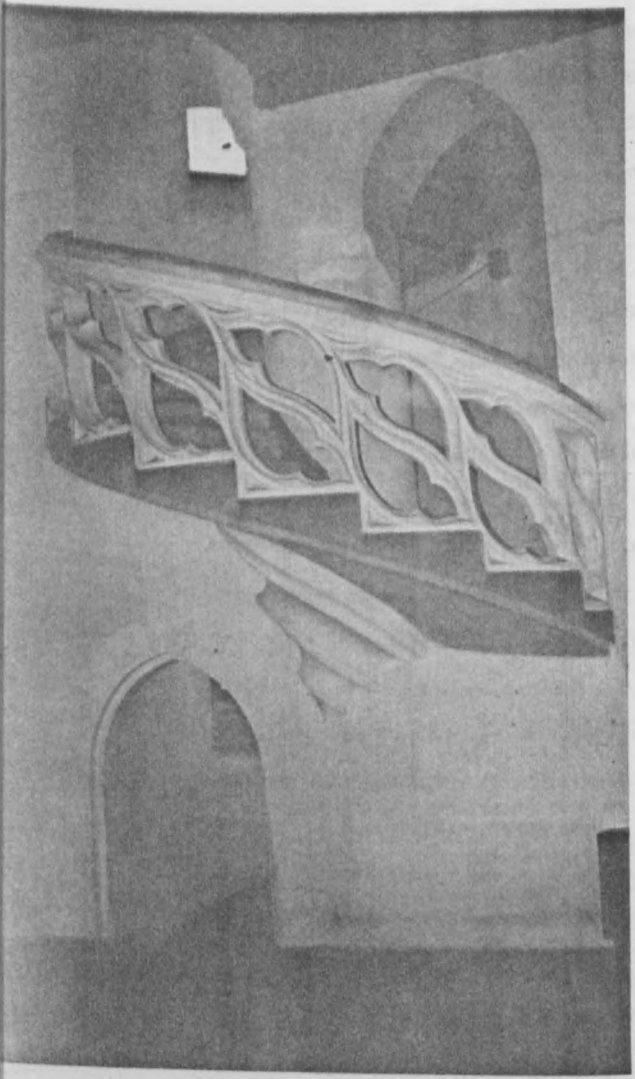
Arthur REGNAULT

1907-1909 puis 1912-1917 - église des Sacrés Coeurs à Rennes

de gauche à droite : escalier de la tribune, détail de la balustrade du clocher (réalisé) et projet de clocher (non réalisé)



Calque en v



boulevard Jacques-Cartier (limite extrême de l'urbanisation, pour des raisons topographiques). Dans ce large secteur, le curé de la paroisse de Toussaints, qui couvre alors toute la rive gauche de la Vilaine, dénombre plus de 5.000 âmes. Une commission, nommée par l'archevêque, est chargée d'étudier la création d'une nouvelle paroisse; elle recommande l'achat d'une vaste propriété, le domaine de Villeneuve, à vendre pour un coût total de 72.000 francs. La difficulté, en l'occurrence, est "de se mettre à l'abri d'une confiscation en évitant même l'apparence d'une association culturelle": c'est donc sous la forme fictive d'une société civile immobilière qu'est acheté le terrain puis créée l'église, le presbytère, l'école et le square qui l'entourent(22). Arthur Regnault, qui participe à la commission dès son origine, va proposer un édifice dont le coût ne dépasse pas 60.000 francs et dont la réalisation peut se faire par tranches (l'édifice sera en effet construit en trois campagnes, de 1908 à 1915 - le clocher ayant été réalisé plus tardivement, en 1961).

Composition urbaine complexe, qui constituera le centre d'un quartier en formation, l'opération s'affirme plus comme un équipement que comme un monument - l'église étant prise entre le presbytère et l'école qui la prolongent. L'édifice lui-même se rapproche très fortement par son parti des églises de la fin du gothique : structure à file d'arcades sur piles rondes supportant un berceau en lambris sur la nef principale, chevet plat, chapelles couvertes en appentis, façades latérales à pignons multiples avec développement asymétrique - la partie droite étant amplifiée par la chapelle des fonds et par le clocher (prévu initialement comme un clocher à jour).

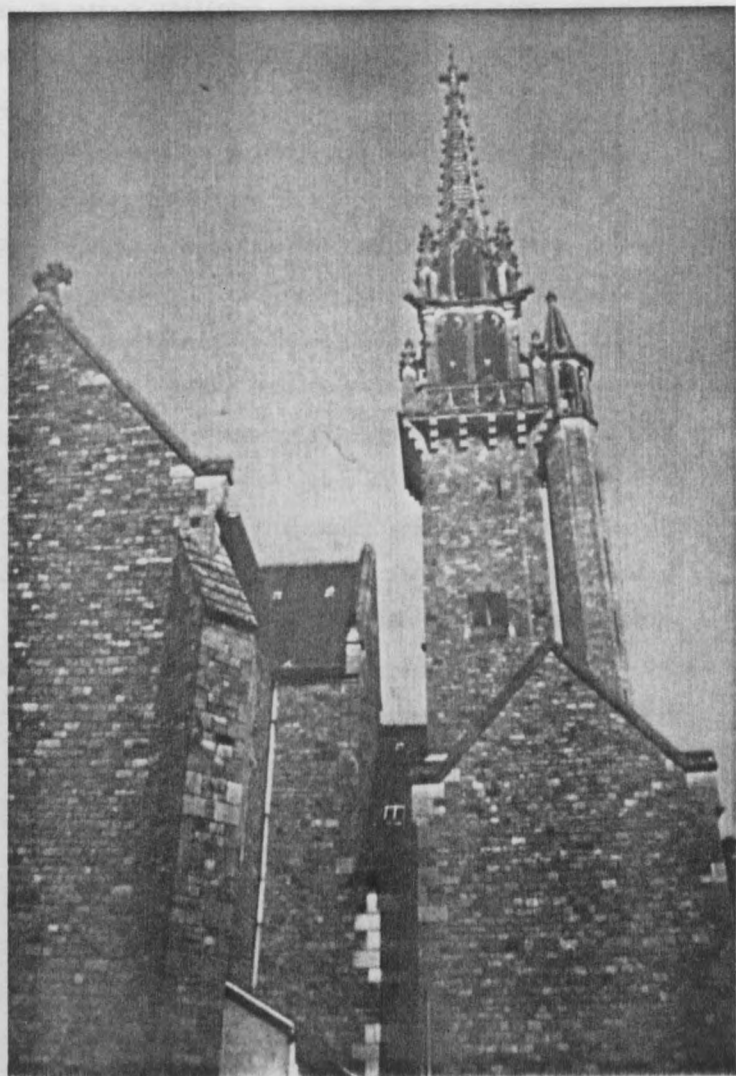
Certes, l'imitation n'est pas strictement archéologique - l'entrée se fait dans l'axe de la nef principale, par un porche couvert devant le pignon, les bas-côtés sont voutés d'ogives

(et non couverts de lambris), le clocher à l'articulation de l'église et du presbytère est une interprétation fort libre des enclos paroissiaux. Certains éléments comme la rose de la façade d'entrée, l'escalier demi-hors-oeuvre de la tribune ou les symétries d'élévation des façades latérales appartiennent en propre au langage de l'architecte et le dégagent de toute idée de pastiche. Néanmoins, l'abandon des plans centrés et l'affirmation fort simple d'une nef en lambris, revenant à un modèle traditionnel totalement négligé par le néo-gothique du XIXe siècle, constituent une rupture fondamentale : c'est une église de village, simple et sans faconde, qu'il a voulu construire. Il y est fort bien parvenu, car l'ambiance de l'édifice, par l'intimité de son échelle et la clarté de ses dispositions spatiales, est extrêmement convaincante, elle invite à la paix et au recueillement - de ce point de vue, Regnault a tiré un parti magnifique de l'obligation qui lui était faite par les contraintes du lotissement, d'orienter son église sur l'axe Nord-Sud : la puissante lumière du midi est tamisée par un "jour céleste", sorte de niche à éclairage zénithal qui occupe le fond de l'autel majeur et illumine d'une façon spectaculaire la statue du Sacré-Coeur de Jésus - tandis que l'église reste plongée dans la pénombre des jours indirects lui parvenant depuis les façades latérales.

p. 89 ◀ Montreuil-sur-Ille

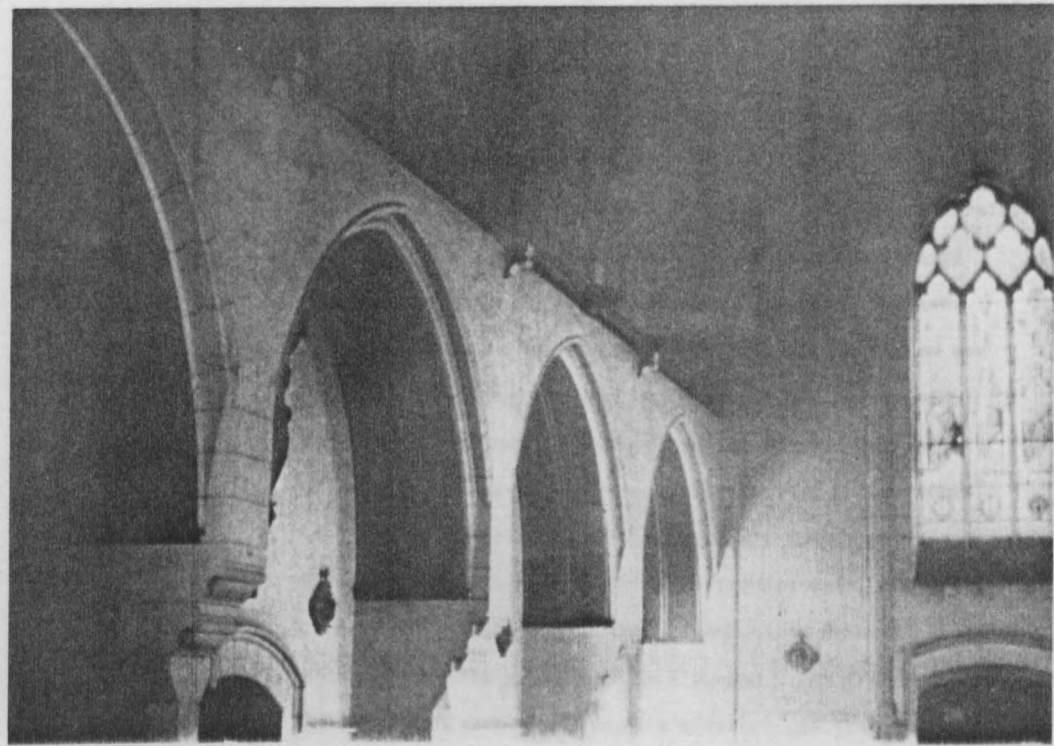
L'expérience acquise par Regnault dans la construction des petites églises à budget modeste va lui permettre d'en amener le type à sa perfection, lorsqu'il est saisi du projet de reconstruction de Montreuil-sur-Ille, en 1907: l'abbé Audouin, recteur de la paroisse, lui offre 25.000 francs pour la construction d'une église "très commode, en ciment armé" - construction qui mettrait un point final à la discussion engagée

Après plus de six ans sur le chantier de projet les
travaux furent suspendus, depuis 1905, la loi de dégrèvement de
l'impôt sur le revenu, en janvier 1906, le projet fut
révisé et la construction, en la voir à son tour à l'achèvement
de l'église le projet, sur la base d'un plan d'ensemble à
l'échelle de 1/500. Finalement, le projet, après avoir été



1908 - église de Montreuil-sur-Ille

avec allonge de la nef ouverte d'arcades et la silhouette
de l'église, en profilant à l'arrière-plan à l'intérieur,
l'innovation réside dans le choix de l'édifice à l'extérieur
de la silhouette de la nef, par des formes très simples
de l'édifice de la nef et la nef est en l'église, celle de son
style (ce qui était le cas aux Saints-Denis), Regnaud



Après avoir été suspendu d'œuvre pendant six ans
l'œuvre fut reprise et se termina pendant le plus important
travaux furent réalisés à l'échelle de 1/500, toutes
les parties de l'édifice furent achevées, l'église de son style,
l'église de son style, l'église de son style, l'église de son style

depuis plus de dix ans sur le financement du projet (et que complique encore, depuis 1905, la Loi de Séparation). Regnault refusera cette proposition mais, en janvier 1908, l'abbé Troen, vicaire de la paroisse, va le voir à son tour : l'architecte accepte d'étudier le projet, sur la base d'un devis limité à 25.000 francs. Finalement, le recteur, ayant obtenu un emprunt, double la mise : l'édifice, commencé en avril 1908, sera terminé en novembre de la même année, pour un coût total de 54.000 francs.

L'édifice est une construction à nef unique, couverte d'une charpente lambrissée, les murs étant réalisés en moellon de grès local, aux tons bigarrés tirant du brun-jaune au gris bleuté : enduit à l'intérieur, ce matériau est laissé apparent à l'extérieur, où il se marie avec la couverture d'ardoise bleue. La simplicité des extérieurs - où le seul décor est une porte de ré-emploi provenant de l'ancienne église - met en évidence le grand volume de la nef unique lambrissée, conduisant vers un petit chœur de plan carré, faiblement surélevé. Du côté droit, l'église est approfondie par une chapelle à trois pans, pour les fonds, et par un faux-transept, faiblement débordant. A l'opposé, un mur sans décrochement aucun forme le côté gauche de la nef, conduisant en vis-à-vis du transept à une sacristie hors-oeuvre que couronne un clocher-campanile de type cornouaillais.

Reprenant bien des points de la tradition bretonne - asymétrie des façades latérales, principe de la couverture lambrissée, clocher à jour - l'architecte en propose une variante adaptée aux conditions particulières du site (orientation inversée, avec entrée au Nord et faible recul du côté de la sacristie). La solution du clocher-campanile, au dessus de la sacristie, crée un dialogue animé entre la

masse allongée de la nef couverte d'ardoises et la silhouette découpée du clocher se profilant à l'arrière-plan. A l'intérieur, l'innovation réside dans la coupe de l'édifice : abandonnant la triangulation de la charpente par des entrails traversant le volume de la nef et lui ôtant de sa légèreté comme de son unité (ce qui était le cas aux Sacrés-Coeurs), Regnault appuie les arbalétriers de charpente sur une succession de voûtains longitudinaux, traités comme des enfeux dans l'épaisseur des murs latéraux : leurs arcs brisés, habillés de lambris, reposent sur des consoles projetées en avant de l'aplomb du mur. Le détail est emprunté aux Entretiens... de Viollet-le-Duc et permet en effet de résoudre le problème des poussées obliques de la charpente tout en ne dénaturant pas l'unité du volume intérieur.

"Econome et habile", comme l'affirme le Cahier de Paroisse, le projet de Regnault conclut une longue quête de l'unité et de la simplicité architecturale dont, pendant quarante ans, l'architecte s'était préoccupé. Même si, auprès de ses confrères et de ses successeurs, Regnault est resté comme l'inventeur d'un roman moderne dont les sources auvergnates ou byzantines étaient claires, l'évolution de son parcours architectural vers des constructions à la fois plus économiques et plus synthétiques apparaît comme fondamentale, aussi bien à un niveau individuel que dans l'adéquation de cette production avec la mentalité religieuse de l'époque. Les frères Mellet, ses contemporains, ne s'y sont d'ailleurs pas trompés, qui admiraient les "petites églises" d'Arthur Regnault et s'interrogeaient sur le secret de ce talent capable du plus monumental comme du plus ordinaire : " Soixante treize églises, toutes recueillies, toutes pittoresques : sévères ou gracieuses, légères ou puissantes; somptueuses, modestes, suivant le temps,

suyvant les lieux, suyvant aussi l'inspiration du jour : toutes marquées profondément à votre sceau personnel et qui resteront pour nos neveux un superbe ensemble" (23). L'éloge public que rend Henri Mellet à son confrère, lors du banquet organisé en son honneur pour la remise de la médaille de l'Association provinciale des architectes, en 1912, rejoint l'opinion de tous ses contemporains - n'est-ce pas d'ailleurs Jean-Marie Laloy, anti-clérical convaincu et serviteur dévoué de la République, qui était à l'origine de cette initiative ?

La même année, au soir d'une longue carrière, Arthur Regnault était honoré du titre de chevalier de l'ordre de Saint-Grégoire le Grand et de la reconnaissance de ses pairs par l'organisation d'une manifestation solennelle en son honneur : on ne pouvait souhaiter plus belle conclusion à près d'un demi-siècle d'activité architecturale et religieuse.

Du caractère strictement religieux de cette production, rien n'est plus significatif que la comparaison entre ses églises et les rares constructions civiles dont il est l'auteur - moins d'une dizaine d'édifices, au total, incluant un hôpital à La Guerche et le Petit Séminaire de Ploermel. Le château de la Bretesche et les hôtels particuliers du quartier du Thabor étaient une exception - premières commandes à un architecte débutant. Plus tard, Regnault bâtit quelques maisons pour l'usage familial - sans grande originalité, d'ailleurs, si l'on en juge par les hôtels plutôt médiocres de la rue de Fougères (24). En d'autres termes, l'architecture civile ne l'intéressait pas et sa production dans ce domaine s'en ressent (alors que, comme nous aurons l'occasion de le voir, le cas est inverse pour J.-M. Laloy ou E. Le Ray).

■ LES FRÈRES MELLET

La perspective archéologique est religieuse qui est celle de la carrière de Regnault se distingue nettement de la production contemporaine d'un autre cabinet rennais, celui des frères Mellet. Ces derniers ne construisent pas seulement des églises, mais aussi bon nombre de châteaux, divers hôtels particuliers et même, semble-t-il, quelques villas. Architectes de l'aristocratie régionale, à laquelle ils sont apparentés (25), ils succèdent à leur père, Jacques Mellet, dont la carrière couvre toute la période du Second Empire.

Jacques Mellet est l'auteur d'une trentaine de châteaux, dans un style assez proche de celui que René Hodé pratique en Anjou (26). Les plus belles de ses constructions datent des premières années du Second Empire - Crévy à La Chapelle-Caro en 1855, Trédion en 1857, Les Nétumières à Erbrée ou Juzet à Guéméné-Penfao vers 1860. Plus tard, les commandes seront moins somptueuses et les châteaux qu'il bâtit mériteraient mieux, parfois, l'appellation de maison de campagne. A Rennes, J. Mellet construit un petit nombre d'hôtels sur les quais, mais ce sont les plus beaux de l'époque (27). En revanche, la commande religieuse n'est guère somptueuse : les quelques vingt églises sur lesquelles il intervient sont des constructions à faible budget. L'église de Saint-Jacques-de-la-Lande, en 1849, ne dépassait pas 6.000 francs. En 1855, le clocher de Notre-Dame/Saint-Melaine à Rennes, est une oeuvre plus prestigieuse, son programme le plus ample étant l'église de Mordelles, qui dépasse 120.000 francs. De cette production se détachent Martigné-Perchaud, en 1858, La Mézière et Bécherel en 1866, Dingé en 1867 ou Betton l'année suivante.

C'est sans doute le développement de la commande religieuse qui, à la fin du Second Empire, pousse Jacques Mellet à envoyer son fils Jules (1846-1917) faire ses études à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Regnault n'avait fait que de rares apparitions à l'atelier Questel, sa formation initiale ayant été celle d'un ingénieur. Jules Mellet, lui, passera six ans dans l'atelier de Louis-Jules André: admis en 1868, il revient à Rennes en 1874 - encore n'interrompt-il ses études que par suite de la maladie de son père. Sans doute aurait-il souhaité pousser sinon jusqu'au diplôme, du moins jusqu'au concours de Rome. L'esprit de famille joue beaucoup dans l'histoire des Mellet : tandis que Jules interrompt ses études pour prendre la succession de son père, son jeune frère Henri (1852-1926) décide, à l'achèvement d'une licence de droit, de devenir lui-même architecte : il passera deux ans, de 1874 à 1876, dans l'atelier André. Il semble qu'il ait préparé déjà, à cette occasion, le départ de son frère aîné qui, en 1884, abandonnera l'exercice libéral de l'architecture pour entrer comme moine à l'abbaye bénédictine de Solesmes. Devenu successeur de son père et de son frère, Henri Mellet n'en gardera pas moins des liens très étroits avec ce dernier, qui, du fond de sa cellule, reste en permanente correspondance avec lui, le guide dans ses choix et le conseille même sur ses projets. Enfin, la carrière d'Henri Mellet ne se comprendrait pas sans l'échange privilégié qui fut le sien avec Regnault - de treize ans son aîné. C'est même à une sorte d'imbrication des deux productions qu'on assiste tout au cours d'une longue carrière qui débute dans les dernières années du Second Empire, lorsque Jules prend le relais de son père, et ne s'achèvera pas avant les années vingt.

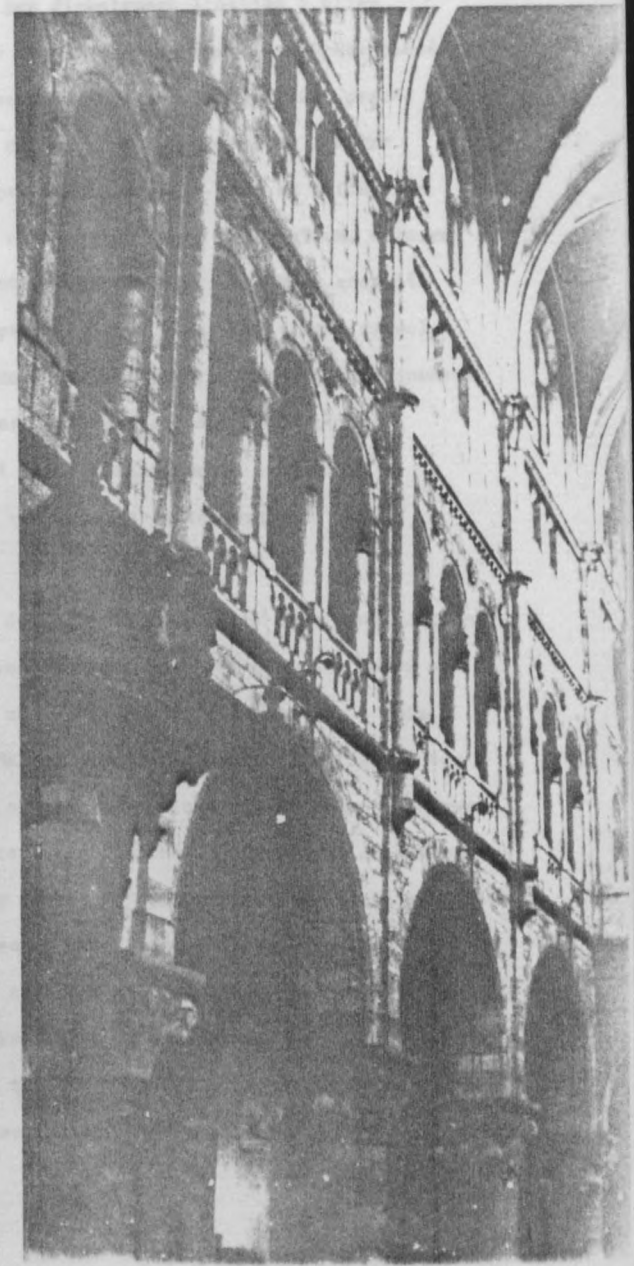
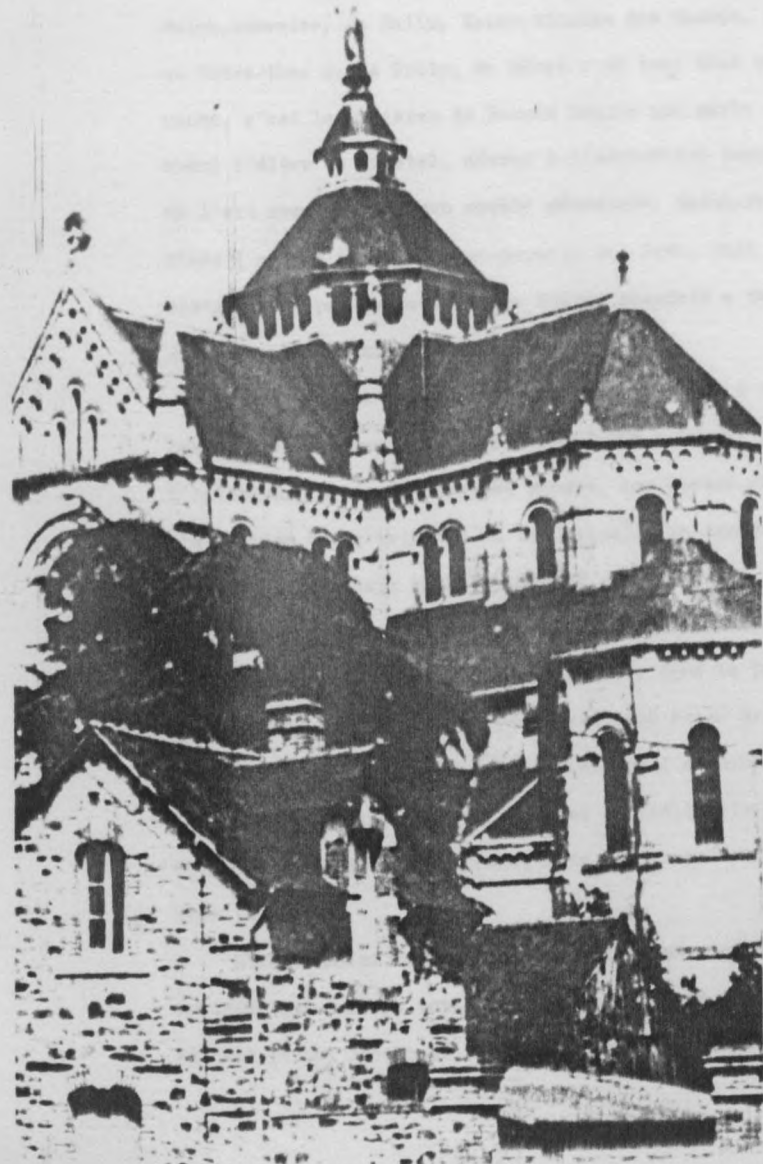
Saint-Martin de Vitré

L'année même où il entre aux Beaux-Arts, Jules Mellet est en effet associé à son père dans le plus gros des projets de p. 96 ◀ ce dernier : l'église Saint-Martin de Vitré, avec un budget initial de 180.000 francs. L'architecte a été choisi parce qu'il était l'enfant du pays : il aura à cœur de démontrer son talent dans ce qui est un véritable morceau de bravoure du style de l'Ecole. Commencé en 1868, l'église, presque achevée dès 1880, sera terminée en 1887 et consacrée en 1895 après l'installation d'un riche mobilier. (28).

Cette monumentale construction, dominant la ville, répond par sa masse à celle du château, située en contrebas à l'autre extrémité de l'agglomération. Eglise orgueilleuse, elle a voulu faire oublier l'autre paroisse, celle de Notre-Dame - un édifice historique de grande qualité mais qui, maintenant, se fond complètement dans l'environnement urbain. Le choix du site - au carrefour des routes de Rennes et de la Guerche, par dessus la tranchée du chemin de fer - s'accompagne d'une composition riche en volumes : grande nef haute, avec bas-côtés, transept inscrit, rond-point à chapelles rayonnantes, dôme de croisée et clocher-porche à grande flèche de pierre.

Le répertoire est celui du grand gothique du Second Empire, dérivation quelque peu systématisée de Saint-Nicolas de Nantes. Mais la stylistique retenue est celle du roman - les carnets de croquis des frères Mellet se font l'écho d'un voyage aux bords du Rhin, où ils ont visité nombre de grands édifices du roman othonien : Vitré est le reflet indirect de cette découverte. Mais il faut y ajouter d'autres sources, principalement parisiennes :

1868 à 1883 - église de Vitré



comme Deperthes, Jules Mellet ne voit l'art religieux qu'à travers le filtre de l'église Saint-Eustache à Paris - il en reprend la silhouette, le transept inscrit et la grande rose sous le pignon (lointaine dérivation de Pierre de Montreuil à Notre-Dame). Enfin, le filtre culturel de la mode agit également: Vitré n'est pas sans rapports avec Saint-Ambroise, de Ballu, Saint-Nicolas des Champs, de Ginain, ou Notre-Dame de la Croix, de Héret : en tout état de cause, c'est le parisien du Second Empire qui parle - et aussi l'élève de Questel, dévoué à l'admiration inconditionnelle de l'art roman et de son modèle générique, Saint-Paul de Nîmes (revu à travers Saint-Germain des Prés, dont la restauration par Baltard et les frères Flandrin a fait découvrir les beautés insolites).

Tout, à Saint-Martin de Vitré, est parisien : non seulement, les volumes externes, la façade empruntée à Héret, mais aussi l'intérieur, avec ses colonnes rondes, les quatre étages d'élévation (avec tribunes et triforium), les grandes voûtes d'ogives à doubleaux en plein cintre, la rareté de la lumière en provenance des fenêtres hautes. L'ensemble s'achève sur un magnifique autel en cuivre doré repoussé, dont le tabernacle est couronné par un élégant petit ciborium formé de trois figurines d'anges tenant un voile tendu qui s'envole au dessus de la croix - l'influence de l'autel de Viollet-le-Duc à Clermont-Ferrand est manifeste, mais l'interprétation en est très inventive.

L'autre point fort de la composition est le dôme de croisée, qui échappe totalement à la tradition française et se fait plutôt l'écho de Worms ou de Mayence. L'interprétation

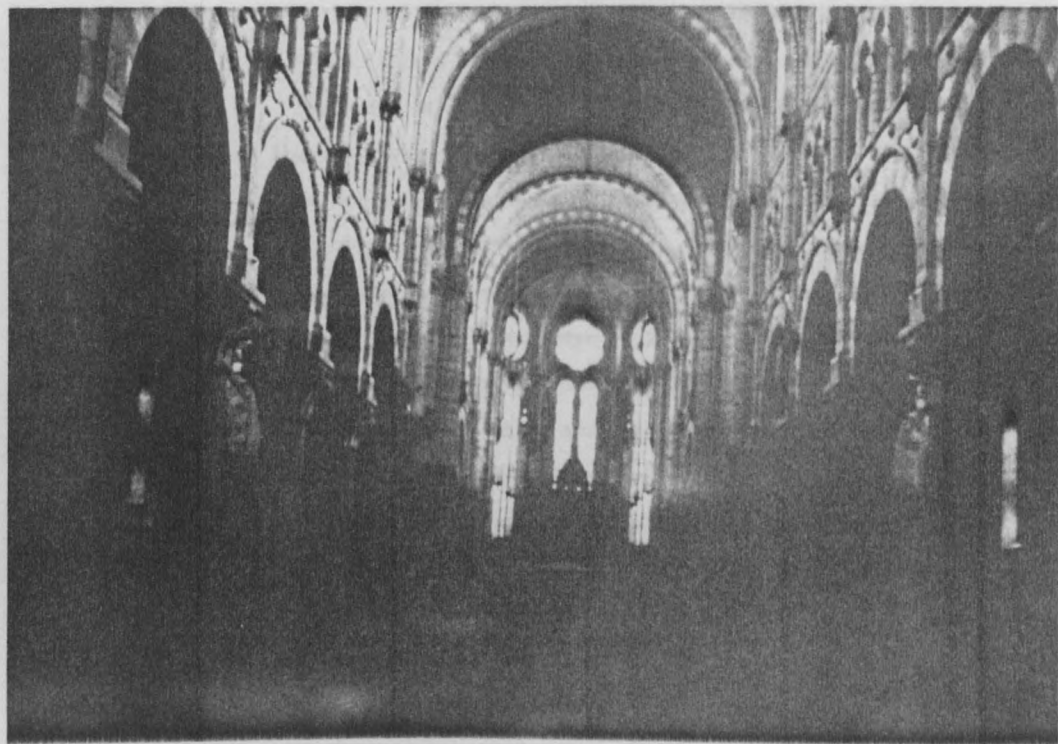
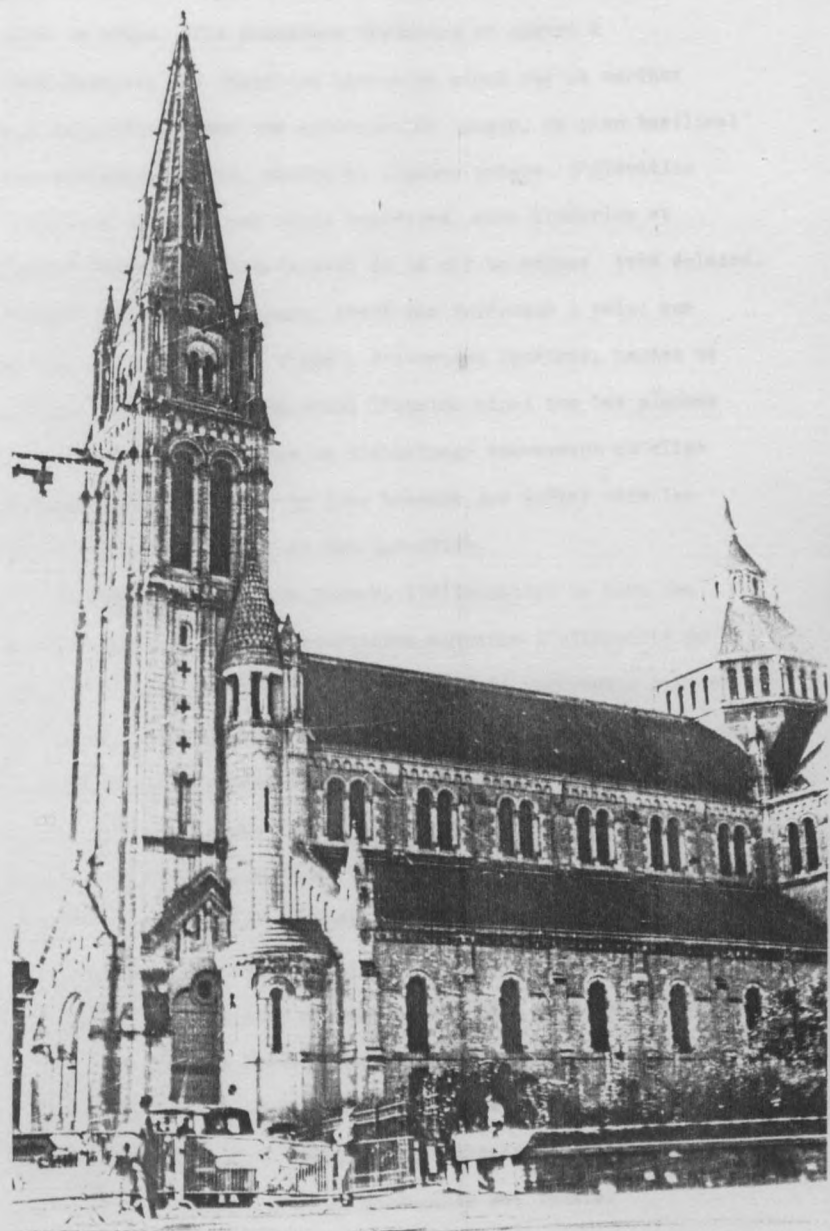
Jules & Henri MELLET

que fait l'architecte du thème de la tour-lanterne est plus qu'insolite : construction de charpente posée comme une flèche de croisée, elle est ouverte d'arcades au pourtour. Mais celles-ci n'éclairent pas directement l'église : elles donnent en second jour sur un rang continu de vitraux placés à la naissance de la coupole intérieure, également percée à son sommet d'un petit oculus. Cette couronne de lumière indirecte donne très peu d'éclairage et joue en définitive un effet comparable à celui qu'un décor de mosaïque, éclairé par la lumière inoïdente, pourrait offrir au même endroit. Traversée par une nappe de lumière basse, au niveau du sol, l'église est plongée dans une pénombre illuminée lointainement par le scintillement affaibli des vitraux de la coupole. L'effet, insolite, est parfaitement abouti : il donne à cet espace monumental une profonde intériorité.

p. 99 ← Janzé & Val d'Izé

Eglises-soeurs de celle de Vitré, ces deux constructions manifestent l'évolution profonde qui sera celle de Jules et Henri Mellet dans le cours des années soixante-dix - puis, après 1884, d'Henri Mellet, resté seul après l'entrée de son frère à Solesmes. La complexité quelque peu déroutante de ces grands édifices est certes à l'opposé de la nôtre; elle n'en traduit pas moins une recherche profondément originale sur le plan de l'art religieux - quand tant d'églises paroissiales de la même époque se révèlent si médiocres. Recoupant le destin artistique d'Arthur Regnault, qu'ils ont en dévotion, les deux architectes font, en quelque sorte, leur noviciat - abandonnant peu à peu et l'emphase inutile, et la culture importée de leurs modèles initiaux.

1874 - église de Janzé



Janzé, luxueuse construction qui a coûté près de 450.000 francs, a été conçue en 1874 et elle est achevée dès 1887 : ce monument triomphaliste est dominé par une flèche de pierre haute de soixante-sept mètres. Très proche, dans son parti, de celle de Vitré, elle abandonne néanmoins le chevet à déambulatoire, les chapelles latérales ainsi que le narthex pour apparaître comme une construction longue, de plan basilical avec transept inscrit, abside et clocher porche. L'élévation intérieure n'a plus que trois registres, avec triforium et grandes fenêtres hautes-faisant de la nef un espace très éclairé. L'effet lumineux, cependant, n'est pas inférieur à celui que produit Saint-Martin de Vitré : d'immenses fenêtres, hautes de plus de quinze mètres, occupent l'abside ainsi que les pignons du transept : la puissance de l'éclairage traversant qu'elles procurent contraste avec le jour tombant des voûtes vers les parties basses de la nef et les bas-côtés.

La simplification des formes, l'élimination de bien des détails complexes et contradictoires augmente l'efficacité du dispositif architectural, moins encombré de références culturelles. Mais cette clarification ne diminue en rien le caractère luxueux du bâtiment (dont le prix total est plus que deux fois supérieur à celui de Vitré, alors que la commune n'atteint pas 5.000 habitants !) : à l'intérieur, la construction est entièrement appareillée en assises alternées de tuffeau de Saumur et de pierre de Caen. Les deux calcaires de ton différent - l'un plus jaune que l'autre - sont employés aussi bien pour les voûtes que pour les parties vives. Pour les grandes arcades et les doubleaux de la nef, la pierre de Caen sera remplacée par un granit gris; enfin, à l'extérieur, le palcaire dur s'oppose au moellon de schiste, dont la provenance est locale.

La construction en matériaux nobles s'accompagne d'un gros effort sur la sculpture et le mobilier. Non seulement, tous les chapiteaux sont sculptés (végétaux, animaux et personnages, sur le thème de l'Arche de Noé), mais les vitraux historiés ont permis d'intégrer le chemin de croix - un dispositif assez rare. Enfin, la chaire et les stalles en châtaignier (par le sculpteur Augier, de Vitré) et le maître-autel en marbre blanc (fourni par l'entreprise Cachalfroc, de Paris) sont de grande qualité : à lui seul, l'autel a coûté 15.000 francs, tandis que stalles et chaire montaient à 32.000 francs !

Au moment où Janzé s'achève, en 1887, le chantier de Val d'Izé débute - sur un budget beaucoup plus modeste, cette fois, puisqu'il se limite à 120.000 francs. La silhouette de l'édifice est semblable, encore que beaucoup de détails aient changé : c'est ainsi que le clocher-porche se trouve maintenant sommé d'une "flèche bulbeuse" de type abadien - dérivant de celle de Saint-Ausone d'Angoulême (construite par Abadie en 1866 et si contestée à cette époque que l'architecte dut la démolir et la reconstruire l'année suivante sur un dessin plus classique) (29). A l'autre extrémité de l'édifice, le chœur, avec déambulatoire et chapelles rayonnantes, s'inspire directement de celui d'Issoire par l'étagement des masses et le détail de l'ornement : il est vrai que deux ans plus tôt, sur les conseils d'Arthur Regnault, Henri Mellet avait entrepris son tour d'Auvergne pour se familiariser avec le roman français.

Le plus étonnant, à Val d'Izé, est l'intérieur : Henri Mellet l'a conçu comme une succession de coupes dont la légèreté est extrême. Le plan pourrait être celui de Fontevrault ou de Souillac, à ceci près que les grandes coupes plates sur pendentifs, réalisées en assises alternées de brique et de tuffeau, reposent non pas sur des massifs pleins, mais sur

de fines colonnes de granit isolées en avant des murs de la nef. Comme dans le roman aquitain, la volumétrie intérieure n'était pas perceptible du dehors : elle n'en fait que plus d'effet. La légèreté presque paradoxale du dispositif s'accorde parfaitement au choix des matériaux - un élément de parti auquel Mellet restera fidèle toute sa vie et qu'il ne cessera de perfectionner.

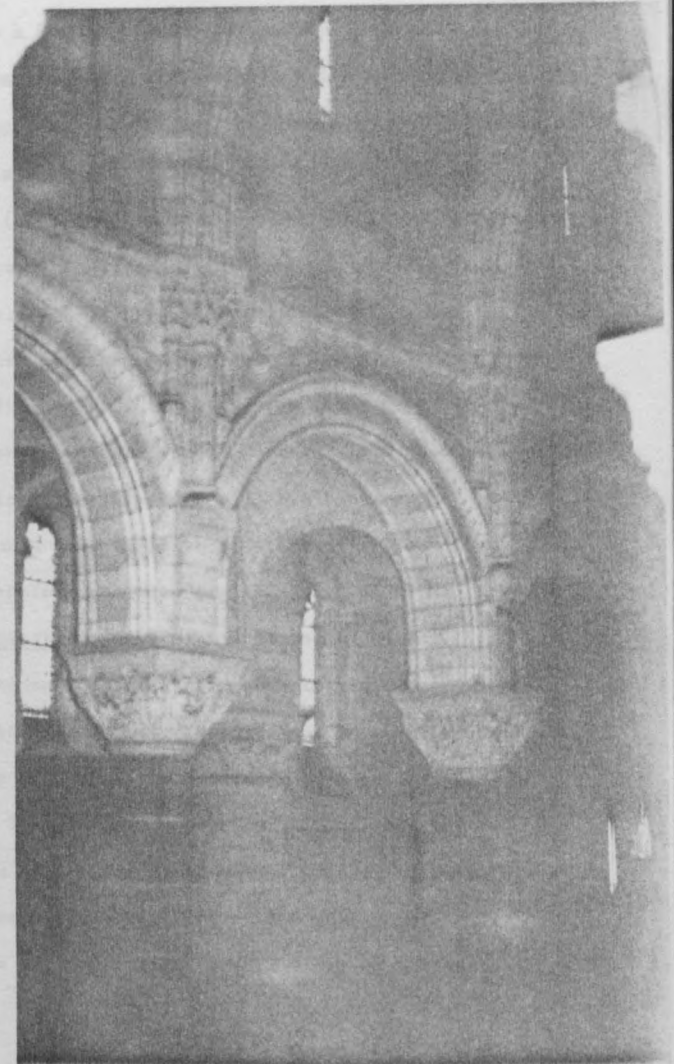
p. 104 ← Pléchatel et Melesse

Construction tardive, quelque peu décalée par la crise économique de 1882, Val d'Izé appartient plutôt au monde des années soixante-dix, dont elle constitue la conclusion brillante. Dans d'autres églises, Jules et Henri Mellet avaient déjà fait la preuve, à cette date, de leur capacité d'adaptation : Pléchatel, qui date de 1882, et surtout Melesse, en 1884, sont des constructions de moins de 90.000 francs - beaucoup mieux adaptées à la situation économique et politique de leur temps. Pléchatel, dont le clocher n'a pas été réalisé, souffre quelque peu de cet inachèvement, bien que son programme sculptural intérieur soit l'un des plus beaux et des plus complets de l'époque. A Melesse (30), H. Mellet signale dès 1877 au recteur que le gouvernement actuel n'accepterait pas un projet trop coûteux et lui conseille d'en restreindre l'ambition. Les comptes paraissent d'ailleurs sous-évalués : on dépensera au total 156.000 francs - près du double du devis officiel - et on ajoutera, sans la décompter, la sculpture et l'ornementation intérieure. Cette distorsion révèle la différence d'optique qui existe entre le conseil de fabrique, le recteur et les paroissiens d'une part, l'administration préfectorale d'autre part.

Avec ses cinq travées sans transept, les trois absides accolées du chœur et le clocher-porche sommé d'une courte pyramide à lanternon, l'édifice est une version très réduite des premières grandes églises des Mellet : l'influence abadienne, rémanente dans toute leur oeuvre, n'y est pas moins nette : l'élévation simplifiée, à deux étages sans triforium, reprend en effet le dispositif de descente des lignes de la voûte (dans l'écoinçon des grandes arcades, par un triplet de colonnettes cantonnées), tel qu'Abadie l'avait dessiné pour Saint-Martial d'Angoulême, en 1849 (31). Comme dans les églises précédentes, l'éclairage ne vient que fenêtres hautes, plongeant les nefs dans la pénombre tandis qu'un faisceau de baies jointives cerne le chœur d'une couronne de lumière. Murs et voûtes de pierre blanche reposent sur des colonnes de granit, dans la nef, et de simples socles dans les bas-côtés ; ainsi s'exprime visuellement la descente oblique des forces de la voûte. La richesse du programme sculptural et celle du maître-autel (dont les gradins de mosaïque sont couronnés par un ciborium, au dessus du tabernacle) appartiennent aussi au langage usuel des Mellet. En revanche, le traitement asymétrique de la façade, sur terrain en pente, étonne : à la chapelle des fonds et à son dôme, sur la droite, répond vers la gauche le lanternon coiffant la vis de l'escalier. Quant au porche, il est rejeté légèrement à gauche, par voie de conséquence. Ce détail étrange ne se comprend que par comparaison avec l'élévation de la chapelle Saint-Fiacre du Fauët, charmant édifice du XVe siècle breton dont les libertés de composition ont été curieusement transposées ici dans un lourd roman poitevin - non sans humour, néanmoins, si l'on en juge par le clin d'oeil qu'est l'horloge municipale, utilisée comme centre d'intérêt de la façade...



1884 - église de Melesse



châteaux et hôtels

La production architecturale des Mellet ne se limite en aucune façon à l'architecture religieuse - à la différence d'Arthur Regnault, qui s'en est fait une spécialité, voire un apostolat. Architectes de l'aristocratie, ils n'ont certes pas autant de clientèle à satisfaire que leur père, vingt ans plus tôt, mais il n'est pas rare qu'ils complètent l'un de ses chantiers, en ajoutant une aile, un pavillon, une maison de garde ou une chapelle et ils construisent même

p. 107 ◀ quelques châteaux, dont le plus imposant est, en 1882, celui des Aubiers-en-Hillion, dans les Côtes-du-Nord : immense bâtiment de plan régulier, flanqué de tourelles silhouettées, cette construction de granit et de schiste noir d'une rare sévérité d'extérieur n'est pas sans grandeur, dans un paysage de bord de mer plutôt décevant que cette sévérité embellit.

Les architectes sont beaucoup plus à l'aise dans les hôtels ou les villas d'échelle plus réduite, qu'ils traitent dans un esprit pittoresque assez habile : si le 10 rue Hoche (1884), à Rennes, est d'un langage un peu trop contourné, son voisin du 14, rue des Fossés, qu'Henri Mellet se construit pour lui-même, est beaucoup plus agréable. Mais le plus convaincant est

p. 108
à 109 ◀ indiscutablement la villa Ker-Nevez de Rothéneuf (1882) : le plan massé, inscrit dans un carré, opposé côté de l'entrée et côté des écuries, côté des remises et côté de la mer. Sous un grand toit en pavillon sont disposés dos à dos salon et salle-à-manger. (puis des chambres aux étages) regardant latéralement vers la mer. A l'opposé, un escalier d'angle se dégage en tourelle au niveau des couvertures; il est accouplé, en partie basse, avec les remises signalées par un grand auvent. Enfin, les écuries constituent au revers un petit bâtiment distinct. La compacité du plan s'opposant à la diversité des toitures

font tout l'effet de ce bâtiment, sans ambition excessive mais d'une grande sensibilité plastique : comme l'écrit l'architecte (32), "les maçonneries en moellons granitiques, recouvertes d'un lait de chaux teinté laissant apercevoir la structure des murs, donnent des façades très claires s'enlevant vigoureusement sur le fond de la lande et du ciel".

L'esprit pittoresque des villas de bord de mer finira par contaminer l'architecture des châteaux : avec son plan en double équerre étriquant une courette et ses deux tours décalées, Bellevue à Hennon (1889) est une oeuvre inhabituelle, tandis que la Brossay à Renac (1894) ou Le Val à Saint-Just (ca. 1895) se rapprocheraient plutôt des grands manoirs du XVe siècle, dont ils imitent la silhouette. Mais c'est surtout Le Grand

p. 110 ◀ Chesnay, au Poeil (1898), qui mérite l'attention : jouant sur le dialogue sculptural de deux édifices isolés, presque contigus, il retrouve l'échelle et la typologie médiévales avec une surprenante aisance. Ici comme à Rothéneuf, le pouvoir unificateur du matériau aura été décisif. Il n'est pas moins vrai que l'abandon d'une échelle excessivement monumentale aura contribué à intégrer l'édifice et à le rendre plus plaisant.

Dans deux genres très différents, L'Eclozel à Nouvoitou (1904) ou les extensions du Bois-Cornillé à Val d'Izé manifestent cette évolution domestique de l'architecture du château, à l'opposé des grandes compositions monumentales, silhouettées et symétrisées, des années quatre-vingt. Dans le premier cas, le plan compact ne dégageant les masses qu'au niveau des couvertures (dont l'articulation exprime la distribution) appartient bien au répertoire de la villa, même si la masse et l'échelle du bâtiment nous renvoient au château. Dans le second, le collage qu'Henri Mellet effectue sur un bâtiment

1321. - Les Aubiers en Hillion (C.-du-N.)
à M. le Vicomte de la Noue



Jules & Henri MELLET

1880 - Les Aubiers
en Hillion



Châteaux de Bretagne Collection E. Hamel

1420. - Les Aubiers en Hillion (C.-du-N.)

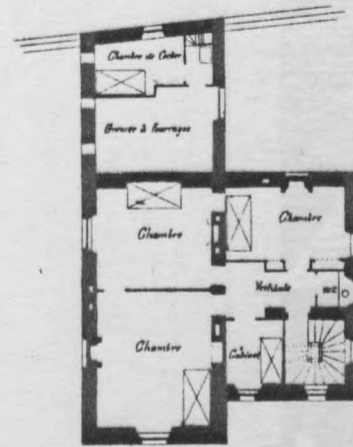
A. RAGUENET, Directeur, PARIS.

VILLA A ROTHENEUF
(ILLE-ET-VILAINE)

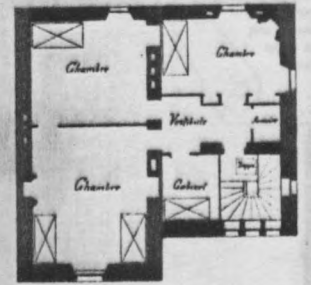
M^r H. MELLET ARCHITECTE A RENNES



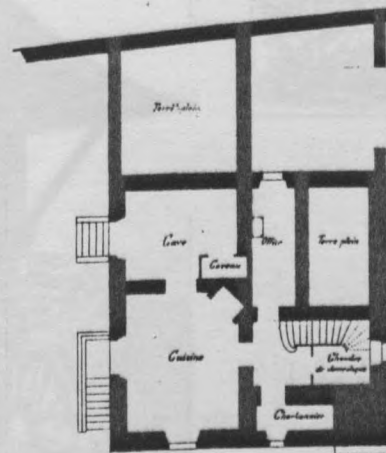
1882 - Villa "Ker Nevez" à Rothéneuf (Ille-et-Vilaine)



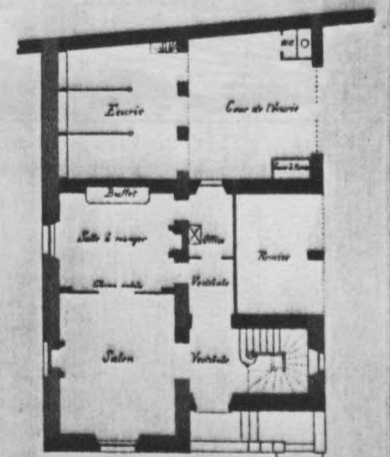
PLAN DU 1^{er} ETAGE



PLAN DU 2^e ETAGE



PLAN DU SOUS-SOL



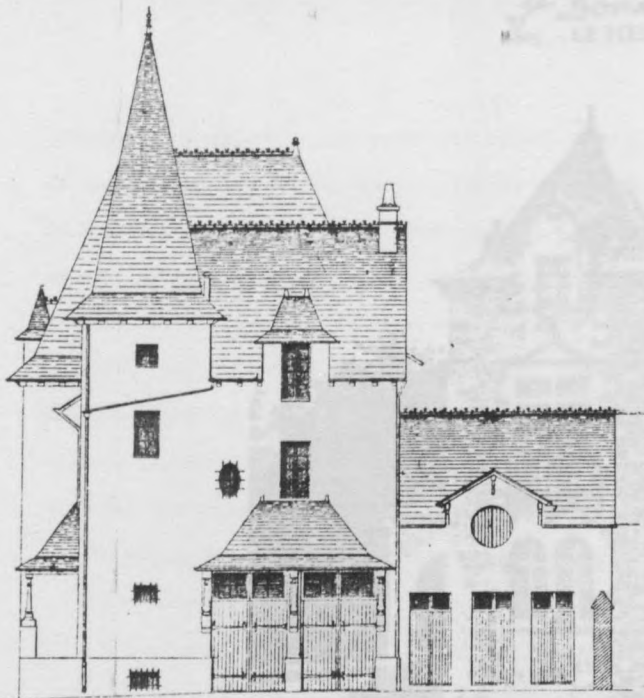
PLAN DU REZ DE CHAUSSEE

VILLA A ROTHÉNEUF

(ILLE-ET-VILAINE)

M. H. MELLET, Architecte à Rennes

Cette pittoresque habitation, placée au bord de la Manche, ayant été la première construite sur les terrains de Rothéneuf, a reçu le nom de Ker-Nevet, en breton Villa neuve. On y jouit à tous les étages d'une vue magnifique sur la baie de St-Malo. Les maçonneries en moellons granitiques, recouvertes d'un lait de chaux teinte, laissent apercevoir la structure des murs, donnent des façades très claires s'élevant vigoureusement sur le fond de la bande et du ciel. Cette villa construite en 1882, a coûté 24,000 francs, compris honoraires de l'architecte : environ 240 fr. le mètre carré.



FAÇADE NORD

Echelle de 0.007 n. M.

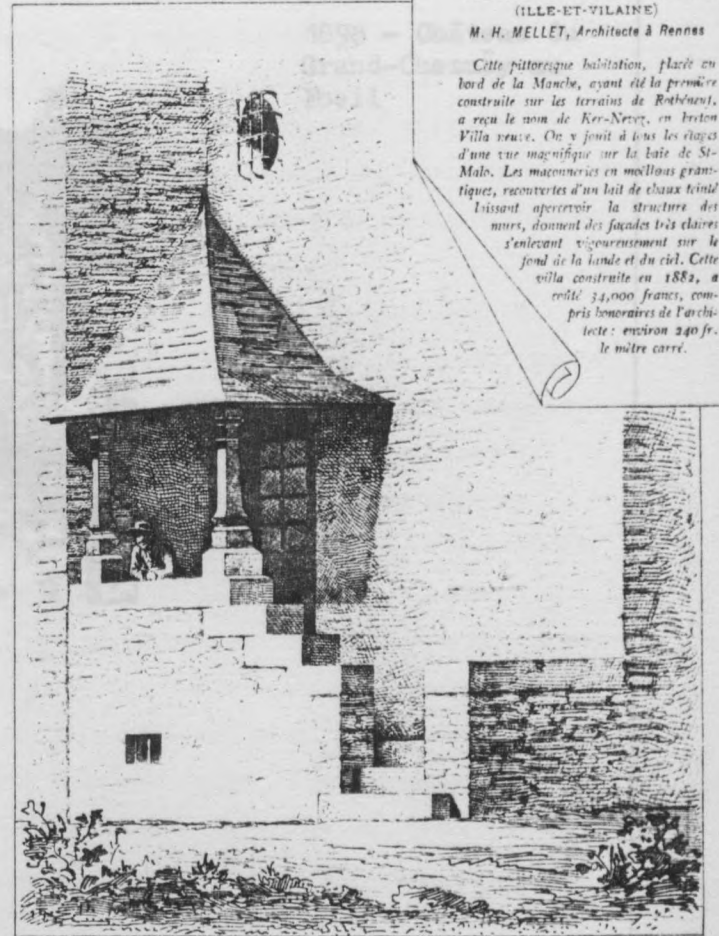


FAÇADE OUEST



PERRON AVEC AUVENT, ENTRÉE PRINCIPALE.

AUVENT AU DESSUS DE LA PORTE DE LA REMISE



extrêmement complexe - intégrant les restes d'un corps de logis et une tour du XVe siècle, un pavillon du XVIIe siècle, une aile du XVIIIe et une orangerie du début du XIXe siècle, le tout castellié sous le Second Empire par le père de l'architecte - n'a d'autre but que d'unifier cet amalgame pittoresque en mettant l'accent sur l'escalier et l'ancien logis, enrichi de quelques détails (comme la petite tourelle en poivrière, traitée en bow-window, qui jouxte l'escalier). L'intervention, discrète, conforte les données architecturales préexistantes, elle les met en valeur par le traitement du détail aussi bien que celui de l'environnement (parc, communs, terrasse, chapelle), mais elle s'interdit toute ambition propre: on sent que l'intérêt majeur ne va pas à la monumentalité, mais à l'agrément de la vie quotidienne - une préoccupation dont l'architecture bourgeoise se fait l'écho au même moment, comme nous aurons l'occasion de le voir.

la bretonnité

Cette dégression des ambitions monumentales dans l'architecture privée doit être mise en rapport avec l'évolution qui, depuis le début des années quatre-vingt-dix, a marqué la production religieuse de l'architecte. L'enrichissement de sa culture archéologique n'y est pas étrangère: dès 1881, les frères Mellet avaient été chargés de la construction d'un clocher devant la façade Ouest de l'église médiévale des Iffs - la plus remarquable des constructions d'époque flamboyante dans les environs de Rennes. Arthur Regnault avait dessiné un projet de clocher à jour d'après le type finistérien. Jules et Henri Mellet exécuteront ce projet avec le plus grand respect pour son auteur, qui les avait parfaitement conseillés dans ce projet difficile. Un peu plus tard, en 1891, Henri

p. 113

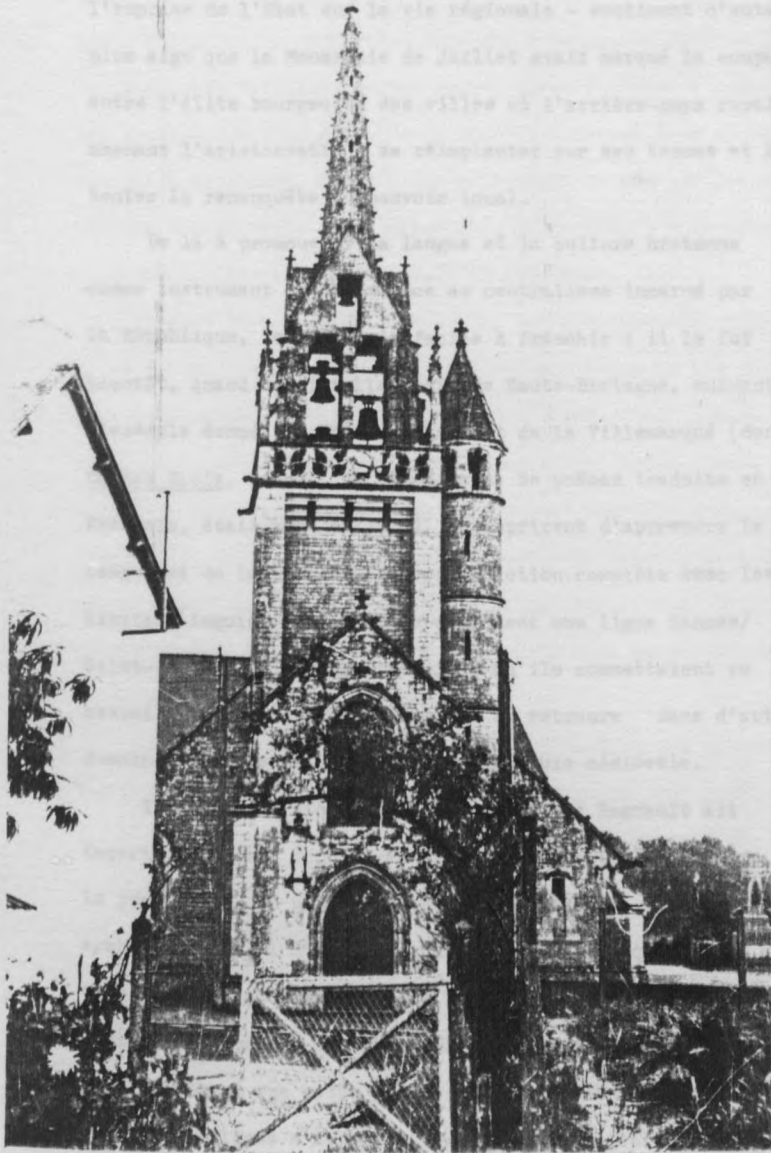
Mellet reprend le type du clocher à jour pour l'achèvement de l'église de Landujan. Enfin, l'année suivante, il est chargé de la restauration de l'église Saint-Nonna de Permarc'h, à la pointe du Finistère: ce magnifique édifice du XVIe siècle avait perdu sa couverture lambrissée, que l'architecte restituera à l'identique. Ce travail le met, bien plus encore que les voyages, en contact avec le gothique finistérien, qu'il connaît désormais parfaitement.

On peut remarquer que, si l'initiative est venue au départ d'Arthur Regnault, c'est Mellet qui, le premier, importe en Ille-et-Vilaine les types de la Basse Bretagne - Regnault ne fera que prendre le relais de cette expérience lorsqu'il abandonne les grands édifices monumentaux pour bâtir ses "petites" églises d'inspiration flamboyante (non sans liberté, d'ailleurs, par rapport au modèle). L'imbrication de la carrière des deux architectes est frappante: elle tisse entre l'aîné et le cadet les liens puissants d'une estime et d'une émulation réciproque. Elle pose aussi, implicitement, le problème, aigu en Haute-Bretagne, de la bretonnité.

Depuis longtemps déjà, les membres de l'Association Bretonne, prenant le relais de la défunte Académie Celtique (qui, à l'époque révolutionnaire, avait fait de la Bretagne le point d'ancrage d'un mythe celtique encore tenace de nos jours) (33), s'étaient interrogés sur l'originalité bretonne - originalité qu'ils rattachaient aux traditions religieuses, à la langue et aux récits légendaires. Sous le Second Empire, l'Association Bretonne avait pris une signification politique nouvelle, dont la coloration légitimiste était à l'opposé des convictions républicaines des premiers archéologues de

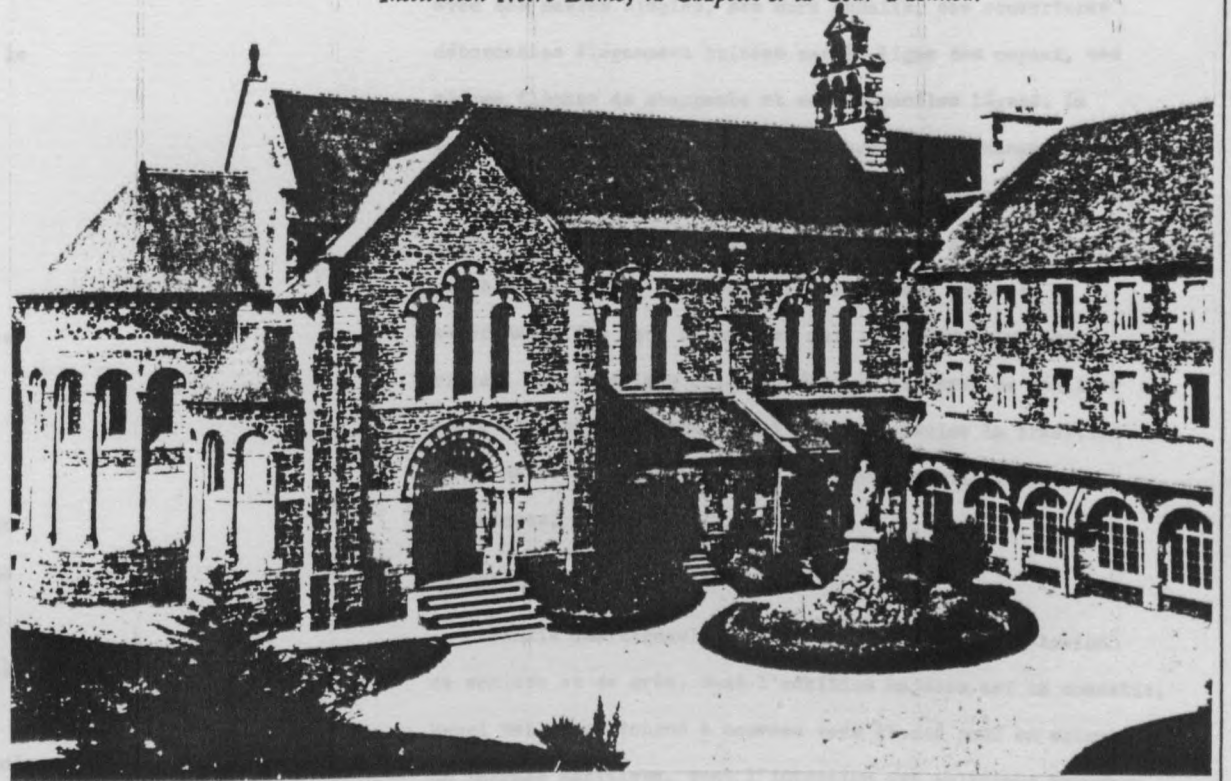
1891 - église de Landujan

1892 - Institution Notre-Dame à Plestin-Les-Grèves



17

*PLESTIN-LES-GRÈVES (Côtes-du-Nord).
Institution Notre-Dame, la Chapelle et la Cour d'honneur*



l'Académie Celtique. Un anti-jacobinisme fervent animait leur lutte contre le centralisme parisien. Dans la langue et la culture bretonne, ils voyaient une machine de guerre contre l'emprise de l'Etat sur la vie régionale - sentiment d'autant plus aigu que la Monarchie de Juillet avait marqué la coupure entre l'élite bourgeoise des villes et l'arrière-pays rural, amenant l'aristocratie à se réimplanter sur ses terres et à tenter la reconquête du pouvoir local.

De là à promouvoir la langue et la culture bretonne comme instrument de résistance au centralisme incarné par la République, le pas était facile à franchir : il le fut bientôt, quand des intellectuels de Haute-Bretagne, suivant l'exemple donné par Théodore Hersart de La Villemarqué (dont le Barzaz Breiz, recueil de légendes et de poèmes traduits en français, était paru en 1838), entreprirent d'apprendre la langue et de la parler - en contradiction complète avec les limites linguistiques, qui ne dépassent une ligne Vannes/Saint-Brieuc. L'erreur historique qu'ils commettaient en assimilant Haute et Basse Bretagne se retrouve dans d'autres domaines, notamment celui de l'archéologie médiévale.

Il n'est pas étonnant, en ce sens, que Regnault ait importé jusqu'aux frontières de la Bretagne les modèles de la presqu'île, en un geste peut-être accidentel mais hautement symbolique. Et il n'est pas moins logique que, quinze ans plus tard, les Mellet aient tenté à leur tour la greffe du clocher finistérien sur les églises d'Ille-et-Vilaine. En revanche, il est surprenant que cette greffe une fois réussie, dans les multiples églises d'Arthur Regnault, Henri Mellet ait abandonné une voie si prometteuse et se soit tourné de façon paradoxale vers les types du roman auvergnat que Regnault tend simultanément à délaisser.

Ce parcours culturel en zig-zag, écartelant le pays rennais entre flamboyant finistérien et roman auvergnat, a pourtant sa logique. Elle est le produit, à la fois, d'une prise de conscience culturelle et d'une démarche politique. Sur le premier point, tout est simple : l'admiration quelque peu mythique que les frères Mellet portaient à la Bretagne bretonnante se heurte à la réalité de celle-ci - c'est au lendemain du chantier de Penmarc'h, après une prise de contact en profondeur avec l'art de la Cornouaille qu'Henri Mellet abandonne toute référence au Finistère. Sans doute découvre-t-il les charmes propres à l'architecture rurale du bassin de Rennes, avec ses masses simples, ses murs enduits, ses couvertures débordantes élégamment brisées par la ligne des coyaux, ses minces flèches de charpente et ses campaniles légers. La transposition en tuffeau du granit breton, le changement d'échelle des clochers, l'emploi presque permanent du voûtement sont autant d'obstacles qui interdisent une transposition valable - alors qu'inversement, l'art roman poitevin ou auvergnat offre tant de modèles qui, dans des volumétries riches, des matériaux colorés, donnaient le moyen de réaliser cette architecture sans détail qui caractérise la tradition de la Haute-Bretagne (pour des raisons essentiellement techniques, d'ailleurs).

la synthèse du roman

Tandis que Regnault invente un flamboyant haut-breton de schiste et de grès, dont l'ambition majeure est la modestie, Henri Mellet se tourne à nouveau vers Abadie pour en extraire un langage ambitieux, dont l'intention est politique beaucoup plus que religieuse : c'est ici que nous retrouvons le second plan de notre explication d'une telle volte-face. Le sentiment

religieux se conjugue en effet chez Mellet avec la volonté de pouvoir : les églises ne manifestent pas seulement la foi des fidèles, mais aussi la puissance de l'église du siècle - un thème qu'on trouvait dans les premières oeuvres de Regnault mais que l'évolution de ce dernier vers une plus grande intériorité lui a bientôt fait abandonner. Quand, après le toast d'Alger, les rapports de l'Eglise et de l'Etat connaissent pour un temps des jours meilleurs, c'est à une reconquête du pouvoir que se livrent l'architecte et sa clientèle. En de telles circonstances, la monumentalité est un impératif du programme.

Au sein du mouvement catholique, les attitudes de Regnault et de Mellet tendent désormais à s'opposer, selon qu'ils privilégient la représentation institutionnelle ou la conviction intime du croyant. Ce phénomène n'ira qu'en s'amplifiant après 1905 : alors que les dernières églises de Regnault penchent vers l'humilité, celles de Mellet atteindront à un orgueil presque insupportable - architecture militante aussi talentueuse que réactionnaire. C'est dans cette voie qu'il nous faudra désormais le suivre.

P. 113 ← Le premier pas dans cette nouvelle direction est marqué par Plestin
P. 127 ← les Grèves et Saint-Etienne en Coglès (conçue en 1892 pour un devis de 128.000 francs). Très proche de Melesse, elle renoue avec la typologie basilicale dont Mellet avait déjà largement fait l'expérience. Au même moment, Regnault vient de concevoir Noyal, il achève Liffré, Corps-Nuds ou Châteaubourg et engage Maxent ou Maure : dans ce contexte immédiat, l'édifice n'a rien d'exceptionnel. Mais ce n'est là qu'une première étape.

p. 118
à 120

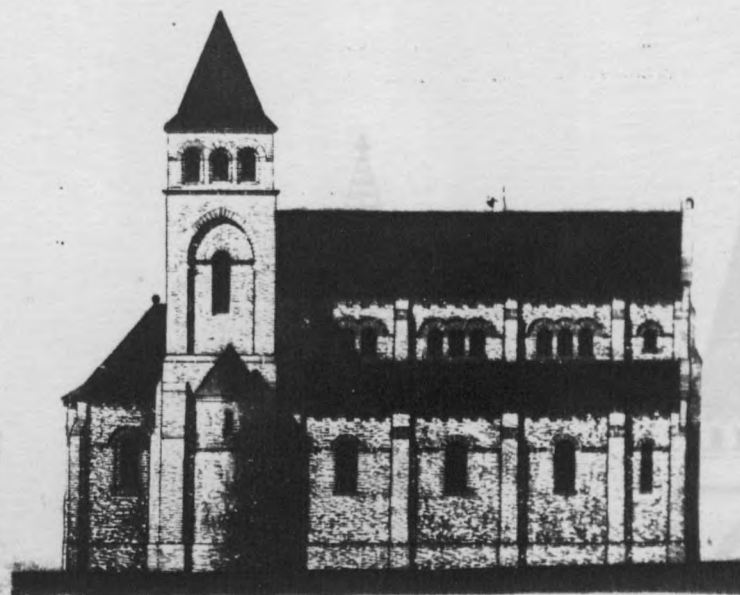
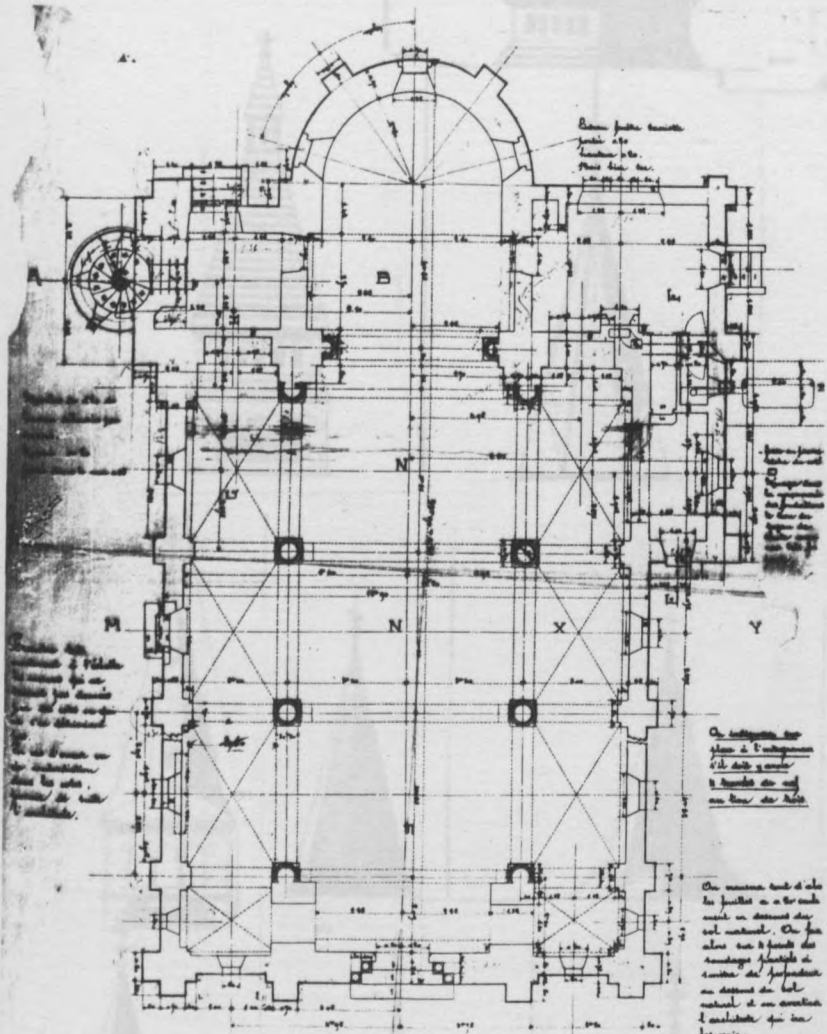
Un an plus tard, en 1893, Henri Mellet propose pour la commune de Saulnières, près de Redon, un projet d'église octogonale, de plan central, présentée avec l'appui d'Arthur Regnault. L'octogone définit une grande voûte d'ogives bombée, à huit quartiers, autour de laquelle gravitent les absidioles des chapelles. L'une de ces absidioles sert d'entrée. A l'opposé, l'absidiole du chœur est reculée au fond d'une travée droite supportant un clocher carré couvert en pavillon. Cet édifice totalement insolite a un modèle, que le hasard de la recherche nous a mis entre les mains (34) : il s'agit de l'église Saint-Michel d'Entraygues, restaurée par Paul Abadie à partir de 1848 - un calque du projet d'Abadie se trouvait joint aux dessins de l'édifice d'Henri Mellet et rend incontestable cette filiation.

L'imitation du modèle est presque complète, à deux détails près (la couverture en pierre du dôme et des absidioles, effectuée ici en ardoise; le clocheton sur le dôme, remplacé par le clocher carré du chœur). Pour le reste, la copie est à ce point exacte qu'on reconnaît même les contreforts à colonnettes rajoutés par ce dernier pour consolider la voûte du dôme, lors

p. 122

← de la restauration de Saint-Michel d'Entraygues; rares sont, dans l'histoire de l'architecture, des exemples de ce genre, où l'auteur arrive à s'effacer totalement devant le modèle qu'il vénère.

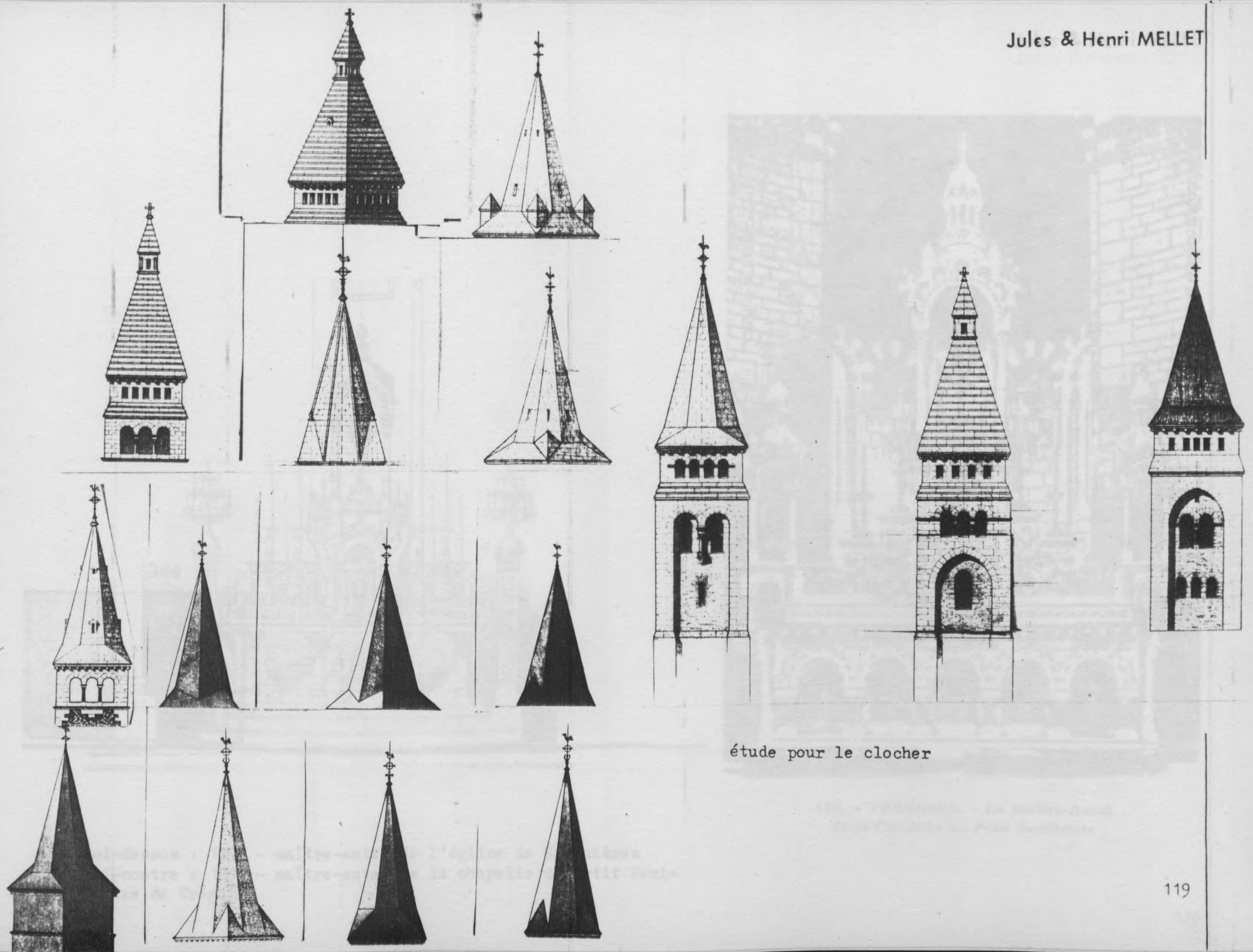
Trop coûteux, le projet de Saulnières devait être rapidement abandonné : pour 40.000 francs environ, Mellet construira l'année suivante une petite église de type roman à cinq travées et une abside flanquée latéralement d'un petit clocher carré - ultime variante du type de Melesse.



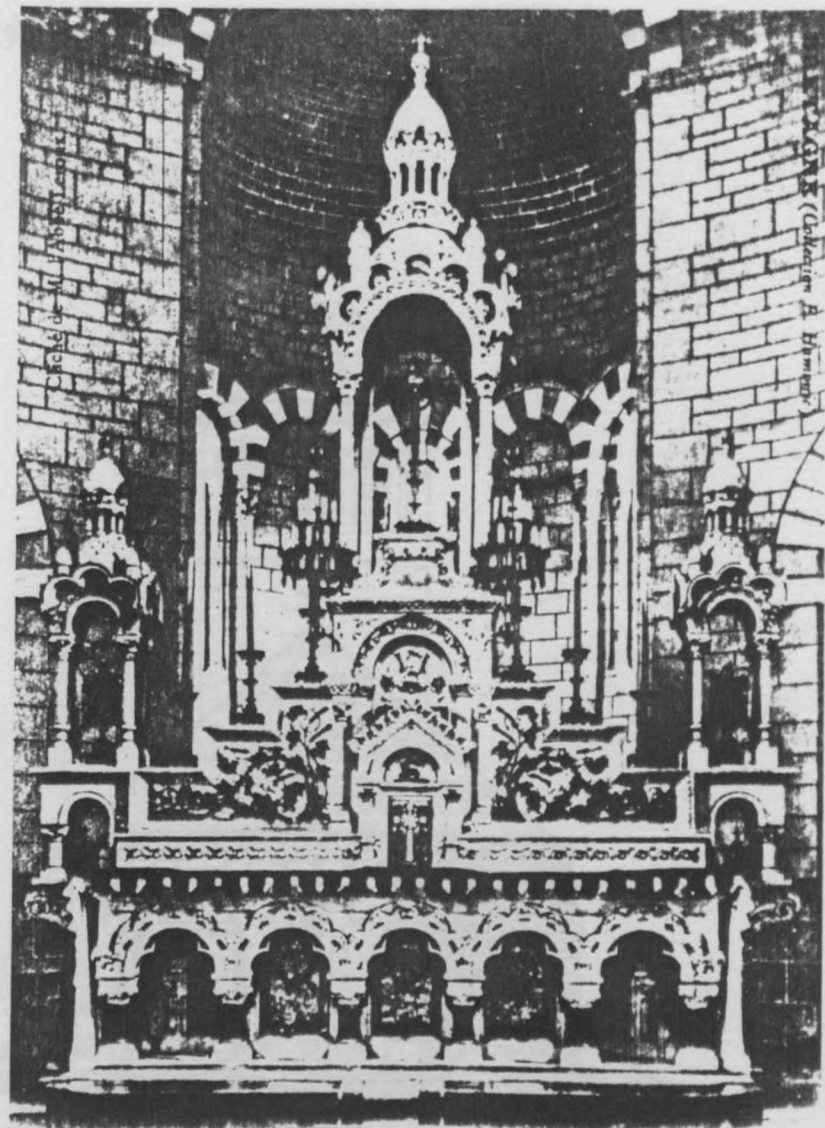
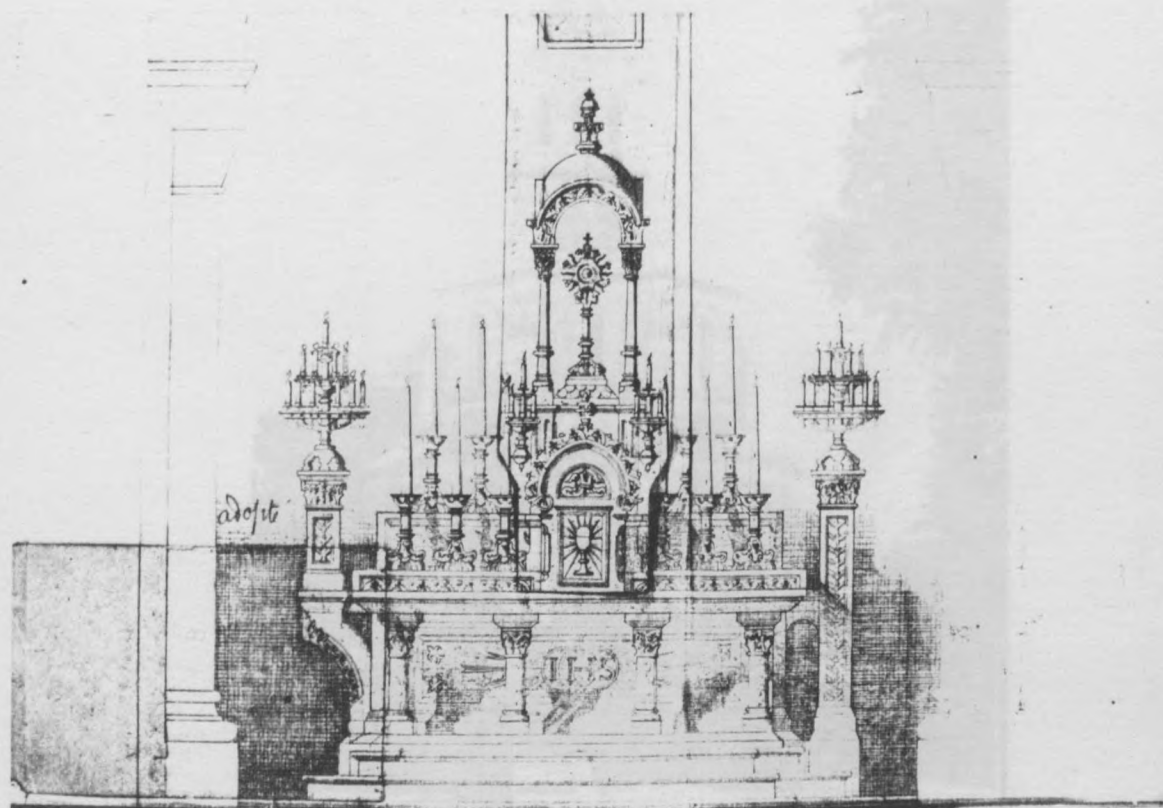
EGLISE DE SAULNIÈRES - ILLE ET VILAINE

PLAN A L'ECHELLE DE 0 02 MÈTRES

1894 - église de Saulnières



étude pour le clocher



156. - TRÉGUIER. - Le Maître-Autel
de la Chapelle du Petit Séminaire

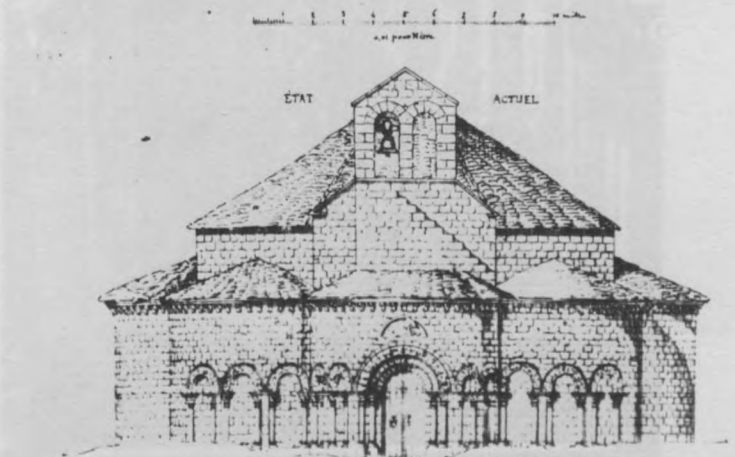
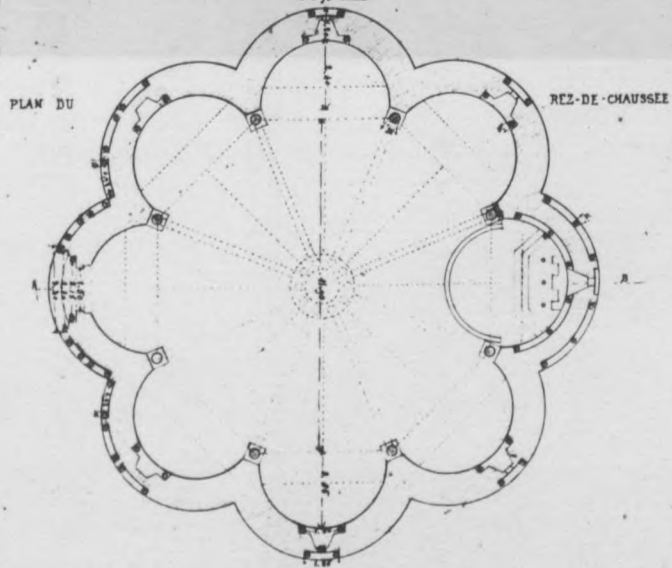
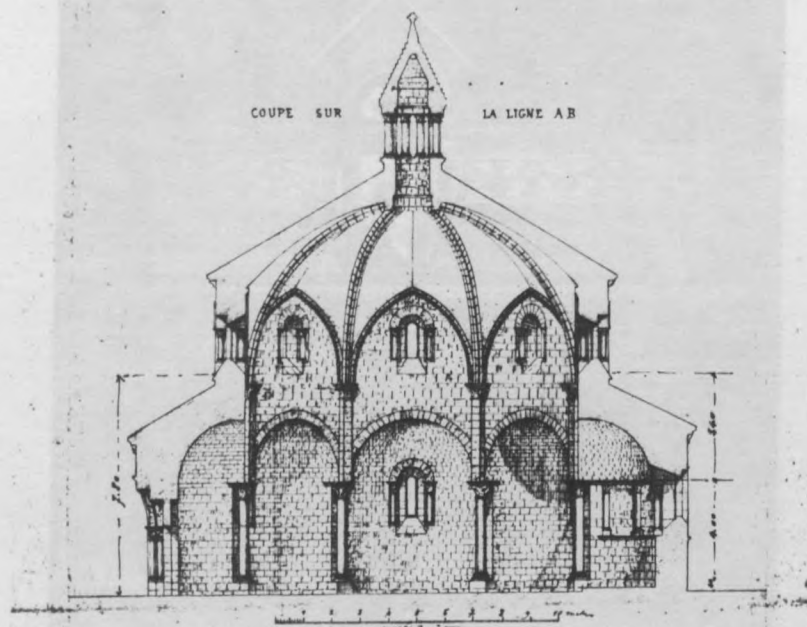
ci-dessus : 1894 - maître-autel de l'église de Saulnières
ci-contre : 1896 - maître-autel de la chapelle du Petit Sémi-
naire de Tréguier

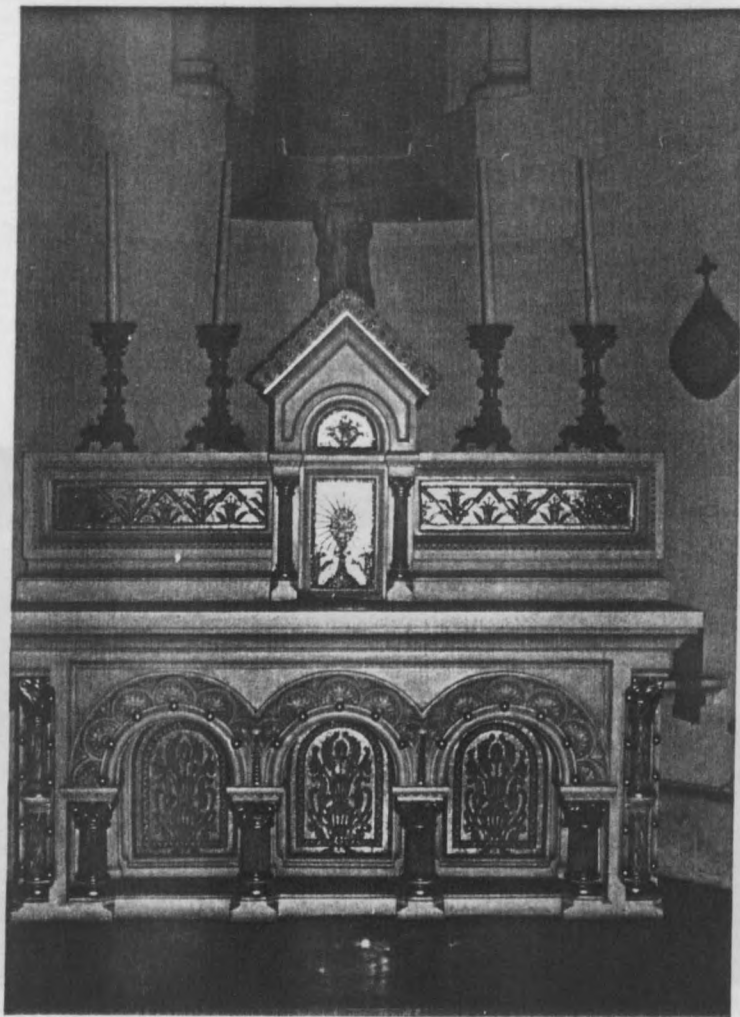
Église Saint-Rémi d'Entremont (Charente)

1895-1900 - basilique Notre-Dame de la Peinière à
Saint-Didier



Eglise Saint-Michel d'Entraygues (Charente) - projet de Paul Abadie



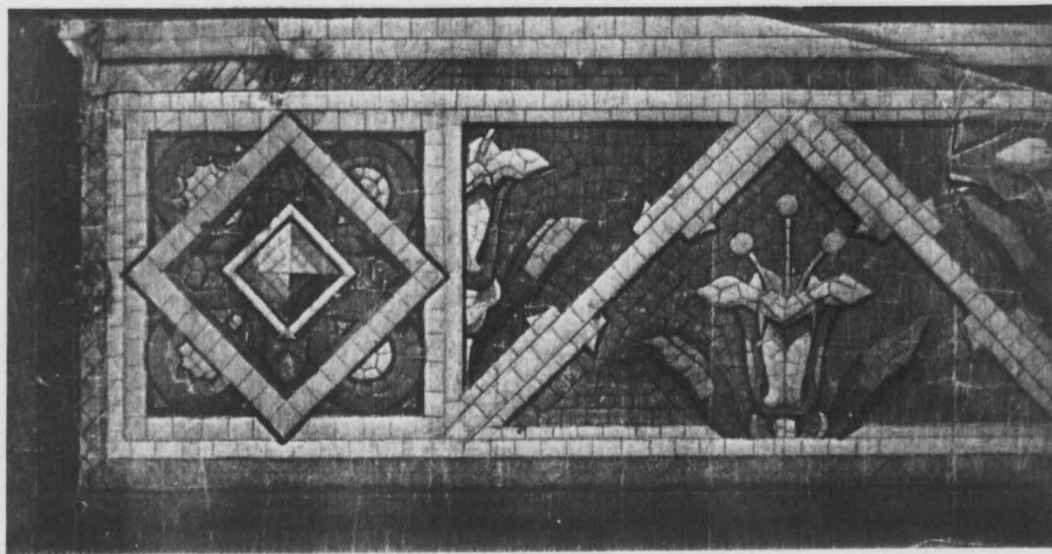


autel de Saint-Joachim



ci-dessus : détail du décor de la frise et ci-contre, de l'achèvement - 1901-1902 (Sainte-Marie, Mont de Bretagne, France)

... de l'architecture, par la puissance à laquelle on
 ... en 1901, pour la basilique de la Trinité, à Nantes
 ... pour le Palais de Justice, l'édifice sera complété
 ... et sera de fait une œuvre de grande valeur artistique.
 ... de l'architecture, de l'art, de la sculpture
 ... est plus riche qu'un bâtiment de la même époque d'une
 ... l'édifice, un véritable chef-d'œuvre de l'art.



ci-dessus : détail du dessin de la frise et ci-contre, de
 l'antependium - 1901-1902 (Fonds Odorico, Musée de Bretagne,
 Rennes)

... de l'architecture, par la puissance à laquelle on
 ... en 1901, pour la basilique de la Trinité, à Nantes
 ... pour le Palais de Justice, l'édifice sera complété
 ... et sera de fait une œuvre de grande valeur artistique.
 ... de l'architecture, de l'art, de la sculpture
 ... est plus riche qu'un bâtiment de la même époque d'une
 ... l'édifice, un véritable chef-d'œuvre de l'art.



p. 121
à 124

Mais cet échec ne l'empêchera pas de présenter à nouveau son projet, en 1895, pour la basilique de La Peinière, à Saint-Didier près de Fougères: accepté, l'édifice sera construit et orné de fort beaux autels de pierre à décor en mosaïque. Etrange cocktail, mi-archéologique, mi-moderne, La Peinière est plus encore qu'un hommage ou la reconnaissance d'une filiation, un véritable pari sur l'avenir. Si le détail architectural est, tout autant que le parti, pastiché sur Abadie, le jeu de masses, fortement verticalisé et triangulé, s'affirme avec une tranquille certitude, une évidence qui le distingue des articulations un peu lourdes de son modèle roman - massif dans les formes, contradictoire dans les enchaînements. L'édifice affirme peut-être moins l'évidence que la sérénité, mais il y a là une forme d'élégance tout à fait convaincante.

Les chemins de l'invention

Après beaucoup d'oeuvres qui révélaient des sentiments ambigus ou contradictoires - d'étranges oppositions de masses, de mauvaises corrélations, des ambiances fractionnées dont la succession pouvait paraître insolite - Henri Mellet parvient, par le biais de la copie du modèle, à une véritable libération personnelle: à cette forme de conviction qui manquait parfois à ces oeuvres antérieures (alors qu'elle n'a jamais fait défaut à Regnault, artiste religieux profondément convaincu). Les grandes oeuvres de Mellet seront postérieures à 1900 - alors qu'il se marginalise politiquement en s'opposant de toutes ses forces à la laïcisation du pouvoir: c'est parce que ses oeuvres auront désormais un caractère militant qu'elles

pourront apparaître comme l'expression d'une intime conviction - là où ses précédentes constructions, si monumentales fussent-elles, démontraient une personnalité torturée, prisonnière de sentiments multiples et mal coordonnés. L'épanouissement d'une personnalité d'artiste passe bien souvent par la voie de l'engagement, pourvu que cet engagement soit soutenu par tout un groupe et lui permette d'exprimer ses aspirations - c'est bien ce que signifient, dans le contexte catholique majoritaire de l'Ouest, les oeuvres d'Henri Mellet.

p. 127

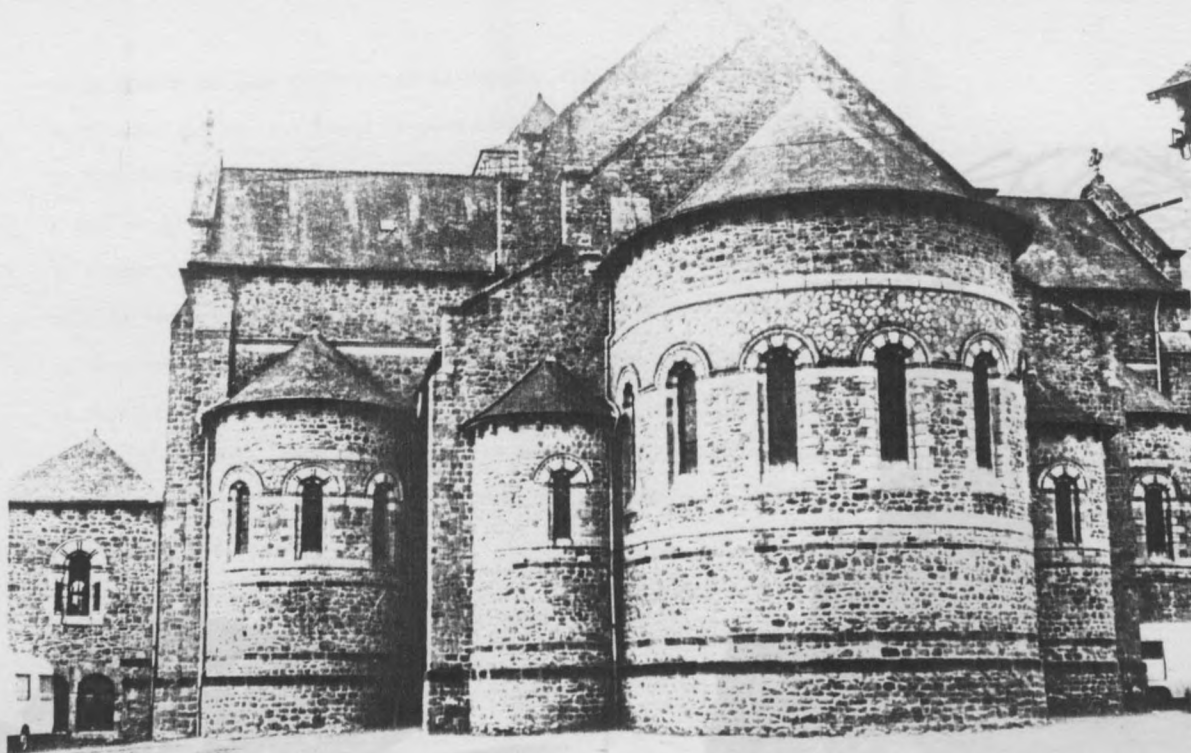
Sur la route de Fougères, la masse imposante de l'abside presque-aveugle de Saint-Aubin du Cormier (1898), avec son clocher de croisée et l'étagement des pignons du transept, a cette forme d'évidence - qu'on retrouve à l'intérieur, par l'élévation à deux étages, les colonnes de granit, les doubleaux bichromés et les grandes voûtes domicales: thèmes formels caractéristiques de son langage mais soumis désormais au flot de lumière unidirectionnelle que verse l'immense rose percée dans le mur-écran de la façade

p. 128

Ouest. La basilique de Bonabry, à Fougères (1900) reprend quant à elle le type de Val d'Izé, avec les grandes coupoles reposant sur le décor bichromé des arcs doubleaux et des écoinçons. Mais le traitement des façades, dérivé des types poitevins, est beaucoup plus rationnel, asservi comme il l'est au commentaire du dialogue entre structure et remplissage. Enfin, le clocher-porche a disparu, laissant la place au dôme de croisée dont les multiples ouvertures marquent sans ambiguïté le rôle de tour-lanterne.

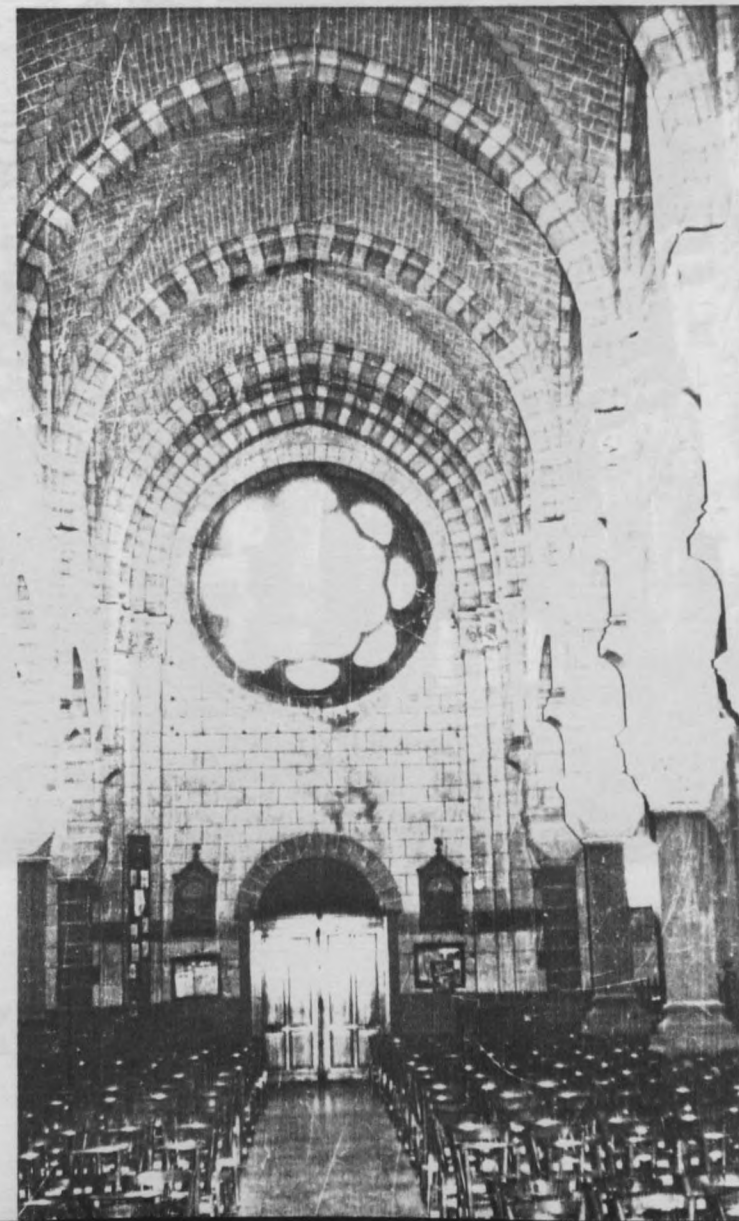
p. 128

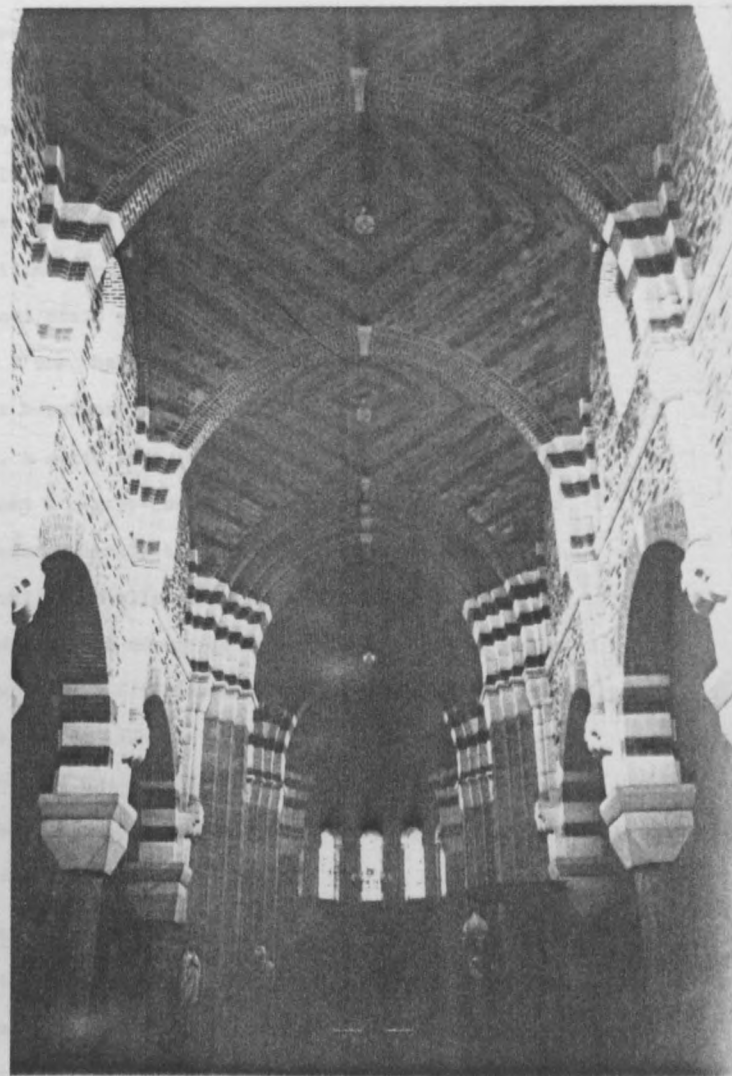
La dernière église paroissiale construite par Henri Mellet sera celle de Saint-Malo de Phily, la plus belle, construite entre 1900 et 1907 (35). Dans un site exceptionnel à 48 mètres au dessus de la vallée de la Vilaine dont elle domine les escarpements de roches rouges, l'église est une puissante masse de schiste noir et rouille, perlée de granit gris et de calcaire



ci-contre : 1892 - église Saint-Etienne en
Coglès

ci-dessous : 1898 - église de Saint-Aubin
du Cormier





1900 -
à gauche, église Notre-Dame de Bonabry à Fougères
ci-dessus, église de Saint-Malo de Phily

jaune. Proche du type de St-Aubin-du-Cormier, elle offre un intérieur saisissant qui est une leçon de construction, dans la descendance de Viollet-le-Duc : l'élévation se compose en effet de colonnes à tambour de granit, supportant d'énormes chapiteaux épannelés, de pierre blanche, prolongés par des sommiers en tas de charge - sommiers dont le porte-à-faux couvre plus du tiers de l'arc à franchir. Ce dernier est un simple segment de cercle, réalisé en brique rose de Saint-Méen. Inspirée de l'article "construction" du Dictionnaire... de Viollet-le-Duc, cette structure très articulée, emphatisée par l'opposition des couleurs et des matières, rappelle certains détails chers à Gaudi.

Au dessus des grandes arcades, le mur en moellon apparent forme un simple écran jusqu'à la naissance des voûtes. Quant aux doubleaux, ils sont conçus selon le même principe du tas de charge, affirmant ainsi fortement la prééminence de la structure. Mais ce sont les voûtes elles-mêmes qui sont exceptionnelles: de forme domicale, sans arcs ogifs, elles offrent de grandes surfaces gauches entièrement réalisées en assises alternées de briques romaines, roses, et de briques plâtrières, dont la couleur est orangée. Utilisant la technique, courante dans les voûtes néogothiques, des fausses voûtes en carreaux de briques - généralement enduites de plâtre (voûtes dites "du père Martin") - elles avouent leur matériau et leur structure avec une audace inattendue, tirant parti de leur coloration naturelle pour créer un effet extrêmement fort de polychromie, dans des teintes chaudes qui saturent l'espace.

Exceptionnelle, l'église de Saint-Malo-de-Phily l'est aussi par la volonté qui l'a fait naître et les débats qu'elle a provoqués. Estimée à 123.000 francs, alors que la commune n'a pas 600 habitants, cette vaste construction a été voulue par le maire, M. du Bouëxic, châtelain du village et candidat au

poste de conseiller général. En 1905, M. du Bouëxic apporte lui-même à la fabrique une contribution qui s'élève à 74.666 francs et qui est destinée à combler le déficit du projet. Son échec aux élections suivantes l'écarte du pouvoir et il entreprend alors un procès contre la commune, attributaire de l'église à la suite de la Loi de Séparation. Redevenu maire en 1912, il achète sur ses propres deniers l'église à la commune et la met à la disposition du culte. Mais il ne parviendra jamais à réaliser ce qui était pour lui l'essentiel du projet : la construction d'une chapelle seigneuriale accolée à l'église et réservée à la sépulture de sa famille.

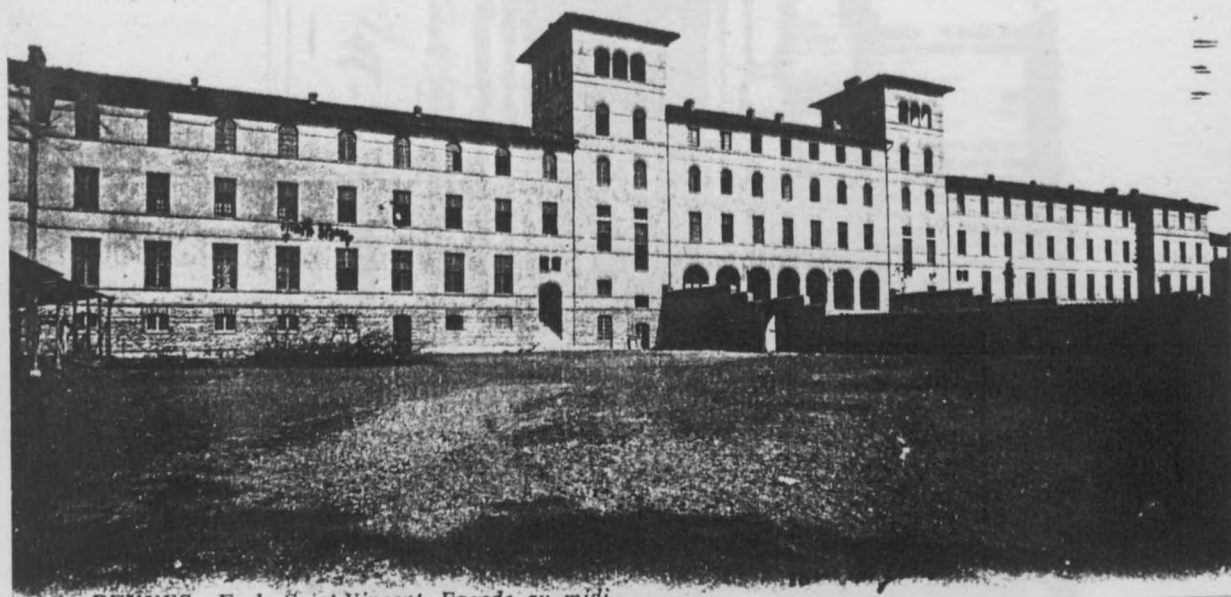
Vouloir, à cette date, affirmer un pouvoir seigneurial est entièrement à contre-courant. Il faut souligner pourtant que l'aristocratie locale tient encore fermement, avant 1914, le milieu rural et qu'elle occupe la majorité des postes de conseiller général, de député ou de sénateur. C'est au maintien de cette notabilité que s'attache le maire de Saint-Malo-de-Phily et il utilise la construction de l'église comme un moyen privilégié, quitte à s'y ruiner (il lui faudra en effet vendre de nombreuses fermes pour réaliser cette opération de prestige, d'un succès incertain!).

p. 131
132

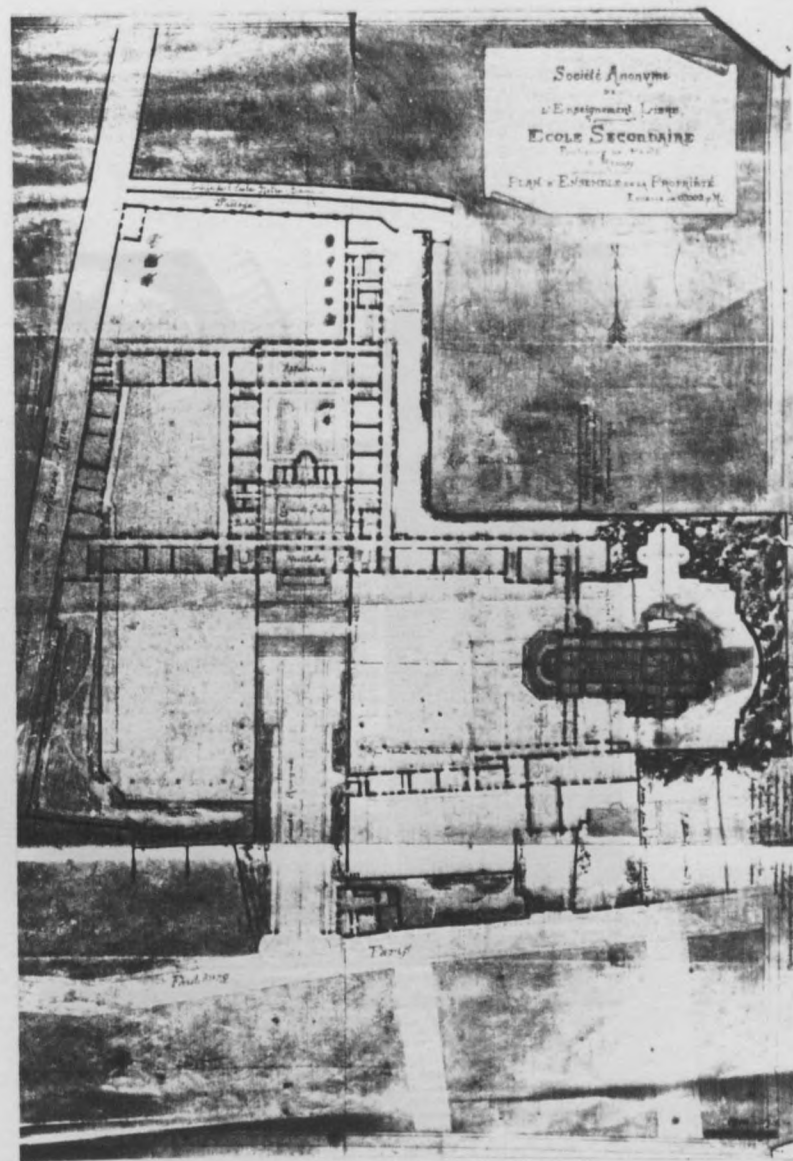
Saint-Vincent

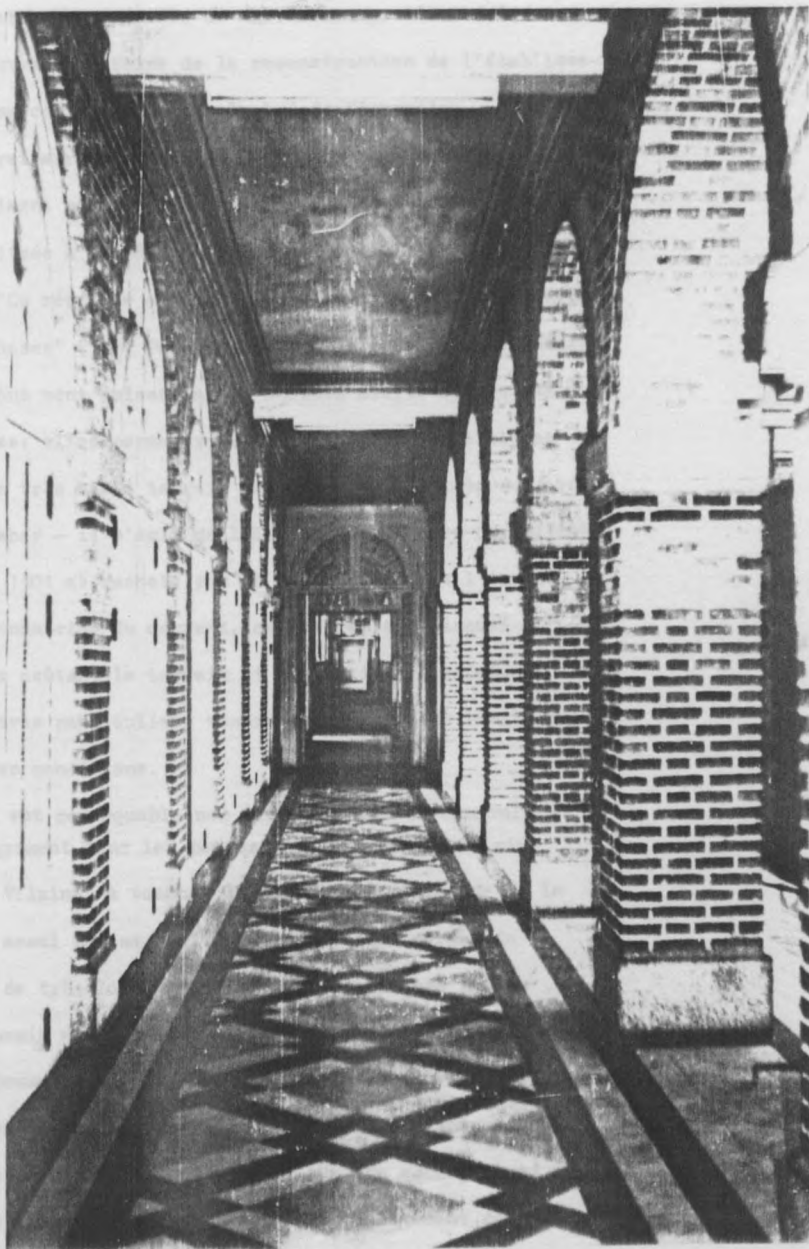
Monument "réactionnaire", Saint-Malo-de-Phily ne l'est pas moins que les autres oeuvres d'Henri Mellet à cette période. Non seulement, il construit des écoles libres (une dizaine, au total) qui sont la réponse à la laïcisation de l'enseignement mais, pour l'aristocratie et la bourgeoisie des notables, c'est tout un collège qu'il édifie en plein centre de Rennes le collège Saint-Vincent - véritable défi aux confiscations de la Loi de Séparation ! Enfin, il achèvera sa carrière par un immense château, dont l'ambition démesurée surprend à une date si tardive.

1910-1913 - Ecole Saint-Vincent, rue de Paris à Rennes

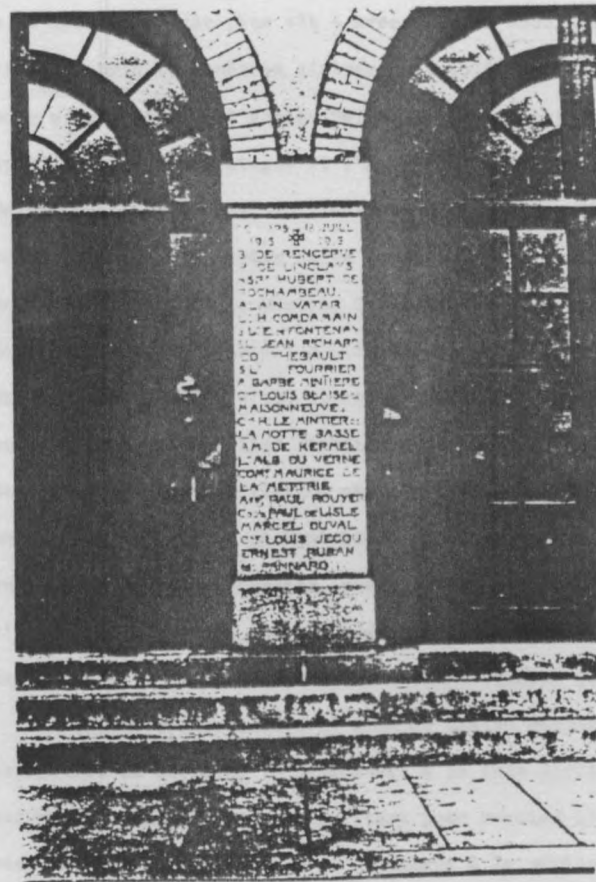


RENNES. Ecole Saint-Vincent, Façade au midi.





le portique d'entrée : vue intérieure
et liste des élèves morts à la guerre
sur le devant des piliers



"On nous prend Saint-Vincent, nous en ferons un autre" : cette déclaration conquérante de Mgr. Dubourg, l'archevêque de Rennes, ouvre l'histoire de la reconstruction de l'établissement, après sa confiscation par la Loi de Séparation. Dès 1901, le décret sur les congrégations menace le collège : en 1903, le bâtiment sera loué à une "société civile d'enseignement libre" constituée à la hâte. Le bail ne s'achevait que le 1er août 1912 : "Ce répit de six ans allait donc permettre de faire de grandes choses" (36). Pour construire le nouvel établissement, des obligations sont émises par la société civile auprès des anciens élèves: elles permettront d'acquérir à d'excellentes conditions un très vaste terrain au centre ville, près du jardin public du Thabor - il s'agit de l'ancien couvent des Carmélites, confisqué en 1901 et racheté par un ancien élève de l'école. Fils de la fondatrice du couvent, ce dernier est disposé à céder au prix coûtant le terrain et les bâtiments existants. Plusieurs autres particuliers vendront des terrains limitrophes dans les mêmes conditions.

Le site est remarquable non seulement par sa centralité et par son agrément (sur les pentes ensoleillées de la rive droite de la Vilaine, à toucher la plus belle promenade de la ville), mais aussi par sa position éminente qui permet de l'apercevoir de très loin, quand on arrive à Rennes par la vallée. Du chemin de fer, la ville se déroule comme un panorama à partir de Cesson-Sévigné : on découvre successivement l'église paroissiale de Regnault, près des écluses, le couvent puis le domaine de la Piletière (ce dernier sur son escarpement), ensuite l'hospice Saint-Méen - oeuvres respectivement de Mellet, Le Ray et Laloy - avant d'atteindre les faubourgs de l'Octroi de Paris, auquel succède, enfin, le plateau du Thabor que

domine la tour de Notre-Dame/Saint-Melaine. Dans ce site, le collège va venir s'inscrire entre Saint-Melaine et Saint-Méen - concurrençant d'ailleurs quelque peu ce dernier établissement (dont la reconstruction monumentale par Laloy a accentué le caractère public plutôt que religieux).

Le choix du site est un défi, celui du style ne l'est pas moins : quand le chanoine Cellier, supérieur du Collège, fait appel à Henri Mellet, qui était un de ses intimes, ils décident ensemble de reconstruire le nouveau collège à l'instar de l'ancien. La construction sera donc traitée dans le style toscan à la mode un siècle plus tôt - avec façades enduites, parties vives en brique, fenêtres cintrées et toitures débordantes - pour mieux rappeler l'ancien Saint-Vincent dont ils ont été spoliés. Après la Bretagne et l'Auvergne, la Toscane : Henri Mellet redécouvre à Rennes l'antique Condate, la ville rouge, comme il redécouvre cette autre Arcadie qu'est Clisson, aux portes de Nantes (37). Certes, Saint-Vincent n'est pas la Garenne-Lémot, elle aurait plutôt la silhouette de la Villa Medicis, dont Mellet s'est ouvertement inspiré, mais elle doit aussi beaucoup aux villas italiennes de Garnier, de Sédille ou de Vaudremer. Cette filiation est d'ailleurs manifeste quand on connaît le château de Mont-Rive, qu'Henri Mellet a construit en 1905, à Bourg-des-Comptes, pour la famille Vatar et qui est l'un de ses plus purs exercices dans le goût toscan (peut-être préparatoire à la reconstruction de Saint-Vincent ?).

Avec une dénivellation de plus de treize mètres entre les extrémités du terrain, le site était à la fois difficile et attrayant. Henri Mellet en profitera pour reculer l'édifice vers le haut du plateau, en le dégageant à la partie inférieure par une courte avenue plantée qui avait pour fonction de rappeler celle de l'ancien Saint-Vincent. Etagé sur la pente, le collège

forme comme une longue horizontale - étrange façade-planche dont l'étendue atteint presque deux cent mètres. Haute de trois étages, cette falaise de maçonnerie est scandée par deux tours-belvédères abritant les escaliers: elles encadrent le perron monumental et le portique par lesquels s'achève la grande allée. Derrière le rang de maisons du faubourg, basses et irrégulières, cette masse hautaine fait le plus grand effet - d'autant que les façades enduites, animées par un soubassement de schiste violet et par des lignes de brique, s'achèvent sur de grandes couvertures débordantes entièrement exécutées en tuile ronde, de teinte orangée. Ce matériau, inconnu en Bretagne, n'est pas étranger au caractère presque surréaliste du bâtiment - portion de paysage italien qui se greffe sur le panorama de la ville au point de faire presque oublier les façades de tuffeau et les grandes couvertures d'ardoise, qui sont le langage ordinaire de l'architecture rennaise. L'étrangeté de l'image, la gamme de ses tons ocrés, recompose autour d'elle la silhouette de la ville, elle en devient le centre d'intérêt qui gomme le reste à son profit: Henri Mellet a parfaitement réussi son projet qui était de faire disparaître la grande composition de Laloy avec laquelle il entraît en concurrence, de la faire disparaître jusqu'à l'asservir à son propre édifice. Et en effet, de loin, les grâces XVIIIe siècle du dôme gabriélien de l'hospice Saint-Méen ne sont plus qu'un accident léger dans la ligne de crête qui court vers les belvédères du collège.

Pourtant, le bâtiment n'est pas qu'une façade - si évidente soit-elle : la disposition rigoureuse des cours, la vastitude des salles et des circulations sont le reflet d'un programme hygiéniste qui attache la plus grande importance à l'ensoleillement, à l'aération et à l'accessibilité des salles, tout en articulant

Jules & Henri MELLET

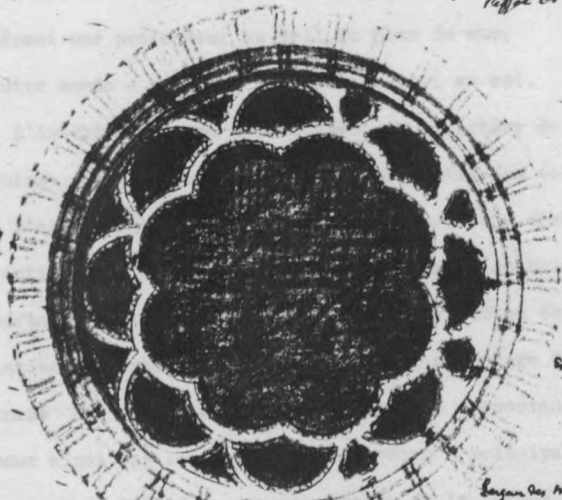
clairement les grandes divisions du collège (les grands, les moyens, les petits, la maternelle), en établissant un accès particulier pour le service des cuisines et en créant au centre un grand axe le long duquel se succèdent le perron, le portique d'entrée, le grand hall, la salle des fêtes et son oratoire, le cloître puis le réfectoire - disposition conventuelle par excellence. Alors que le traitement du détail est sommaire dans les parties utilitaires, le parcours du grand axe est valorisé par un appareillage soigné de brique polychrome et par des plafonds caissonnés en béton armé (traités sous forme de verrière en pavés de verre pour la salle des fêtes).

A l'extrémité droite de la composition avaient été conservés p. 137 les anciens bâtiments du Carmel : ils seront détruits en 1926 pour laisser place à une vaste chapelle, disposée perpendiculairement sur un axe Est-Ouest. Dernière oeuvre d'Henri Mellet, juste avant sa disparition, cette construction n'est qu'une variante de l'église de Saulnières, adaptée au plan cruciforme. Intégrée à l'alignement d'une aile en retour, la façade à grand fronton et bas-côtés exprime par ses divisions la structure du voûtement interne, mais l'effet principal tient surtout à la conjonction d'un vaste perron en hémicycle (attrapant la différence des niveaux de terrain) et d'un grand oculus - auquel Henri Mellet a apporté toute sa science. Centre de la composition, cette rosace a fait l'objet de nombreuses études préparatoires : refusant d'y inscrire un réseau, afin que le flot de lumière entre plus aisément et que l'effet de trou, dont la portée est symbolique (par assimilation de la lumière naturelle à la lumière divine), reste parfaitement visible, Henri Mellet décide d'ourler la bordure du vide par un passage qui, de la maçonnerie de moellon en grès laissée apparente, vous amène insensiblement à un appareil bichromé de brique jaune et rouge,

1926 - chapelle de l'école Saint-Vincent

22 juillet 1925
J. Vincent

nouvelle étude de la proportion des vitres de la rosace.
échelle de 0.02
(à chercher peut-être à 1/20^e)
Dans ce dessin, on pourrait porter les centres des vitres à l'extérieur, en se servant de la rosace comme modèle. En quel cas, on obtiendrait une rosace plus grande que celle-ci.

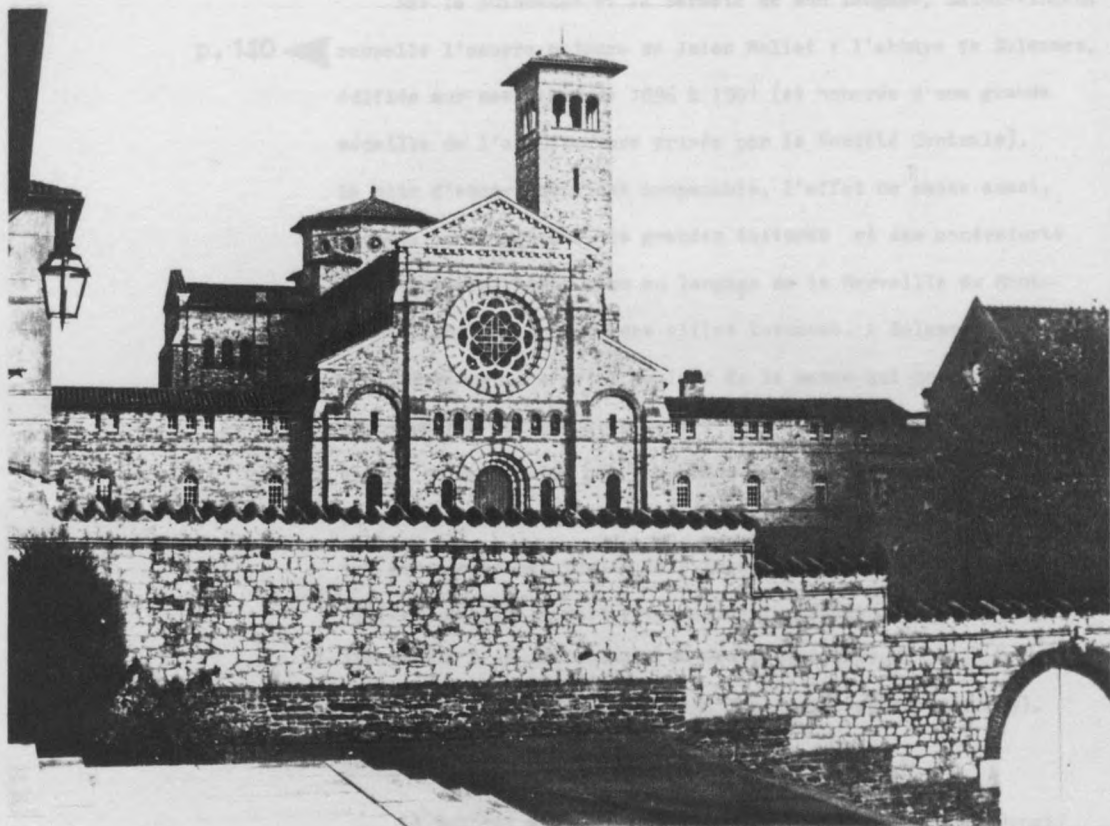


Longueur des meneaux 0.17

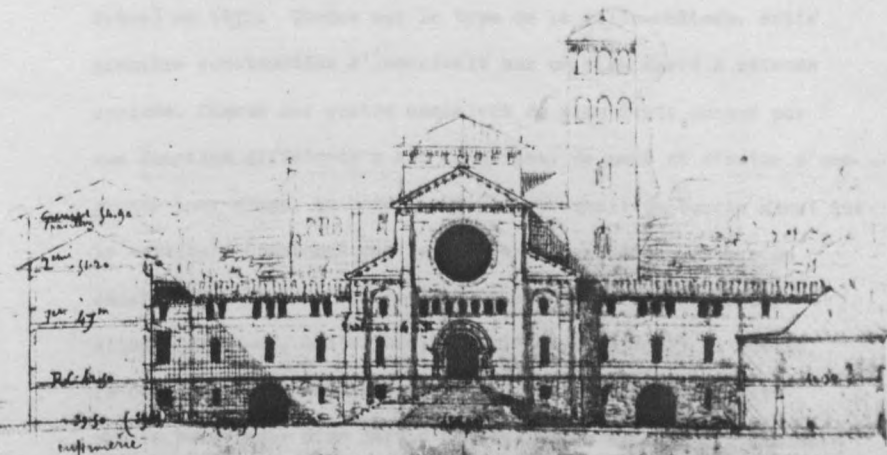
(En mesurant les meneaux, on augmente l'augmentation de même correspondance à la rosace - on pourrait faire l'essai)

Comme côté de 9 diamètres, la rosace gauche donne environ 2.90 et 3.96
Il suppose les triangles inscrits concentriques aux lobes.
à 2.90 de côté, on obtient le côté du carré à savoir 2.94, ce qui va dans le sens de la rosace.
Dans ce cas, pour tracer un peu de pointe aux lobes, il faudrait un peu de pointe.
Les rayons à 0.50 - celui de 0.55 - en changeant leurs centres à 0.97 de centre principal.

En fait, chercher un cercle en lignes de 0.11 tout autour de la rosace (pour s'adapter aux lignes verticales)
Ce dessin suppose un cercle de 0.11 lignes, et de 0.11 de 3 lignes.
La proportion se ferait par hauteur : 2 et 4 lignes seraient mesurées. (Une ci-joint un dessin de ce genre) En mesurant les lignes, on obtiendrait une rosace plus grande que celle-ci.
En fait, il semble que la rosace obtenue de la sorte serait de 15 cent à 32 cent, mais on n'a pas pu mettre la rosace au point en faisant les proportions sur les lignes verticales.



4.20
- 3.10
= 1.10



puis à une sorte de réseau festonné en dentelle autour du vide - ce dernier rempli par un réseau métallique extrêmement léger.

Simple écran, la façade laisse donc apparaître aussi bien la structure interne que les échanges de circulation ou de lumière avec le dedans. A l'arrière-plan, d'ailleurs, se profilent les toits à faible pente, en tuile ronde, d'un dôme croisé et d'un campanile de plan carré (rejeté asymétriquement devant le transept Sud). Dans cette composition, ce n'est pas la riche volumétrie du chœur, aux multiples absidioles, qui est donnée à voir, mais comme un jeu d'écrans successifs suggérant une profondeur au delà du plan du mur, un autre monde - principe initiatique s'il en est.

L'intérieur répond parfaitement au caractère de la façade : ce volume compact, dont les trois courtes travées éclatent dans l'espace ample d'un dôme de croisée enrichi d'absidioles, est entièrement composé de piles et de parois en brique jaune, supportant des arcs de brique rouge et des voûtes domicales en assises alternées. Le graphisme de la structure souligne le tracé des doubleaux, celui des trompes supportant le tambour ainsi que les oculi de ce dernier - principale source de lumière de l'édifice, avec la rosace de la façade. Ce volume jaune, illuminé par la réflexion de la lumière sur des parois claires, paraît se concentrer sur la croisée, qu'occupe un grand autel isolé. Il n'est pas douteux que Mellet s'est inspiré de la cathédrale de Harlem ou de la basilique de Kokelberg, dont l'intérieur a les mêmes qualités lumineuses dues à l'emploi d'un matériau inusuel (la brique vernissée ou le grès). L'unité de l'espace, enfin, est frappante - au point que Mellet a renoncé aux colonnes rondes, riches en effets diagonaux d'arrière-plan, pour une structure à piliers de brique beaucoup plus affirmée (38).

Par la puissance et la fermeté de son langage, Saint-Vincent

p. 140 rappelle l'oeuvre majeure de Jules Mellet : l'abbaye de Solesmes, édifiée sur ses plans de 1896 à 1901 (et honorée d'une grande médaille de l'architecture privée par la Société Centrale). Le site d'escarpement est comparable, l'effet de masse aussi, même si le répertoire des grandes toitures et des contreforts colossaux appartient plus au langage de la Merveille du Mont-Saint-Michel qu'à celui des villas toscanes. A Solesmes comme à Saint-Vincent, c'est l'ampleur de la masse qui compte, la force de son accrochage dans les lignes du paysage; à un deuxième degré, on remarquera que les plans ne sont pas sans analogie et que la manière de faire percevoir la distribution par le jeu des percements est tout à fait identique : l'un et l'autre édifice, malgré la différence de leurs apparences, se révèle appartenir à la descendance du Grand Séminaire de Labrouste, dont ils reproduisent les traits essentiels. (39).

Un château monarchiste

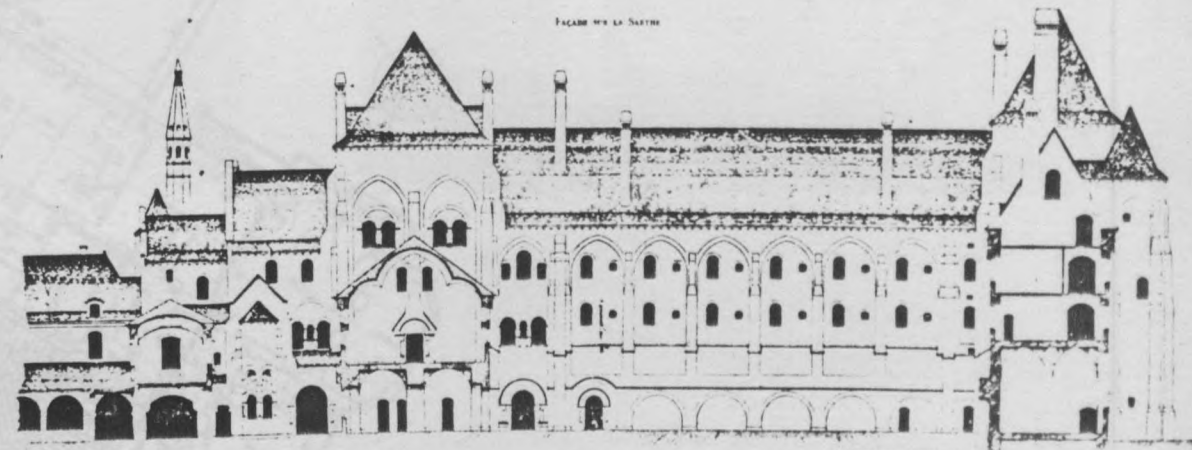
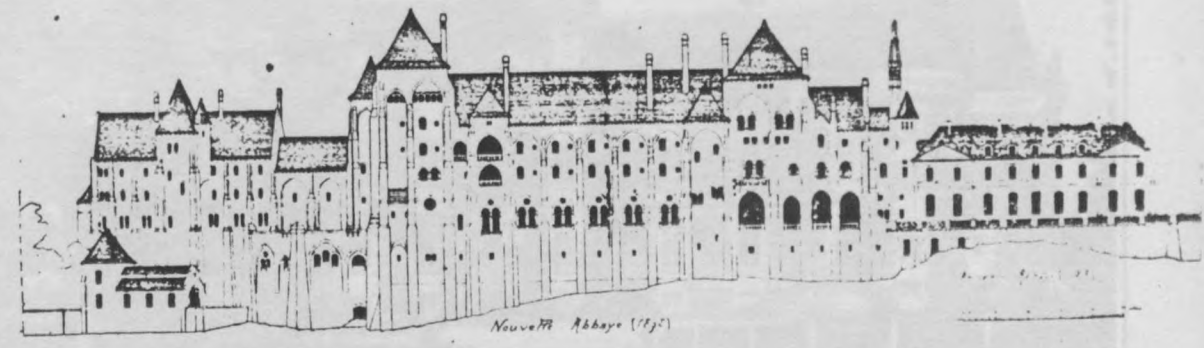
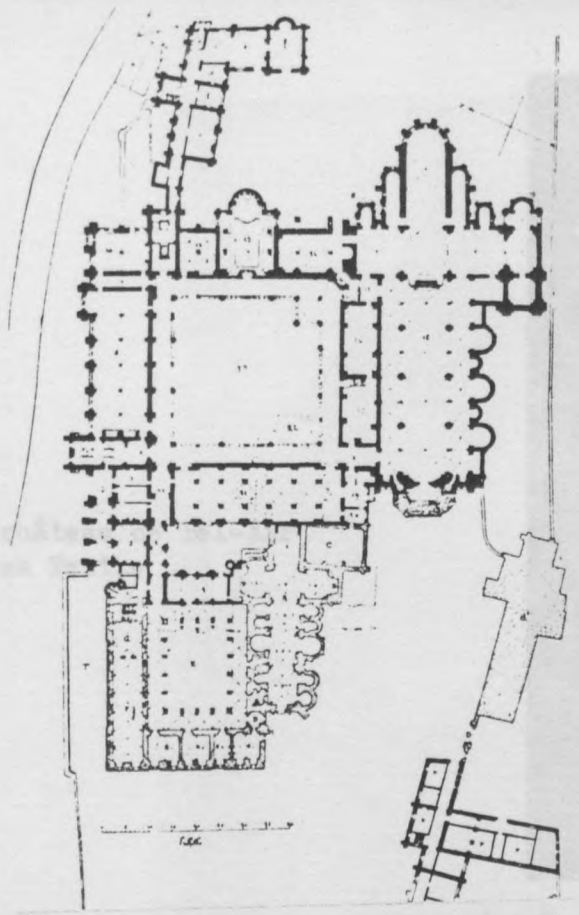
p. 141
142 Le dernier grand programme auquel se soit consacré Henri Mellet est l'extension du château de Bel-Air, au Pertre, à partir d'un édifice construit par son père (et, sans doute, son frère) en 1870. Conçue sur le type de la villa-château, cette première construction s'inscrivait sur un plan carré à refends croisés. Chacun des quatre quartiers du plan était occupé par une fonction différente : sur le devant, de part et d'autre d'une grosse tour d'axe, en hors oeuvre, on trouvait un bureau ainsi que le vestibule (prolongé par le logement du gardien et par un escalier de service, également dans une tourelle hors-oeuvre - située, celle-ci, à l'extrémité de l'autre refend); au revers, le couple salle-à-manger/salon était prolongé sur la droite par le bow-window d'un jardin d'hiver ; les deux étages étaient occupés par huit chambres, avec leurs dépendances.

1896-1901 - Abbaye de Solesmes

136

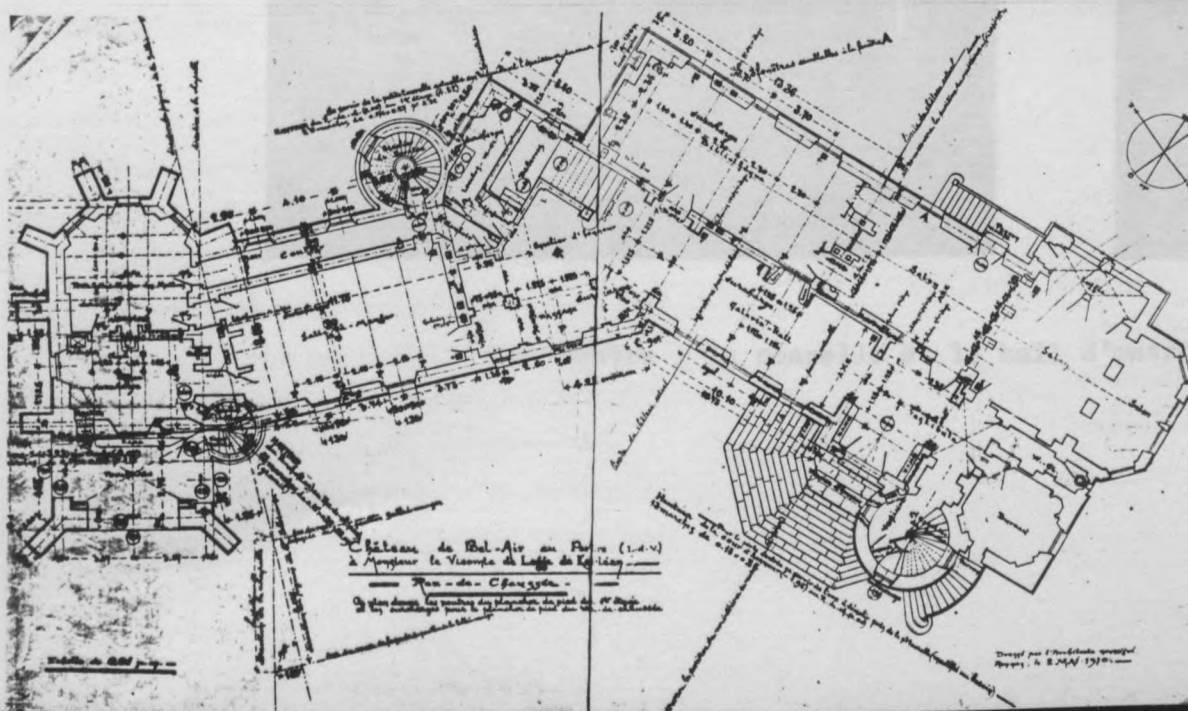
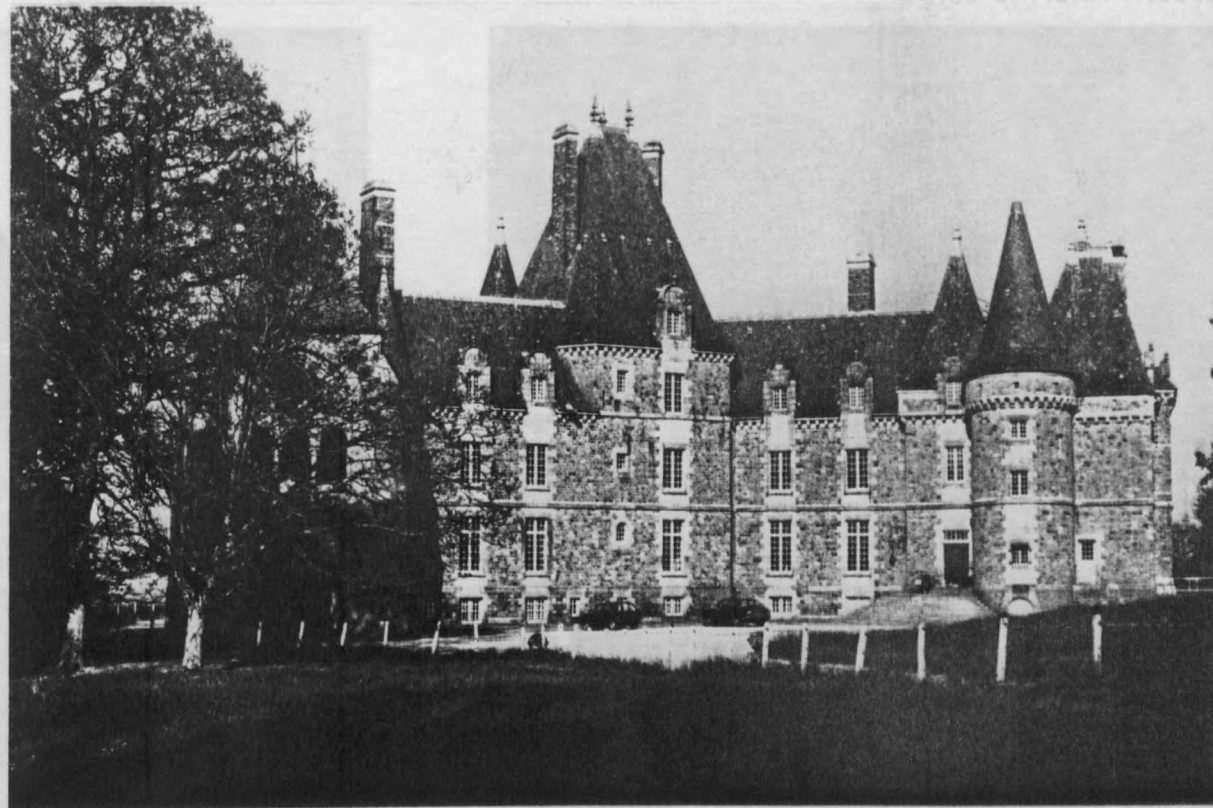
L'Architecture

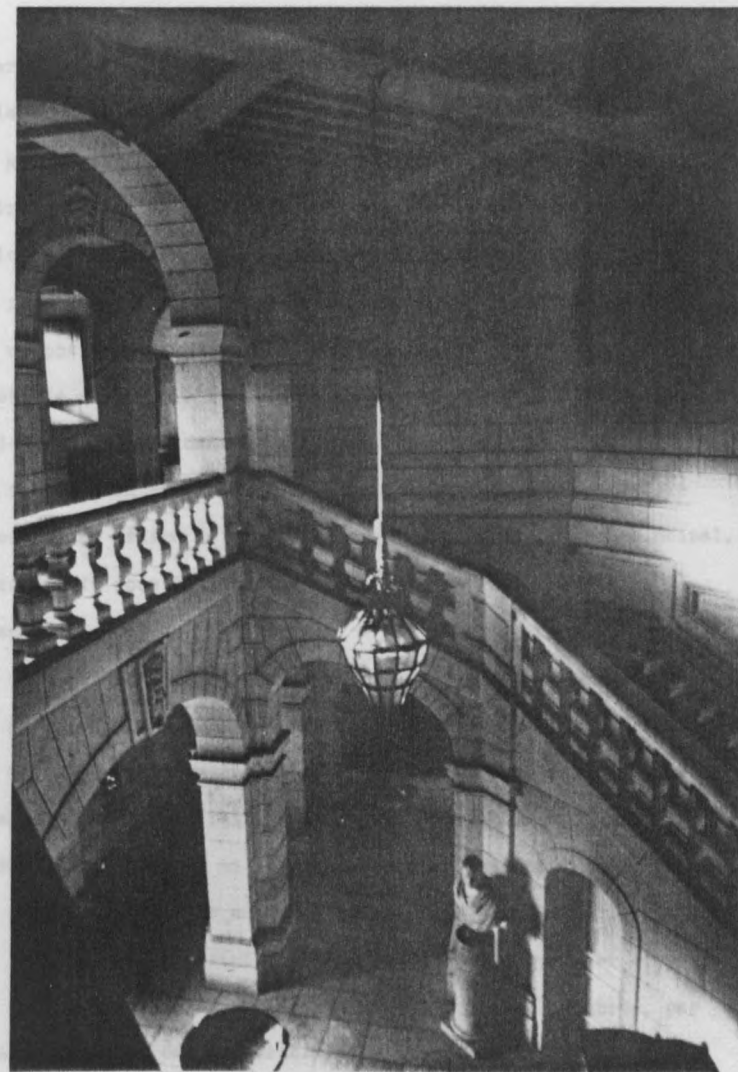
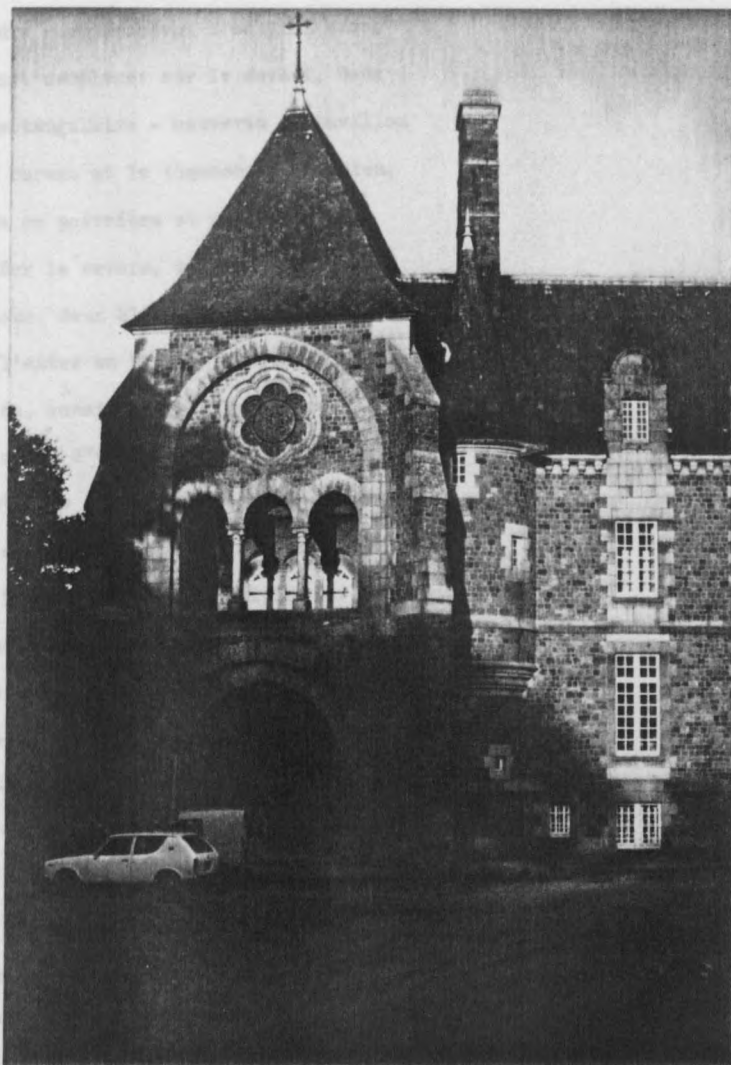
VOL. XLV. N° 4



ABBAYE DE S^T-PIERRE DE SOLESMES - FACADE SUR LE CLOITRE.

1911 - château de Bel-Air
au Pertre





ci-contre : la chapelle et le hall d'entrée (escalier)

La volumétrie de couverture correspondant à ce plan assez simple était paradoxalement fort complexe: sur le devant, deux blocs - l'un carré, l'autre rectangulaire - couverts en pavillon exprimaient respectivement le bureau et le logement du gardien, en arrière de la tour couverte en poivrière et enveloppée par deux grands perrons courbes. Sur le revers, salon et salle à manger constituaient à leur tour deux blocs isolés, perpendiculaires - couverts l'un en pavillon, l'autre en bâtière. Enfin, l'escalier de service, dans sa tour isolée, venait se greffer au bout de la composition. L'effet était celui d'un château "botte d'asperges" (40), d'une déroutante et peut-être inutile complexité - très révélateur, en tout cas, de la problématique des années soixante-dix.

Partant de cet édifice, Henri Mellet va le tripler en surface pour en faire un château de prestige, comprenant galerie, grand escalier et chapelle qui s'ajoutent à la construction initiale. Dans le cadre de ce remaniement, les cuisines sont déplacées sous la chapelle et la salle-à-manger au bout de la galerie, avec agrandissement du salon et construction d'une bibliothèque. L'ensemble, estimé à 300.000 francs en 1914, coûtera au total plus de 430.000 francs, avec l'aménagement des annexes et du parc. Cette somme démesurée surprend d'autant plus qu'il ne s'agit, en définitive, que d'une maison d'habitation. Mais son propriétaire, Paul de Legge, ami de l'architecte, voulait faire de l'agrandissement de son château un symbole de résistance à l'esprit du temps - et il n'a pas épargné, d'ailleurs, les signes politiques dans sa construction (surtout pour la chapelle). L'ampleur monumentale qu'il a donné à son habitation était moins le reflet d'une vie mondaine que celui d'une certaine forme de puissance dont ce château devait être la représentation.

Quoi qu'on pense de l'idée, il est incontestable que l'architecte a parfaitement répondu à la demande de son client. Partant de l'édifice existant, il l'a prolongé sur la gauche par une galerie et une bibliothèque. Pour ce faire, l'escalier de service a été démonté pierre par pierre puis réédifié derrière le grand escalier. Mais l'intelligence du plan tient surtout à un détail emprunté à Viollet-le-Duc : la composition à 45° du plan général. Cette disposition se justifie non par le terrain, mais par la forme de l'escalier lui-même, inscrit dans un triangle rectangle. Du coup, la façade d'entrée va connaître une brisure dont le caractère accueillant attire le visiteur jusqu'au pied du perron principal, reconstruit sous la forme monumentale d'un grand cône à gradins.

Au delà de l'escalier se situe, dans une aile nouvelle, la grande salle à manger, desservie au revers par un couloir de service, puis les cuisines de plain-pied avec cette salle-à-manger. Une nouvelle brisure du plan s'établit à l'articulation entre salle-à-manger et cuisine : elle correspond à l'axe de la chapelle, orientée au Sud-Est (dans la direction de Jérusalem). La chapelle est en effet installée au niveau du premier étage, au dessus des cuisines et de plain-pied avec les chambres, par lesquelles elle est accessible - le propriétaire faisait célébrer quotidiennement la messe à l'usage de sa famille et de ses domestiques. Dans la légère brisure de plan entre la chapelle et l'aile de la salle-à-manger se glisse une tourelle en encorbellement permettant de desservir la tribune installée dans la chapelle.

Ce plan, très riche, crée une succession animée de portions de façade qui correspondent à des séquences dans l'approche de l'édifice: depuis la grille d'entrée, le portail de la

chapelle et sa tribune se cadrent dans l'axe d'une allée d'arbres, puis le champ s'élargit sur la droite, permettant de découvrir le développement de la façade et orientant le visiteur vers le grand perron, au pied de la tour ronde. Du côté du parc, la grande aile de la réception (qui correspond à l'ancien château et à son extension) s'ouvre largement vers un parc à la française, tandis qu'un large pavillon d'angle marque la présence à l'étage de la chambre de maître, signalée en façade par une loggia (qui coiffe l'ancien bow-window du salon). La partie droite se situe en arrière-plan, laissant apercevoir le volume énorme du grand-escalier, accosté de la tourelle correspondant à l'escalier de service, puis le chevet à contreforts de la chapelle.

Dans cette vaste composition, Mellet s'est souvenu de multiples exemples post-médiévaux - dont, en particulier, l'aile de la salle de bal et de la chapelle à Fontainebleau. Quant au principe de brisure et au détail du pignon de la chapelle, avec sa rose et sa tribune, ce n'est pas seulement à Viollet-le-Duc qu'il renvoie, mais à un bel exemple du romantisme allemand : le château de Marienburg en Basse-Saxe, édifié de 1831 à 1880 par C.W. Hase et E. Oppler. Si ce modèle, pourtant très évident, n'est pas directement connu par les archives, nous connaissons beaucoup d'autres détails grâce à la correspondance suivie qu'ont entretenue le propriétaire et son architecte : pendant plus de quinze ans, chaque projet a été discuté par écrit, justifié par un choix abondant d'images - cartes postales, coupures de presse, extraits de catalogues - qui servaient de support au projet. En ce sens, Bel-Air est véritablement l'oeuvre collective d'un architecte et de son client.

Meublé et aménagé sur les conseils de l'architecte, le château ne présente pourtant pas d'intérieurs bien exceptionnels, sauf deux espaces majeurs - et ce n'est pas accidentel : le grand escalier avec la galerie, ainsi que la chapelle. Lieu spectaculaire entre tous, l'escalier triangulaire offre une multitude de points de vue, aisément cadrés par les arcs qui les environnent. Depuis le vestibule étroit qui en forme l'entrée, la galerie s'étend en longueur, marquée au passage par une somptueuse cheminée et des appliques de fer forgé (dont le dessin très pur tranche sur l'ambiance laiteuse des murs et du sol, tout en pierre blanche). Puis le regard éclate dans le vaste volume de l'escalier, riche en perspectives obliques et largement éclairé par d'immenses fenêtres : traversé par la lumière chaude du soleil, il constitue le point d'aboutissement d'un parcours architectural très calculé - le point de perfection étant celui où, du sommet de l'escalier, le regard plonge sur le parc à travers une fenêtre démesurément haute.

Second morceau de bravoure, la chapelle est une construction d'architecture banale, à trois travées dont un rond-point à cinq pans, couverte de voûtes d'ogives et éclairée par des baies en grisaille. La qualité de l'espace tient à l'appareillage, entièrement en calcaire de Chauvigny, mais elle tient aussi au dispositif assez curieux de tribune à voûte rampante qui occupe la travée du fond, dégageant sous la rose de façade une loge ouverte vers le dehors - dans l'esprit du propriétaire, ce triplet d'ouverture devait constituer le balcon seigneurial d'où il serait amené à rendre la justice quand le pouvoir monarchique aurait été rétabli.

Entre le projet politique et l'affabulation, la frontière

est certes floue, mais elle n'en est pas moins significative - d'autant qu'à l'intérieur, le programme s'amplifie et devient plus explicite : non sans humour, l'architecte et son commanditaire ont fait sculpter un ensemble de 24 chapiteaux, dont 6 sont des charges politiques : sur l'un, on voit le général André, affublé de signes maçonniques, sous la forme d'un oiseau nocturne, symbolisant le travail de sape occulte; sur un autre, Rouvier, en crapaud fasciné par un serpent (l'hydre de la réaction); sur le troisième, Combes fracturant la porte d'un couvent et emportant le magot, mais néanmoins pardonné par un moine; sur un quatrième, Waldeck-Rousseau sous les traits d'une chauve-souris figurant son opportunisme; sur le cinquième, Félix Faure, lui aussi en oiseau de nuit; sur le sixième, Aristide Briand en maquereau parmi les algues, avec une casquette de souteneur sur le crâne - allusion à une contravention pour outrages à la pudeur dont il aurait été l'objet (41). Les autres sujets de chapiteaux sont plus classiques : les vertus, la chasse, ou de simples décors de feuillages. Enfin, sur les pierres de la chapelle, ont été portés les noms des membres de la famille et des domestiques du château morts pour la France durant la première guerre mondiale - l'opposition politique n'empêchait pas le patriotisme, bien au contraire !

Oeuvre réactionnaire par excellence, Bel-Air est peut-être le dernier des grands châteaux de l'histoire de France. Cette coûteuse construction ne retient de l'architecture du château que son caractère monumental, qui la rattache à l'architecture publique; elle néglige en revanche l'aspect purement domestique - à l'opposé d'une tendance d'époque que Mellet lui-même avait illustrée. Forme d'ubris, d'orgueil toute personnelle, elle glisse insensiblement du réel à l'imaginaire, du pouvoir effectif au pouvoir affabulé (un thème que, depuis un siècle, le

romantisme a largement exploré - les châteaux de René Hodé n'ont-ils pas, parfois, des ambitions comparables ?). Il n'est pas indifférent néanmoins que, dans le contexte si particulier des pays de l'Ouest, Henri Mellet puisse achever au tournant des années vingt la dernière des grandes églises et le dernier des grands châteaux du XIXe siècle et qu'il puisse au même moment donner à l'école libre ses lettres de noblesse architecturales : c'est toute une région qui s'affirme dans son refus de la société industrielle, au moment même où celle-ci se révèle dans toute son étendue, à l'issue de la première des grandes guerres technologiques du continent. Beaucoup plus longtemps qu'ailleurs, l'église et le château auront survécu en Bretagne comme symboles de pouvoir.

Notes :

1 - Odile Besnier, L'architecture religieuse au XIXe siècle dans les Côtes-du-Nord, op. cit., p. 54 à 61, démontre l'importance de cette circulaire et l'attribue à Viollet-le-Duc, avant d'en appliquer les critères à l'étude du néo-gothique dans son département.

2 - Le fonds de l'architecte Langlois a été déposé au Musée de Bretagne, à Rennes. Les plans-types de Langlois sont analysés par J.Y. Veillard, op. cit., p. 369-370.

3 - Annaïck Ravilly, L'oeuvre d'Arthur Regnault et ses rapports avec le néo-byzantin en France, D.E.A., Université de Haute-Bretagne, 1979, consacre à l'oeuvre de Regnault deux tableaux synthétiques, indiquant le coût des projets et le nombre d'habitants dans chaque commune concernée. Malheureusement, la liste qu'elle utilise (et qui provient de la famille de Quénétaïn,

héritière de l'architecte) est insuffisamment précise sur la nature de l'intervention, sur sa réalisation et sur sa date. Le tableau est donc à prendre avec une certaine prudence, en l'absence d'un travail plus complet. Notamment, l'indication du coût demande bien souvent à être précisée, selon qu'il s'agit d'un devis préalable, de devis par campagne ou de comptes des travaux.

4 - J. Y. Veillard, op. cit., p. 449 à 454.

5 - On se référera au frère Charles Rulon, Très belles figures. Les trois frères Regnault, Paris, Jouve, 1958. Une première approche de l'oeuvre de l'architecte a été tentée dans sa maîtrise par A. Ravilly (Arthur Regnault, architecte diocésain d'Ille-et-Vilaine, Université de Haute-Bretagne, 1979): elle s'y est consacrée à l'analyse de dix édifices (Acigné, Châteaubourg, Corps-Nuds, Liffré, Lohéac, Maure-de-Bretagne, Maxent, Médréc, Noyal-sur-Vilaine, Tinténiac) et a reproduit en annexe deux documents importants - les "Notes autobiographiques rédigées à la demande de ma fille Elisabeth", par Arthur Regnault, et les "Mémoires" de son frère Gustave.

6 - Jacqueline Duroc et Guylaine Le Kernec, exposé d'Arts de l'Ouest (dans le cadre du cours de licence à la section d'histoire de l'art de l'Université de Haute-Bretagne), 1985.

Sur sa méthode de travail et sur l'importance du rôle de l'archéologie, Regnault s'explique longuement

dans les "Notes autobiographiques...", p. 18 : "Mon bagage artistique était bien mince. Je n'avais fait que passer à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris sans en suivre aucun cours, sans travailler dans un de ses ateliers.

Pour former mon éducation, j'avais pris le parti de voyager dans les diverses parties de la France pour visiter les églises classées comme monuments historiques. Je m'y pris d'abord mal, prenant des notes et des mesures, me réservant de mettre mes croquis au net à mon retour, et à mon retour, je n'avais jamais le temps de le faire. Quelquefois aussi voyageant en mauvaise saison, comme dans mon voyage de (...). L'expérience me fit mieux faire. Je pris le parti de faire mes voyages en juillet pendant trois semaines et de mettre de suite tous mes dessins à l'échelle et

aux échelles qui me servaient d'ordinaire (0, 01, 0,05 ou 1/10): j'ai pu ainsi me procurer quelques albums très précieux et apprendre beaucoup en étudiant les monuments du Moyen-âge. Cette circonstance déterminait aussi ma manière de faire, et me conduisit à faire de l'architecture inspirée de l'archéologie. Je n'aurais pas été capable de faire de l'architecture plus originale et il se trouva fort heureusement que c'était celle qui plaisait le mieux au clergé. Pierre (son fils) reçut à l'Ecole des Beaux-Arts une éducation toute différente de sorte qu'il lui eût vite été difficile de prendre ma succession, de même que je n'aurais pu diriger ses travaux. Notre mode de travail était d'ailleurs différent car il établissait ses plans de façon à pouvoir les montrer tandis que je ne cherchais qu'à satisfaire aux besoins des ouvriers et qu'une fois le travail terminé, il ne me restait que des plans informes et usés. J'arrivais ainsi à ne dépenser que le quart de mes honoraires comme frais de bureaux, quand j'en avais, car depuis 1914 j'ai cessé d'avoir des employés". Ce texte fondamental éclaire la méthode de travail de l'architecte dans ses rapports avec l'archéologie - il s'inspire directement du modèle d'Alfred Ramé, son concitoyen, ainsi que de Joseph Bigot (1807-1894), architecte départemental du Finistère et grand archéologue médiéviste dont les inépuisables carnets de croquis remontent aussi bien aux années de formation (entre 1826 et 1835) qu'à celles d'activité, son étude du Finistère ayant été complétée de 1875 à 1880 par une série de voyages dans les autres départements bretons - cf. Thérèse Jannès, Joseph-Etienne Bigot (1807-1894), architecte-restaurateur, architecte-archéologue et le Moyen-âge, mémoire de maîtrise, Université de Haute-Bretagne, 1984). Et c'est avec raison que Regnault souligne l'opposition de cette méthode d'observation directe avec le formalisme du système des Beaux-Arts.

7 - Marie-Christine Morel & Agnès Petite, exposé d'Arts de l'Ouest, 1982, ont retrouvé les plans originaux de Regnault à la Mairie de Corps-Nuds, plans qui portent la date de 1875 - soit un an après le concours de Montmartre et la publication du premier volume de Choisy, mais antérieurement au second volume de Vogüé et à l'article de Ramé. Le deuxième projet de Corps-Nuds, offrant une variante de clocher et une élévation simplifiée date de 1886, mais on reviendra au projet

initial pour l'exécution.

Sur Fleurtuit, exposé de Laurence Rouland-Tomasi, 1982, et sur Saint-Enogat, de Patrick Malbois et Isabelle Sibiril, 1984.

8 - Félix de Vernheil, L'architecture byzantine en France, Paris, Paris, 1851. Le point sur cette question a été fait avec la plus grande rigueur par Claude Laroche, Paul Abadie, architecte. 1812-1884, catalogue de l'exposition du Musée d'Angoulême, 1984, à propos de Saint-Front de Périgueux (p. 87 à 101).

9 - L'ouvrage est paru en deux volumes, en 1865 puis 1877.

10 - Alfred Ramé, "De l'état actuel de nos connaissances sur l'architecture carolingienne: communication au Congrès des Sociétés Savantes, 1882", in Bulletin du Comité des travaux historiques et scientifiques, 1882, p. 151 & ss. Cette étude faisait suite à un "Compte-rendu d'une discussion sur les influences italiennes et byzantines en France" paru dans le Bulletin monumental de 1854 et faisant à la publication de Vernheil. Le débat sur cette question ne sera vraiment clos qu'après les travaux de Bratails et de Phéné Spiers et leur synthèse par Robert de Lasteyrie, "Les églises à coupole de l'Aquitaine", in L'architecture religieuse en France à l'époque romane, Paris, Picard, 1912, p. 465 à 484.

11 - L'aspect quelque peu étrange des clochers à bulbe qu'affectionnait Regnault se comprend par rapport au langage plastique qu'il utilisait (un système de grandes courbes qui rendait difficile la maîtrise des obliques filantes de l'art médiéval), mais elle se comprend aussi en référence à l'Exposition Universelle de 1867, qui avait été l'occasion de la découverte de l'art russe et devait provoquer dix ans plus tard la publication d'un ouvrage important de Viollet-le-Duc (L'Art russe, ses origines, ses éléments constitutifs, son apogée, son avenir, Paris, Veuve A. Morel, 1877).

12 - Liffré a été exécuté de 1888 à 1891, le clocher ayant été construit en 1937 seulement, par H. Perrin. Les plans originaux, conservés au presbytère, ont été retrouvés en 1976 par Dominique Leblanc-Jaunâtre (dossier d'analyse architecturale du cours de licence): ils portent la mention manuscrite "Liffré" sur l'ancien cartouche rayé et mentionnant Tinténiac.

13 - Isabelle Salmon, exposé d'Arts de l'Ouest, 1984.

14 - Christine Ronco & Blandine Gourmelon, exposé d'Arts de l'Ouest, 1982.

15 - N'ayant pas assez d'argent pour réaliser des vitraux, Regnault a eu recours, ici comme à Saint-Aubin d'Aubigné, à un système de claustra remplis de verres de couleurs. Les dessins conservés au presbytère montrent une série d'études fondées sur l'emploi des trois couleurs primaires de manière à reconstituer à l'intérieur de l'édifice l'unité de la lumière naturelle tout en jouant sur sa diffraction colorée - un point de vue digne des pointillistes et fort éloigné, en tout cas, de la tradition académique.

16 - C'est en effet l'un des rares monuments du XIX-XXe siècle qui bénéficie d'une illumination nocturne et qui fasse l'objet d'une notice dans le Guide Bleu.

17 - Marie-Claude Lagarde, dossier d'Arts de l'Ouest, 1983.

18 - Lettre en date du 23 juillet 1875. L'importante correspondance du "recteur" (terme breton pour désigner le curé de la paroisse) avec son architecte est conservée au presbytère, comme pour beaucoup d'édifices de Regnault.

19 - Frédérique Landuren & Pascale Réymond, exposé d'Arts de l'Ouest, 1984.

20 - "Une acquisition mérite une mention spéciale : en 1890, j'achetai le terrain et la maison du Petit Château entre la rue de la Palestine et le boulevard de Sévigné et à la même adjudication le champ du Colombier contenant 940 m² au prix de 0,30 fr. le mètre. En 1892, je fus victime d'une expertise malheureuse à l'église de Lohéac et j'eus à déboursier à cette occasion 6 à 7.000 francs. A ce moment-là, les Salésiens m'achetèrent comme terrain à bâtir, au prix de 0,80 fr. le mètre, le champ du Colombier qui m'avait coûté 0,30 fr., ce qui me fit un bénéfice de 7.000 francs. De cette façon, la Providence me permit de payer mes dépenses de Lohéac et il me resta même 500 fr. de boni. Les Salésiens, qui avaient acheté pour bâtir, ne bâtirent rien. Ces années dernières, le champ a été divisé par lots qui se sont vendus 16 fr. le mètre" ("Notes biographiques..." in A. Ravilly, maîtrise, op. cit., p. 20 des annexes).

21 - Exposés d'Arts de L'Ouest sur Noyal (Laurence Jégard & Michèle Lebrun-Rouxel, 1984), Saint-Senoux (Monique Gourmelon & Catherine Potiron, 1984), Acigné (Marie-Noëlle Bréchet, 1978; Isabelle Letellier, 1984), Coësmes (Panayota Kornezou, 1984), Gosné (Isabelle Blanchard & Anne Kerhoas, 1984). Sur Etreilles, la lettre de Regnault date du 14 novembre 1906 (archives du presbytère - Marie-Laure Colmont, 1985).

22 - Pascale Deniaud & Catherine Chamoux, exposé d'Arts de l'Ouest, 1982. Un dossier très important existe également au presbytère.

23 - Reproduit dans Odile de Charry-Tramond, Les Mellet, un cabinet d'architectes rennais de 1841 à 1926, mémoire de maîtrise, Université de Haute-Bretagne, 1980, p. 67 du tome 1.

24 - Regnault est l'auteur des hôtels 38 & 40, bd. de Sévigné en 1868, 17 & 19, rue de Fougères en 1870; beaucoup plus tard du 42, rue de Fougères (vers 1902) et du 61-63 de la même rue (ca. 1905-1906). Au 14, carrefour Jouaust, dans le bas des Lices, il a construit en 1884 une toute petite maison à deux travées, étonnamment modeste, et il est probablement l'auteur de sa propre maison, 5, rue Broussais (il en est locataire de 1882 à 1920), ainsi que du 53, quai de la Prévalaye - la plus soignée de toutes ces constructions.

25 - Comme le souligne avec raison Odile de Charry-Tramond, op. cit. où elle s'est attachée à faire revivre l'histoire sociale de cette production.

26 - Christian Derouet, "Architectures d'hier : grandes demeures angevines au XIXe siècle. L'oeuvre de René Hodé, 1840-1870" in Les Monuments historiques de la France, Paris, C.N.M.H.S., 1976/4, p. 49 à 64, et "Les réalisations rurales des propriétaires terriens entre 1840 et 1870", tiré à part, id., 1977, ainsi que F. Loyer, "René Hodé : le néo-gothique "troubadour" en Anjou" in Arts de l'Ouest, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1978/1, p.37 à 44.

27 - Hôtels de Farcy (11, quai Lamennais, 1852), de la Plesse (16, quai Dugay-Trouin, 1862) et de Palys (18, quai Dugay-Trouin, 1871 - détruit), auxquels s'ajoute l'hôtel Mellet, cour Saint-François (8, rue Hoche, 1851).

28 - A l'occasion du centenaire de l'édifice, un important dossier avait été réuni au Musée de Vitré par Patrice Forget et Odile de Charry-Tramond, en vue d'une exposition qui n'a malheureusement pu avoir lieu. Exposé d'Arts de l'Ouest par Gaëtane Guiguen, 1985.

29 - Claude Laroche & divers, Paul Abadie architecte 1812-1884, catalogue de l'exposition du Musée d'Angoulême, 1984, p. 122-123. Exposés d'Arts de l'Ouest sur Janzé (Danièle Yvergniaux & Florence Fossey, 1982; Catherine Grenouilleau, 1985) et Val d'Izé (Luc Gautier, 1985).

30 - Exposé d'Arts de l'Ouest sur Melesse (Anne Bienvenu, Véronique Lejeune, 1985). Sur Fléchatel, un important dossier (concernant notamment le décor sculpté) a été réuni par l'Inventaire Général en 1967.

31 - Ce point nous a été signalé par Claude Laroche.

32 - La villa a été publiée dans A. Ragueneau, Monographies de bâtiments modernes, 49e livraison, Paris, Ducher, s.d., p. 41 à 44. Il signale que l'édifice a coûté 34.000 francs, soit environ 240 fr. le mètre carré.

33 - Sur ce sujet, Catherine Chauveau, L'Académie celtique : contribution à une réflexion sur l'histoire de l'archéologie, mémoire de maîtrise, Université de Haute-Bretagne, 1984.

34 - Nous l'avons découvert avec O. de Charry-Tramond et H. Guéné dans le fonds de dessins que l'architecte Henri Maillols avait hérité de ses prédécesseurs (Ch. Couëtson et H. Mellet) et dont il a bien voulu faire don au Musée de Bretagne.

Sur Saint-Michel d'Entraygues, CL. Laroche, op. cit., p. 70-71; Sur Saulnières, un dossier très complet a été réuni par O. de Charry-Tramond dans sa maîtrise (op. cit., p. 92 à 219).

35 - L'église a été parachevée par la construction du clocher de croisée, dû à Ch. Couëtson, en 1924-1926. L'histoire de l'église est facile à faire grâce au cahier de paroisse très détaillé conservé au presbytère (Exposé d'Arts de l'Ouest, Bruno Saulnier, 1982).

36 - L. Jenouvrier, Saint-Vincent de Paul de Rennes, Rennes, Oberthur, 1924. Notre information est extraite d'Odile de Charry-Tramond, maîtrise, op. cit., p. 220 à 292.

37 - J.M. Pérouse de Montclos, "La reconstruction de Clisson et le foyer artistique clissonnais dans la première moitié du XIXe siècle", in Congrès Archéologique, Haute-Bretagne, 1968, p. 241 à 270, et "De la villa rustique d'Italie au pavillon de banlieue", in Revue de l'Art, Paris, C.N.R.S., 1976, n° 32, p. 23 à 36.

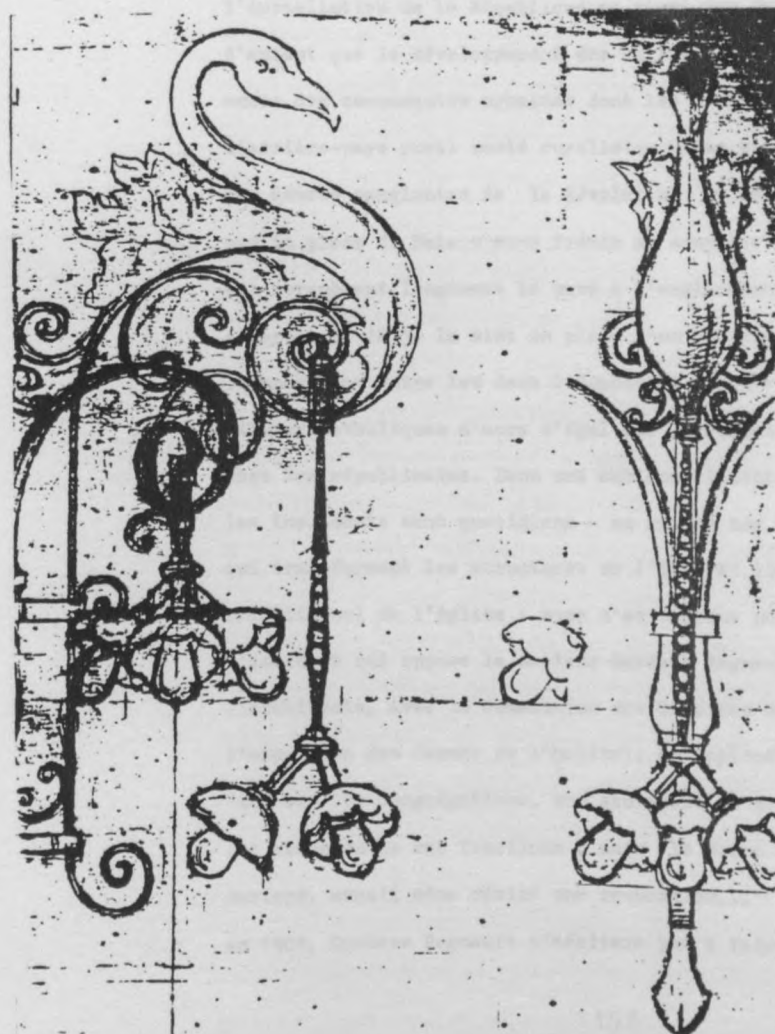
38 - Exposé d'Arts de l'Ouest sur la chapelle (Luc Le Borgne, 1982).

39 - On peut se demander si le parti de La Tourette, par Le Corbusier, n'est pas dérivé à son tour de Solesmes, avec laquelle il a de nombreuses analogies.

Solesmes est par ailleurs l'un des rares édifices du XIXe-XXe s. qui bénéficie d'un panneau signalétique sur l'autoroute et soit apprécié comme monument par les spécialistes du tourisme.

40 - Selon l'expression tout à fait intelligente d'O. de Charry-Tramond, qui a consacré une partie de sa maîtrise (p. 293 à 333) et tout son D.E.A. à ce château. Le château de Jacques Mellet n'est pas sans rapports avec certaines maisons de Frank Furness à Philadelphie, dans la ligne du rationalisme médiéval.

41 - D'après le témoignage apporté, de son vivant, par le Colonel de Legge, fils de Paul de Legge, à O. de Charry-Tramond. Les chapiteaux ont été sculptés par Frayard à Rennes.



Château de Bel-Air au Pertre :
projet définitif des
applique du hall (1922)

d'une partie de sa fortune pour racheter à ses parents l'école
collège Saint-Martin et l'offrir aux Bénédictins. Après avoir
été chargé de concevoir et d'exécuter, en 1802, le
plan, sous le nom de Directeur de la Congrégation...

Le combat religieux s'étend dans le combat laïque :
aux collèges, les écoles; aux universités, les lycées; aux

LES CADRES DE LA REPUBLIQUE

d'act à ses côtés de nombreux autres établissements de l'école
publique pour assurer la continuité de l'enseignement
sur un plan architectural significatif. Avant 1802, sans
exception, les établissements scolaires et les universités laïques
dans les provinces s'opposent à tout ce qui est
concernant pas sur le terrain. Il est difficile, pour la classe
supérieure, de répondre aux idées nouvelles, de voir ce que
l'enseignement est en fait, véritablement, de partager les
conceptions de ses interlocuteurs et surtout de ne pas
oublier que les parties-parts de l'éducation, celui de la préfecture
avec Jean-Baptiste Lalor - républicain, laïque, franc-maçon, dans la
tentative d'aligner par ses plans 25 écoles, 25 gymnases et
25 collèges publics d'enseignement qui font intervenir par 100 écoles
dans le système de ses trois collèges. Dans un tel contexte,
une telle situation est tout à fait et l'œuvre présente un peu de
sensibilité - même si, pour lui, il y a une totale participation
de tous les acteurs. L'œuvre de Lalor est l'œuvre de recevoir
l'enseignement, dans une profession qui n'est pas
encore née.

Jean-Baptiste Lalor

Il est né le 10 mai 1781, à Saint-Martin de la Roche -
l'ancien de Saint-Martin. Il est mort le 10 mai 1858, à
Paris, dans le 14^e arrondissement, au 14, rue de Valenciennes.

Jean-Baptiste Lalor, qui enseignait l'histoire et les langues
latines, grecques et italiennes, depuis l'un des trois collèges
officiels depuis la réforme de 1802, n'est plus présent
qu'il retourne en 1810, dans une école laïque, pour
être enseignant. On peut s'étonner d'un tel choix, alors que le
recrutement des instituteurs de l'école des beaux-arts avait un

LE COMBAT LAIQUE

Dans le contexte catholique et légitimiste de l'Ouest,
l'installation de la République ne s'est pas faite sans mal -
d'autant que le développement des villes avait aggravé la césure
entre des communautés urbaines dont les sentiments étaient républicains et
l'arrière-pays rural resté royaliste. On se souvenait à Rennes
des heures sanglantes de la Révolution et certains ne traversaient
pas la place du Palais sans frémir au souvenir des taches de sang
qui marquèrent longtemps le pavé à l'emplacement de l'échafaud ...
A partir de 1875, la mise en place d'un nouveau pouvoir cristallisera
l'opposition entre les deux tendances : l'activisme religieux des
milieux catholiques n'aura d'égal que le combat pour la laïcité
chez les républicains. Dans une ambiance latente de guerre civile,
les incidents sont quotidiens - au rythme des lois nouvelles
qui transforment les structures de l'Etat et limitent le pouvoir
traditionnel de l'église : nous n'en voulons pour exemple que
l'incident qui oppose le docteur Gustave Regnault, le frère de
l'architecte, avec la commission des Hospices de Rennes lors de
l'expulsion des Carmes de l'hôpital, en application de la loi de
1881 sur les congrégations. Non seulement le docteur Regnault
fut suspendu de ses fonctions, mais "le Maire de Rennes, Le
Bastard, aurait même désiré une révocation..." (1). Plus tard,
en 1906, Gustave Regnault n'hésitera pas à faire le sacrifice

d'une partie de sa fortune pour racheter à ses propres frais le collège Saint-Martin et l'offrir aux Eudistes "après avoir obtenu décharge de conscience et toutes autorisations, du R.P. Le Doré, ancien Supérieur Général de la Congrégation..."

Au combat religieux répond donc le combat laïque : aux églises, les écoles; aux couvents, les hospices; aux presbytères, les gendarmeries. Entre l'évêché et la préfecture, c'est à une course de vitesse qu'on assiste durant toute cette période pour occuper le terrain et manifester cette occupation par un acte architectural significatif. Aussi y aura-t-il, sans concession, des architectes catholiques et des architectes laïcs - dont les oeuvres s'opposent trait à trait, quand elles ne se confrontent pas sur le terrain. Il est difficile, pour le même homme, de répondre aux deux clientèles, ne serait-ce que par l'obligation qui lui est faite, implicitement, de partager les convictions de ses interlocuteurs : Arthur Regnault ou les frères Mellet sont les porte-parole de l'évêché; celui de la préfecture sera Jean-Marie Laloy - républicain, laïc, franc-maçon, dont la carrière s'illustre par quelques 95 écoles, 25 gendarmeries et 43 bâtiments publics divers qui font contrepoids aux 101 églises et aux 11 châteaux de ses trois confrères ! Dans un tel contexte, les 25 édifices privés dont Laloy est l'auteur passent un peu au second plan - même si, parmi eux, il y a six hôtels particuliers et trois châteaux (nous aurons d'ailleurs l'occasion de revenir sur cette forme d'ambiguïté, dans une production qui n'est pas uniquement laïque).

Jean-Marie Laloy

Né à Fougères en 1851, Jean-Marie Laloy avait - à un an près - l'âge d'Henri Mellet : il était donc de douze ans plus jeune qu'Arthur Regnault. Contrairement aux frères Mellet et à Frédéric

Jobbé-Duval, qui fréquenteront l'atelier de Louis-Jules André (ancien atelier libre de Labrouste, devenu l'un des trois ateliers officiels depuis la réforme de 1863), c'est chez Ernest Coquart qu'il rentre en 1870, trois ans après la constitution de ce nouvel atelier. On peut s'étonner d'un tel choix, alors que le recrutement des ateliers de l'Ecole des Beaux-Arts avait un caractère régional très marqué et que le choix de l'atelier André s'expliquait naturellement par le rôle qu'avait joué à Rennes Henri Labrouste, comme inspecteur diocésain et comme architecte du Grand Séminaire. Pourtant le choix d'Ernest Coquart n'est pas moins logique : architecte diocésain de la Mayenne, celui-ci est l'auteur de la chapelle du Séminaire de Laval et il a donc, lui aussi, des attaches régionales. Enfin, il n'est pas indifférent de savoir que l'atelier Coquart s'est constitué en 1867 par division de l'atelier André - certains élèves ayant refusé de suivre leur maître dans un atelier officiel et ayant confié leur sort à Coquart (2). Bien qu'il ait été Grand Prix de Rome et architecte de l'Ecole des Beaux-Arts, Ernest Coquart avait retenu de l'enseignement de Labrouste le versant de la sensibilité esthétique - le goût de la matière et de la couleur, la passion de l'ornement (qui intéresse à un bien moindre degré les ateliers officiels, où, dans la tradition classique, construction et modénature sont reines) : sous cet angle, le monument Regnault et le monument Rougevin sont des oeuvres originales, qui ne peuvent guère être taxées d'académisme. Plus tard, Gaston Redon ou Albert Tournaire maintiendront cette tradition d'intérêt au sentiment plastique plutôt qu'à la logique du parti ou à la convention du répertoire.

On travaillait alors beaucoup dans les ateliers de l'Ecole, où l'enseignement de la construction et celui des sciences avait pris une importance majeure, parallèlement à l'atelier proprement

dit. A partir de 1875, on décide même de renforcer la première classe, en relevant la limite d'âge du concours de Rome, afin d'augmenter la formation des architectes (et, à terme, de les orienter vers le tout nouveau diplôme d'architecte, créé en 1867). Contrairement à ses prédécesseurs, qui n'avaient fait que passer dans les ateliers de l'Ecole, Jean-Marie Laloy sera donc un élève assidu - et, de surcroît, brillant : inscrit en 1870 chez Coquart, il est admis dès l'année suivante en deuxième classe puis entre en première classe en 1874. Il y restera trois ans, essayant à deux reprises le concours de Rome, et c'est donc au terme de sept ans de formation qu'il rentrera en Bretagne - là où Arthur Regnault n'avait pris que trois inscriptions, Jules Mellet cinq (entrecoupées par les événements de la guerre de 1870) et Henri Mellet tout juste deux... A beaucoup d'égards, Jean-Marie Laloy est vraiment le premier architecte de l'Ecole des Beaux-Arts qui se soit installé à Rennes - le premier diplômé ayant été, presque quinze ans plus tard, Emmanuel Le Ray.

Dès son installation à Rennes, en 1878, Laloy bénéficie de la reconnaissance professionnelle de ses confrères : on lui confie la restauration du Palais de Justice - l'ancien palais du Parlement, construit par Germain Gaultier et Salomon de Brosse au XVIIe siècle - en collaboration avec Aristide Tourneux, l'architecte des hospices de la ville, et Charles Langlois, l'auteur des transformations de la cathédrale. Tourneux meurt la même année, tandis que Langlois, âgé, se retire de toutes ses fonctions - laissant la responsabilité des édifices diocésains à Regnault et celle des Bâtiments de l'Etat à Laloy. Dès 1883, ce dernier est associé à Hippolyte Béziers-Lafosse pour les travaux de la préfecture et il lui succède officiellement au titre d'architecte du département le 1er janvier 1884. Son installation est donc très rapide (comme celle de Regnault) et

elle va décider de l'orientation de sa production vers les édifices publics. Il est vrai que Jean-Marie Laloy est un homme très engagé : non seulement, il est franc-maçon, mais il entame en 1881 une carrière politique comme conseiller municipal⁽³⁾ sur la liste du maire Le Bastard, dont les convictions républicaines sont affichées. Le lien qu'il établit entre architecture et politique n'est pas seulement opportuniste : ce n'est pas par hasard qu'il sort brillamment vainqueur, l'année suivante, du concours pour l'Ecole normale d'Institutrices de Rennes, son projet ayant été jugé le meilleur "pour le charme de son rendu et le développement de son exposition"⁽⁴⁾. Variante personnelle du style IIIe République, qui se constitue au même moment dans les écoles primaires de Paris, son projet s'identifie en effet parfaitement avec la demande de ses commanditaires - demande qu'elle contribue à formaliser dans une expression architecturale explicite.

Le parfait élève

Avant de parvenir à cette maturité, il faudra plusieurs années à Laloy pour se dégager des conventions de l'école : ses premières oeuvres sont d'un parisianisme rigide - comme un catalogue de modèles qu'un architecte habile, mais étranger à la culture régionale, aurait appliqués à divers projets.

p. 162 ◀ L'hôtel Bouessel, 7, rue de Fougères (1878-79), offre une magnifique façade dans le style de la plaine Monceau - triplet vénitien des fenêtres du grand salon ouvrant sur un riche balcon de fonte, écriture discrètement maniériste de l'ornement classique, soubassement à refends et balustrade à l'italienne : rien ne manque dans cet exercice, pas même la souplesse du plan tirant un parti remarquable de l'irrégularité parcellaire.



1878-1879 - Rennes, 7 rue de Fougères
(actuel rue Gral. Guillaudot) (à gauche)

ci-dessus : immeuble 40, Crosby street
à New-York (Richard Hunt, 1879)
(document extrait de l'ouvrage de M.
Gayle, Cast Iron architecture of New-
York, New-York, 1974)

ci-contre : 1879 - immeuble, rue Victor
Hugo n° 6 à Rennes



Il en est de même dans ce petit bâtiment commercial que Laloy construit pour un marchand de meubles, M. Guéden, au 6, rue Victor Hugo : dans l'alignement néoclassique des façades à trois étages, celle-ci se remarque par la présence d'un balcon au second et par l'assymétrie de la composition - isolant une travée d'entrée, distincte du reste de la façade. Dans le répertoire classique plutôt banal des refends, des corniches et des consoles, l'organisation de la façade se veut rationaliste : pour insolites qu'elles soient, ces divisions sont expressives des fonctions internes et de leur distribution. Les deux niveaux inférieurs, entièrement vitrés, sont dévolus au magasin ; le reste, à l'habitat. Quant à la travée d'entrée, elle marque la position de l'escalier. Enfin, l'édifice exprime sa modernité par la charpente en fer (poutres d'acier, colonnes de fonte) qui cadre le pan de verre de la vitrine - non sans analogie avec quelques constructions new-yorkaises (ou, plus simplement encore, avec les immeubles de Monault de Fleury pour la place de l'Opéra, à Paris!).

Enfant de Fougères, le jeune architecte est l'orgueil de sa ville natale qui, pour assurer sa réputation, lui confie en bloc un groupe de cinq projets - halles, justice de paix, bibliothèque, bureau de poste et théâtre - pour un montant total de près de 500.000 francs de travaux. Les halles (détruites) sont une variante du type parisien - pour Guichen, Laloy donnera une version autrement plus personnelle du type, quinze ans plus tard, lorsqu'il adoptera la ferme métallique à trois articulations (sur le type de la galerie des machines), ainsi que les remplissages en brique de couleur et céramique ornée. Beaucoup plus curieuse est la bibliothèque qui, s'inspirant de Labrouste, donne de Sainte-Geneviève une version rectifiée à travers la fréquentation du Palais de Justice de Rennes - on reconnaît la respiration des

grandes arcades de Salomon de Brosse. Cette imitation du modèle rationaliste n'est pas surprenante : Charles Follen Mac Kim lui-même s'en souviendra lorsqu'il construira en 1898 la Boston Public Library.

Quant au théâtre, c'est son caractère de tour de force qui mérite d'être relevé (et qui lui a permis d'être distingué par A. Raguenet)(5): "Construit dans le même alignement que les maisons voisines, ce charmant petit édifice présente, malgré cette situation, une façade d'un aspect très monumental" écrit Raguenet, qui ajoute aussitôt : "La distribution répond bien aux besoins d'une population ouvrière(...) Ce théâtre contient 650 places, il n'a coûté que 160.000 francs..." Pour parvenir à ce résultat, Laloy n'a pas hésité à emprunter à Auguste Magne la travée centrale du théâtre d'Angers (1873) : on reconnaît les deux étages de colonnade, la grande baie thermale et le fronton cintré, à peine modifiés. L'ensemble n'en est pas moins d'une grande logique : au centre, est disposée l'entrée avec le foyer qui la surmonte, encadré par deux escaliers (dans les travées latérales). Derrière se situe la salle, inscrite dans un carré à pans coupés : les balcons cintrés et le dôme métallique prennent appui sur les quatre piliers d'angle en maçonnerie. Enfin, tout au fond, une scène étroite vient s'adosser contre le mitoyen.

Naissance d'une personnalité

Habile et quelque peu banale, cette manière de faire se retrouve dans d'autres oeuvres de Laloy telles que la restauration du Palais de Justice de Rennes ou les hôtels particuliers qu'il construit durant les années quatre-vingt. Au Palais de Justice, son intervention est, par beaucoup d'aspects, une restauration honnête : il s'attache à en lever le plan complet et tous les détails - ce que ses prédécesseurs avaient fait plutôt sommairement -

MONOGRAPHIES DE BATIMENTS MODERNES

A. RAGUENET, Directeur, 4, Rue Antoine-Dubois, Paris

THÉÂTRE de FOUGÈRES

• Ille-et-Vilaine •

M^r J. LALOY

Architecte.

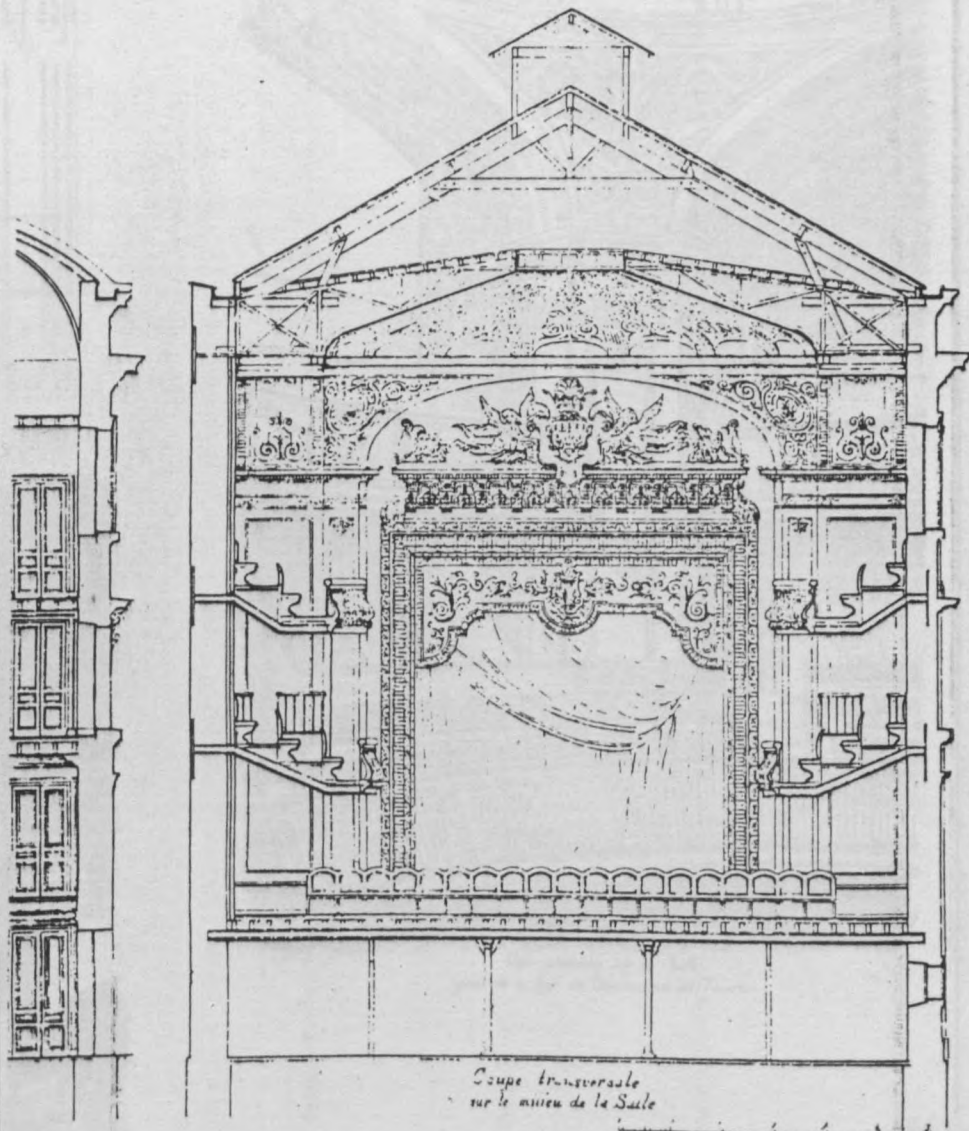


E. DUCHER Editeur, 28, rue de Vaugirard, PARIS

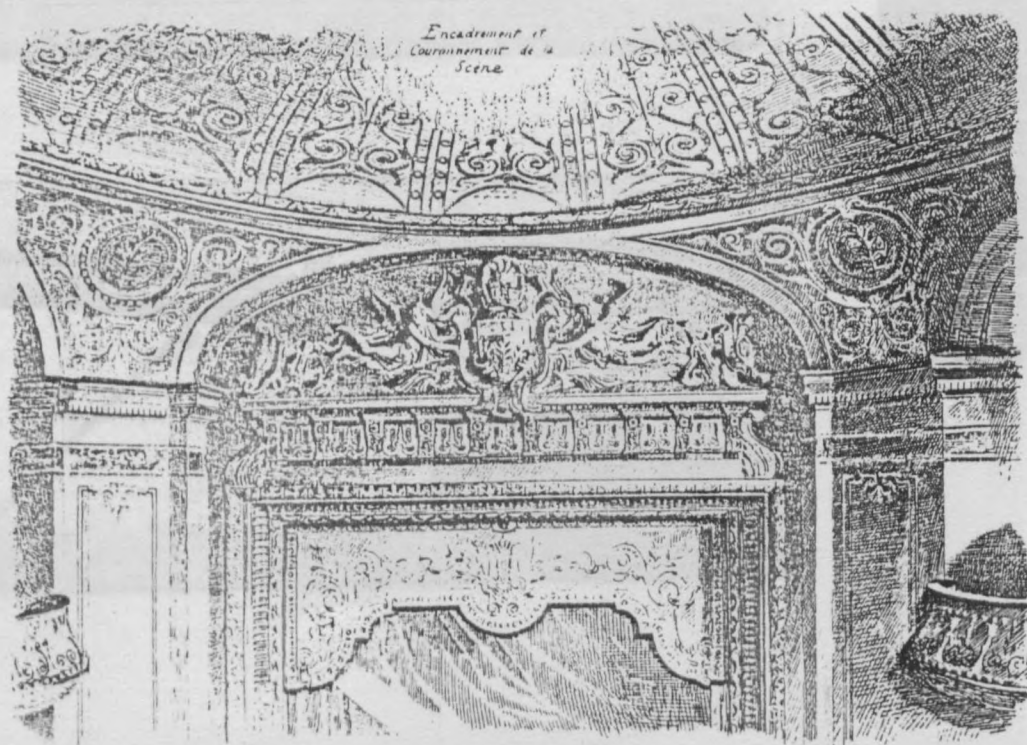
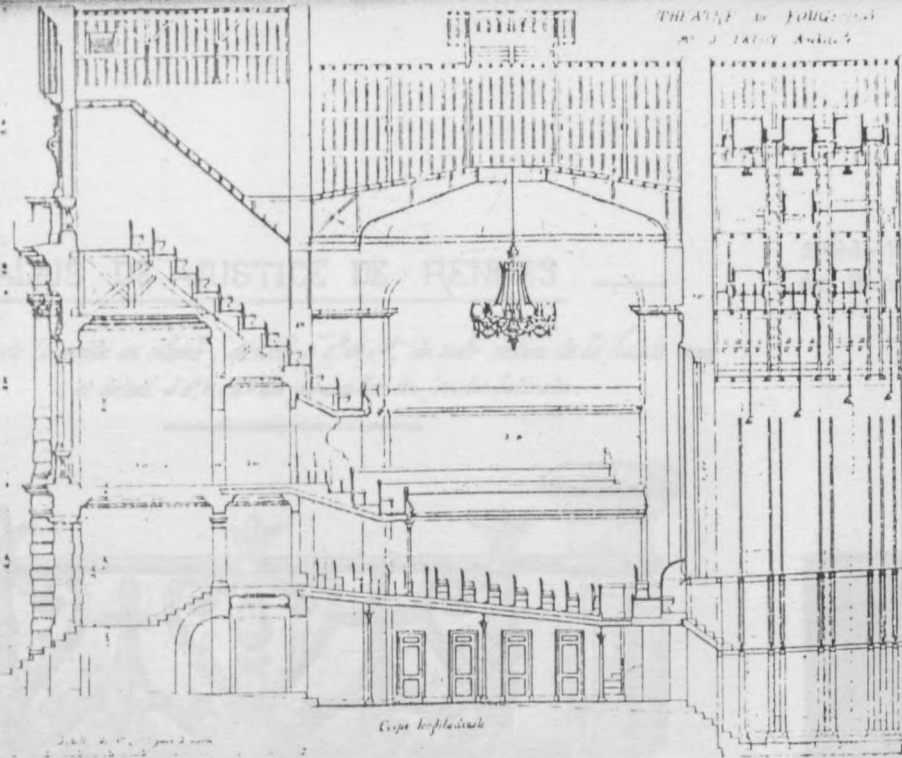
Jean-Marie LALOY

1880-1886 - Théâtre de Fougères

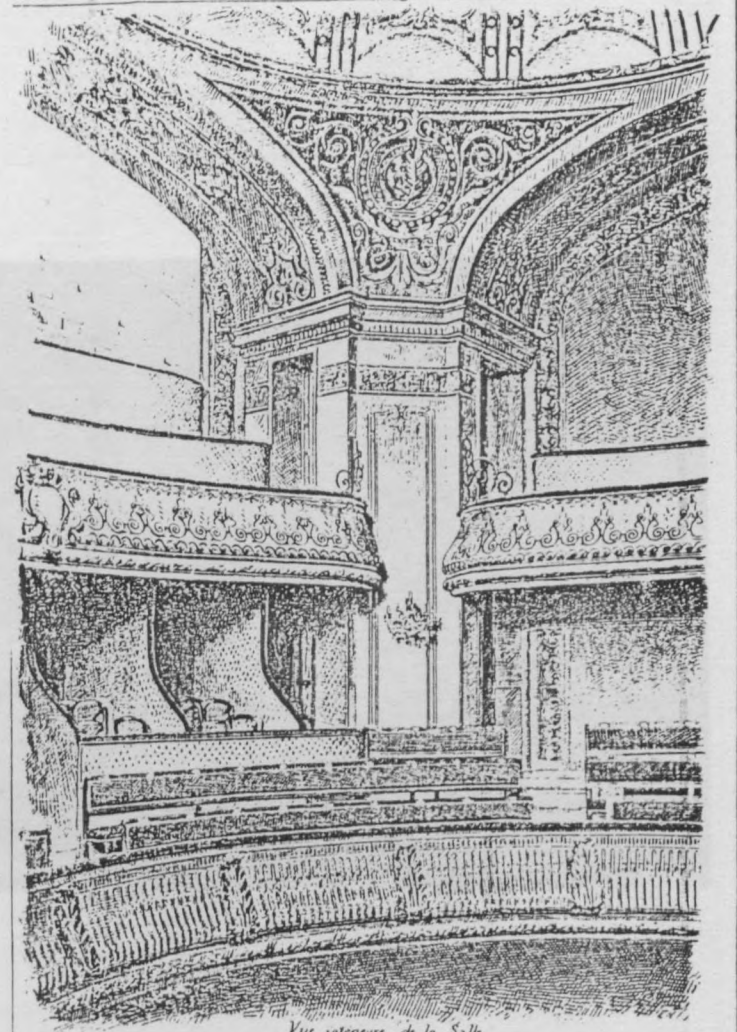
M^r J. LALOY Architecte.



Coupe transversale
sur le milieu de la Salle



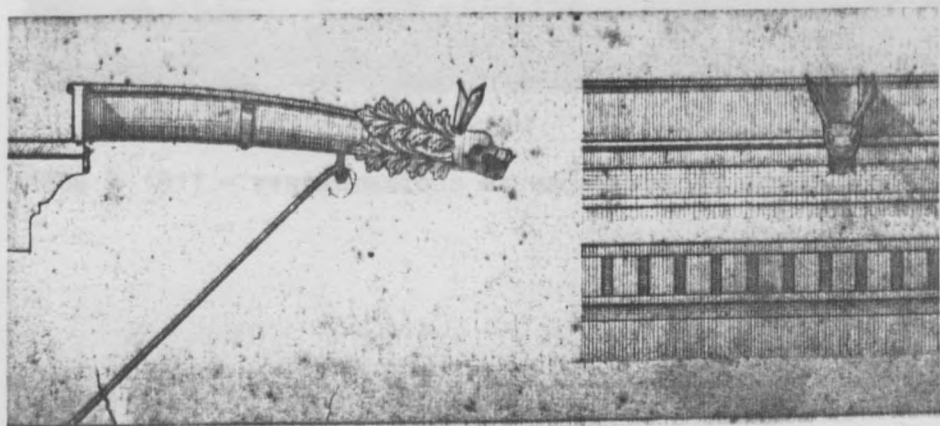
Echelle approximative 1/200 pour 1 Mètre



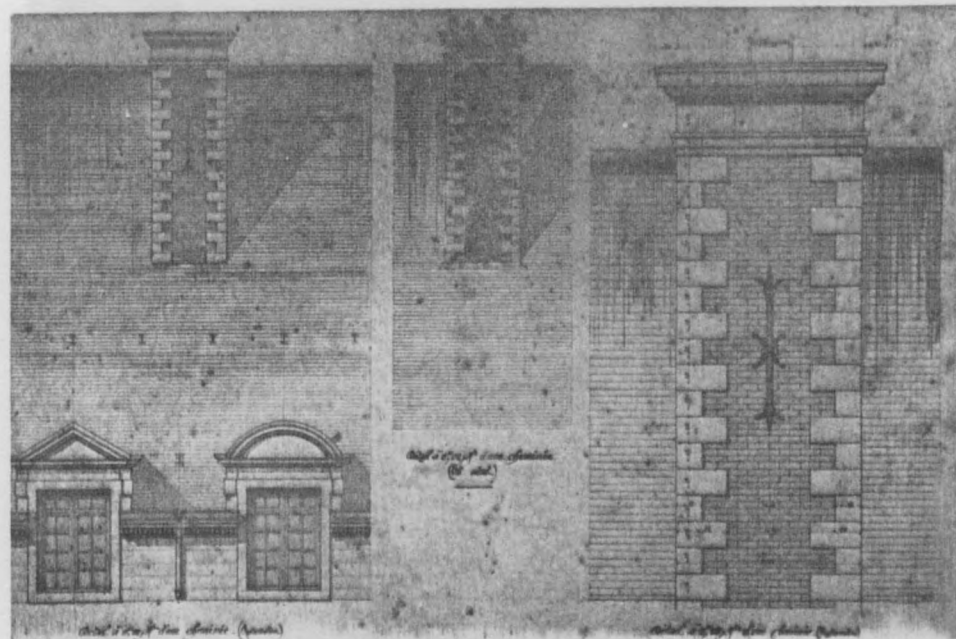
Vue intérieure de la Salle prise de la loge du Commissaire de Police.

— PALAIS DE JUSTICE DE RENNES. —

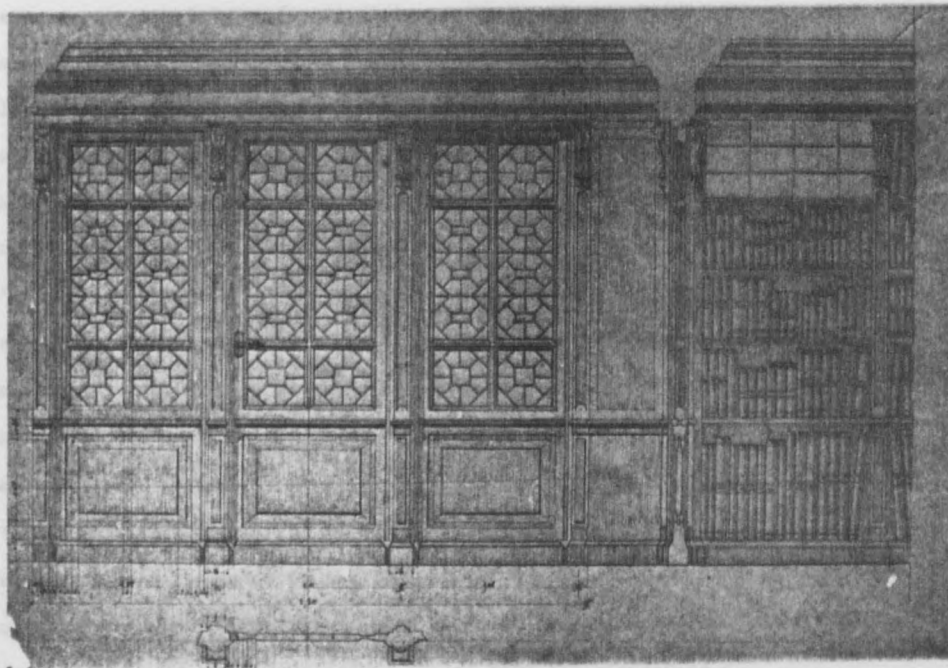
*Détail n° 0,10 de la crête en plomb, détail n° 0,04 du motif milieu de la façade sur
et détail n° 0,10 des gargouilles des façades latérales.*



1884-1893 - restaurations extérieures du Palais de Justice
de Rennes

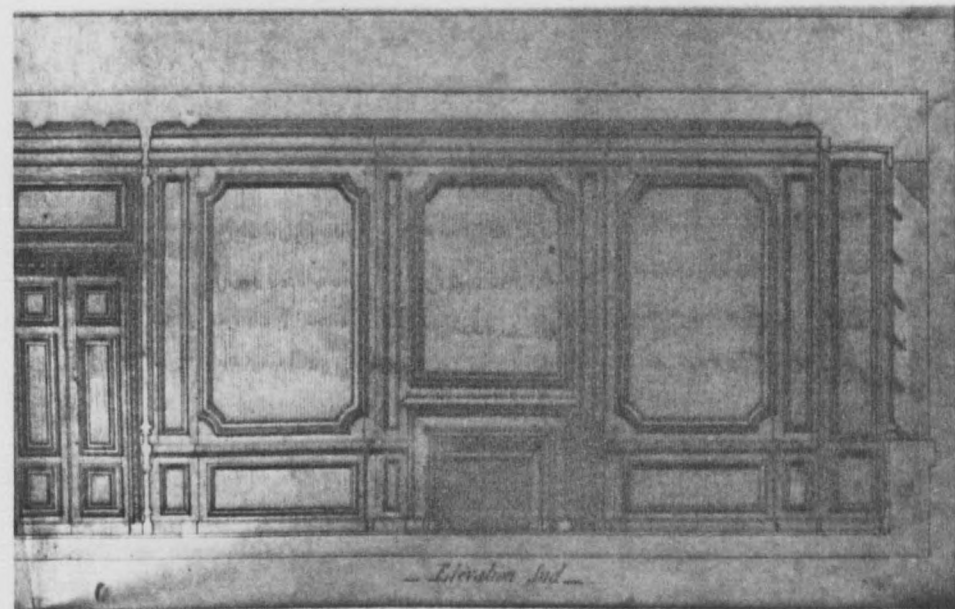
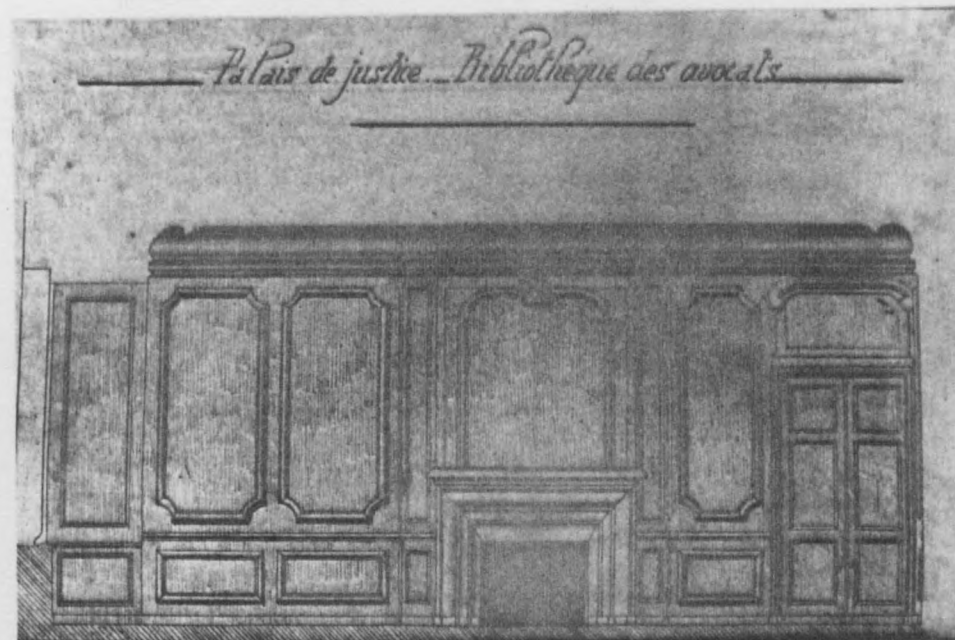


et la restauration postérieure ont permis de retrouver le style original de
 l'édifice et d'assurer son confort et sa sécurité en
 effectuant des travaux de rénovation des façades.
 Les travaux ont été réalisés à l'initiative des architectes parisiens, dans
 le cadre d'une mission de l'État et en collaboration avec les services
 locaux de la région, les architectes des Bâtiments de France.
 Les travaux ont permis de retrouver à l'intérieur, il y a cent ans



1888 à 1917 - restaurations et aménagements intérieurs

l'édifice et d'assurer son confort et sa sécurité en
 effectuant des travaux de rénovation des façades.



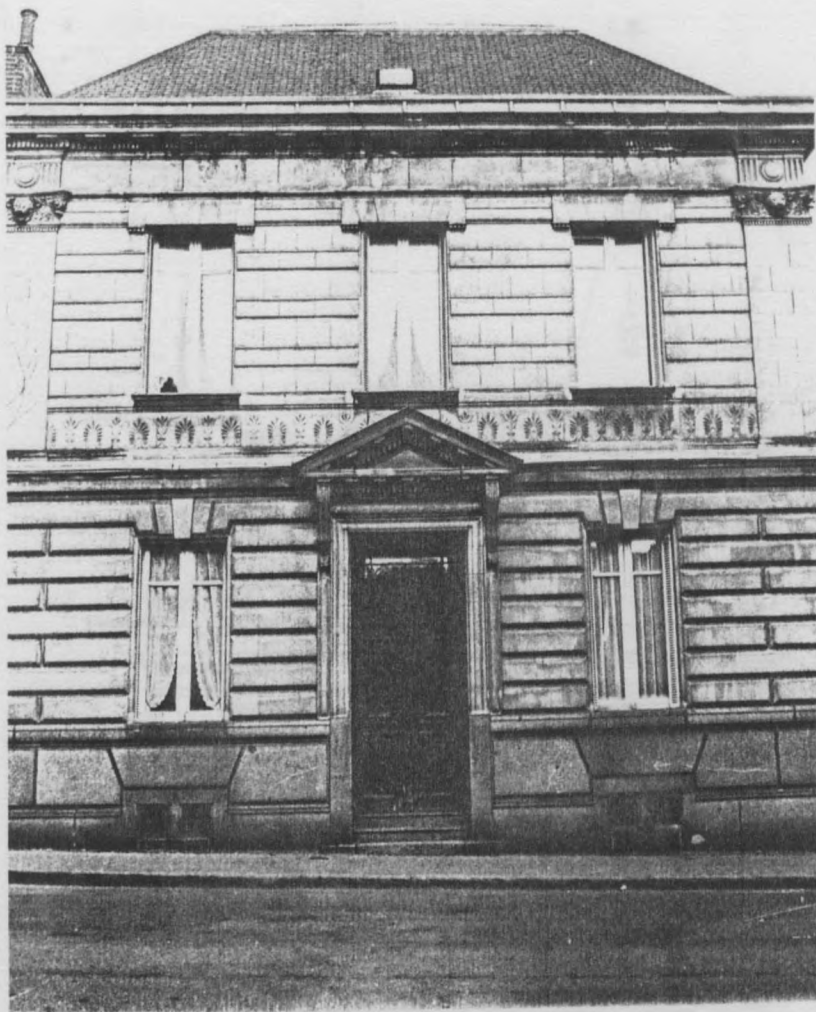
et il intervient prcriteirement pour assurer la consolidation du bâti : réfection d'une partie des planchers et de la charpente en état dangereux, reprise des maçonneries dégradées des façades. Son souhait est de rendre à l'édifice son apparence première, sans y faire oeuvre personnelle ; il restitue les grandes crêtes de plomb doré de la façade, les gargouilles des façades latérales, les souches en brique des cheminées ; à l'intérieur, il répare les lambris, déguise des modifications trop voyantes de ses prédécesseurs (mais sans mettre en cause, par exemple, la transformation néo-classique de l'édifice réalisée près d'un demi-siècle plus tôt par Louis Richelot). Enfin, dans les aménagements indispensables à la vie de l'édifice, il crée un décor pastiché souvent assez adroit pour être difficilement décelable. L'ensemble de cette restauration s'achèvera, de 1894 à 1917, par ce qui est sans doute le plus beau décor laissé par la IIIe République dans une ville de province : la série des tapisseries des Gobelins conçues pour les diverses salles du palais et dont les plus belles sont celles qui ont été exécutées pour la Grand'Chambre sur les cartons d'Edouard Toudouze (1848-1907). Le sens aigu de la couleur et du mouvement qui caractérise ces compositions ne les intègre pas seulement parfaitement au riche décor des plafonds peints et dorés du XVIIe siècle ; il leur donne une présence spécifique, il les rend indispensables à la beauté de la salle (6).

De l'affirmation de son tempérament comme artiste, Jean-Marie Laloy donne par ailleurs d'autres preuves : construisant en 1885 sa propre maison, 18, rue de Viarmes, il lui donne l'apparence rassurante d'un édifice à trois travées, dont les larges pleins sont décorés de refends et les lignes de cadre marquées par de larges pilastres ; mais déjà, au sein même de cette composition conventionnelle, le centre d'intérêt se constitue autour du fronton de la porte et de l'élégante ligne de palmettes dont est décorée

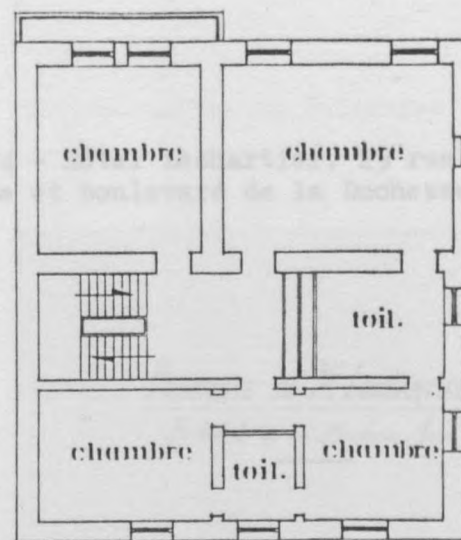
l'allège au premier étage. Enfin le plan n'est pas ce qu'on attendrait : la façade est un masque, qui appartient à l'ordonnance de la rue, sans grand rapport avec l'organisation interne de l'édifice. Celui-ci, orienté à l'Est, disposerait d'un éclairage médiocre ; aussi, rompant la continuité de l'alignement, Laloy décide-t-il de l'ouvrir perpendiculairement à la rue, sur le jardin. En façade se situe une aile de bureau, suivie d'une grille : cette façade basse déguise la présence d'un grand bow-window à pan-coupés formant l'extrémité Sud du salon (et traité en balcon à l'étage) - tandis que, derrière, la salle à manger vient s'ouvrir très largement vers le jardin par une porte-fenêtre et un perron précédé d'une petite terrasse.

Dans les contraintes du plan régulier, à deux axes de symétrie, cette pratique de la distribution rompt avec les conventions classiques : même s'il n'en a pas l'apparence, l'édifice a beaucoup de variété. Sur un thème identique, mais avec beaucoup plus de moyens, Laloy en apporte la preuve - le langage étant, cette fois, explicitement pittoresque (dans le goût de la Renaissance française). Le client est le docteur Lechartier, l'adresse est luxueuse - à l'angle de la rue de la Palestine et du boulevard de la Duchesse Anne, face au jardin botanique qui occupe l'extrémité du Thabor. Mais le terrain est plus que difficile : à l'angle de deux voies en tranchée, l'édifice est complètement encaissé en contrebas de la terrasse du jardin public : comment, dans ces conditions, mettre en valeur l'angle des deux rues ?

Laloy y répondra en valorisant l'angle par un grand pavillon carré, dont le comble à surcroît, orné de lucarnes de pierre, forme une flèche aigue. Le plan apparent est celui

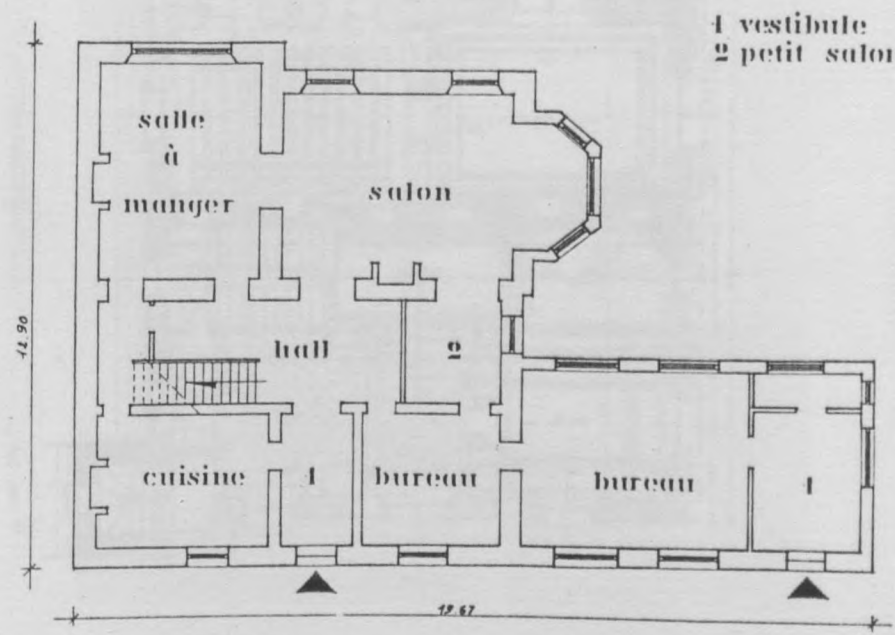


1885 - maison Laloy, 18 rue de Viarmes à Rennes



(relevé Cl. Hamon)

1 1^{er} ETAGE

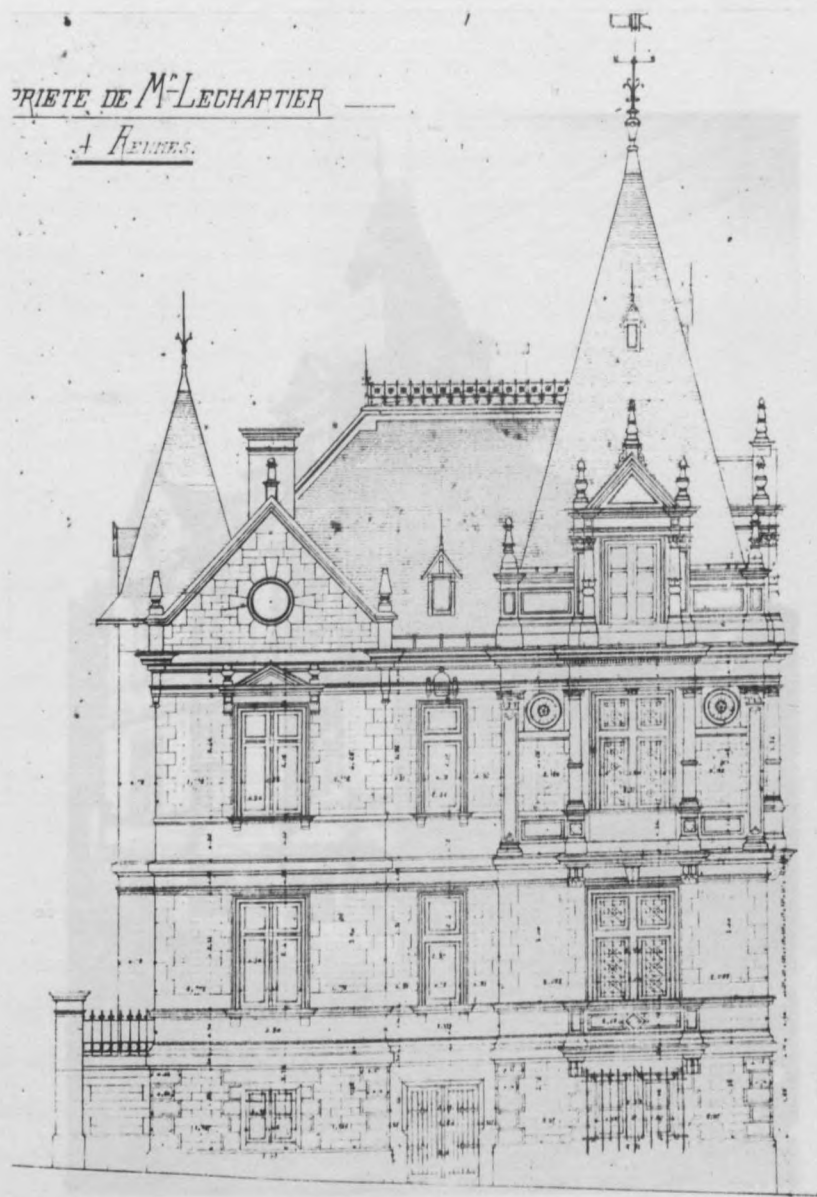


1 vestibule
2 petit salon

REZ DE CHAUSSEE

PROPRIETE DE M^r LECHARTIER

à RENNES.

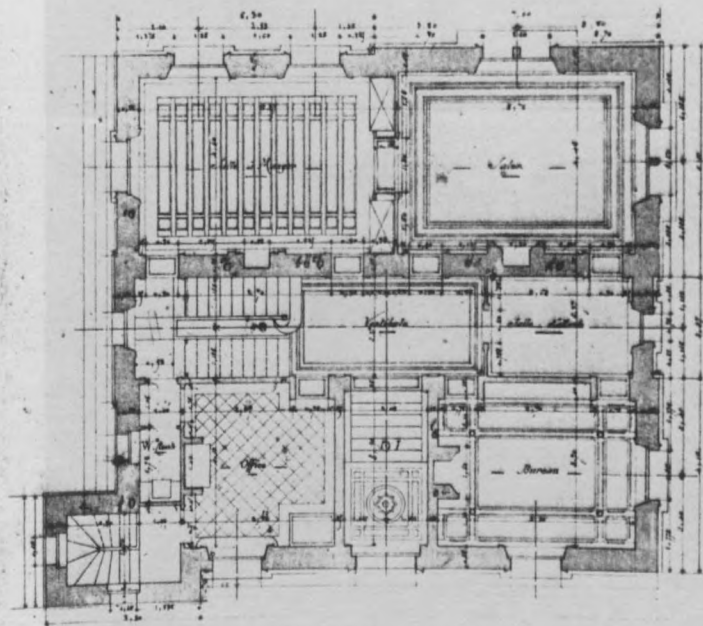


1884 - Hôtel Lechartier, 29 rue de la Palestine et boulevard de la Duchesse Anne à Rennes

PROPRIETE DE M^r LECHARTIER.

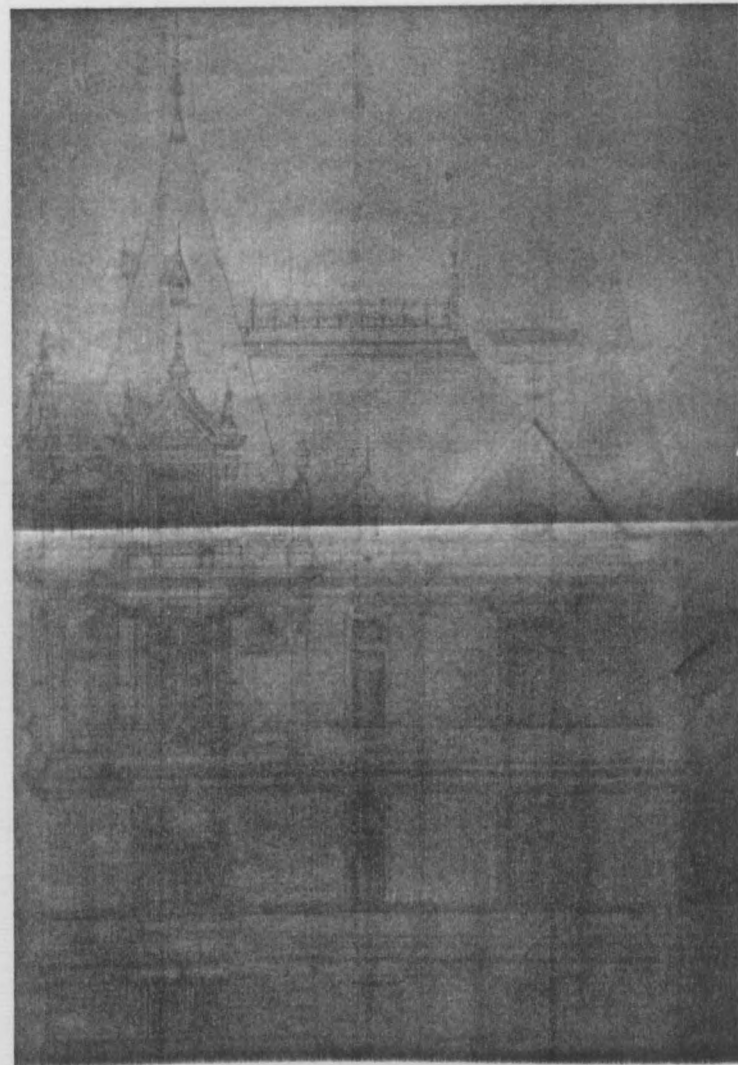
Boulevard de la Duchesse Anne

PLAN de REZ de CHAUSSEE



La construction de l'école sociale d'enseignement est l'occasion, pour Laloy, de réaliser un témoignage plus personnel, une réalisation architecturale mieux contrôlée et plus consciente. façade rue de la Palestine dédicative. Il s'agit de

répondre aux exigences de cette époque délicate en révisant les codes qui ont été établis et de faire valoir les principes qui ont été imaginés pour servir



d'un édifice en équerre, dont les deux ailes viennent s'aligner sur les deux voies perpendiculaires. Mais le plan réel est tout autre : inscrit sur un schéma faiblement rectangulaire, il s'organise autour d'un palier central. A cette première figure se superpose une disposition diagonale, par emboîtement : à l'angle, le pavillon, occupé par le salon et prolongé d'un côté par la salle à manger, de l'autre par la salle d'attente et le cabinet du docteur. Derrière, une seconde équerre regroupe l'escalier d'entrée (depuis le niveau du jardin) et le grand escalier de la maison, de part et d'autre du palier et constituant comme une zone d'isolement. A l'angle opposé, enfin, on trouvera la cuisine suivie d'une petite tourelle rectangulaire hors-oeuvre utilisée pour l'escalier de service . C'est tout le plan, en définitive, qui se plie à l'angle de la rue - tirant de l'insertion de ce schéma dans le plan régulier des effets piquants, puisque le croisement d'axes s'y trouve en partie réalisé. La dernière conséquence du projet est que chaque façade est autonome - ou, du moins, qu'elles s'opposent deux à deux sur l'angle.

P; 176 ◀ De la lente évolution d'une personnalité d'artiste, le luxueux hôtel du 9, rue des Fossés, achevé en 1890, porte enfin le témoignage : J.M. Laloy a reproduit, à peu de choses près, l'élévation de l'hôtel Bouessel - de dix ans plus ancien. Seule l'élégance de détail (et, notamment, du décor floral des consoles) montre l'affermissement d'une manière dont on s'étonne qu'elle soit restée si longtemps conventionnelle. Mais sans doute, l'exigence de la clientèle n'est-elle pas étrangère à cette forme d'immobilisme ? Le poids de la convention pesait aussi lourdement sur les élites libérales que sur la bourgeoisie catholique ou l'aristocratie : ces façades inexpressives en portent la marque.

Deux écoles

177 ◀ La construction de l'école normale d'institutrices est l'occasion, pour Laloy, de montrer un tempérament plus personnel, des solutions architecturales moins convenues : ce concours amorce dans sa carrière une évolution décisive. Il suffit de 177 ◀ comparer son bâtiment à cette caserne déguisée en château classique que Martenot et Béziers-Lafosse avaient imaginée, pour saisir la différence de valeur entre les édifices : le bâtiment de Laloy (sur un plan comparable à celui de Vaudremer pour le Lycée Buffon) forme une grille isolant trois cours. De longues galeries de communication parallèles à la rue déterminent comme des rues intérieures, prenant jour sur les cours. La symétrie du plan compte moins pour elle-même que pour la clarté du parti : la cour d'honneur, au centre, est entourée de bâtiments à deux niveaux : au fond, les classes, à gauche, la bibliothèque; à droite, le gymnase - les dortoirs étant situés à l'étage (un second étage permet, dans le bâtiment du fond et aux angles de la façade, de loger les services et certains personnels). Dans la cour de gauche seront ensuite regroupées d'autres classes, le réfectoire et le logement de la directrice - bref, la vie quotidienne - tandis que la cour de droite est dévolue à la salle des fêtes, aux salles spécialisées (musique, chimie) ainsi qu'à l'école annexe et au logement de sa directrice.

Cette disposition, très claire, n'a qu'un défaut : le caractère superfétatoire de la cour d'honneur entre les deux cours utiles des bâtiments symétriques - l'école normale proprement dite à gauche, l'école annexe à droite. Pour pallier cet inconvénient, Laloy a donné à la cour centrale un caractère à la fois monumental et paysager : la façade sur rue forme galerie à fronton et balustrade, la disposition des masses rappelle le thème traditionnel du château, mais la cour plantée forme un jardin touffu - lieu de



1890 - Rennes, 9 rue des Fossés



1887-1888 -
Jouenic Pili
Rennes
ci-dessous
bureau de
Maire
Rennes



Jean-Marie LALOY



123 RENNES. — Ecole Normale de Jeunes Filles. — L.L.

1882-1886 - Ecole Normale de
Jeunes Filles, bd. Sévigné à
Rennes

ci-dessous : Rennes, école
Normale des Garçons de Hippolyte
Bézières-La Fosse et Jean-Baptiste
Martenot (circa 1875)



122 RENNES. — Ecole Normale des Garçons. — L.L.

repos tout à fait analogue aux jardins intérieurs utilisés par Vaudremer (à Molière aussi bien qu'à Buffon, d'ailleurs).

p. 180 ◀ Lorsqu'en 1892, le département décidera la construction d'une vaste école d'agriculture, sur un devis important puisqu'il s'élève à 650.000 francs (7), J.M. Laloy reprendra le dispositif en grille de l'école normale et le système des galerie de communication (si caractéristique du style IIIe République): il abandonnera le portique de façade au profit d'un plan en U nettement plus lisible, concentré sur un pavillon central avec vestibule au res-de-chaussée et salle du conseil à l'étage, le grand amphithéâtre étant au revers. Cette version très simplifiée de l'édifice est beaucoup plus convaincante grâce à l'abandon des cours fermés et du dispositif de masque : l'articulation en profondeur du plan est lisible, la dialectique des galeries et des corps de logis aussi; enfin, le grand pavillon central - avec la fenêtre en triplet de l'étage, le frontispice, la pente aigue de couverture et le lanternon qui l'achève - concentre sur lui les lignes de composition de façon beaucoup moins désarticulée. La clarté des masses permet une élévation banalisée - très belle au demeurant: l'appareillage en assises alternées de tuffeau et de pierre de Caen, séparées par des filets de brique jaune et des arcs segmentaires en brique rose sur les baies hautes et étroites, est des plus élégants, comme la toiture débordante adoucie par des coyaux (citation régionale, s'il en est). Le contraste n'en est que plus évident avec les galeries en appentis, dont les piles carrées supportent de larges linteaux d'acier : le dialogue de ces structures légères avec le mur suffit à animer les masses.

En quelques années, J.M. Laloy est devenu lui-même - il l'a fait dans le langage si typique du brique et pierre rationaliste qu'ont affectionné les architectes publics, désireux de s'affranchir des conventions du style officiel, lorsqu'ils ont eu à construire

des écoles ou des hopitaux, bref autre chose que des monuments.

Certes Laloy n'est que le disciple de Duc, d'Hénard, de Narjoux ou d'Anatole de Baudot, mais il a parfaitement acquis les données du style et c'est avec beaucoup d'aisance qu'il l'utilise.

une série

La carrière de Laloy a été par la suite celle d'un constructeur d'écoles, à une époque où ce problème était à l'ordre du jour. Depuis le début du XIXe siècle, en effet, l'enseignement obligatoire avait été l'une des préoccupations majeures des régimes successifs (8): l'ordonnance du 26.2.1816 avait institué l'enseignement primaire mais elle n'avait été vraiment suivie d'effet qu'en 1833, lorsque la loi Guizot avait créé les conditions budgétaires nécessaires à la construction des maisons d'école. La gratuité de l'école publique, votée en 1867, constitue un pas supplémentaire, mais l'enseignement obligatoire ne sera décidé que par la loi du 28.3.1882 - loi à laquelle Jules Ferry a attaché son nom. Une politique nouvelle de promotion de l'école publique se dégage alors, aboutissant au début de ce siècle à l'expulsion des congrégations puis à la séparation de l'Eglise et de l'Etat.

La construction d'écoles est la conséquence d'une loi du 1.6.1878, qui oblige les communes à acquérir, approprier et installer les maisons d'école et crée, pour les y aider une caisse des écoles (inspirée de l'organisation mise en place par Haussmann à Paris sous le régime précédent). Plus tard, la caisse des écoles sera supprimée, mais elle sera remplacée par des subventions aux communes. La disposition la plus importante de la loi de 1878 était qu'elle prévoyait, au cas où la commune serait défailante, qu'il pourrait être "pourvu

1892-1895 - école de garçons et mairie de Landujan,
ci-dessous
1893-1897 - ci-contre, école d'agriculture de Rennes



d'office au paiement des frais (de construction d'école) dont il s'agit, soit par prélèvement sur les ressources de la commune, soit par des subventions, soit par des emprunts" : en d'autres termes, l'Etat se substituait à la commune si cette dernière refusait d'assumer la charge de l'école publique. En Bretagne, où les écoles religieuses étaient nombreuses, cette disposition n'était pas sans importance, bien des communes se refusant à ouvrir une école publique alors que l'école privée existait déjà. C'est ainsi qu'à Médréac, par exemple, l'administration sera amenée en 1897 à décider elle-même de la construction de l'école des filles, fortement concurrencée par une école privée qui avait l'appui de la municipalité.

Dans ce contexte difficile, les premières constructions ont été lentes à démarrer et, souvent, fort modestes - simple transformation ou extension d'un édifice existant. En 1879, pour l'école de garçons de Saint-Brice en Coglès (et pour celle de Saint-Sulpice à Fougères, l'année suivante), Laloy donne les plans de constructions neuves qui sont ouvertement démarquées des planches du recueil de modèles publiés six ans plus tôt par César Pompée - la seule originalité du parti étant que le pavillon de l'instituteur, construction carrée à trois fenêtres de façade, est situé en avant de deux classes accolées, à simple rez-de-chaussée (9), pour Saint-Brice et latéralement, pour Fougères (dispositif qu'on retrouve en 1884 à la mairie-école de Lalleu).

p. 180 ◀ La mairie-école de Landujan, conçue en 1892, marque un tournant dans cette production, car elle met en place un répertoire formel d'inspiration régionaliste autrement mieux adapté aux conditions locales que les écoles-types des débuts. L'édifice, de plan rectangulaire, est composé de trois corps - la maison de l'instituteur, les classes et le bureau de la mairie - formant

une composition en double équerre qui encadre un large préau couvert en ardoise. Adossé aux classes, dont il prolonge le toit, ce préau en appentis rappelle bien des hangars ruraux au dos des maisons de ferme. Quant au reste, la petite construction à pignon qui abrite la mairie répond à la masse plus importante de la maison de l'instituteur - celle-ci coiffée par un toit à demi-croupe et sommée d'un léger campanile en ardoises. L'ensemble, en moellon de pays, est très finement écrit, sans affectation ni décor inutile. Au même moment, pour les écoles agricoles des Trois Croix et de Coëtlogon, à Rennes, Laloy utilise ce même répertoire régionaliste, en parfaite osmose avec la tradition rurale de Haute-Bretagne.

Entre 1879 et 1901, Laloy a construit seize écoles primaires dans le département, mettant peu à peu en place un répertoire à la fois stylistique - adapté au contexte rural - et architectonique - ses édifices cherchant toujours à manifester dans leur jeu de masses le distinguo entre maison de l'instituteur, bâtiment des classes et, le cas échéant, préau en appentis. Les solutions multiples, adaptées au terrain, ont un caractère vernaculaire poussé, à la fois dans l'échelle, dans les silhouettes de toiture, dans les rythmes de percement et dans les matériaux : d'une typologie administrative très rigide (et donc fortement modélisante), ces écoles offrent donc des variantes profondément inscrites dans la culture architecturale locale - ce n'est pas leur moindre qualité.

A partir de 1902, les choses vont changer : cette année-là, J.M. Laloy construit quatre écoles nouvelles; en 1903, neuf; en 1904, huit; en 1905 puis en 1906, cinq; en 1907, dix; en 1908, quatre et en 1909, deux; en 1910, on remonte à dix, puis quatre en 1911, six en 1912, quatre en 1913, deux en 1914, où les hostilités interrompent les travaux. Au total, ce sont près de

quatre-vingt écoles primaires qu'il va construire en une dizaine d'années et dans un seul département. Cette activité prodigieuse engendre un certain systématisme dans les partis - d'autant que la forme de la classe, sa surface, son volume, son éclaircissement et son mobilier sont prédéterminés par la réglementation en vigueur. Néanmoins, Laloy s'est beaucoup attaché, en respectant les matériaux de pays, à varier dans le détail l'apparence de ses édifices, comme il s'est efforcé d'en modifier les plans en fonction des données locales d'implantation.

La solution dominante, dans ses projets, est celle d'une sorte de "longère", dans la tradition rurale du nord du département : se succèdent à l'alignement une petite maison formée de deux pièces dos-à-dos (cuisine et salle au rez-de-chaussée, deux chambres à l'étage), puis un volume intermédiaire dont la travée unique forme l'entrée commune à l'école et à la maison, abritant l'escalier, enfin la classe ou les deux classes parfois prolongées par un préau couvert. Ce volume rectangulaire simple, sans décrochement, est lisible tant au niveau des masses qu'à celui des percées. La grande dimension des baies correspondant aux salles de classe s'oppose en effet aux ouvertures plus modestes du logis, mais cette opposition est surtout clarifiée par le jeu des toitures : la maison, à étage, est coiffée par un comble transversal à demi-croupe, formant pignon sur la façade ouverte; la seconde travée est coiffée par un comble à deux versants, légèrement plus bas, décroché au niveau des cheminées et généralement accompagné d'une petite lucarne; suit, en léger contrebas, le comble des salles de classes, grande surface d'ardoise animée par quelques houteaux discrets; enfin, dans certains cas, le préau viendra se greffer à l'extrémité, sous une grande croupe que prolonge parfois un avant-corps formant porche couvert en demi-croupe. L'étagement

dégressif des couvertures, exprimant les divisions intérieures, donne à l'ensemble son unité - favorisant de nombreuses variantes de détail comme la présence d'un clocheton, l'accent mis sur les cheminées, sur les lucarnes, les demi-croupes ou les épis de faitage.

Le langage décoratif est réduit à l'expression du matériau de pays, dans son dialogue avec les toitures d'ardoise - ces dernières enrichies par la variation des pentes et des directions de faitage. C'est très discrètement que s'introduit parfois une ligne de brique à l'imposte, un harpage de granit, un arc segmentaire un peu travaillé ou même un cabochon de céramique. A Pipriac, Laloy s'est inspiré de Mellet en utilisant un appareillage réticulé dans le pignon; à Montreuil-sur-Ille, les pierres d'assise débordantes, les rampants appareillés et les clefs d'ancre du pignon sont presque insolites par leur richesse. Assez curieusement, ce travail sur la silhouette, sur les articulations de volumes et sur la polychromie du matériau nous rapprocherait des tendances de l'architecture domestique américaine plutôt que du balnéaire français - sans doute parce que Laloy s'est peu intéressé à la débauche ornementale de l'architecture privée de son temps. Il est vrai que toutes ces constructions ont été réalisées sur des budgets serrés : coût du terrain inclus, le prix ne dépassait pas 15.000 francs pour les écoles à une classe avec logement de l'instituteur.

Les plaisirs de l'éclectisme

Dans leur anonymat discret, les écoles de Laloy ont du charme, beaucoup de charme : leur présence dans le paysage d'Ille-et-Vilaine contribue à le constituer presque autant que les fermes ou les maisons de bourg, dont elles prolongent l'esprit. Cette qualité est d'autant plus frappante qu'elle était, au départ, inattendue :

exemple précoce d'architecture administrative, normalisée et stéréotypée, l'école ne suscite guère l'enthousiasme - sauf, peut-être, pour son caractère obsolète, relent d'une conviction disparue. L'exemple des écoles rurales d'Ille-et-Vilaine mérite d'être médité : quand les textes officiels du siècle dernier définissaient une norme, c'est avec prudence qu'ils constituaient la typologie correspondante - César Pompée et Félix Narjoux sont très prudents l'un et l'autre sur ce point; en tout état de cause, ils se refusaient à la modélisation des édifices et à leur répétition systématique sans considération des besoins ou des circonstances particulières au projet. L'effort de variation que Laloy impose au type de l'école rurale peut sans doute être considéré comme puéril et gratuit; pour notre part, nous avons tendance à admirer l'invention dont témoigne cette série, les modulations apportées au type fondamental et la manière dont ces modulations reflètent la spécificité de tel ou tel contexte. Certes, le matériau, franchement avoué, est pour beaucoup dans cette variété, mais les variantes d'implantation et les nuances du décor donnent leur personnalité propre à chacun des membres de cette famille d'édifices - l'habitat rural traditionnel n'a pas procédé autrement.

Cette réflexion sur la série et sur le type nous ramène aux hôtels particuliers rennais de Jean-Marie Laloy : dans un champ moins spécifique, avec des contraintes plus limitées et une volonté affirmée de variété, ces hôtels reflètent, somme toute, des préoccupations comparables.

Retenons d'abord l'opposition à l'école : le type du bâtiment scolaire est rigide, son exploitation systématique - les variations de la série ne pouvant être que très discrètes. A l'inverse, l'hôtel particulier s'affirme comme une oeuvre

individuelle, il tire son caractère de l'unicité de la commande, de son adaptation aux goûts et au mode de vie de la clientèle.

Au XIXe siècle, ce lien entre création architecturale et valorisation de l'individu devient l'un des thèmes majeurs du programme: il justifie une production qui se diversifie jusqu'à l'incohérence, à travers ce qu'il est convenu d'appeler l'éclectisme. L'individualisation poussée des projets provoque d'ailleurs une forme d'ambiguïté, car l'oeuvre unique est à la fois le reflet de la demande de la clientèle (l'appropriation du projet à la personnalité du commanditaire) et celle de la personnalité de l'artiste - appropriation cette fois à l'évolution du tempérament artistique d'un créateur.

Pourtant, si nous laissons de côté cette ambiguïté entre création de l'artiste et demande du public, l'hôtel particulier apparaît dans les faits comme un domaine assez cerné, pris dans les contraintes de l'environnement urbain et soumis aux règles d'une distribution parfaitement systématique ! L'implantation à l'alignement, la proportion des masses, le rapport mur-toit, la dimension des étages et des percées, l'angle de vue sur la façade sont des constantes au moins aussi impératives que le matériau de construction et sa mise en oeuvre (dans des registres dont la détermination culturelle est d'autant plus grande qu'elle est plus ancienne). A l'intérieur, le rapport à la parcelle, l'occupation de sa profondeur, la division des fonctions par étage, le rôle, la dimension et l'ornementation des pièces forment un réseau de contraintes non moins spécifiques, au sein desquelles la créativité de l'architecte est restreinte.

Au total, la liberté qu'affirme l'architecture de l'hôtel particulier est plus que mesurée : elle tient aux disponibilités de projet que donnent les moyens financiers, quand ils existent, ainsi qu'à l'ornementation - dont le registre

fort large permet une liberté d'autant plus grande que la culture historique s'est agrandie dans le courant du XIXe siècle, augmentant, par le biais de l'imitation, l'étendue du répertoire formel dont dispose l'architecte (encore faut-il admettre que les exigences de la clientèle sont de nature à imposer le style comme élément de programme, comme affiche d'une mentalité ou d'un mode de vie, et à limiter de ce fait la liberté du concepteur).

L'impression d'excessive liberté que donnent, à cette époque, les hôtels de Laloy n'est en définitive qu'une donnée du programme: il serait sommaire d'opposer la richesse de leur expression formelle à la sobriété dont témoignent les écoles - tout, ici, est une question de budget en même temps que d'intention: il n'aurait pas été concevable que l'architecture des grandes demeures, expression des classes supérieures de la société, fût aussi fortement systématisée que celle d'équipements destinée à la fréquentation populaire - les colonnes n'étaient pas encore pour le peuple...

Edifices architecturés, les hôtels particuliers sont des monuments au même titre que les grands édifices publics. Alors que la tendance de l'architecture du Second Empire avait été d'introduire des hiérarchies internes, expressives d'une diversité de statuts sociaux, et d'uniformiser par voie de conséquence leur expression individuelle, la dérivation de la fin du siècle vers le modèle de la villa - lieu par excellence du discours pittoresque - favorise ce qu'il conviendrait peut-être d'appeler une architecture de chevalet: les contraintes d'insertion et de distribution, pour importantes qu'elles soient, se trouvent gommées par un habillage diversifié, presque luxuriant, des façades.

L'ensemble des trois hôtels de la rue de Viarmes, construits sur des parcelles mitoyennes par Jean-Marie Laloy à quelques années de distance, est caractéristique de cette tendance. Nous avons déjà évoqué sa propre maison, édifiée dans un répertoire classique dont la neutralité n'était qu'un masque. Dix ans plus tard, en 1896-1898, il construit pour la famille Le Chapelier (descendant de l'illustre député révolutionnaire) une maison au n° 14 - à droite de la sienne. Il choisit cette fois un style d'inspiration gothique - plus ou moins dérivé de l'hôtel Jacques Coeur de Bourges.

p. 189

La maison est composée de trois volumes distincts: un logis carré flanqué de deux pavillons, une extension à simple rez-de-chaussée couverte en terrasse et une aile basse de service - cette dernière en pan de bois, alors que le reste de la maison est en pierre jaune. La volumétrie s'articule assez difficilement avec le plan: la couverture en comble brisé du bloc principal coiffe grand salon, petit salon et salle à manger, avec des chambres aux étages; mais la salle à manger, disposée en façade sur rue, va se trouver valorisée par une couverture en pavillon et une riche lucarne, tandis que, perpendiculairement, l'escalier est isolé dans une tourelle à pans coupés. Cette disposition laisse émerger à côté de l'entrée diverses pièces de service, alors qu'elle ne permet pas de deviner la transparence salon/salle-à-manger, dont l'intérêt est indiscutable. Enfin, se raccroche sous la terrasse la salle de billard, créant une distribution en baïonnette qui n'est pas perceptible du dehors: le bâtiment a été pensé en dessin, depuis la rue, avec l'idée de valoriser un plan en équerre dont les dispositions s'effacent quelque peu à l'exécution.

Pour discret qu'il soit, le hiatus est révélateur: l'édifice est une façade - ce dont on se rend compte quand on aperçoit les façades secondaires dépouillées d'ornement, dans un jardin sans

Jean-Marie LALOY



1896-1898 - hôtel Le Chapelier, 16 rue
de Viarmes à Rennes

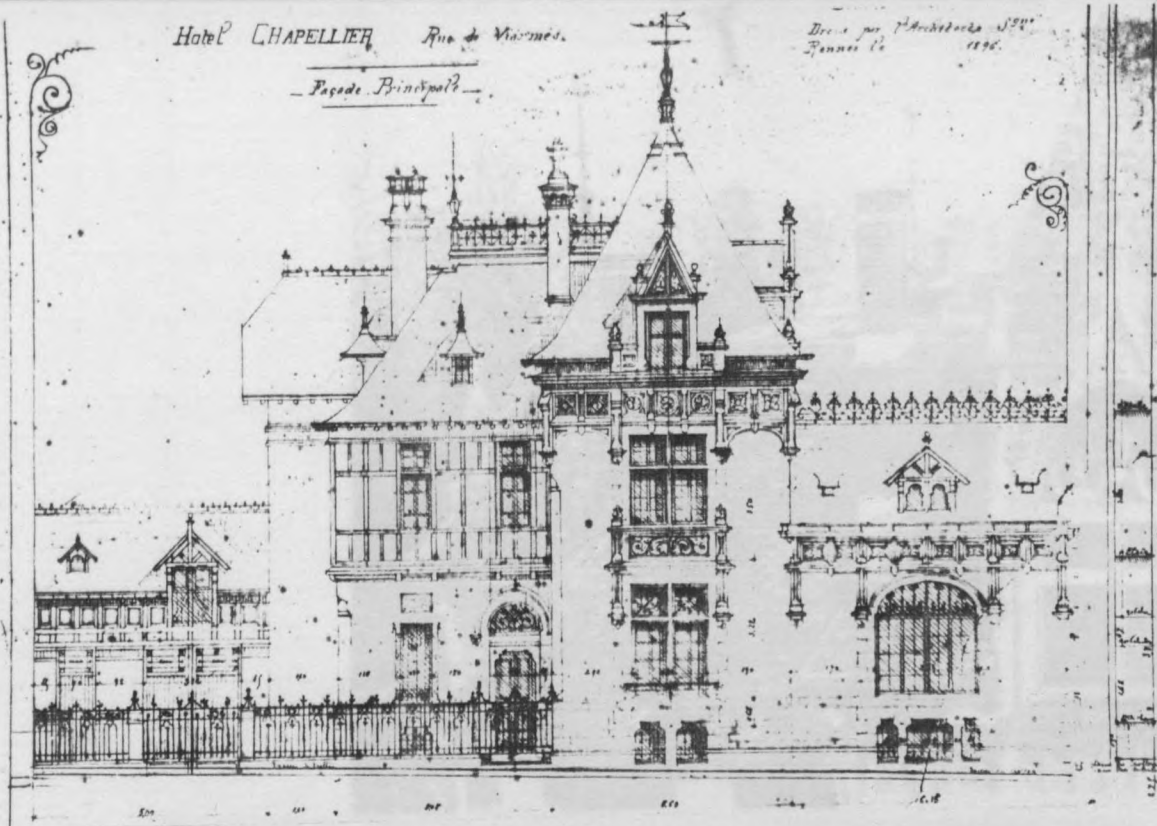


ci-contre : deux esquisses préliminaires

Hôtel CHAPPELLIER Rue de Valenciennes.

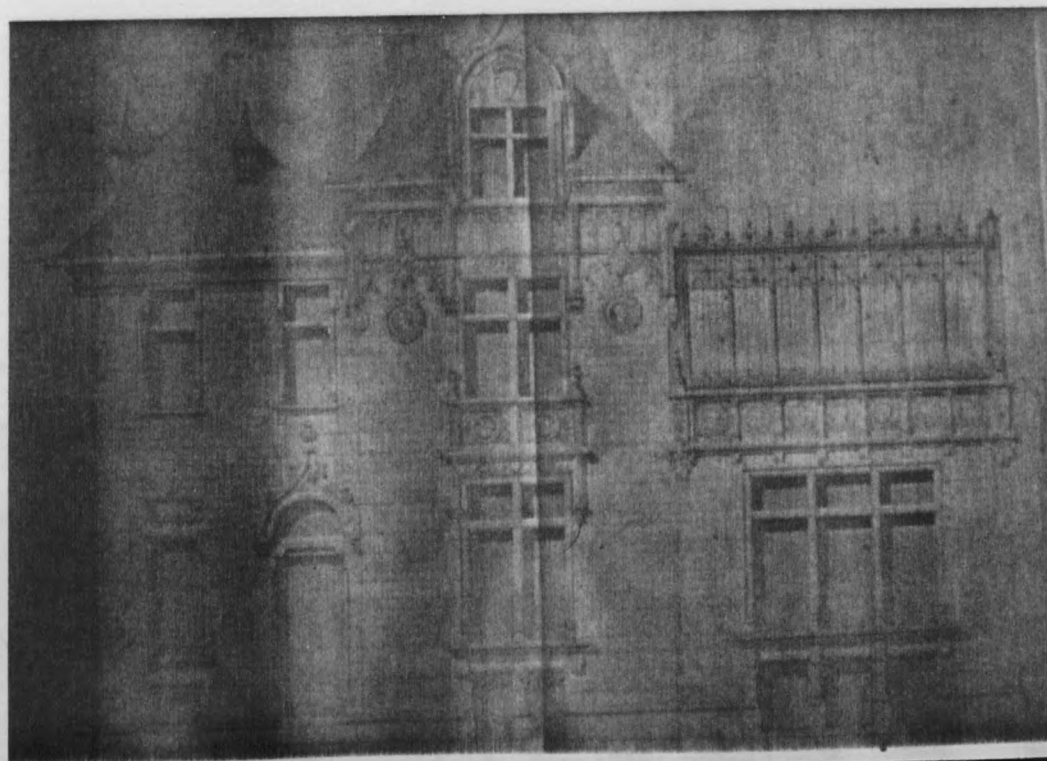
Dessiné par l'Architecte 1874
F. LALOY

— Façade Principale —



Jean-Marie LALOY

avant-projet



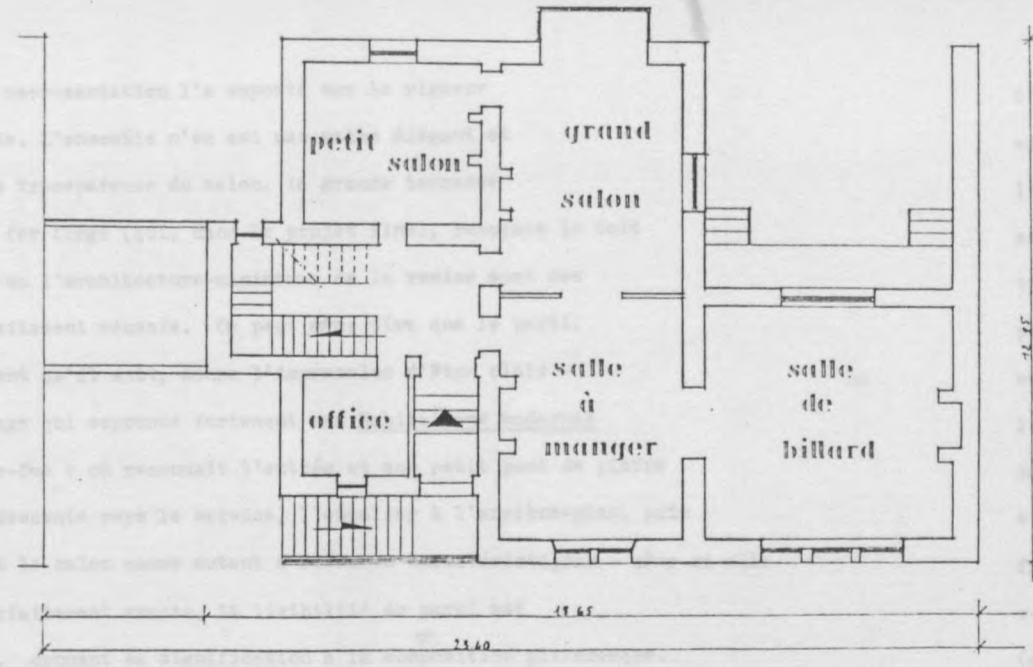
projet définitif avec terrasse à l'étage



1. L'habitat de nuit.
2. Salle de lecture.
3. Salle de réunion.

4. L'habitat de jour.
5. Bibliothèque.

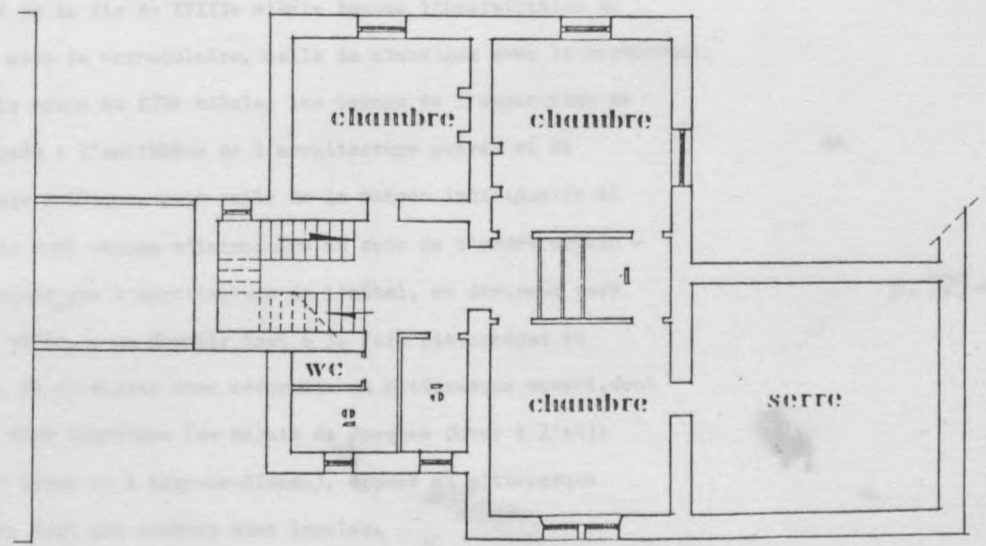




REZ DE CHAUSSEE

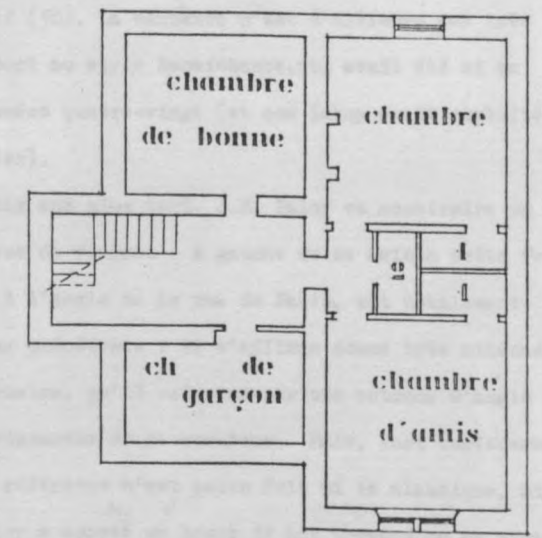
- 1 cabinet de toil.
- 2 salle de bains
- 3 garde robe

- 1 cabinet de toil.
- 2 lingerie



1 ETAGE

(relevé Cl. Hamon)



2 ETAGE

ampleur : la représentation l'a emporté sur la rigueur architecturale. L'ensemble n'en est pas moins élégant et agréable : la transparence du salon, la grande terrasse à arceaux de fer forgé (qui, dans le projet final, remplace le toit du billard) ou l'architecture-miniature de la remise sont des détails parfaitement réussis. On peut même dire que le parti, pour incohérent qu'il soit, donne l'impression d'être clair - dans un langage qui emprunte fortement aux Habitations modernes de Viollet-le-Duc : on reconnaît l'entrée et son petit pont de pierre coiffant la descente vers le service, l'escalier à l'arrière-plan, puis la chambre et le salon comme autant d'éléments caractéristiques - même si elle n'est pas parfaitement exacte, la lisibilité du parti est indiscutable, donnant sa signification à la composition pittoresque.

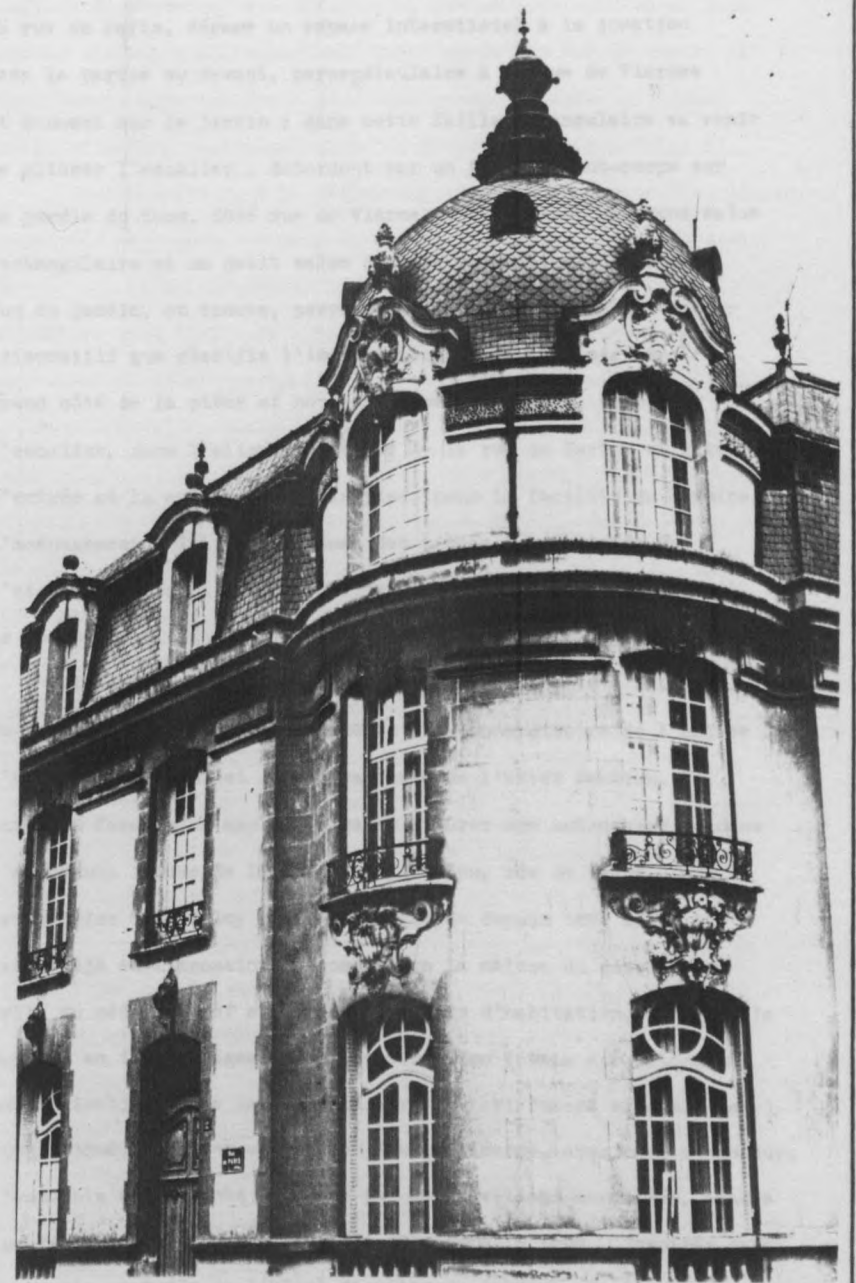
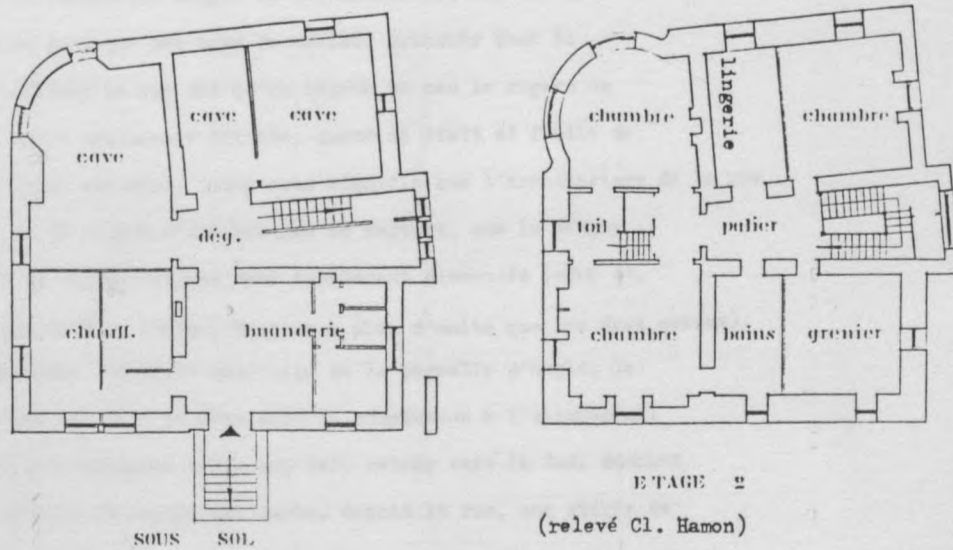
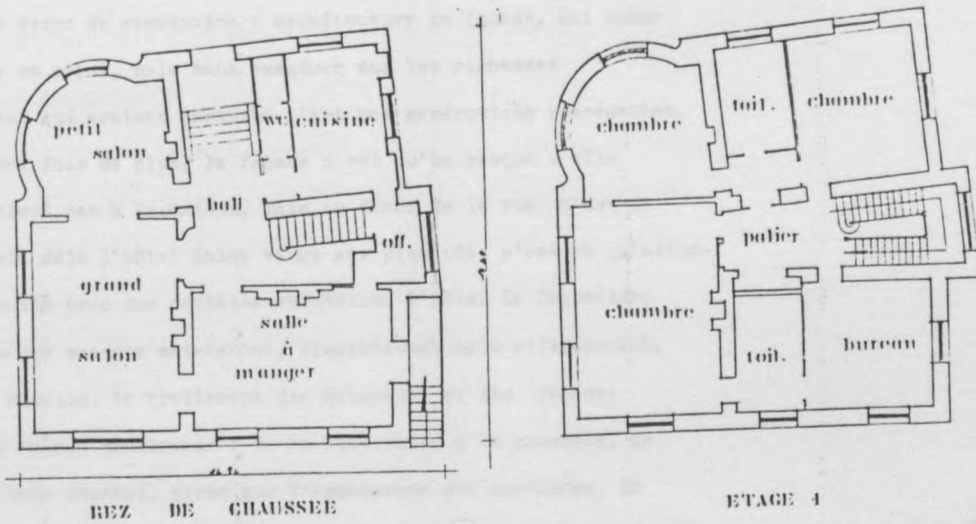
Il peut paraître curieux, après avoir insisté sur le caractère monumental des hôtels particuliers de Laloy, d'introduire ici la notion, apparemment contradictoire, de pittoresque : la manière dont John Nash ou James Wyatt utilisent le pittoresque dans l'Angleterre de la fin du XVIIIe siècle impose l'assimilation du pittoresque avec le vernaculaire, celle du classique avec le monumental. Mais, dans le cours du XIXe siècle, les termes de l'opposition se sont compliqués : l'antithèse de l'architecture privée et de l'architecture publique, puis celle de la maison individuelle et de l'immeuble sont venues s'introduire au sein de l'ordre urbain - de telle manière que l'architecture de l'hôtel, en dérivant vers celle de la villa, a pu devenir tout à la fois pittoresque et monumentale. Et il existe donc désormais un pittoresque savant, dont les modèles sont ligériens (du palais de Jacques Coeur à l'aile Louis XII de Blois ou à Azay-le-Rideau), opposé au pittoresque vernaculaire, dont les sources sont locales.

Les références de l'hôtel Le Chapelier n'ont rien de régional, en effet : au delà des modèles purement archéologiques,

c'est à nouveau dans l'architecture de la plaine Monceau que Laloy vient puiser - les proximités d'écriture sont nombreuses avec l'hôtel Gaillard, construit place Malesherbes par Jules Février en 1878 (et publié par la Revue Générale de l'Architecture en 1882). Certes, le langage a été un peu modernisé : le briquet et la pierre cède la place à un traitement plus unitaire de la paroi et la modénature est d'une préciosité plutôt suave qui frise l'Art Nouveau. Il reste que cet hôtel ne serait pas déplacé dans les quartiers élégants de la capitale et qu'il n'a rien à voir, en revanche, avec l'esprit régionaliste. Il est d'ailleurs frappant que, pour le château de la Haute-Dibois (1892) et surtout pour celui de Kerriou à Gouézec, dans le Finistère (édifié en 1903 pour le Comte des Loges - un cousin de Paul de Legge, le propriétaire de Bel-Air au Pertre !), Laloy s'inspire une nouvelle fois de l'architecture civile de la fin du gothique : l'abandon des modèles classiques ne signifie en rien celui de la monumentalité - cette dernière étant tout simplement transposée dans le langage du gothique tardif (10). La variante n'est d'ailleurs pas très décisive par rapport au style Renaissance, qui avait été si en vogue dans les années quatre-vingt (et que Laloy avait exploité pour l'hôtel Le Chartier).

Moins de dix ans plus tard, J.M. Laloy va construire un troisième hôtel rue de Viarmes - à gauche de sa maison cette fois : p. 195 ◀ l'hôtel Maulion, à l'angle de la rue de Paris, est totalement différent des deux précédents : il s'affirme comme très attaché à l'ordonnance urbaine, qu'il valorise par une rotonde d'angle et l'alignement rigoureux de sa corniche. Mais, fort curieusement, le répertoire de référence n'est cette fois ni le classique, ni le gothique : Laloy a adopté un Louis XV Art Nouveau on ne peut plus parisien. La mode n'est pas étrangère à ce choix, non plus

circa 1905 - hôtel Maulion, à l'angle de la rue de Viarmes
et 2 rue de Paris à Rennes



que le caractère dominant de l'architecture du XVIII^e siècle dans l'agglomération rennaise, reconstruite après l'incendie de 1720. Pourtant, l'élément décisif de ce choix paraît bien le caractère urbain prononcé du style de référence - le système à la fois discret et efficace du rythme banalisé de la travée, avec son décor de convention : architecture de façade, qui donne à la rue sa paroi, mais sans exagérer sur les richesses d'ornement qui avaient perturbé l'art des générations précédentes.

Une fois de plus, la façade n'est qu'un masque : elle n'appartient pas à la maison, mais au décor de la rue. C'est ce que disait déjà l'hôtel Laloy vingt ans plus tôt ; c'est ce qu'affirmait ensuite avec une certaine volubilité l'hôtel Le Chapelier ; c'est ce que raconte maintenant, discrètement mais efficacement, l'hôtel Maulion. Le traitement des mitoyens et des façades arrières en est révélateur : de la simplicité à la pauvreté, le pas est vite franchi. Alors que l'ordonnance des corniches, le rythme des percements en façade principale parviennent à ce tour de force de se ressembler malgré la différence des styles, les mitoyens ne sont que des murs de schiste grossier dont la présence offense la vue dès qu'on tourne un peu le regard de côté. Un telle négligence déroute, quand il était si facile de l'éviter : par cet aveu, Laloy nous signifie que l'architecture de la rue et celle de la maison n'ont que peu de rapport, que le masque urbain et la vie domestique sont totalement dissociés (même si, de ce point de vue, l'hôtel Maulion a plus d'unité que les deux autres).

Derrière l'élégant habillage de la parcelle d'angle, la maison rompt une fois de plus avec la soumission à l'alignement : la façade principale est celle qui fait retour vers le Sud, donnant sur une portion de jardin que cache, depuis la rue, une grille de

fer. L'intelligence du plan est due à son irrégularité : l'alignement légèrement brisé de la partie arrière, sur la rue de Paris, dégage un espace intersticiel à la jonction avec la partie du devant, perpendiculaire à la rue de Viarmes et donnant sur le jardin ; dans cette faille triangulaire va venir se glisser l'escalier, débordant par un faible avant-corps sur le jardin du fond. Côté rue de Viarmes s'installent un grand salon rectangulaire et un petit salon dans la rotonde ; sur la façade Sud du jardin, on trouve, perpendiculairement, la salle-à-manger (dispositif que clarifie l'implantation de la cheminée sur le grand côté de la pièce et non sur le petit) ; enfin, derrière l'escalier, dans l'alignement brisé de la rue de Paris, se situeront l'entrée et la cuisine (à plain-pied, pour la facilité du service). L'aménagement relativement banal des pièces se concentre sur l'escalier, prenant jour sur le jardin par un magnifique vitrail de Louis Garin.

p.214

Le château de la Driennais, construit en 1910 à Saint-Malo-de-Phily pour le Vicomte du Bouëxic (le commanditaire de l'église d'Henri Mellet), n'est qu'une variante de l'hôtel Maulion. Et, sous une forme plus ample, on va en trouver une autre version dans l'imposante façade de l'hospice Saint-Méen, rue de Paris. Dans cet édifice dont Laloy était l'architecte depuis 1884 et où il avait déjà eu l'occasion de construire la maison du directeur, celle du médecin-chef et divers bâtiments d'habitation, un incendie survenu en 1903 obligea à la reconstruction totale des bâtiments administratifs et de la chapelle - travaux qui furent exécutés de 1905 à 1908. Adoptant un plan en double équerre, avec cour d'honneur, l'ensemble se rattache à la rue par des pavillons mansardés, tandis que le dôme d'une grande chapelle en occupe le fond. Inspirée dans sa partie centrale de l'hôtel de ville de Gabriel, dont elle reprend le dessin de la grande niche, la chapelle a la particularité

d'être sans profondeur : la grande porte monumentale débouche directement sous le dôme, où se trouve placé l'autel. A droite et à gauche se situent deux galeries, formant nef pour les hommes et pour les femmes. Cette disposition originale, inspirée de l'architecture conventuelle, fait tout l'intérêt de l'édifice (encore qu'elle soit bien peu religieuse dans ses références).

Retour au vernaculaire

La diversité dont témoignent les hôtels de Jean-Marie Laloy est, a priori, perturbante - car la différence des styles devrait signifier une différence d'intention. Or, il n'en est rien : ce que cette diversité exprime, c'est encore moins le goût de la clientèle que l'évolution personnelle de l'artiste - exploitant tour à tour divers répertoires pour y trouver son langage.

Phénomène de mode, phénomène de tempérament : nous restons à la surface des choses. Le gothique, le Renaissance ou le Louis XV de Laloy n'ont pas plus de signification que le roman auvergnat, le gothique primitif ou le flamboyant tardif de Regnault et Mellet.

Si la question du style a quelque importance, c'est par sa présence elle-même et non par son répertoire. Le choix de la référence, en effet, est purement individuel et, en tant que tel, n'a que peu de signification : il exprime des émotions personnelles, des souvenirs, des nostalgies, des désirs, mais rien d'autre que la sphère individuelle de l'être - qu'il s'agisse de l'architecte ou de son client. En revanche, l'existence d'une référence historique est sujette à réflexion : il y a des formes d'architecture qui n'en supposent pas, d'autres qui l'exigent. Quand on construit un édifice monumental, on se croit le devoir de l'inscrire dans une culture historique et on s'impose des justifications plus ou moins adéquates de ce choix - étant entendu qu'il est toujours possible de trouver à un plaisir une raison ... Mais pour beaucoup d'édifices

qui sont dépourvus du caractère de représentation, la nécessité de la référence culturelle ne s'impose pas : en ce cas, c'est la logique du discours, son efficacité, son moindre coût et sa plus grande utilité qui l'emportent. Quant au propos sur le style, il se contente aisément d'une référence presque obligée à l'idéal de la modernité (qui accepterait de n'être pas de son temps ?).

Aussi doit-on, à la réflexion, opposer des formes d'architecture monumentales, inscrites dans la culture, à celles qui ne le sont pas et qui appartiennent au vernaculaire - que la justification avouée en soit l'utilité (comme pour bien des édifices publics, dans leur statut d'équipement) ou l'intégration (lorsque s'ajoute à cette utilité le désir de se relier à une culture populaire, dont le milieu rural est le support). Sous cet angle, l'opposition entre les écoles et les hôtels de Jean-Marie Laloy se clarifie : ce n'est pas le fait que les unes soient modélisées et les autres pas, que leur ornementation soit sobre ou qu'elle soit verbeuse qui a quelque importance, c'est plutôt la différence - que nous avons déjà soulignée - entre ce qui doit être monumental et ce qui n'a pas à l'être, ce qui affirme son caractère de série ou ce qui, au contraire, cherche à le déguiser. L'accent mis sur la diversité de l'ornement est une manière d'exprimer l'importance idéologique des édifices. Il ne suffit plus de dire que ce qui est le plus orné est le plus important, parce que le plus coûteux ; il faut ajouter que le plus savant l'emporte et, dans le plus savant, ce qui manifeste une sorte d'encyclopédisme des références.

C'est ce que nous allons essayer de montrer maintenant, à propos des villas et des gendarmeries de Laloy. Ces édifices sont tous situés, comme les écoles, en milieu rural ou suburbain. Ils ne cherchent pas exprimer un quelconque statut social ni un rapport de pouvoir : la villa est une maison de loisir, en dehors des contraintes de la vie urbaine ; quant à la gendarmerie, pas plus

que l'école, elle ne cherche à s'imposer. C'est toute la différence, d'ailleurs, entre la construction d'équipements destinés à l'usage du groupe et celle de monuments qui ont pour ambition de le représenter. L'église est le symbole du village - ce que l'école ou la gendarmerie ne pourraient être (du moins faudrait-il une autre culture et une autre idéologie). La manière dont Laloy s'impose pour ce type de construction une forme de banalité est significative : dans le combat laïc, l'Etat s'affirme non par sa représentation mais par sa nécessité. A l'inverse, l'Eglise - dont la nécessité est contestable - n'en exprimera que plus ouvertement sa présence: même si nous paraissions avoir perdu de vue le combat des institutions, nous le retrouvons sur le terrain, dès qu'il s'agit de mesurer le degré de signification dont est investi un édifice. Une fois de plus, ce n'est pas la référence stylistique qui compte, mais la présence - ou l'absence - de l'historicisme comme moyen d'expression.

P.202 ◀ Au moment où Laloy construit l'hôtel Le Chapelier, il a en projet une charmante petite villa, "Kermaria", pour M. Guillaumin à Guichen. Cette construction basse, à simple rez-de-chaussée sous comble à deux versants, est traversée en son centre par un avant-corps, haut de deux étages sur le devant et d'un seul sur le revers. Le jeu cruciforme des volumes est prétexte à une opposition face-revers tout à fait séduisante : sur le devant se situe un grand salon précédé d'une terrasse couverte, en pan de bois, tandis que deux chambres occupent les étages - au premier, la couverture de la terrasse forme balcon; au second, c'est le débordement de la ferme de tête sur le pignon qui crée un avant-toit. Latéralement, le corps de logis forme comme deux ailes basses - salle à manger d'un côté, chambre de l'autre. Par derrière, le discours est très différent : à droite la cuisine, à gauche, le service de la chambre; au centre, une avancée en pan de bois sous laquelle se placent une large baie cintrée et un bow-window : cette façade, qui est celle de l'entrée, correspond à un petit hall prenant jour

LOY
par la grande baie ainsi qu'à l'escalier - qui déborde, de façon inattendue, dans l'avancée du bow-window. Au dessus de l'avancée centrale s'étagent, dans les parties hautes, la souche de la cheminée du salon (dans l'axe de la pièce, à l'opposé de la terrasse couverte), puis une sorte de belvédère coiffé par une croupe qui déguise la surélévation de l'autre façade.

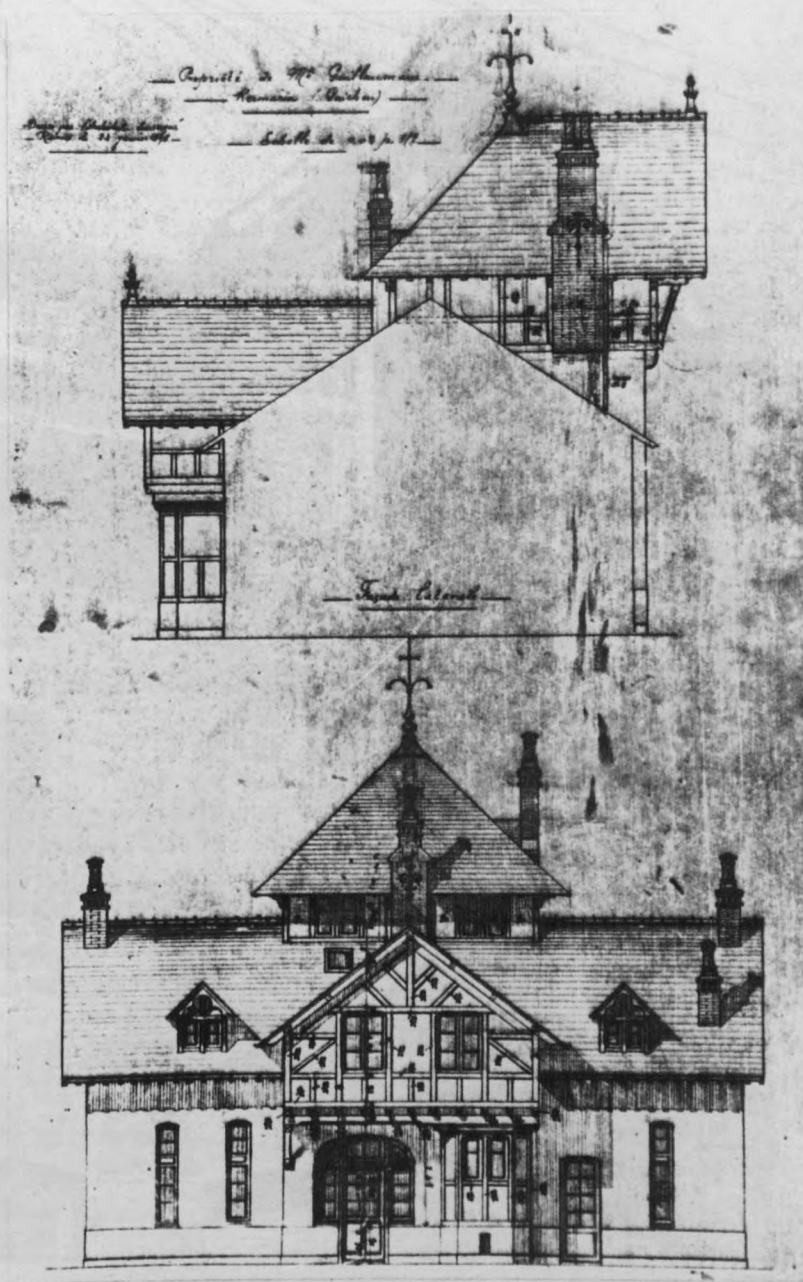
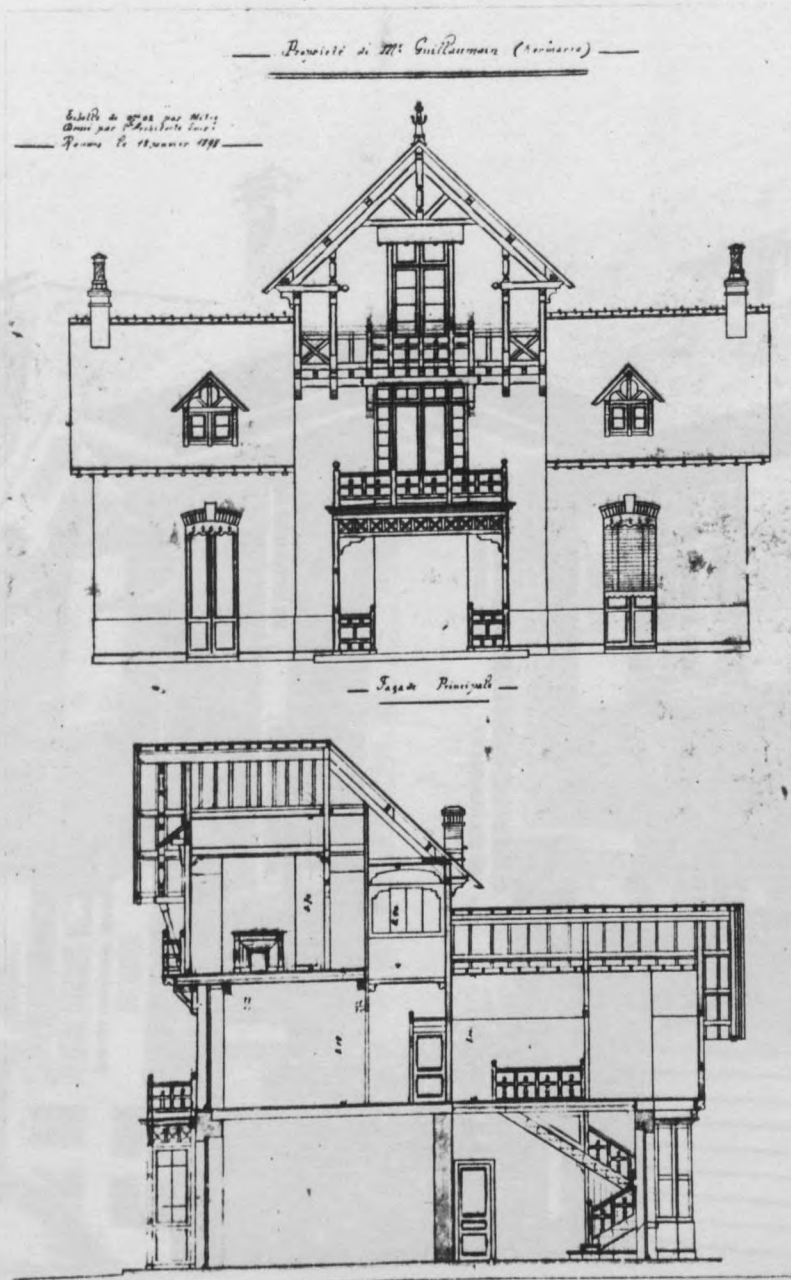
Tous ces détails sont inattendus, étrangers au langage usuel du balnéaire : en profil, la dissymétrie des deux avant-corps dos-à-dos et la croupe qui les articule fait penser - avant l'heure - à certaines villas nancéennes de Weissenburger. Le décor très sobre du pan de bois rappelle certaines villas belges de Paul Hankar (y compris la disposition du salon, axé sur le vis-à-vis du foyer et de la terrasse). Enfin, le plan cruciforme très marqué ainsi que l'existence d'une cheminée centrale nous ramènent à Wright et aux maisons de la prairie américaine. Aucune de ces références n'est directement possible : en revanche, il n'est pas douteux que J.M. Laloy lit les revues et qu'il a feuilleté The Studio, car tous les thèmes qu'il retient dérivent du domestic revival anglais et, plus précisément, des cottages de Voysey.

Dans un autre registre, Laloy construira pour M. Dubreuil, pharmacien à Flélan, une petite maison de brique (1899) qu'on croirait sortie d'une revue belge ! Dans des répertoires différents, mais propres l'un et l'autre à l'architecture domestique, l'architecte s'exerce sur le thème de la petite maison. Cette recherche se synthétisera la même année dans une belle villa balnéaire qu'il construit pour sa famille, boulevard Surcouf à Cancale - sur la même avenue, dont il possède les terrains, il construira dans les années suivantes une dizaine

203 ◀ d'autres villas (son fils en bâtissant encore deux autres dans les années vingt).

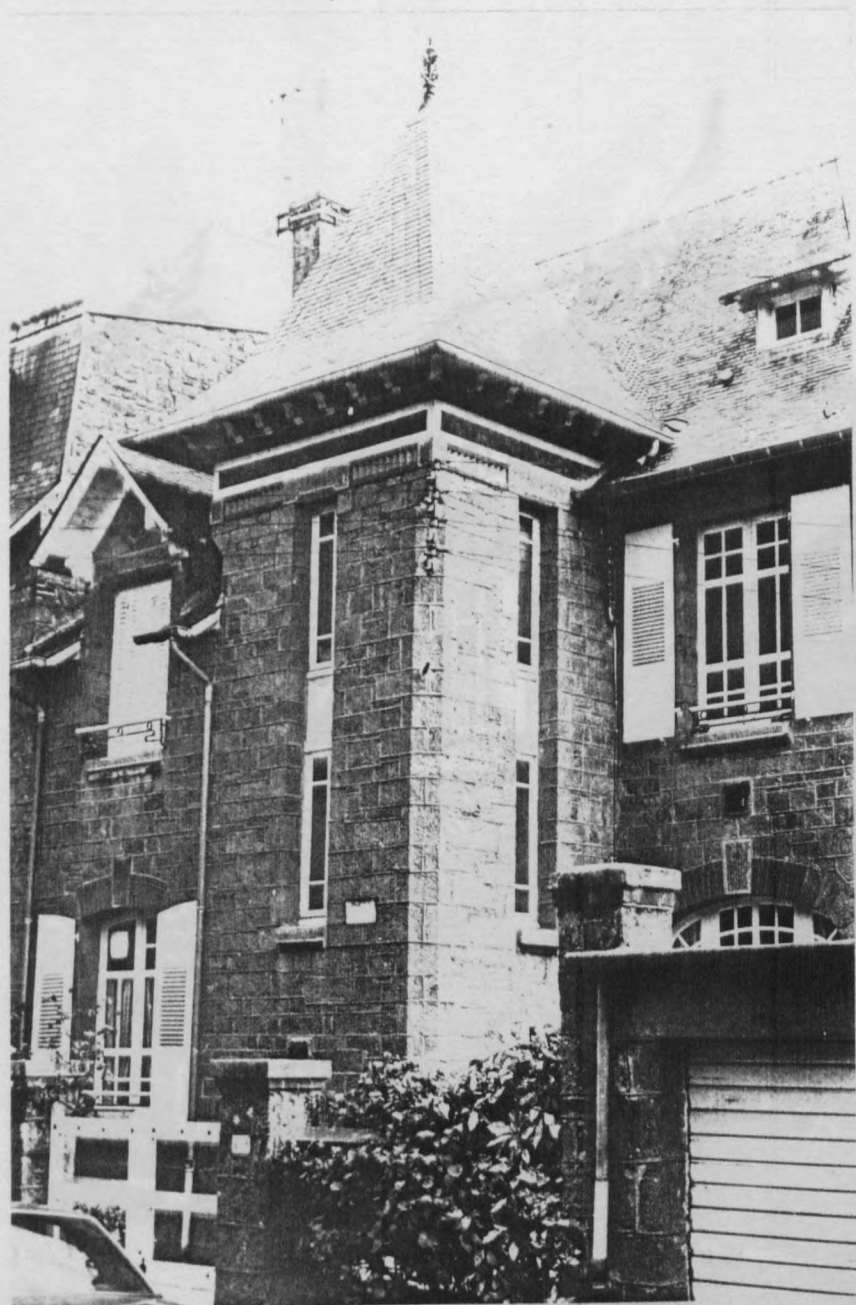
à 205

1898 - villa "Ker Maria" de M. Guillaumin à Guichen

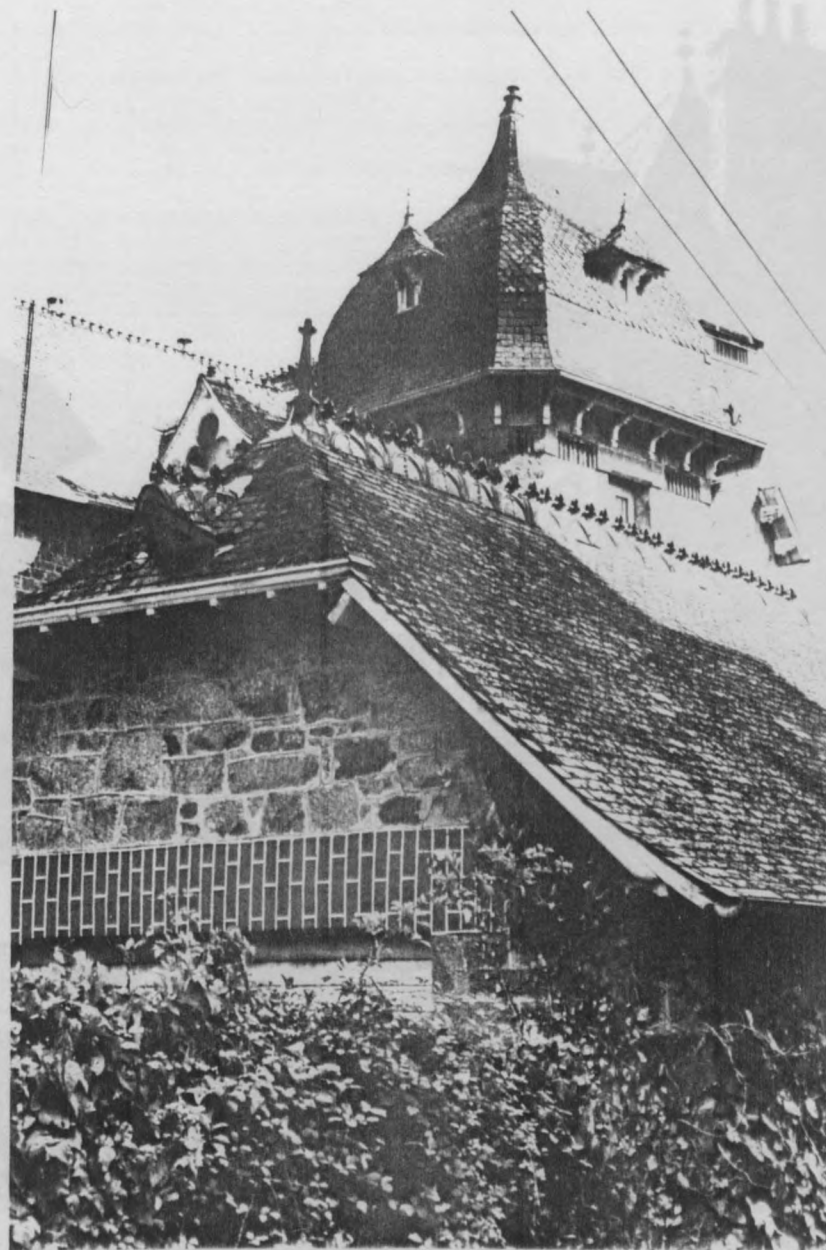
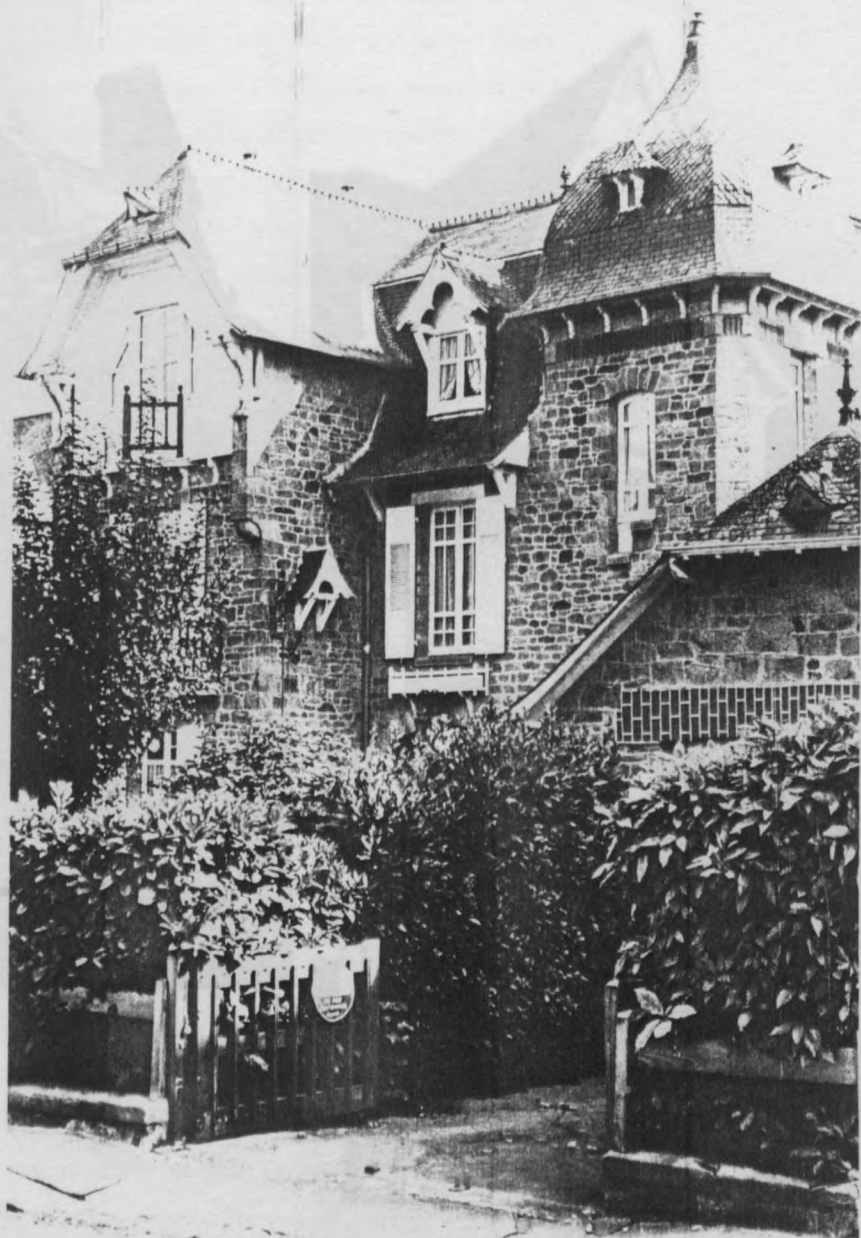


circa 1905-1910 - villas à Cancale

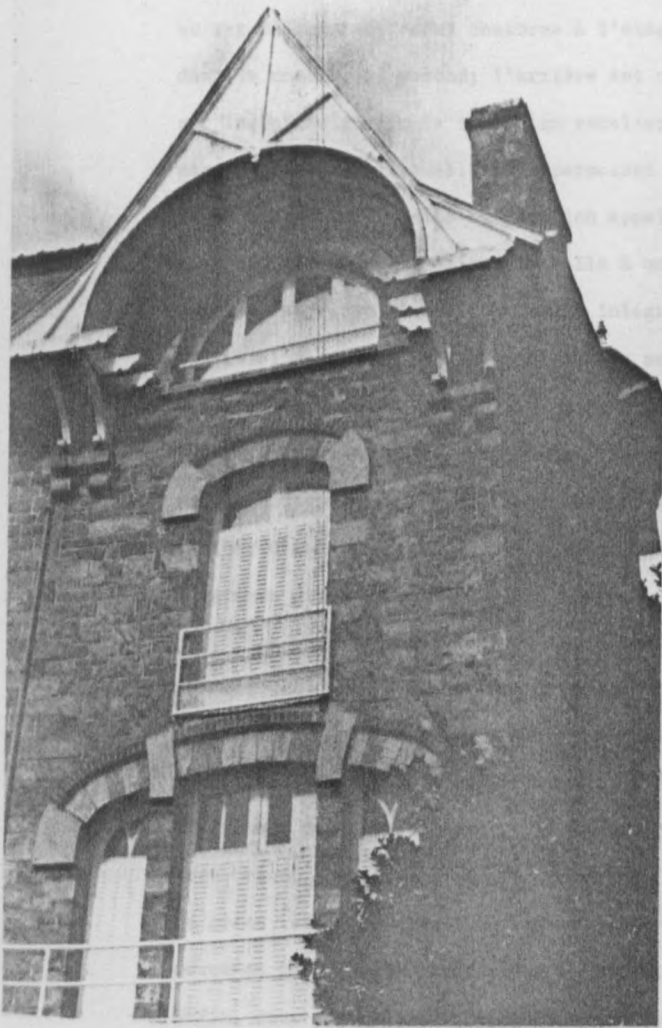
de gauche à droite : "Kerjoyeux", 13 bd. Surcouf et 24, place du Calvaire (lieu dit La Houle), port de Cancale.



circa 1905-1910 - Villas à Cancale
"Cancaven", 7 boulevard Surcouf



206
circa 1905-1910 - Villas à Cancale
de gauche à droite : "Val Joyeux", 12 rue du Mont-Saint-Michel; rue Victor Hugo, Port de Cancale; 10, bd. Surcouf.



à 212²⁰⁸

La villa "La Cancalaise" (11) est une construction de plan carré, divisée par un refend longitudinal auquel s'accroche les cheminées. La partie du devant, qui ouvre sur le boulevard et sur le panorama de la mer, comporte une grande salle à manger au rez-de-chaussée, deux chambres à l'étage et une seule, prise dans le comble, au second; l'arrière est occupé par le vestibule, sur lequel se greffe la tour d'un escalier hors-oeuvre, ainsi que par la cuisine (à laquelle se superposent des chambres d'enfant ou de domestique). Cette disposition appelle plusieurs remarques: il n'est pas prévu de salon, la salle à manger en tenant lieu; quant au service, il est totalement intégré à la vie de famille (ni cuisine en sous-sol, ni escalier de service, ni étage des domestiques). La maison se veut donc uniquement familiale, sans appareil. Laloy avait un moment prévu d'ajouter latéralement une aile basse aménagée en studio et pouvant lui servir durant l'hiver d'annexe de son agence de Rennes : il utilisera finalement la grande pièce commune pour cet usage.

La simplicité du mode de vie qu'exprime la distribution se retrouve dans le traitement architectural : maçonnerie en moellon de pays sans aucun décor (y compris les encadrements des baies), grande toiture débordante, à demi-croupes. Le traitement des formes n'en est pas moins raffiné : l'escalier hors-oeuvre constitue l'élément principal, mais il faut y ajouter le grand refend longitudinal (exprimée par une souche de cheminée marquant la division entre pièce de vie et pièces de service). Enfin, deux éléments pittoresques viennent enrichir le commentaire : un petit porche sous auvent indiquant l'entrée et, couplée avec lui, une grande souche de cheminée sur l'angle de la maison - sa position indique la situation de la chambre de maître à l'étage (cette dernière étant chauffée par une cheminée d'angle). Avec peu de moyens, l'édifice est d'une grande variété - cette

variété n'ayant rien de gratuit.

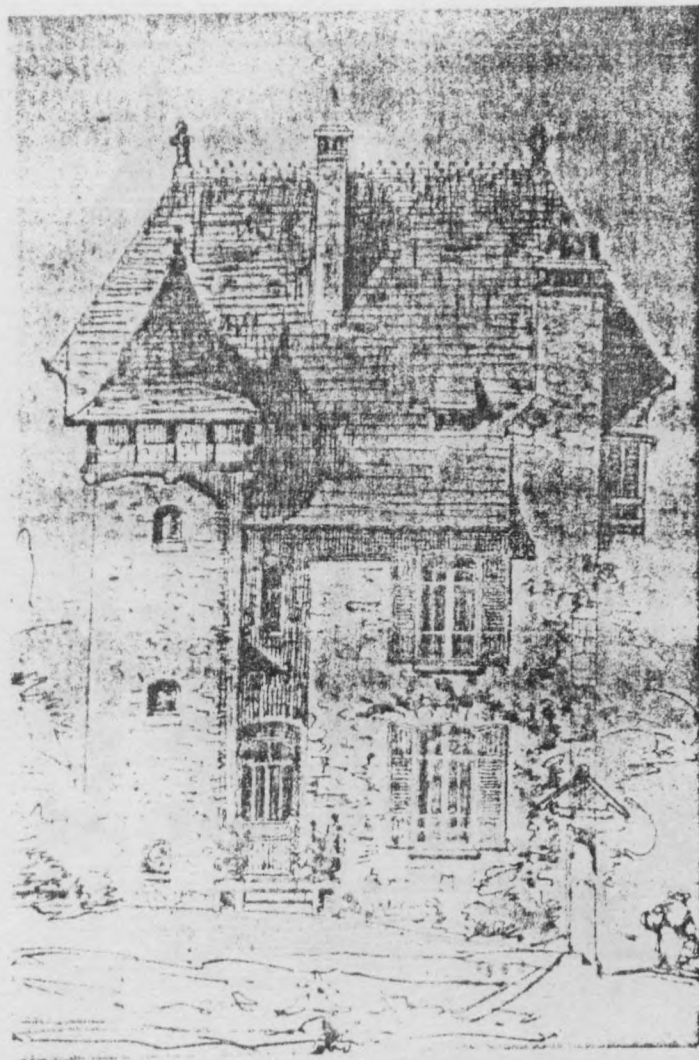
Cette manière de travailler, parfaitement adaptée aux édifices ordinaires, Jean-Marie Laloy va l'utiliser dans nombre d'édifices : les écoles dont nous avons parlé, bien sûr, mais aussi certains bâtiments publics comme l'hôpital d'Hallouvry à Chatepie (1913), la prison départementale de Rennes (1900) ou les quelques 25 gendarmeries qu'il édifiera de 1897 à 1928 (les dernières, en collaboration avec son fils Pierre). L'asile d'Hallouvry est un hôpital moderne, de type pavillonnaire - très vaste ensemble d'un coût total de plus de 1.700.000 francs : Laloy n'a pas cherché à en valoriser l'apparence et il a adopté un style proche des autres hospices dont il est

213 l'auteur dans le département (Saint-Brice-en-Coglès, Antrain, Dol, Maternité de Fougères). Quant à la prison départementale, c'est une austère construction en schiste rouge de Pont-Réan - d'une rare sévérité.

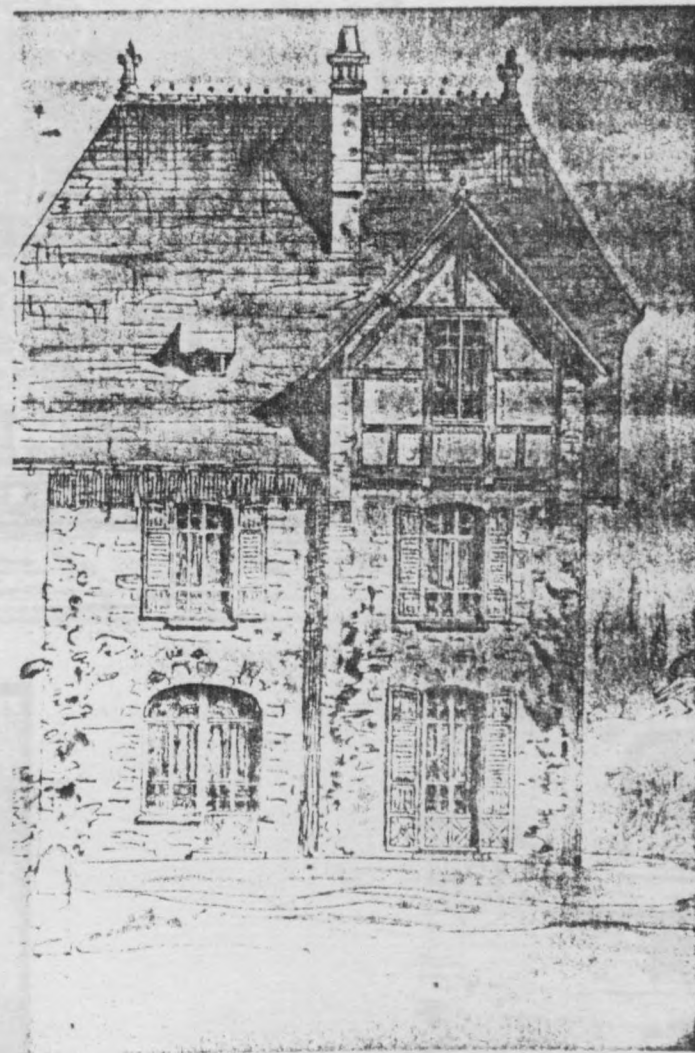
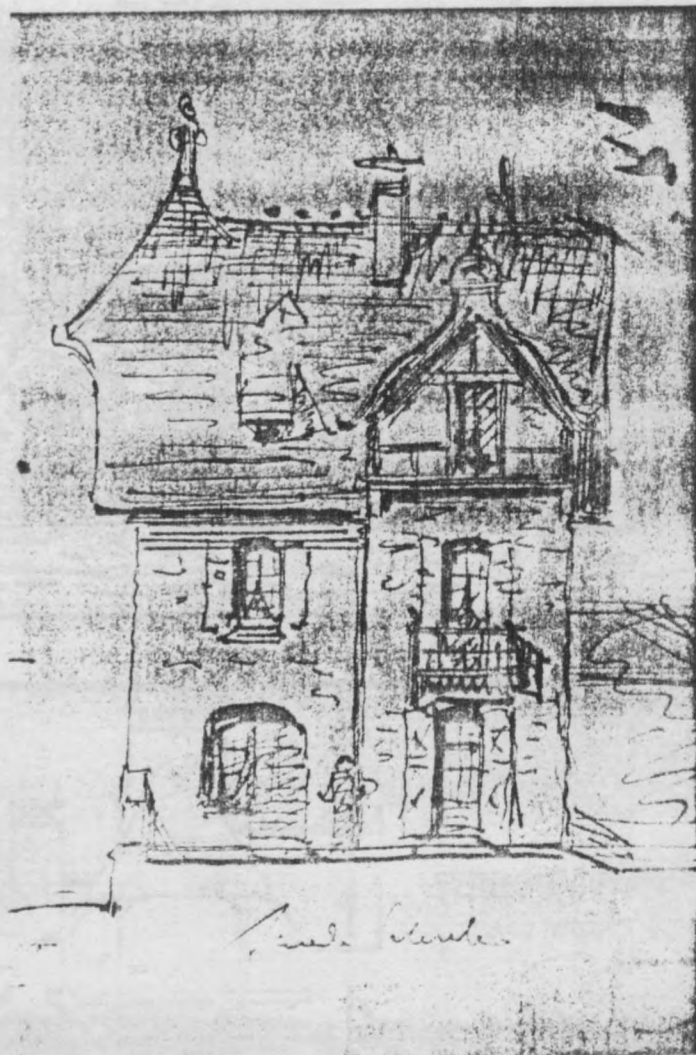
214 Les gendarmeries (12) fonctionnent comme les écoles sur un plan-type, élaboré en 1898 pour Flélan-le-Grand et répété ensuite avec de nombreuses variantes. La distribution de ce qui n'est qu'un logement collectif a joué, en la circonstance, un rôle très contraignant - d'autant que la hiérarchie s'y fait sentir (selon l'importance relative de la caserne, le nombre de gendarmes sera variable et le plan devra être conçu pour être extensible). Laloy s'est débrouillé avec cette difficulté en accentuant les variations, à partir d'un type élémentaire à trois travées. A la différence des écoles, où la composition était susceptible d'importantes variantes, les gendarmeries sont fortement modélisées et ne permettent que des variations décoratives du détail.

1899 - villa "La Cancalaise", 20 bd.
Surcouf à Cancale

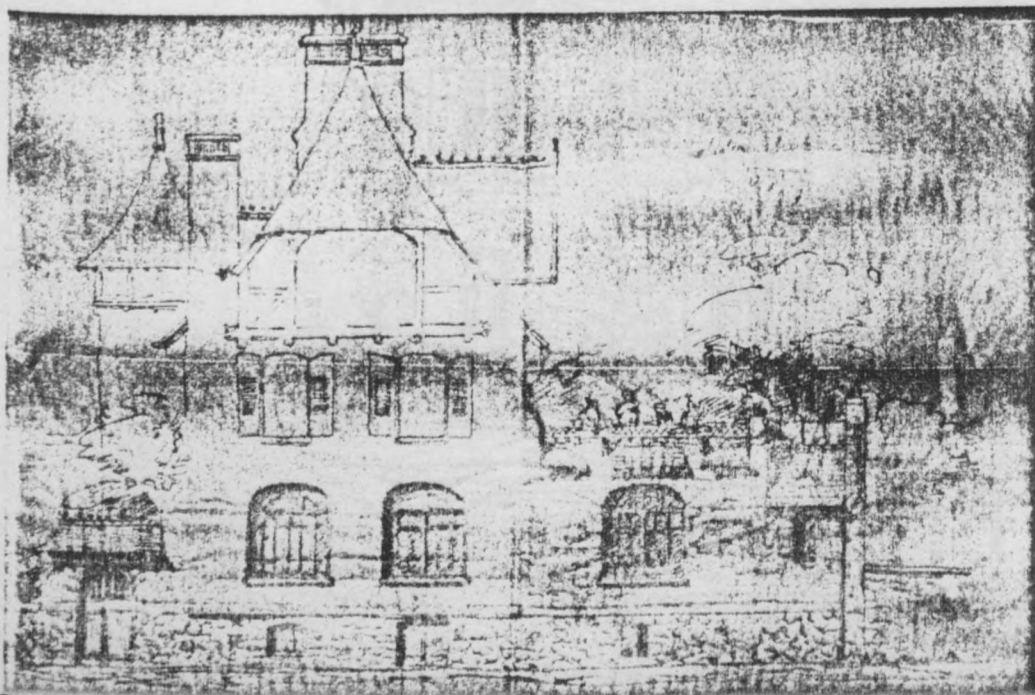
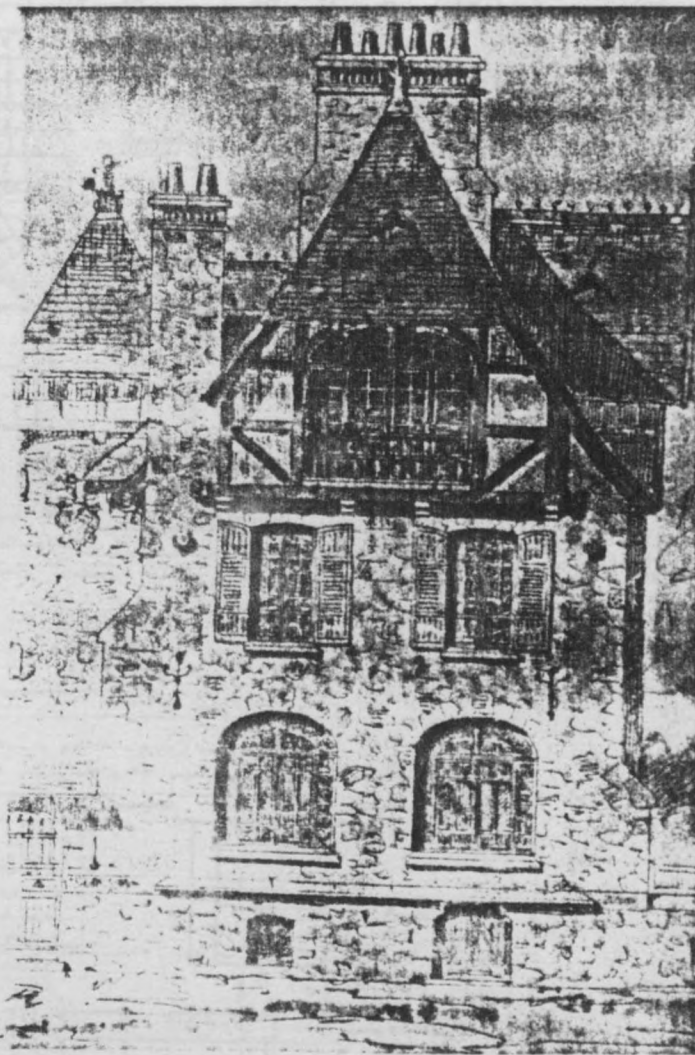
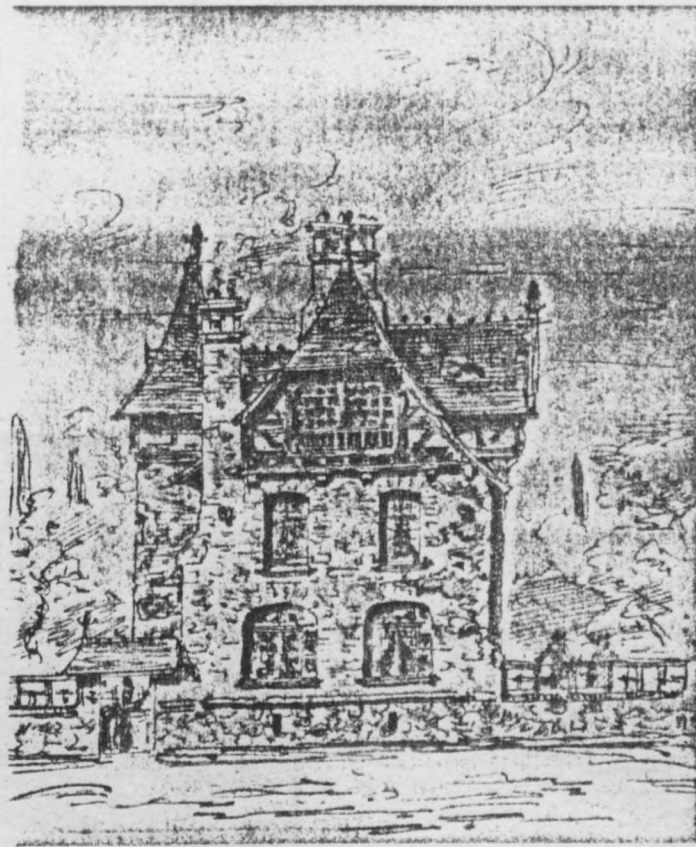




esquisse et étude finale de la façade Sud

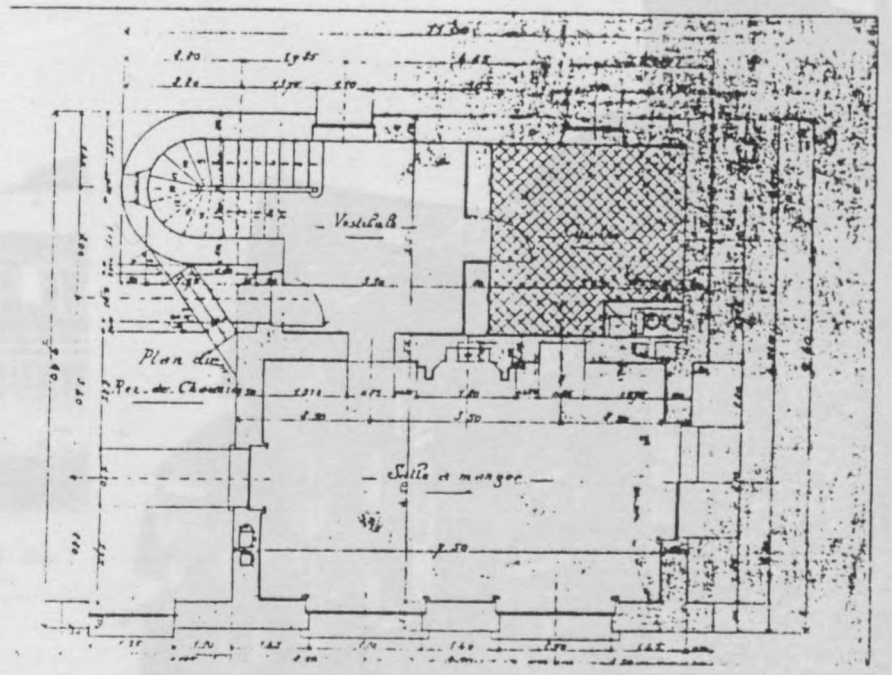


esquisse et étude finale de la façade Nord

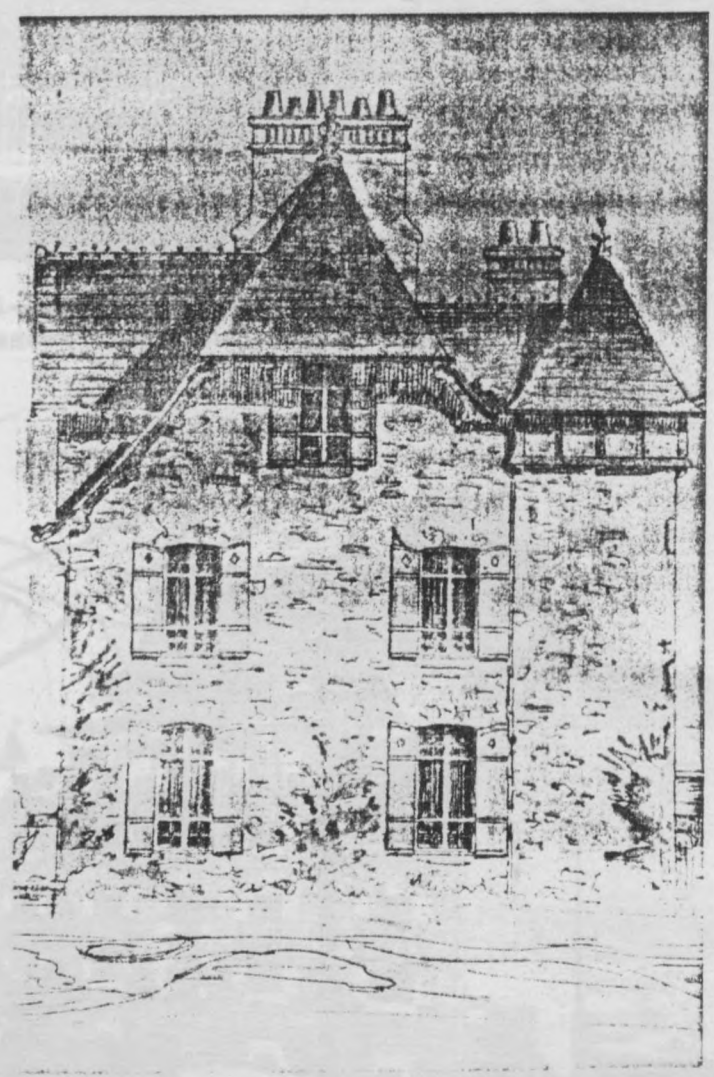


ci-dessus et de gauche à droite : première et deuxième
esquisse (sans puis avec cheminée) puis étude finale
de la façade Est (connaissant sur la mer)
ci-contre : nouvelle étude pour l'adjonction du bureau
de l'architecte

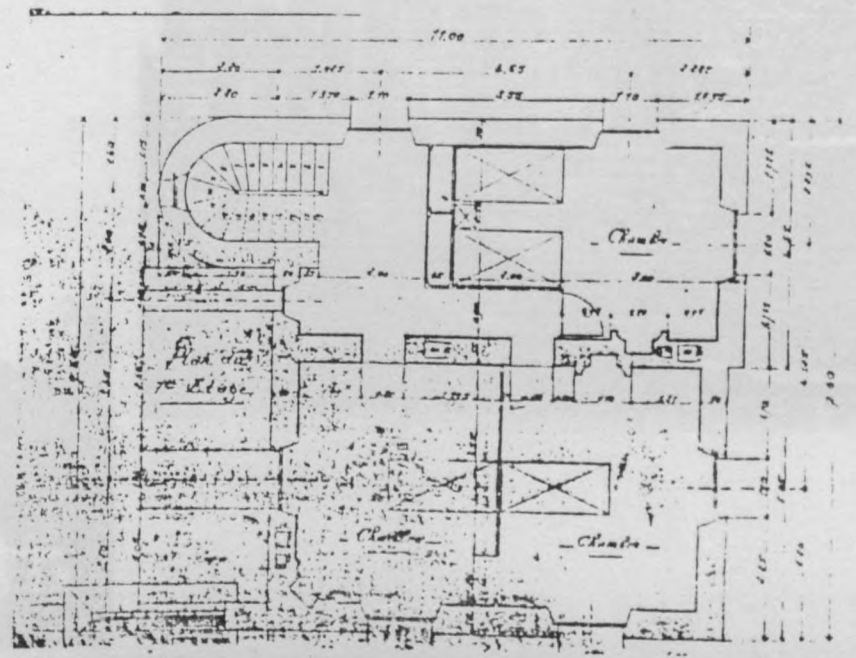
Plan du rez-de-chaussée



façade Ouest



Plan du 1er étage





1909-1911 - ci-dessus : Hospice d'Antrain; ci-contre : la gendarmerie du Pertre; ci-dessous : la gendarmerie de Bruz.



5 - Le Pertre (I.-et-V.) - La Gendarmerie



3034. Bruz (I.-et-V.) -- La Gendarmerie

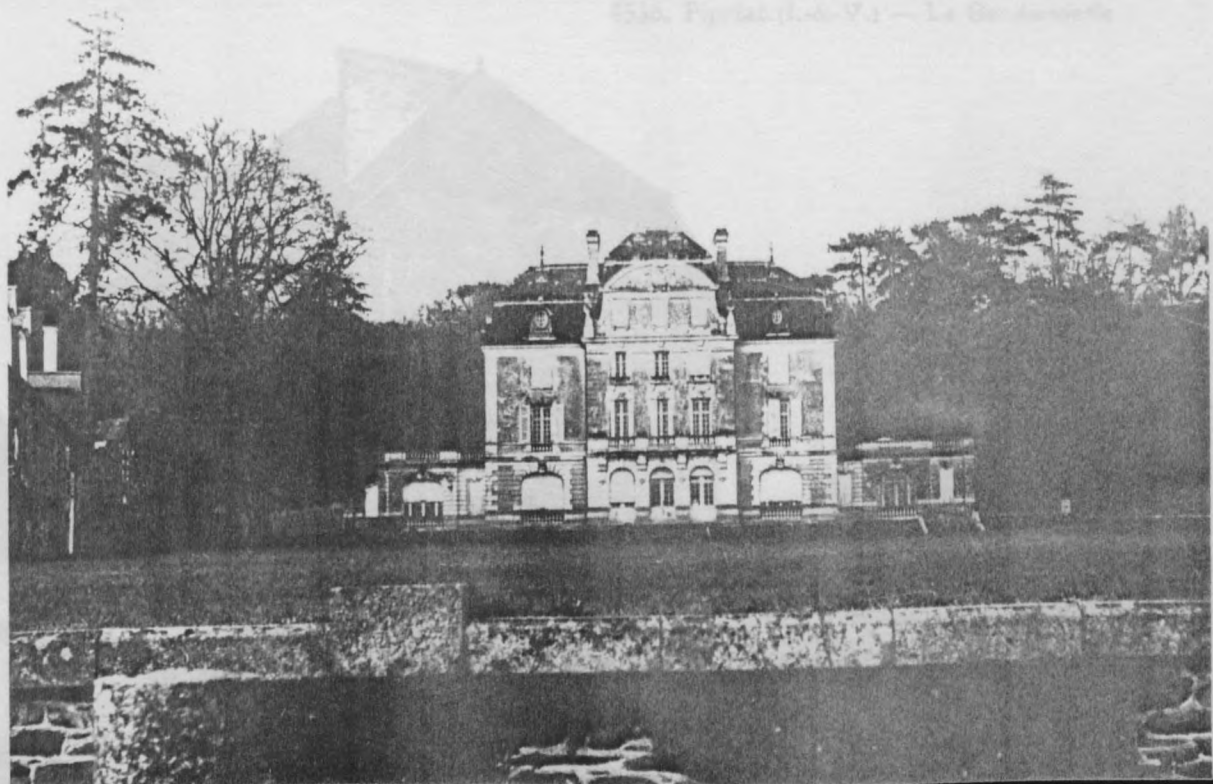
Jean-Marie LALOY
Jean-Marie LALOY



1ère Edit, Rennes

2811. Plélan (I.-et-V.) — La Gendarmerie

1899-1901 - gendarmerie de
Plélan



1910 - château de la
Driennais à Saint-Malo de
Phily

LE GRAND-FOUGERAY (I.-et-V.)
La Gendarmerie et l'Arrivée.

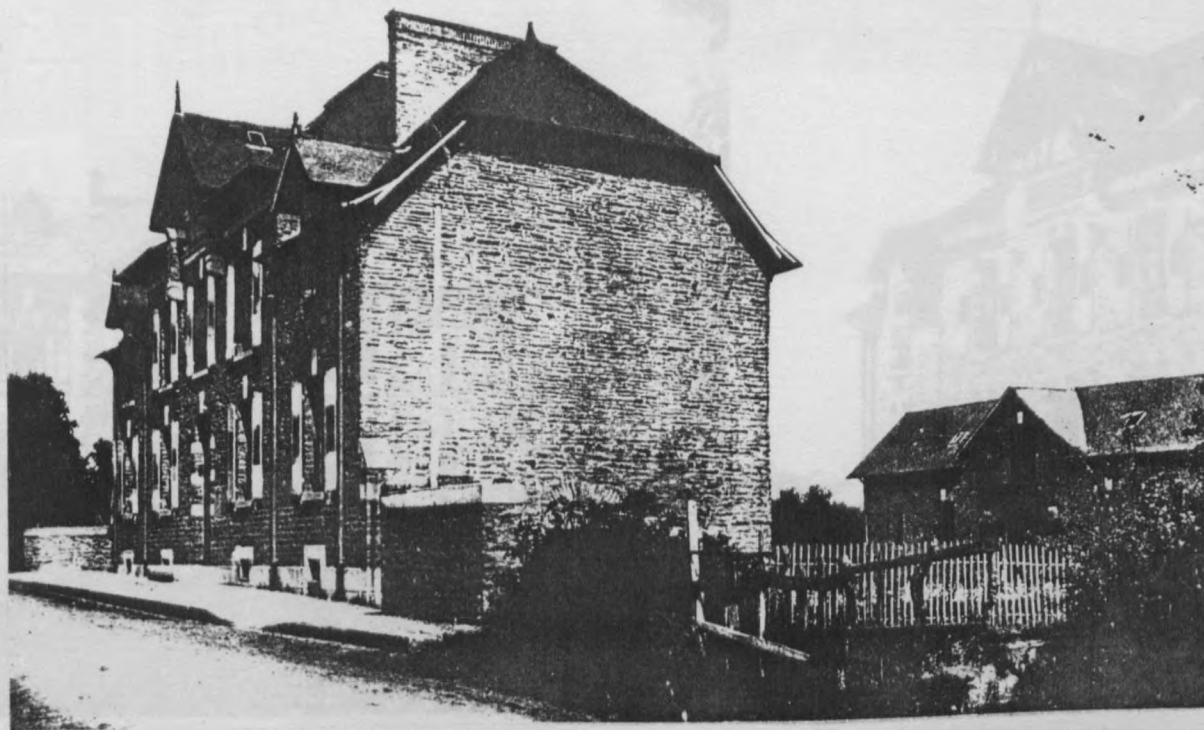


Jean-Marie LALOY
Jean-Marie LALOY

1911-1913 - Hospice de Bois
(ci-contre)
ci-dessous à circa 1912 -
gendarmerie de Montauban-de-
Saviane et de Saint-Christo-
phe des Bois (1912-1914)

1910-1911 - la gendarmerie du
Grand-Fougeray

4536. Pipriac (I.-&-V.) — La Gendarmerie



1910-1912 - la gendarmerie de
Pipriac

Jean-Marie LALOY

1911-1913 - Hospice de Dol
(ci-contre)

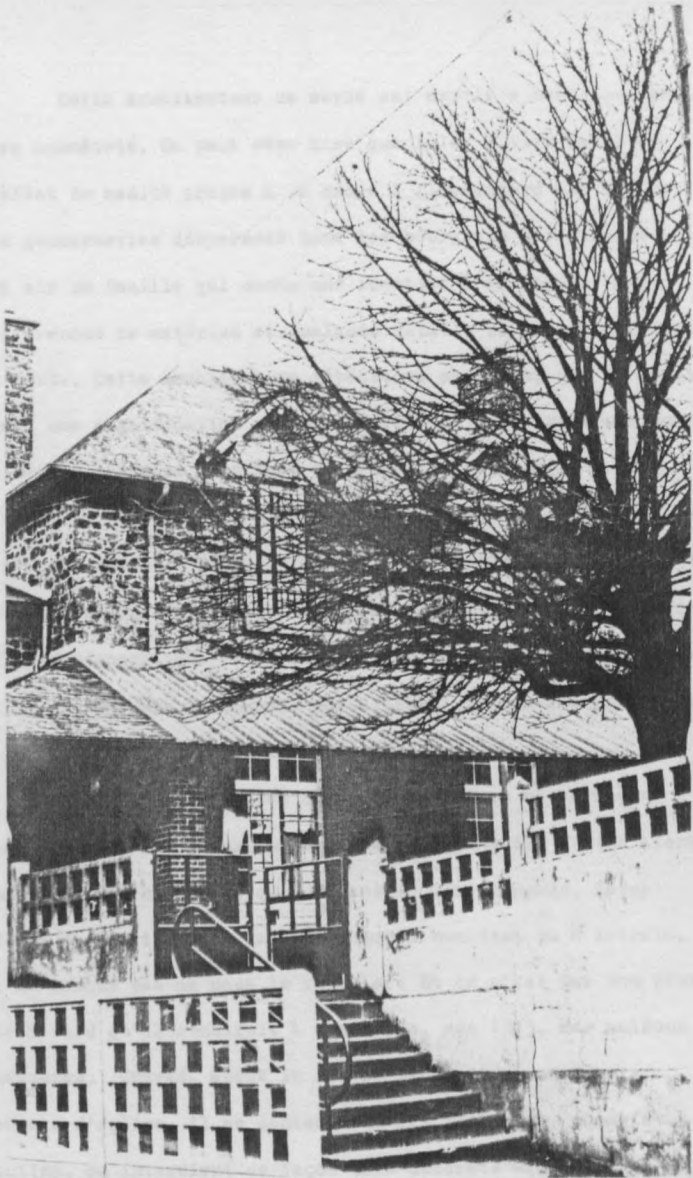
ci-dessous : circa 1912 -
gendarmeries de Montauban-de-
Bretagne et de Saint-Christo-
phe des Bois (1912-1914)



2664. Montauban-de-Bretagne (I.-&-V.) — La Gendarmerie



J. Sorel, éditeur



ci-dessus : 1912-1916 - école de filles à.
la Mézières
ci-contre, en haut : 1912-1916 : gendarmerie
de Vitré; en bas : 1924 - gendarmerie de
Saint-Méen-le-Grand (Laloy Père & Fils)

Jean-Marie LALOY



Cette architecture de série est exprimée sans faux-besoin, avec honnêteté. On peut même dire que Laloy a tiré parti de l'effet de redite propre à la série : plus encore que les écoles,

213 à 217 les gendarmeries dispersées dans les bourgs du département ont cet air de famille qui donne une identité à la région. Les différences de matériau et quelques détails de couverture font le reste. Cette architecture répétitive acquiert, par sa répétition même, une signification que sa modestie ne lui aurait pas donné au départ : écoles, hospices et gendarmeries, couvrant le territoire de l'Ille-et-Vilaine, sont le legs de la République, elles expriment la présence de ses institutions jusque dans le fond des campagnes et elles sont, à leur manière, une image de l'Etat, démocratique et égalitaire. Loin de tout triomphalisme, Laloy est parvenu à exprimer parfaitement le message qui était celui du pouvoir républicain.

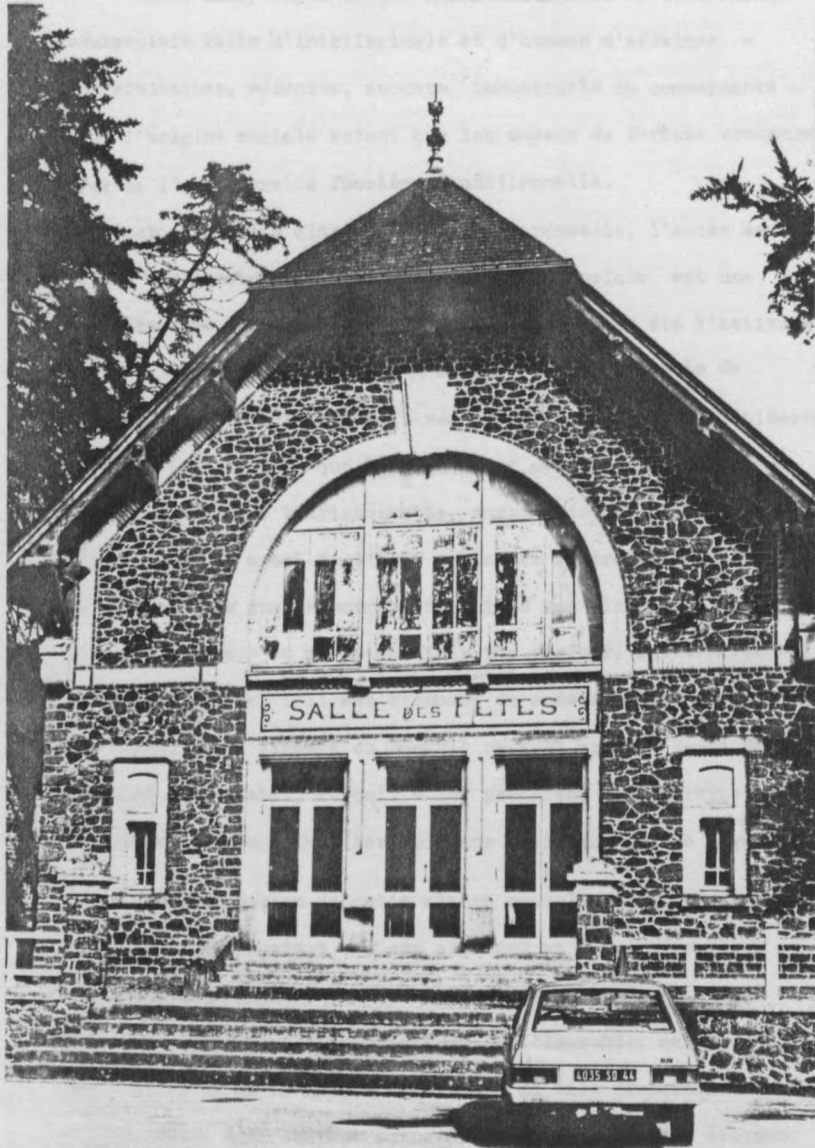
Après tant d'églises orgueilleuses, ces bâtiments ne sont pas sans fraîcheur. Ne croyons pas néanmoins qu'ils aient été dépourvus de sens : quand, dans le même langage, Laloy

220 édifie des "patronages laïcs", comme à Montfort ou à Antrain, il ne manque pas de nous le rappeler. Et ce n'est pas non plus par hasard qu'il construit à Chantepie, dès 1913, des maisons ouvrières. Chargé, après la Loi de Séparation, de divers projets d'église, il se contente de les restaurer, comme à Moulins, ou intervient de façon très discrète - ainsi, à Hédé, où il reconstruit dans le style traditionnel de l'Ille-et-Vilaine une flèche de croisée en charpente: le monumentalisme n'était pas pour lui une question de programme, mais d'objectif. La hiérarchie qu'il établit implicitement entre les édifices de série, les variantes ou les créations ornementales nous renseigne parfaitement sur ce point: elle permet de mieux

comprendre quelle a été la visée idéologique de cette production abondante - dont, en regard des oeuvres de Regnault ou de Mellet, on aurait pu sous-estimer la portée. Avec des moyens autres, le combat laïc n'était pas moins obstiné que le combat religieux.

Il reste que, de la production de Jean-Marie Laloy, se dégage une sorte de dualité: tandis que les architectes religieux se consacrent presque exclusivement à la construction d'églises, l'architecte du département mène conjointement deux carrières - l'une publique et combative, l'autre privée et, dans un certain sens, opportuniste. Le luxe et la démonstrativité de ses constructions privées dénote, en effet, par rapport à la simplicité, voire au systématisme des équipements publics dont il a la charge. Cette ambiguïté est d'autant plus frappante qu'une nouvelle ligne de rupture s'établit dans sa production, entre résidence principale ou secondaire, entre habitat urbain ou balnéaire (encore n'avons-nous pas exploité une typologie intermédiaire : celles ^{des} maisons péri-urbaines ou des maisons de bourg, dont la typologie se rapproche-en plus ornée-de celle de la villa). Cette hiérarchie de convenance, plaçant les édifices publics à un niveau très inférieur, se trouve à l'opposé de la conception du monument public qui avait prévalu de la fin du XVIIIe siècle jusqu'au Second Empire.

On comprend bien qu'elle soit apparue en réaction contre le monumentalisme vide de l'art du Second Empire - contre cette emphase dont Martenot, à Rennes, est le symbole - mais on peut s'étonner qu'elle ne se soit pas étendue à l'habitat de façon tout à fait complète. Le maintien de la typologie de l'hôtel (qui, dans la logique du système, aurait dû disparaître) est extrêmement révélateur : une élite bourgeoise s'installe, qui a ses quartiers préférentiels (le Contour de la Motte plutôt que le boulevard de Sévigné) et qui n'abandonne en rien les signes d'un statut



circa 1910 - salle des fêtes et sous-préfecture de Montfort-sur-Meu



110. - MONTFORT-sur-MEU. - La Sous Préfecture et la Salle des Fêtes

social privilégié.

■ UNE ELITE BOURGEOISE

J.M. Laloy est l'un des membres éminents de cette haute bourgeoisie faite d'intellectuels et d'hommes d'affaires - universitaires, médecins, avocats, industriels ou commerçants - dont l'origine sociale autant que les moyens de fortune concurrencent ceux de l'aristocratie foncière traditionnelle.

Pour cette nouvelle classe, fière de sa réussite, l'accès aux signes architecturaux de la représentation sociale est une incontestable exigence. Très significative avait été l'attitude de F.C. Oberthur qui, dès 1875, se fait construire près de son usine un hôtel particulier néo-Renaissance dû à un architecte parisien (13), tandis que le jardin est dessiné par les frères Buhler. Alors que l'aristocratie, marginalisée, construit dans le dernier quart du siècle un nombre restreint de châteaux et d'hôtels, la grande bourgeoisie prend une place de plus en plus importante - au point de finir par dominer, culturellement, le milieu régional : il est étonnant de constater que ni le Comte des Loges, ni le Vicomte du Bouëxic ne font appel à Henri Mellet, pourtant bien établi, et qu'ils lui préfèrent l'architecte du département - nonobstant les opinions politiques de ce dernier.

La progression de cette classe nouvelle est évidente dès les années quatre-vingt : c'est elle qui va faire vivre les architectes en leur assurant la clientèle aisée dont ils ont besoin : naît alors l'architecture de l'immeuble, celle du petit hôtel ou de la maison. Alors que de tels programmes appartenaient bien souvent aux entrepreneurs, dans les époques précédentes, ils sont maintenant l'objet des soins de l'architecte

- sans doute parce que la construction, très soignée, est moins économique et qu'elle lui permet donc d'en tirer un profit suffisant pour s'y intéresser. Entre l'architecture publique et l'architecture religieuse, l'architecture de la maison vient de conquérir sa place à travers toute l'Europe : dès le milieu du siècle, l'immeuble faisait partie du répertoire des architectes; peu à peu, la maison de loisir puis la maison de ville viendront les rejoindre - cette situation ne fera que s'amplifier jusqu'à la première guerre mondiale.

Le développement de la profession d'architecte est directement lié à cette extension de la clientèle. Alors que la commande a été si longtemps étroite et mesurée - au point que Louis Richelot pouvait se plaindre des défauts d'exécution du tribunal de Montfort (dont il n'était même pas le concepteur) en soulignant que l'occasion pour un architecte de faire des colonnes était assez rare pour qu'il s'y attachât ! - il en sera tout autrement à la fin du siècle. A l'époque révolutionnaire, un seul architecte, Philippe Binet (14) résidait à Rennes comme voyer - les grands projets étant entre les mains du nantais Mathurin Crucy. Sous la Restauration et la Monarchie, les architectes résidents sont trois - Béziers-Lafosse père, Richelot et Pointeau (ce dernier formé aux Beaux-Arts mais souvent accusé d'être un entrepreneur et un promoteur plutôt qu'un architecte); quant à l'architecte de la ville, c'est successivement Charles Millardet et Vincent Boullé - anciens élèves des Beaux-Arts, tous deux non originaires et succédant à des architectes parisiens qui ne s'étaient pas implantés). Sous le Second Empire, l'architecte de la ville sera encore un ancien des Beaux-Arts, non originaire : Jean-Baptiste Martenot; mais il devient rennais d'adoption, puisqu'il y travaille pendant 26 ans et y construit nombre d'édifices. A côté

de lui, sept architectes sont actifs : Léonce Couëtoux, Charles Langlois, Hippolyte Béziers-Lafosse et Aristide Tourneux travaillent pour l'Etat (deux d'entre eux ayant fait les Beaux-Arts), tandis que Jacques Mellet, Louis Le Ray et Jean-Marie Anger de la Loriais couvrent la clientèle privée (souvent en concurrence avec les architectes publics, dont les commandes sont maigres). Dans les années 1880, ils sont également sept (Regnault, Carcain, Béziers-Lafosse fils, Jobbé-Duval, Jules et Henri Mellet, Laloy) mais tous ont fait l'école des Beaux-Arts et la tendance est à la concentration entre quelques gros cabinets. Il existe parallèlement un groupe d'architectes issus du cabinet Martenot : Alfred Daboval, Guérin, Eugène Guillaume, Guilloux, Joseph-Marie Phelippeaux. Avec quelques autres comme Folie, Gelly ou Louis-Marie Hérault, ils couvrent une clientèle modeste, sans ambitions architecturales. La profession s'est hiérarchisée tout en se développant. Un peu plus tard arriveront les D.P.L.G. - "diplômés par le Gouvernement" : Emmanuel Le Ray et Julien Ballé à partir de 1894, Charles Couëtoux et Hyacinthe Perrin un peu plus tard. Cette expansion de la profession d'architecte n'empêche pas les entrepreneurs d'être très actifs : l'un d'entre eux, J.M. Huchet, compte à son actif une partie des rues des Fossés, Hoche et de Robien dont il bâtit les immeubles parallèlement aux chantiers qu'il exécute ailleurs sous les ordres d'un architecte. Jean-Marie Huchet (15), qui a beaucoup travaillé pour Martenot, ou Poivrel, l'entrepreneur habituel de Le Ray, se sont à ce point imprégnés de la manière des architectes qu'ils en font des imitations passables pour la clientèle ordinaire.

L'architecte des architectes se situe donc au sommet d'une hiérarchie de production, reflet direct de la hiérarchie sociale : pour des raisons économiques, ils ne peuvent atteindre que les classes supérieures et une partie des classes

moyennes. Mais il est également vrai que, disposant d'une clientèle privilégiée, ils s'en satisfont : ils ne font que peu d'efforts pour s'intéresser au marché de la petite maison. Cette conjonction de motifs économiques et professionnels aboutit à identifier totalement l'architecture savante à l'architecture bourgeoise. Pour évidente que soit cette constatation dans la période qui nous concerne, elle se devait d'être soulignée - d'autant qu'elle induit une contradiction très profonde entre la demande de la clientèle et la démarche des architectes.

Il se trouve qu'en effet, la réflexion sur la maison conduit peu à peu les architectes à se dégager des poncifs de la monumentalité classique et à rechercher des formes d'expression nouvelles insistant sur le caractère domestique de l'architecture et sur ses sources vernaculaires - un mouvement dont l'ampleur est internationale et qui donne à la maison de la fin du XIXe siècle son caractère novateur. Pourtant, la demande de la clientèle n'est pas tournée prioritairement vers l'amélioration de l'espace intérieur et la simplification du vocabulaire : sa soif de représentation la pousserait plutôt vers une architecture conventionnelle de façades ornées et d'intérieurs stéréotypés. L'architecte va se trouver pris dans cette contradiction - nous l'avons déjà vu chez J.M. Laloy - et il va devoir s'efforcer de composer entre deux tendances contradictoires. Il y sera largement aidé par l'évolution des mentalités, sous l'influence grandissante des media qui assurent avec insistance la promotion de modèles domestiques et tendent à rejeter le formalisme de l'architecture de façade, telle qu'on la pratique depuis maintenant un demi-siècle.

L'habitat n'est donc pas l'expression naïve de l'autosatisfaction d'une classe parvenue, comme on l'a trop souvent pensé :

il est l'objet d'un débat implicite sur le rôle de la monumentalité. Certes, le problème est rarement soulevé, mais l'accent mis sur la vie familiale, la critique de dispositifs hiérarchiques comme l'opposition de la réception et du service montre que la représentation sociale est contestée et qu'une partie au moins des classes montantes s'intéresse plus à son mode de vie qu'à l'image qu'elle peut donner de son statut social. Cette évolution en profondeur se fera sur près d'un siècle : la comparaison d'un hôtel particulier des années 1870 avec une maison des années 1930 montre l'importance du chemin parcouru et fait mieux comprendre la réflexion qui a été celle des architectes et de leurs clients durant toute cette période.

Le passage des symétries obligées du plan palladien ou de l'ordonnance vénitienne des niveaux à des formulations beaucoup plus libres inspirées de l'architecture rurale s'est fait lentement, à travers la contestation de la régularité - notamment, la désarticulation des parties dont les maisons de Laloy sont l'exemple manifeste - et à travers la mise en évidence des fonctions internes : les Habitations modernes ont bien été un livre décisif pour la fin du XIXe siècle. Leur publication en 1875 cristallise un mouvement en pleine gestation : nous en recueillons les fruits dans les vingt années qui suivent.

Frédéric Jobbé-Duval

De cette évolution des mentalités et des modes d'expression architecturale, un architecte rennais est particulièrement significatif : Frédéric Jobbé-Duval (1846-1929), frère d'un peintre parisien en renom et membre d'une famille de peintres-décorateurs actifs à Rennes depuis le milieu du XIXe siècle. L'évolution de Jobbé-Duval est parallèle à celle de Laloy, au point que leurs édifices finiront par présenter de grandes

similarités à la fin de leur carrière. Tout, pourtant, les opposait : Jobbé-Duval se destinait à la carrière des armes et avait été admis à Saint-Cyr ; réformé pour raisons de santé, il se tourna vers le métier d'architecte en entrant à l'Ecole des Beaux-Arts, dans l'atelier André, en 1867. De conviction royaliste, il est avec Henri Mellet candidat d'opposition aux élections municipales de 1884 - contre la municipalité Le Bastard, dont Laloy faisait partie. Jobbé-Duval travaillera beaucoup pour le milieu aristocratique, aménageant ou restaurant divers châteaux. Mais, fort curieusement, ce réactionnaire inscrit n'appartient pas tout à fait à la classe qu'il défend : il est le gendre de l'imprimeur Oberthur et, à ce titre, le beau-frère d'Emmanuel Le Ray, architecte d'une municipalité socialiste. En fait, sa carrière ne sera pas celle d'un militant politique, mais celle d'un architecte libéral tourné vers la clientèle privée. On ne lui connaît qu'une seule église - sans proportion avec les grands édifices de ses collègues - et il n'a bâti aucun édifice public de quelque importance. En revanche, il semble avoir construit un très grand nombre de maisons à Rennes (16) car les témoignages sont nombreux d'une production dont le caractère personnel est évident. Il est, véritablement, l'architecte de la grande bourgeoisie dont il a contribué à exprimer les aspirations (même s'il ne s'identifie pas avec elle sur un plan politique).

C'est à une nouvelle forme de personnalité que nous sommes confrontés à travers lui : celle de l'architecte-artiste. Artiste, il l'est par son origine familiale, par la fréquentation qui est la sienne - à travers les relations de son frère - du milieu parisien, par sa formation, enfin, à travers le moule des Beaux-Arts (en ce sens, il n'est pas différent des Mellet ou de

Laloy). Mais tout cela ne ferait pas de lui un architecte-artiste à proprement parler, si son comportement n'avait été tourné vers une création personnelle dont toutes ses oeuvres portent la marque - il n'aurait pas été homme à écrire, comme le fait Arthur Regnault dans ses Mémoires; " je n'aurais pas été capable de faire de l'architecture plus originale et il se trouvait fort heureusement que c'était celle qui plaisait le mieux..." .

Dès ses débuts, Jobbé-Duval se crée un langage personnel, fortement teinté de réminiscences à la Delorme, et il s'y tiendra toute sa vie en l'épurant et en le perfectionnant. Cette manière à laquelle il est fidèle est, en quelque sorte, son image de marque, son label (qui authentifie les oeuvres dont il est l'auteur, au moins aussi bien qu'une signature): de tous ses collègues rennais, Jobbé-Duval est le premier qui possède une véritable conscience artistique de lui-même. Il aura fallu trois générations d'architectes élèves des Beaux-Arts, depuis le retour à Nantes de Mathurin Cracy, en 1779, pour que l'esprit des Beaux-Arts se fixe en province : la première génération avait été celle d'architectes non originaires, dont la résidence avait été de courte durée; à la seconde génération, originaires et non originaires s'établissent dans la ville, mais seul Martenot porte clairement les marques de sa formation (encore ne touche-t-il que l'architecture monumentale publique et, pour une petite part, privée - celle des grands hôtels de maître). La troisième génération est celle de l'installation : tous sont passés par les Beaux-Arts; cela ne signifie pourtant pas qu'ils en aient l'esprit - Jobbé-Duval fait figure d'exception. Il résidera d'ailleurs partiellement à Paris, inaugurant le système de la double résidence qui se répand au XXe siècle (Pierre Regnault, Georges Lefort notamment).

Cette greffe de la mentalité acquise au travers d'un enseignement artistique parisien n'aurait pas été possible si

l'assimilation de l'architecture à un art ne s'était pas faite simultanément auprès de la clientèle. Aux époques précédentes, seules quelques oeuvres monumentales, de forte signification institutionnelle, étaient considérées comme appartenant vraiment au domaine de l'art; le reste était une production artisanale, à base de tours de main et de recettes transmises par le biais de l'apprentissage. C'est lentement qu'au XVIIIe siècle, l'architecture ordinaire se pare de décors à la mode, reflets superficiels d'une production savante. L'émergence des architectes est le produit d'un déplacement, lorsque la production d'habitat accède au statut d'oeuvre d'art. Il serait naïf de croire que les architectes y sont pour quelque chose : ils répondent à une demande culturelle qui est celle des classes aisées. Durant tout le XIXe siècle, la production individuelle des architectes sera soutenue par l'admiration inconditionnelle, admiration de commande, qui est celle de toute la population pour les artistes, indépendamment de tout jugement sur leur production : ce n'est pas la qualité de leur travail qui compte en effet, mais plutôt le fait que des artistes existent, qu'on puisse les connaître et devenir leur mécène - la bourgeoisie montante a des nostalgies aristocratiques dont les métiers artistiques vont bien profiter.

La revendication de l'accès à la culture est un des traits fondamentaux du XIXe siècle : elle s'exprime d'ailleurs par l'importance qu'y acquiert l'histoire comme symbole de culture. Des domaines de l'art, le premier touché avait été le théâtre, support de la vie sociale et politique dès le XVIIIe siècle; vient ensuite la musique - par le biais du théâtre d'ailleurs, puisque c'est de la musique chantée qu'il s'agit : opéra ou mélodie. La littérature prend le relais, ainsi que la peinture de chevalet - qui dispose d'institutions aussi solides que les salons ou les musées créés par l'époque révolutionnaire.

L'architecture sera la dernière touchée - elle n'a ou une place bien faible dans les salons officiels - mais elle bénéficiera du mouvement de restructuration urbaine qui suit l'explosion démographique des villes après 1830. Les architectes conquièrent successivement l'architecture publique, puis la construction d'immeubles - élément essentiel de l'ordonnance urbaine - avant d'atteindre le marché de la maison individuelle : la confusion qui existe entre l'hôtel, la villa ou la maison est bénéfique à cette extension, car la construction d'une demeure familiale s'identifie à celle des plus luxueux hôtels et cherche à en reproduire l'apparence. L'extension du domaine de l'architecture savante a d'ailleurs des résultats bénéfiques : la qualité de l'environnement urbain est en constante progression, dans les classes moyennes, durant le XIXe siècle (il est vrai qu'à l'inverse, l'habitat ouvrier se prolétarise, mais tel n'est pas notre propos quand il s'agit d'apprécier la valeur d'une production existante sans porter de jugement moral sur ses commanditaires).

C'est cette clientèle nouvelle que vise Jobbé-Duval, dont les constructions n'ont jamais un caractère excessivement luxueux : ses maisons sont à l'alignement, entre mitoyens, sur des parcelles relativement étroites, et elles sont destinées à l'habitat unifamilial. Dans le genre des "petits hôtels" de la Plaine Monceau, ils reproduisent une disposition traditionnelle de la maison de ville, en jouant sur l'agrément du jardin privatif en fond de parcelle. Les signes extérieurs de la richesse en sont absents : ni cour en façade, ni ailes ou volumes complexes, ni écuries et remises - les propriétaires de ces maisons mènent une vie bourgeoise sans appareil, ils n'ont pas de voiture et peu de domesticité.

La typologie des maisons de notre architecte évoluera assez vite vers un modèle suburbain qui n'en est qu'une variante :

inspirée par la villa, la maison s'isole en pavillon sur son terrain. Elle n'a donc plus de mitoyens (ou un seul, dans le cas, assez courant - des maisons jumelles); toutefois, les passages latéraux sont étroits - quelques mètres - et les façades correspondantes peu percées. Le recul d'alignement est manifesté par une grille et un jardin de devant : cet écran de verdure nie la contiguïté urbaine sans la supprimer complètement (même si le reculement des façades et l'intercalation de plantations assainit la rue). Enfin, la volumétrie s'enrichit de nombreux décrochements et d'effets de toiture qui expriment les fonctions internes de l'édifice tout en accentuant son caractère pittoresque. La façade postérieure, elle, ne bouge pas : sa modestie exprime son caractère privatif - excluant toute idée de représentation sociale. C'est assez tardivement que, devenues totalement pavillonnaires, les maisons présenteront une façade postérieure aussi travaillée que les autres. On a là l'ultime conséquence d'une réflexion qui, partie de la façade, s'est orientée peu à peu vers l'étude du plan et de la transposition en volumes de la distribution : toute l'histoire de l'architecture de l'habitat, dans son évolution vers l'art domestique, s'y trouve résumée.

De l'immeuble à la villa

Les premières constructions de Frédéric Jobbé-Duval, lors de son installation à Rennes, avaient été des immeubles de rapport au centre de la ville : immeuble Morel, 11-13, rue de Nemours (1878), immeuble Rault, 15, rue Gambetta - à l'angle de la rue Victor Hugo (1878) - et immeuble Clouet de la Touche, 1, place Pasteur (1884) (18). De ces constructions, la plus aboutie est l'immeuble Rault, dont la façade à trois travées ferme la perspective du Contour de la Motte, qui descend vers elle suivant une faible courbe. De cette situation urbaine très

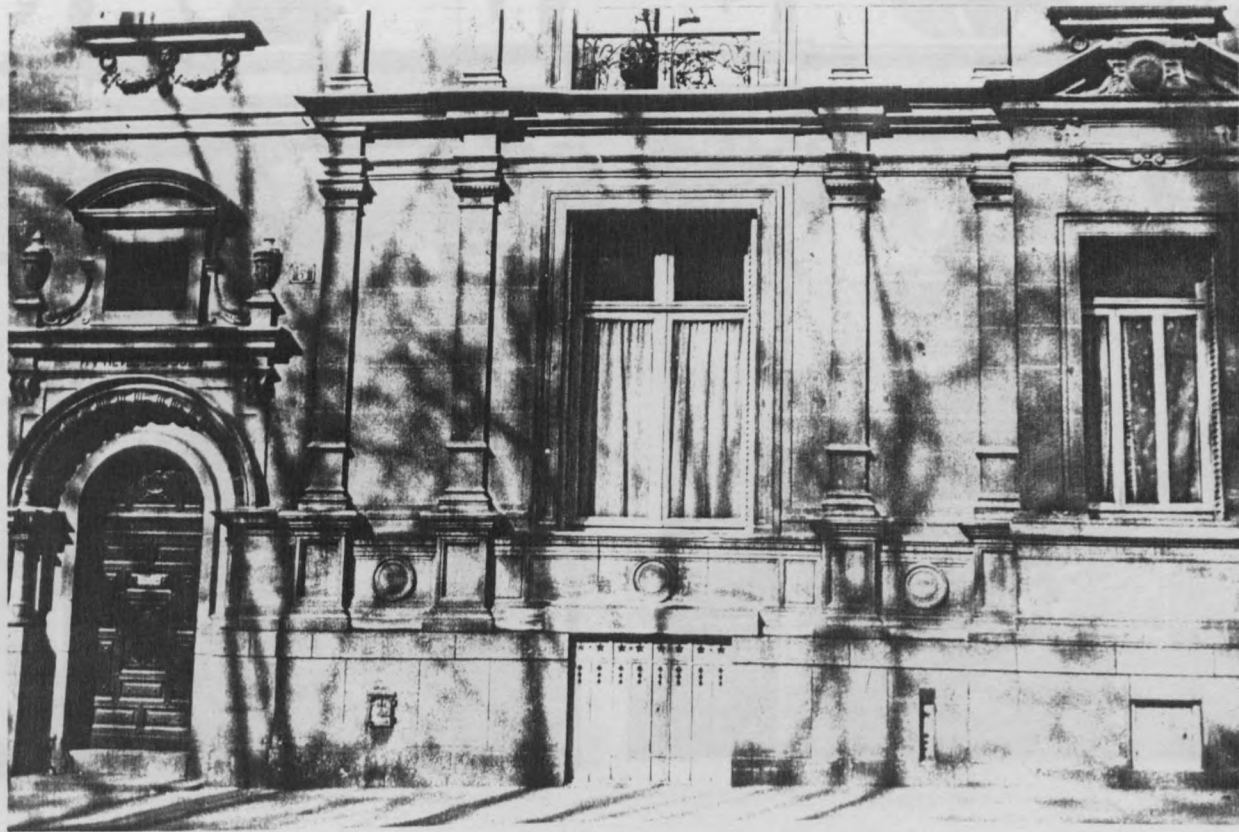
favorable, l'architecte a tiré un excellent parti : l'immeuble est un large bloc, de proportion carrée, divisé horizontalement en trois parties (soubassement à arcades, avec entresol, deux étages carrés et un étage mansardé) et verticalement en trois travées groupées vers le centre - ce qui laisse latéralement de larges respirations, animées par des refends harpés. Cette forme stable, discrètement triangulée par un jeu de percements (grandes arcades suivies de fenêtres plus petites et sommées d'une seule lucarne de pierre), constitue l'aboutissement évident de l'espace très dynamique qui est celui de cette voie descendante et en courbe: le regard de Jobbé-Duval sur l'espace urbain n'est pas éloigné de celui qu'au même moment Camillo Sitte cherche à conceptualiser à partir de l'exemple des villes de l'Italie médiévale. D'ailleurs, cette séquence urbaine de Rennes a indiscutablement un caractère italien, non seulement par le décor classique de la façade, mais par l'intelligence de sa mise en scène. Un peu plus tard, en 1892, Jobbé-Duval complétera cet aménagement en construisant à l'opposé de la place, dans l'axe de la rue Gambetta, un élégant petit pavillon de bibliothèque annexé à l'hôtel de Cuillé : situé dans la perspective montante de la rue, cette petite construction à une travée, percée d'une immense ouverture, constitue comme une loge ouverte sur le panorama de la ville - Jobbé-Duval en aimait tellement le motif, d'ailleurs, qu'il l'a répété pour le château de la Ville du Bois, près de Rennes.

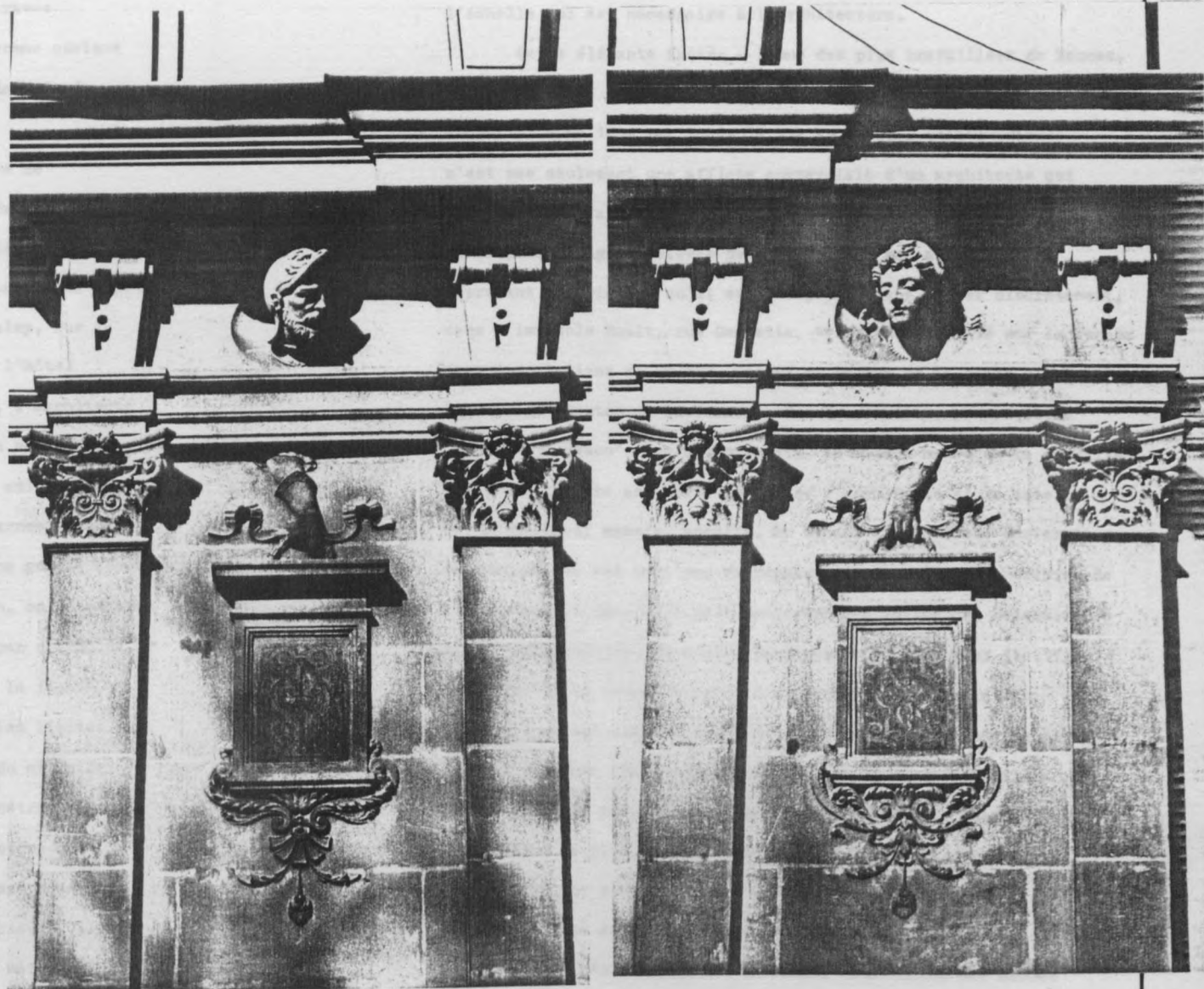
Son talent d'arrangeur, conséquence d'une formation approfondie aux Beaux-Arts, lui donnait la possibilité d'intervenir jusque dans les petites choses. D'inspiration néo-gothique le portail et la maison de garde du donjon d'Elven sont une oeuvre charmante, dont la simplicité sans prétention s'enrichit d'un détail amusant : dans l'esprit du XVe siècle, les rampants des pignons sont décorés de lapins de garenne - comme il y a tant

dans les bois et dans les landes voisines. Un jeu de volumes et de percements très expressifs font de ce petit bâtiment une construction tout aussi logique qu'elle est distrayante. Dans un autre langage, la grille et les deux communs - à usage d'écuries et de remises - qui forment aujourd'hui l'entrée de l'hôtel de Courcy (bâti un demi-siècle plus tôt par Richelot) mettent parfaitement en valeur l'édifice et lui ajoutent, dans un registre décoratif discret, certaines qualités de détail qui lui avaient peut-être manqué auparavant : la composition s'équilibre ici sur une tête de cheval en fonte qui orne le pan coupé des écuries, créant un axe secondaire, à échelle mineure, en avant du plan de façade et rattrapant avec aisance l'obliquité de la rue. Dernier exemple, le Bazar Jacquart, à l'angle de la place de Bretagne et de la rue de la Santé (1885-86), est un bâtiment à un étage, très largement ouvert par des poitrails métalliques et des poteaux de fonte, tandis que l'intérieur est coiffé par une verrière : version rennaise du Bon Marché de Boileau, le bâtiment n'en a pas moins un caractère très personnel dans les rythmes de percement comme dans la modénature.

Lorsqu'il s'intéresse à la maison particulière, Jobbé-Duval fait preuve de la même habileté : sa première oeuvre est une petite maison à un étage, en schiste violet rehaussé de filets de brique et de corniches en pierre blanche, au 59, boulevard de Sévigné (1879). Travail de coloriste, qui joue finement sur les tons naturels des matériaux (sans doute à l'exemple d'Arthur Regnault), cette composition n'est qu'un écran d'une parfaite planitude - écran dans lequel s'encastrent deux avant-corps à peine saillants et une grande fenêtre-lucarne, passante, dont le fronton s'inscrit dans la balustrade à l'italienne faite de tuiles roses. Le décor est emprunté à l'Architecture de Delorme et le jeu de formes repose sur la fausse symétrie des deux

ci-contre : 1879 - maison, 59 bd. de Sévigné à Rennes
ci-dessous : 1879-1880 - hôtel, 5 rue de Fougères (voir aussi page
suivante)





avant-corps, l'un plus grand que l'autre. Quant à la travée centrale, sa grande baie et son triplet apparaissent comme quelque lointaine évocation borrominienne - rappelant la grande baie du palais Pamphili, sur la place Navone à Rome.

Architecture cultivée mais inventive, réécriture de sources multiples et totalement retravaillées, cette façade appartient bien à l'esprit des Beaux-Arts - sans pompiérisme aucun. La même année, l'architecte construit pour lui-même une maison qui a la particularité d'être voisine d'un hôtel de Laloy, rue de Fougères : autant l'hôtel Bouessel est guindé, autant l'hôtel

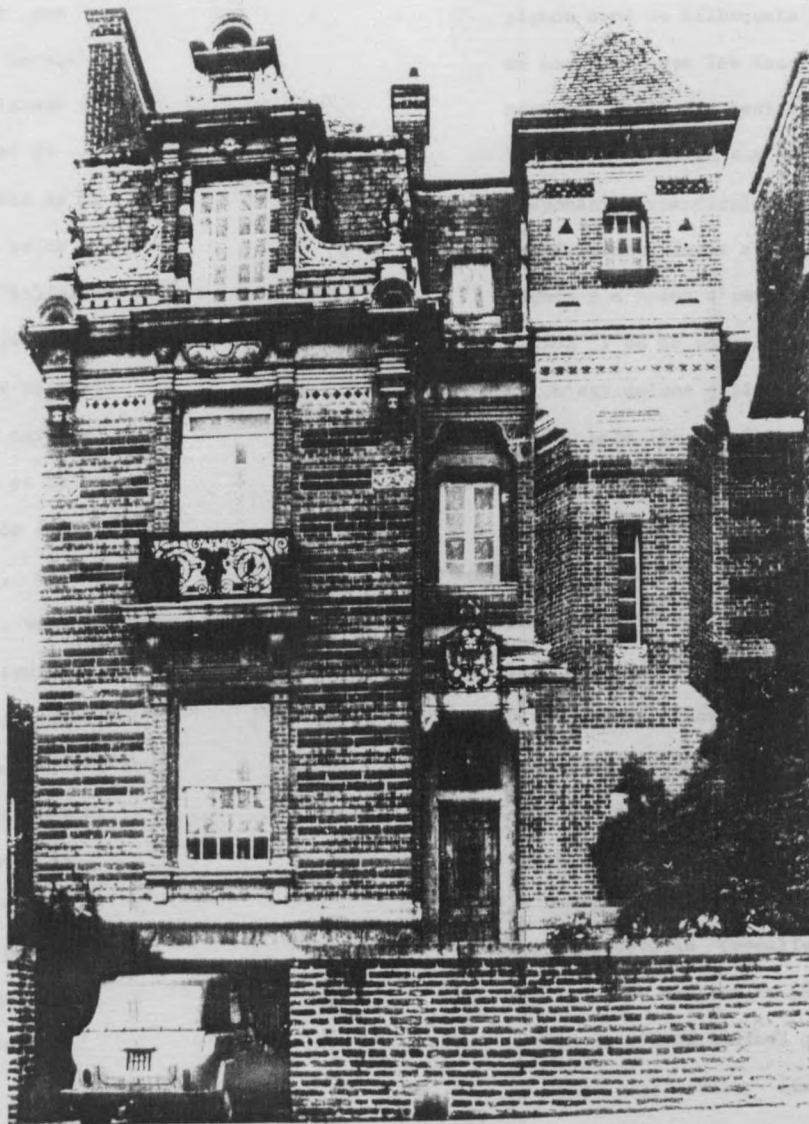
233 ← Jobbé-Duval est raffiné. Utilisant la pente de la rue, l'architecte
234 a décalé les travées symétriques de l'entrée et de la salle-à-manger par rapport au salon disposé dans l'axe - aux étages, cette dissymétrie disparaît au profit d'une forte triangulation des lucarnes (deux petites lucarnes à l'italienne de part et d'autre d'une grande lucarne à double fronton). Pour réduire l'échelle de la maison, on a descendu le brisis du toit jusqu'au deuxième étage : ce grand pan d'ardoise, presque vertical, accentue le caractère de placage de la façade - petite composition en forme de tableau inscrite dans les limites de la parcelle. Le langage utilisé est une variante du style de la Loire : Jobbé-Duval s'y est souvenu des fausses fenêtres du palais Jacques Coeur lorsque, reprenant un thème classique du style troubadour, il a inscrit deux têtes en ronde-bosse dans la corniche, creusée en tondo; d'une façon vraiment délicieuse, il a fait ressortir du mur, par dessous l'architrave, deux mains en faible relief; elles tiennent deux compartiments en fausse-fenêtre, remplis par un motif décoratif en sgraffito (inspiré du cuir de Cordoue). L'effet est précieux, avec une élégance de sculpture qui rappelle Carrier-Belleuse (et qui pourrait bien être l'oeuvre de son élève Lenoir, créateur de l'Ecole des Beaux-Arts de Rennes en 1881), mais il offre cette variété de perception dans

l'échelle qui est nécessaire à l'architecture.

Cette élégante façade - l'une des plus travaillées de Rennes, si l'on excepte la maison du sculpteur Jean-Baptiste Barré (construite en 1844 par Louis Le Ray au 5, quai Chateaubriand) - n'est pas seulement une affiche commerciale d'un architecte qui s'installe et fait voir ses talents; elle comporte aussi des inscriptions significatives des opinions de son auteur : reprenant un principe qu'il avait déjà appliqué, assez discrètement, dans l'immeuble Rault, rue Gambetta, ce dernier a porté sur la façade deux inscriptions en breton - l'une au dessus de la porte d'entrée, l'autre au fronton de la lucarne. Sur la première, on peut lire "Ty nevez croguen" - ce qui signifie "la maison neuve de la coquille" (19); sur l'autre est porté le nom de l'architecte et la date : "F. Jobbé-Duval maestr. aneuffp. er bloaz. 1880". Cette déclaration de bretonnisme est fort peu en rapport avec le style si parisien de l'architecte - même s'il peut prétexter des influences delormiennes dans l'architecture des enclos paroissiaux du Léon pour justifier le rappel de la Renaissance... Cela étant, la revendication linguistique est claire: elle montre que ses sympathies légitimistes étaient réelles. Mais sans doute ces allusions étaient-elles plus esthétiques que politiques : les années passant, le bretonnisme disparaîtra de plus en plus des préoccupations de l'architecte...

Entraîné par sa clientèle, Jobbé-Duval est en effet devenu le plus prolifique des constructeurs de maisons individuelles dans les quartiers résidentiels de la ville. Si, autour des années quatre-vingt, son répertoire est encore hésitant - l'hôtel Cordier, 6, rue Hoche (1881), en est la preuve par l'imitation qu'il propose des oeuvres de Laloy - il n'en sera plus de même un peu plus tard :
237 ← l'ensemble des trois hôtels situés aux 17, 19 & 21, rue Brizeux (1884 à 1891) manifeste un sens aigu de la polychromie des matériaux

1886-1887 - hôtel, 21 rue Brizeux à Rennes



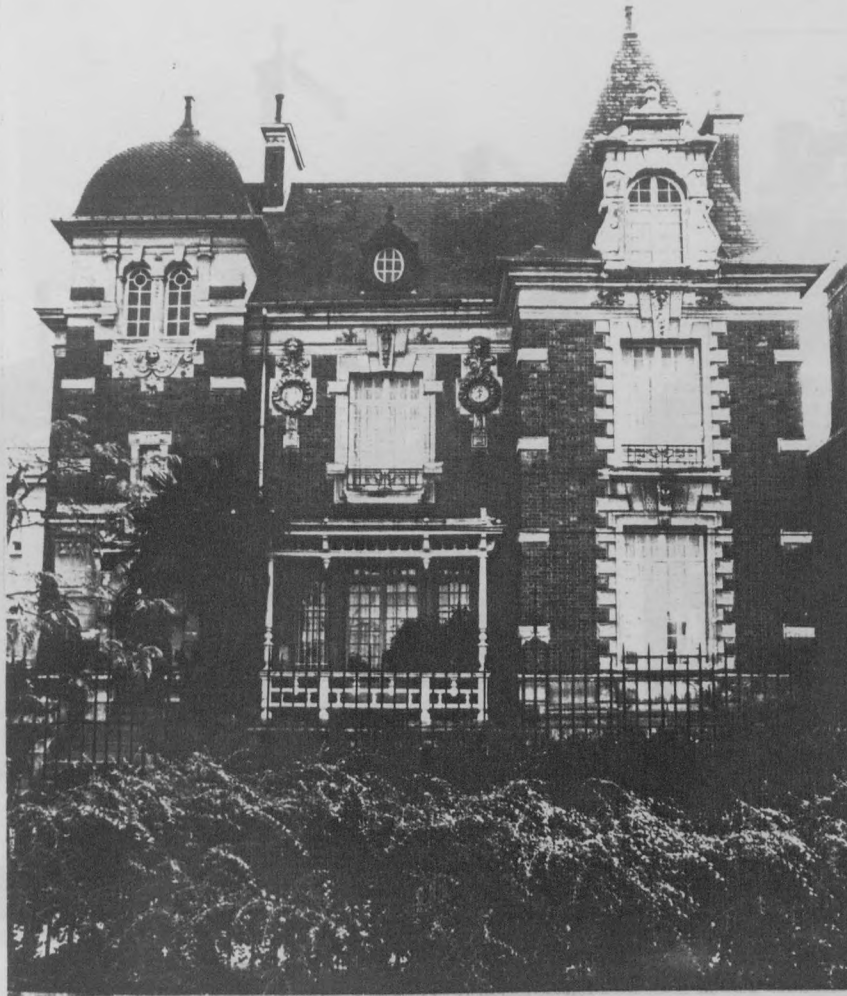
- maçonnerie en assises alternes de brique et de schiste violet ponctuée de quelques éléments en pierre de taille incrustée d'ardoise. Quant à la composition, elle s'articule en volumes distincts exprimant les circulations et les pièces de vie avec une grande évidence - même si l'ornementation Renaissance dont elle est chargée a parfois un caractère superfétatoire.

Par la suite, Jobbé-Duval s'efforcera de purifier son langage ornemental et de le mieux approprier au parti. Lorsqu'il P.240 ◀ construit pour la famille Berthelot un hôtel au 16, Esplanade du Champ de Mars - dans une position éminente, sur le sommet de l'ancienne butte de tir qui ferme le Champ de Mars du côté de la gare - il a recours à une construction en brique rose à peine soulignée d'une corniche et de chambranles en tuffeau. Utilisant l'articulation, qui lui est chère, en trois parties d'inégale importance, il oppose le petit pavillon d'escalier, avec sa porte cintrée, ses fenêtres d'attique couplées et son toit en carène, au pavillon d'habitation, dont la respiration de pleins et de vides est plus large, les lignes plus orthogonales et le décor limité à une grande lucarne inscrite dans la croupe de toiture. Ces deux masses inégales dialoguent avec la travée centrale, véritable point d'équilibre marqué par deux grandes couronnes de fruits (enrubannées et tenues par des mufles de lions à la naissance de la corniche) ainsi que par la fine boiserie d'un balcon couvert, tout en bois tourné, devant la grande baie axiale du rez-de-chaussée.

Trois ans après, les deux frères Berthelot, Francis et Armand, propriétaires d'une usine de chaussures fort prospère installée dans la rue voisine (et également construite par Jobbé-Duval), décident de demander à leur architecte la réalisation 241 ◀ de maisons jumelles, aux n° 18 & 20 de l'esplanade. Tout en schiste violet et couvert d'ardoise noire, le bâtiment

n'est qu'une tache sombre, visible de loin dans l'étendue du Champ de Mars et admirablement mis en valeur, de près, par une végétation claire dont les teintes sont complémentaires. La composition pittoresque souligne l'aile en retour, coiffée d'une grande lucarne d'ardoise, puis le dôme caréné de de l'escalier, avant d'aboutir au pignon de la maison de gauche - pignon orné de bilboquets à la manière flamande: l'analyse permet de constater que les deux maisons ont en commun un vaste passage couvert, voûté, au centre de la façade (ainsi que le grand escalier légèrement déporté sur la droite) - les parties privatives se disposant perpendiculairement aux deux extrémités. Tout cela est fermement écrit et sans décor inutile - l'enrichissement de façade y a moins d'importance que la logique du parti de distribution : on ne pouvait pas dire la même chose de la maison voisine, qui n'est qu'une jolie façade !

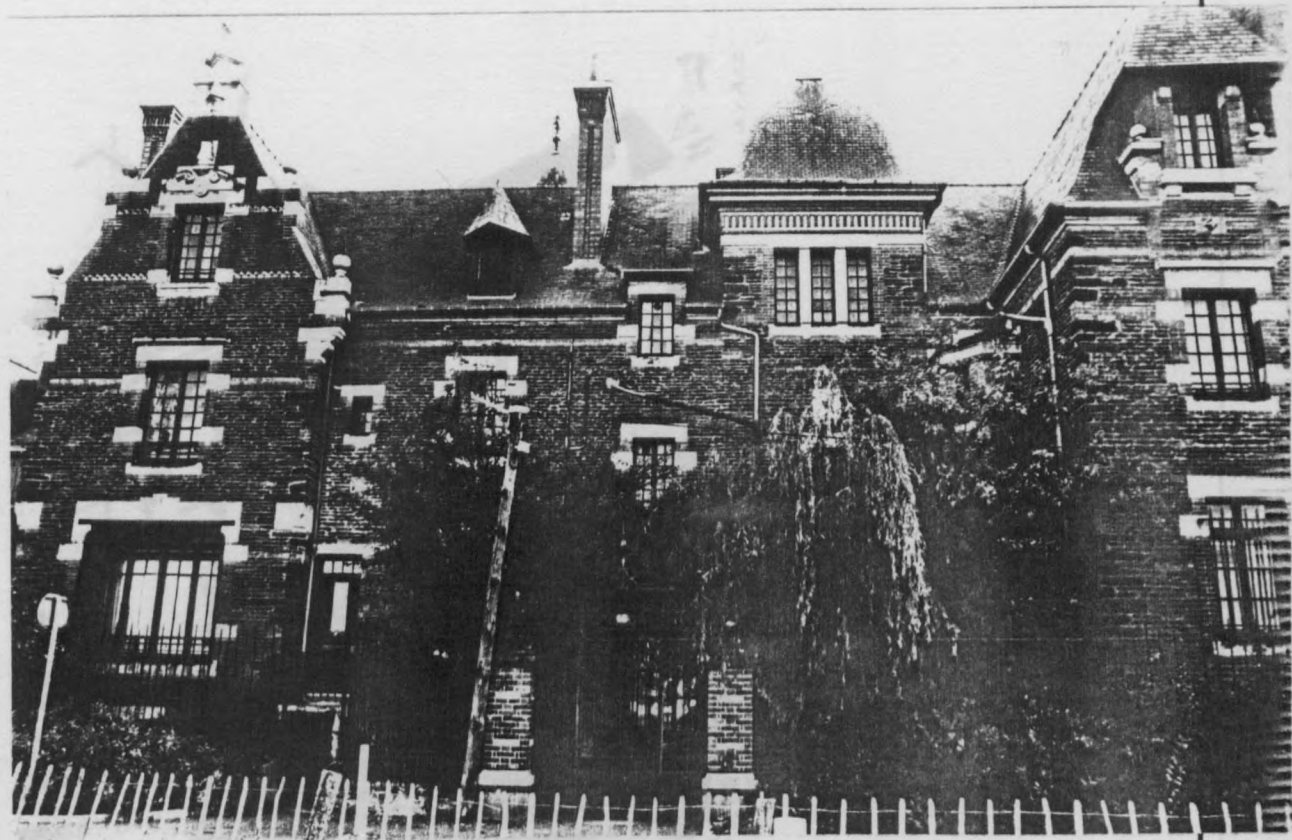
Dans les années qui vont suivre, Jobbé-Duval va consolider cette orientation qui l'éloigne du formalisme décoratif et l'oriente clairement vers l'architecture domestique, sous l'influence 242 ◀ anglo-saxonne. Si l'hôtel du 3, rue de la Palestine (1902), est encore très maniériste et bourré de détails anecdotiques, la construction en bel appareil de tuffeau lui donne une forme d'unité qu'on trouve aussi dans le monumental château de 243 ◀ la Grèce Callac (1897-1903) à Monteneuf. Pour cette dernière réalisation, dont il a assuré également la décoration intérieure et le mobilier, Jobbé-Duval s'est inspiré d'Ancy-le-Franc - dont la sévère élévation extérieure lui sert de canevas, adouci par quelques détails (escaliers d'angle inspirés d'un exemple régional, le château de La Moussaye, travée d'axe dans la manière d'Anet ou d'Ecouen) ainsi que par une curieuse solution de chemin de ronde - le dernier étage, à surcroît, étant disposé en



1897 - maison Berthelot, 16 esplanade du Champ
de Mars à Rennes



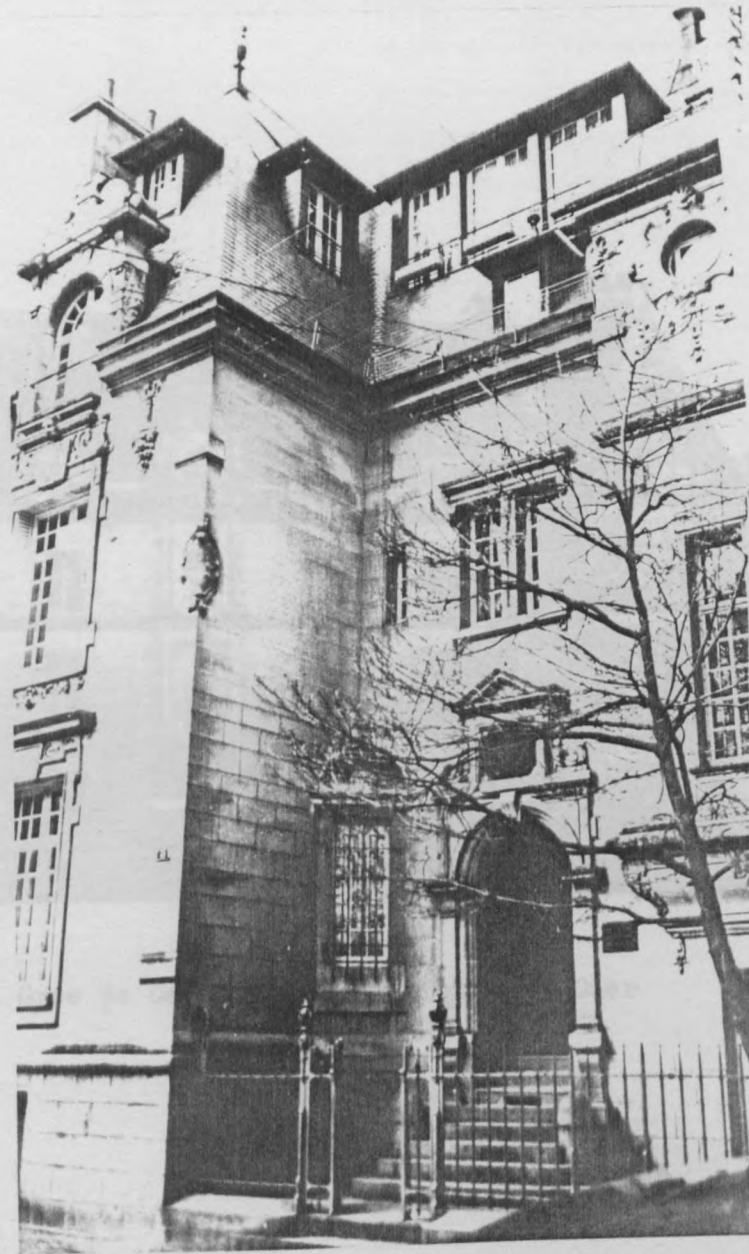
1902 - hôtel, 3 rue de la Palustrine à Rennes

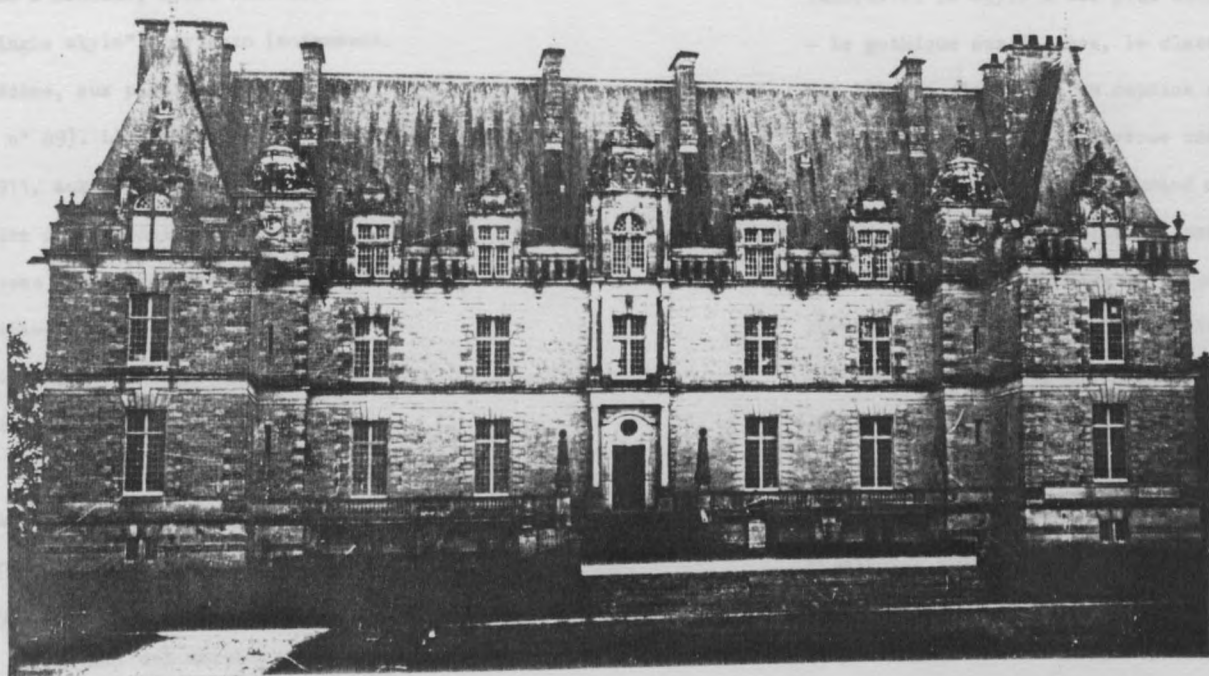


1900 - maison des Frères Berthelot, 18-20 esplanade du Champs de Mars à Rennes



1902 - hôtel, 3 rue de la Palestine à Rennes





1897-1903 - château de la Grée de Callac à Monteneuf près de Guer

retraite (ce qui permet d'y installer une sorte de balcon, dont la balustrade est coupée par les grandes lucarnes). L'ampleur de cette construction s'accompagne d'une étonnante froideur, à laquelle l'architecte ne nous avait pas habitués.

Une telle évolution n'est compréhensible que par comparaison avec les constructions privées dont il est l'auteur dans cette période : les deux maisons Oberthur, qui font l'angle de la

P.246 ← rue Hippolyte Vatar et de la rue de Paris, révèlent les influences extérieures subies par l'architecte. Austères constructions de grès armoricain, aux vastes toits d'ardoise, elles font écho à l'École de Nancy comme au "shingle style" américain (notamment, dans la petite tourelle en belvédère, aux parois essentées, qui

247 ← marque la façade postérieure du n° 89). L'assimilation de ses

247 ← sources nouvelles aboutit, en 1911, aux deux maisons Turin du 11 & 13, rue de Paris, où le répertoire de la Renaissance est venu parfaitement s'intégrer aux masses simples du style domestique et où la distribution a d'étonnantes qualités de raffinement dans sa simplicité : baignées de lumière par leurs grandes fenêtres qui ouvrent sur de petits jardins clos et sobrement décorées de cheminées et de lambris dans le style Queen Ann, les deux maisons pourraient avoir été dessinés par un Norman Shaw breton. L'architecture et l'ornement s'y sont totalement effacés au profit de l'espace et de la lumière - on comprend que Jobbé-Duval ait été fort apprécié par sa clientèle, pour l'agrément des maisons qu'il concevait.

Le vertige de la modernité

L'histoire de la production de Jobbé-Duval est celle d'un glissement, qui l'éloigne de sa formation et de ses ambitions premières pour l'orienter vers un domaine neuf : celui d'une architecture qui s'exprime non comme une démonstration sociale, mais comme le cadre discret d'une vie privée au quotidien, dans l'intimité de

la famille. Le renoncement à l'ostentation et l'accent mis sur la vie privée sont le reflet d'une lassitude comme d'une inappropriation : alors que l'architecture religieuse et l'architecture publique tendent à s'affronter, tant sur le plan du monumentalisme que sur celui du répertoire de référence, l'architecture privée ne peut plus se permettre un tel déploiement idéologique. Depuis longtemps réfugiée dans le pittoresque, elle avoue par son extraordinaire éclectisme le désarroi dont elle est remplie - car la multiplication des styles de référence leur donne une certaine innocuité. Le style n'est plus seulement une convention du genre - le gothique aux églises, le classique aux mairies - il devient une liberté d'artiste, un caprice de création. A la longue, une telle inconsistance est devenue insupportable : le scandale de la mode révèle la vanité du grand monde, l'indifférence et l'irresponsabilité des classes supérieures... Dès les années soixante-dix, les moralistes frappés par les événements de la Commune accusent la superficialité de la vie mondaine d'être responsable des drames de leur époque. Mais l'effort de sérieux qui marque les années quatre-vingt ne résoud en rien l'éclectisme fondamental du style : au contraire, la volonté de réintroduire une signification morale dans l'architecture n'aboutit qu'à un éclatement encore plus prononcé des manières et à leur affrontement permanent dans l'espace urbain - fait de la juxtaposition d'édifices disparates. L'architecture domestique, parce qu'elle dénie toute monumentalité et toute signification idéologique à la production d'habitat (et parce qu'elle déplace le système des valeurs dans le monde de la famille - sur les thèmes de la lumière et du foyer) - ne pouvait que triompher de cette opposition stérile, de cette guerre des partis par architecture interposée.

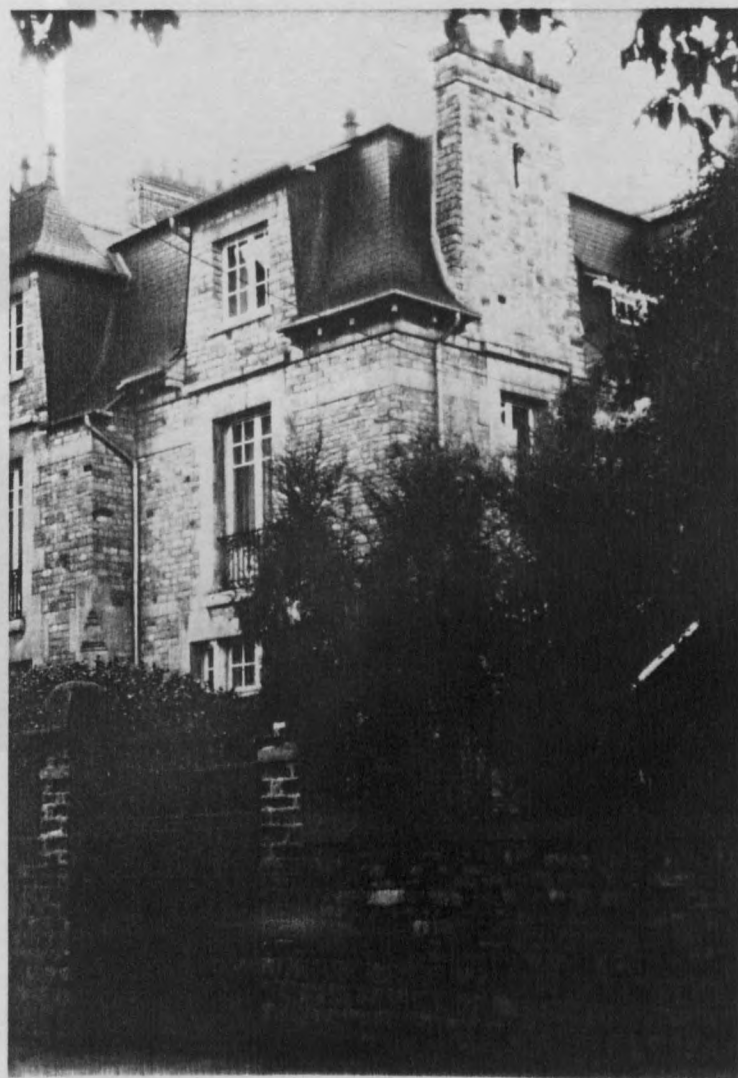
Mais l'art domestique n'était pas la seule réponse : l'idéal de modernité constitue une autre échappatoire, plus favorable

circa 1905 - maison à l'angle de la rue de Paris (n°87)
et 1-3, rue Hippolyte Vatar à Rennes

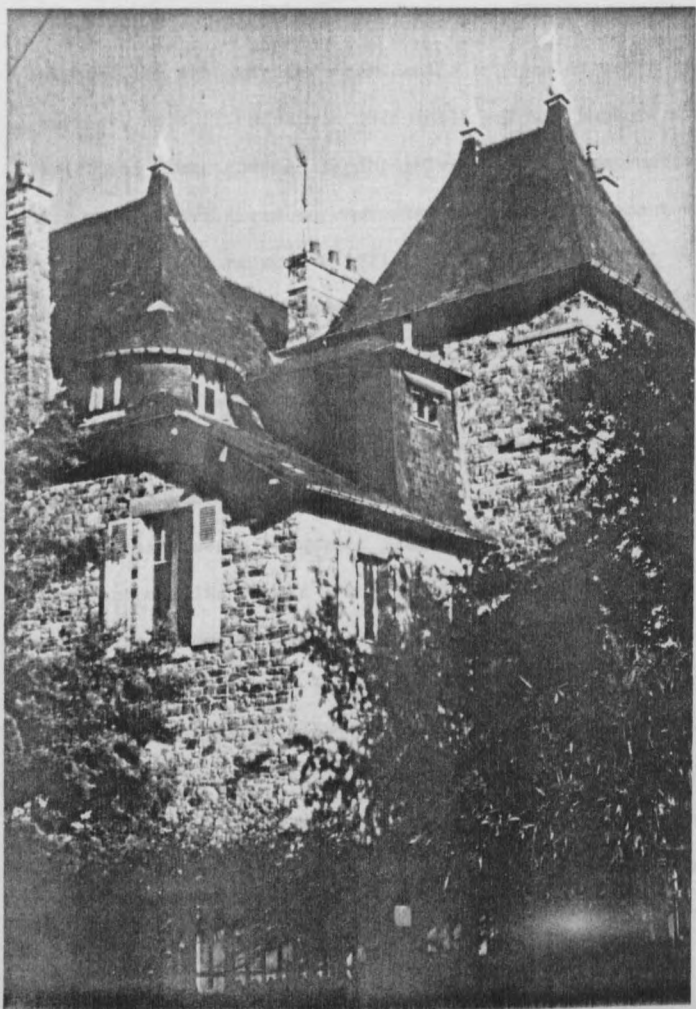
(à gauche, vue rue H. Vatar; à droite, vue rue de Paris)

circa 1930 - maison 89 rue de Paris et 2-3,
rue Hippolyte Vatar à Rennes

ci-dessous: vue rue Hippolyte Vatar

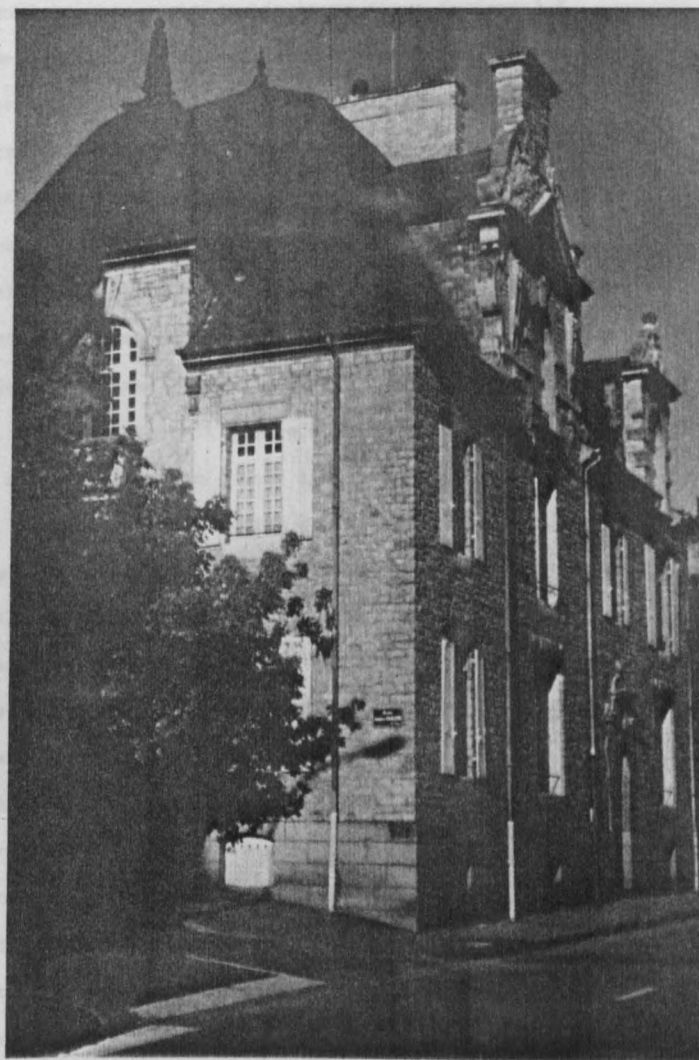


circa 1910 - maison 89 rue de Paris et 2-4,
rue Hippolyte Vatar à Rennes
ci-dessous: vue rue Hippolyte Vatar



Frédéric JOBBE-DUVAL

1911 - maisons Turin, à l'angle de la rue
de Paris (n° 11-13) et 11, allée Jeanne
Guillon à Rennes



celle-là au triomphalisme - car la modernité s'identifie aisément à la puissance, telle que la manifestent les gigantesques ouvrages d'art et les constructions industrielles de l'époque. Il fallait donc que nous trouvions, sur la scène limitée de notre ville de province, un acteur qui soit le porte-drapeau de la modernité. Et il ne nous a pas fait défaut : un ingénieur nommé Guidet est actif à Rennes à la fin du siècle; il y introduit une méthode de construction préfabriquée faisant largement appel à la terre cuite armée - procédé moderne et industriel par excellence.

Le propos de Guidet sur la modernité atteint des classes extrêmement variées de la bourgeoisie - depuis le grand hôtel particulier des quartiers résidentiels jusqu'au petit immeuble ouvrier. Mais il constitue indéniablement une rupture avec la tradition technique de l'architecture: cette construction sèche, aux parois bien dressées couvertes d'enduits de ciment et enrichie d'ornements aux puissants reliefs, est à l'opposé de la maçonnerie en taille (et des délicatesses que celle-ci permet dans la modénature comme dans la sculpture d'ornement). Pour la première fois dans l'histoire technique contemporaine, le décor ne fait plus partie intégrante du mur mais constitue une "peau" rapportée sur celui-ci. Certes, pour des raisons d'outillage et de main d'oeuvre, la construction reste largement traditionnelle - maçonnerie de moellons enduits - mais l'habillage s'affirme dans son artificialité par l'apparat géométrique de la mise en oeuvre.

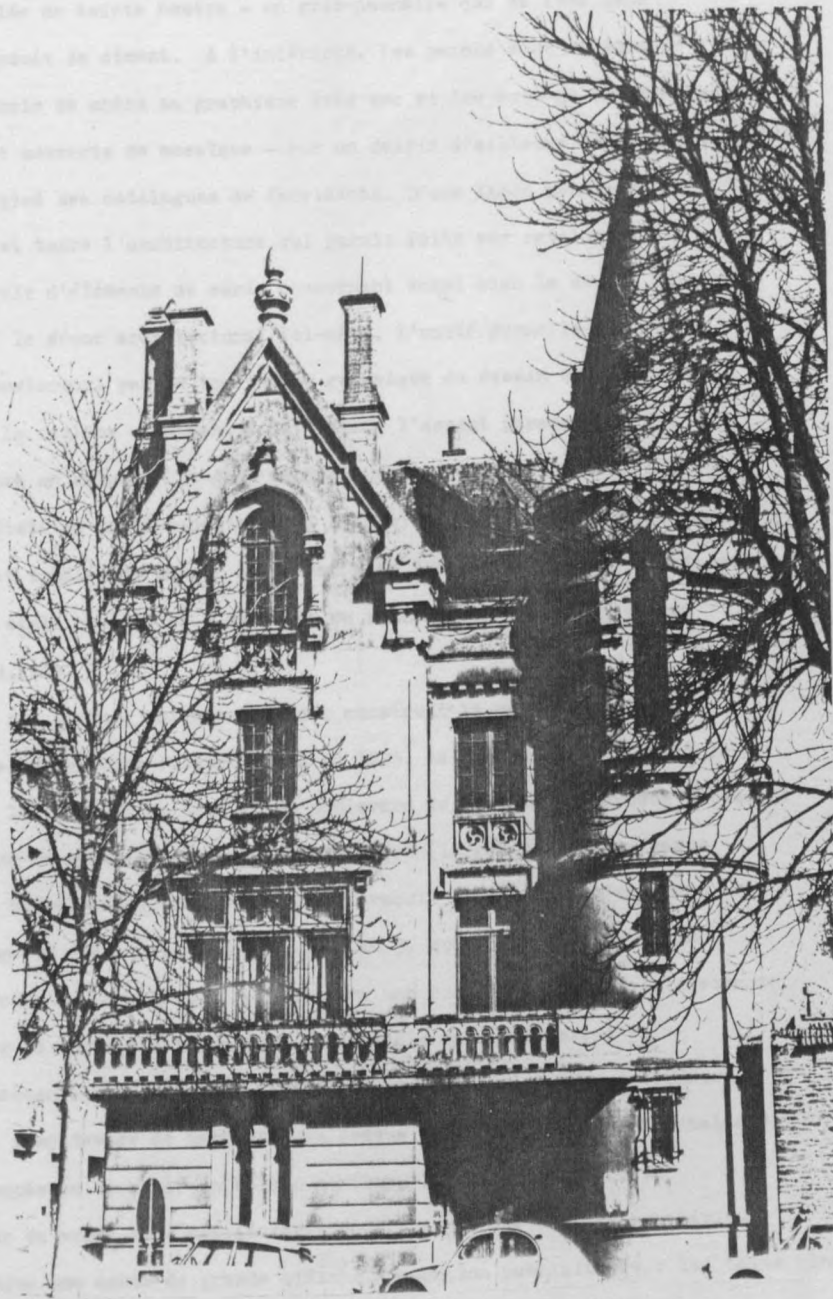
La technique de la terre cuite armée mérite d'ailleurs une explication : il s'agit de vastes pièces pierre de terre cuite moulée, réalisées en série comme les ornements de fonte et ne permettant donc que des combinaisons limitées. Pour augmenter leur solidité, ces pièces sont armées de fil de fer lors du moulage - le procédé est en quelque sorte l'ancêtre du béton

GUIDET ingénieur

armé, mais il ne s'applique qu'à des ornements rapportés et non à la structure. Il dérive indéniablement des expériences américaines des années quatre-vingt - lorsque la terre cuite est utilisée à grande échelle pour les habillages de façade des premiers gratte-ciel. Dans le contexte français, qui a toujours ignoré les ornements moulés et ne s'est intéressé à la brique que sous la forme conventionnelle de la brique romaine (dont le répertoire est totalement différent, puisqu'elle ne permet que des effets de trame), les pièces décoratives en terre cuite ont connu une faveur limitée et sont généralement associées à des constructions métalliques dont elles forment le remplissage (sur le modèle des pavillons de l'Exposition de 1889). Il faudra attendre quelques années encore pour que l'Art Nouveau vulgarise les pièces de grès flammé - très appréciées pour leur polychromie. Le matériau, toutefois, devait plaire aux ingénieurs, car on connaît une autre application - tout à fait désastreuse d'ailleurs - en Bretagne, lors de la restauration du château du Flessis-Kaër par son propriétaire, J. Caillat, polytechnicien et industriel dans la métallurgie, à partir de 1872 (20).

250

Guidet est l'auteur de l'hôtel Galicier, 6, place Hoche, à l'angle de la rue de Robien, en 1893-1894 (21). Sur une étroite parcelle d'angle, cet orgueilleux hôtel juxtapose un grand pignon, une puissante tourelle hors-oeuvre (utilisée comme escalier) et même une vérandah. Ces trois blocs autonomes sont reliés par un balcon continu au premier étage et enrichis d'une profusion de détails dans les couvertures: toitures, pignons, lucarnes, cheminées et épis... Les parois sont entièrement revêtues d'un enduit de ciment à faux-joints, dont la teinte grise crée un rapport plus que sévère avec l'ardoise des couvertures. Baies,



1893-1894 - Hôtel Galicier, 6 place Hoche à Rennes
vue de la place Hoche et détail sur le sol en tesselles de
marbre de l'entrée



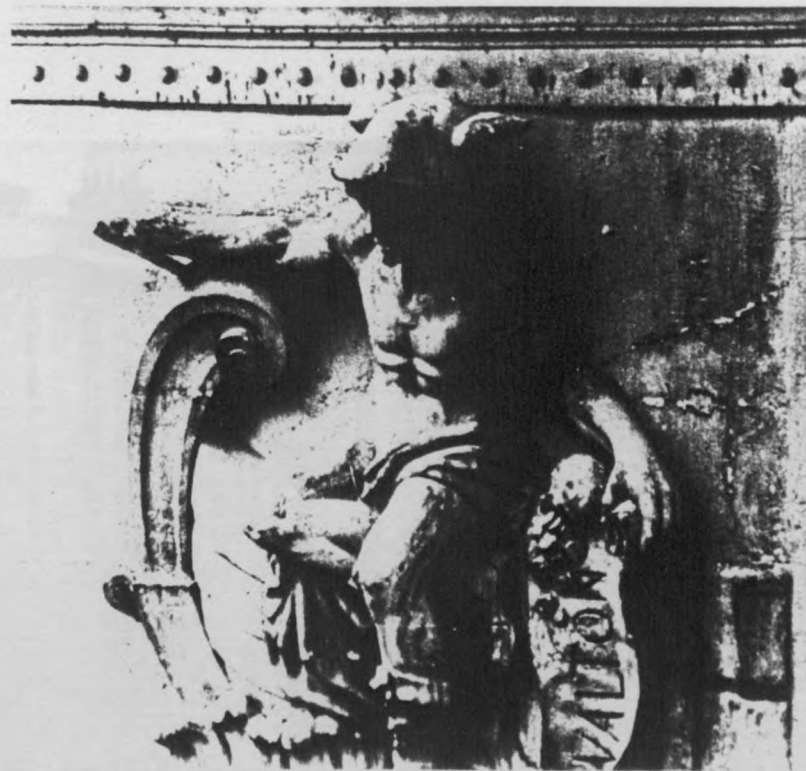
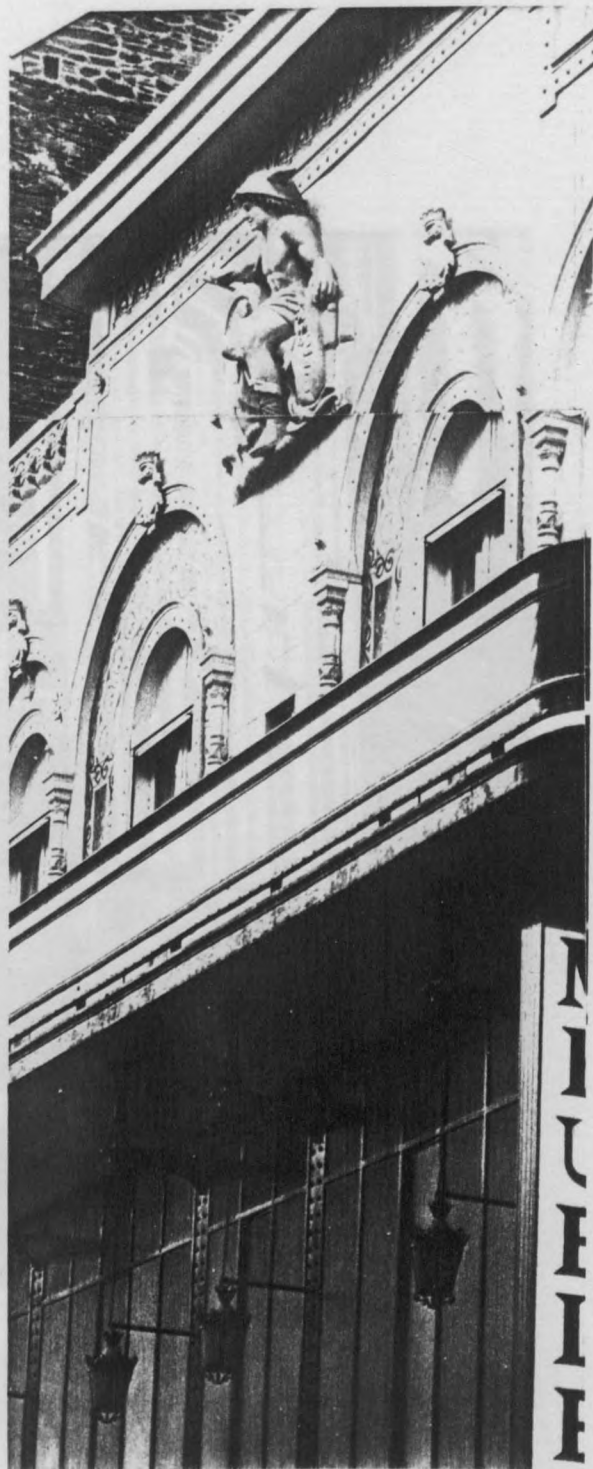
allèges, balustrades et corniches sont réalisées en terre cuite moulée de teinte neutre - un gris-jaunâtre qui se fond dans l'enduit de ciment. A l'intérieur, les parois sont revêtus de lambris de chêne au graphisme très sec et les sols du rez-de-chaussée sont couverts de mosaïque - sur un dessin d'ailleurs assez banal, inspiré des catalogues de fabricants. D'une façon générale, c'est toute l'architecture qui paraît faite sur catalogue, à partir d'éléments de série concernant aussi bien le second oeuvre que le décor architectural lui-même. L'unité formelle est donnée a posteriori par le traitement graphique du dessin et l'absence de la couleur - donnant à cet façade l'aspect paradoxal d'une épure en volume. Le goût maniaque de la précision, celui de la netteté du trait constitue ici le seul discours architectural et fait totalement passer au second plan les références néo-gothiques du style castellisé - au point de rendre cette allusion un peu ridicule.

L'année suivante, Guidet construit la maison Malapert, 6, rue de la Motte-Picquet, puis en 1895, la maison Laisné à l'angle de la place de la Gare et du boulevard de Magenta - ces deux bâtiments dans un répertoire vaguement classique (larges pilastres, vases et balustrades). En 1896-1898, il reçoit la commande d'un grand magasin d'épicerie fine, Valton, au 9, rue d'Antrain, en plein centre de la ville. Il y réalisera une construction très intéressante par sa nouveauté technique, puisqu'elle est entièrement en charpente d'acier, avec façade vitrée aux deux niveaux inférieurs et remplissage de maçonnerie au dessus (pour les étages d'habitation). Coupée en deux par un balcon continu, la façade n'est qu'un pan de verre à la moitié inférieure, tandis que la partie supérieure forme une sorte de grande affiche à vocation publicitaire : les baies cintrées sont soulignées par un élégant décor en mosaïque d'émail, dont la préciosité attire l'oeil, tandis qu'au dessus trône un Hermès

en pied, traité en haut-relief et déroulant une banquette au nom du magasin - touchante allégorie du commerce! Pour l'autre façade du magasin, réalisée plus tardivement en 1900-1902 et exploitée aux étages supérieurs comme immeuble d'habitation, l'habillage est formé de poteaux et d'ornement de fonte dans lesquels s'enchassent des plaques de verre émaillé (22).

Zélateur de la modernité, Guidet semble avoir construit dès cette époque des Bâtiments en béton armé - façades porteuses en maçonnerie, planchers de béton armé, toits-terrasse, habillage en terre cuite armée - comme en témoigne le groupe de maisons du quai Richemont à l'angle de la rue Joseph Sauveur. Il construit d'ailleurs nombre de maisons dans ce quartier de la Californie, qui est celui des entrepreneurs - ainsi, le 13, rue Joseph Sauveur, jouxtant la maison du mosaïste Isidore Odorico, dont il fut le client attitré. Cette dernière observation démontre que le type d'architecture "moderne" proposé par l'ingénieur a rencontré un réel succès dans les milieux de la construction - sans doute, pour sa nouveauté technique et sa facilité d'exécution - mais que la greffe s'est beaucoup moins bien faite dans les milieux de la haute ou de la moyenne bourgeoisie.

On peut bien sûr présumer que l'attachement aux matériaux traditionnels éprouvés n'est pas étranger à ce demi-échec d'un langage totalement nouveau. Mais on peut aussi penser que la tradition classique de l'ornement était assez forte pour provoquer le rejet de formules techniques et stylistiques originales - l'habillage néo-gothique ne suffisant pas à les avaliser. Plus encore que le classicisme, d'ailleurs, c'est l'art savant qui s'oppose à cette production de série, où l'ornement est stéréotypé : seule la technique artisanale était adaptée à l'exécution individuelle d'ornements spécifiques.



1896-1898 - magasin Valton, 9 rue d'Antrain
à Rennes



ci-contre : circa 1895 - immeuble 13, rue Joseph Sauveur à Rennes
ci-dessus : ca. 1895-1900 - 8, 10 et 10 bis quai Richemont et
angle de la rue Joseph Sauveur à Rennes

L'attachement à la tradition, en effet, n'aurait pu contrebalancer le prestige de la modernité s'il n'y avait eu derrière lui une autre motivation. La référence à la culture historique joue ici un rôle fondamental, car elle correspond à une aspiration des classes montantes : la reconnaissance de leur appartenance au monde de la grande culture. En d'autres termes, la culture est devenue un signe : elle manifeste le privilège de la connaissance dans les classes dominantes de la société.

L'ambiguïté d'une situation

Au terme de ce parcours architectural, il est frappant que nous n'ayons pu trouver de réponse convaincante au monumentalisme religieux que dans l'architecture privée des grandes demeures urbaines : le véritable rival de l'Eglise n'est pas la République mais la Bourgeoisie. La montée des classes nouvelles s'exprime par une production architecturale intense, diversifiée et souvent fort attrayante, dont la versatilité décorative est un indice d'autosatisfaction. Alors que l'architecture publique se déguise sous la forme discrète de l'équipement et s'impose avec fermeté la règle de l'intégration au contexte - ce dont l'oeuvre de J.M. Laloy est la démonstration - l'architecture privée ne manifeste aucun souci de retenue: elle est ornée, précieuse, pittoresque et variée. C'est très lentement qu'elle va évoluer vers les formes simplifiées du style domestique - à la veille de la première guerre mondiale. Encore laisse-t-elle de côté les possibilités pourtant remarquables de la construction moderne, limitant leur emploi à quelques poitrails ou à des planchers de béton que personne ne verra, tandis que l'architecture externe de l'édifice conserve longtemps toutes les marques du décor classique. Cette ostentation de l'architecture bourgeoise est un signe évident de bonne santé : sa bonne

conscience était totale, sa joie de vivre aussi.

Dans d'autres régions, nous aurions sans doute fait un autre constat : la grandeur de l'architecture publique à Lille, par exemple, balance largement une production religieuse plutôt marginalisée. Les données économiques et culturelles propres à la Bretagne se révèlent dans cette asymétrie de la production et dans la différence de vitalité des courants. Il reste, pour conclure, qu'au delà de l'affrontement de l'Eglise et de l'Etat, c'est l'architecture privée qui est la grande gagnante : nous aurions pu le montrer aussi bien dans le domaine de l'immeuble parisien que dans celui de la maison flamande ou dans celui des villas suburbaines et balnéaires. Partout, c'est un constat de réussite qu'il nous faudrait faire. Malgré la violence des conflits politiques et institutionnels, la montée de la bourgeoisie avait quelque chose d'inexorable. L'architecture lui a magnifiquement servi pour le démontrer.

Notes :

1 - Très cher Frère Charles Rulon, Très belles figures, les trois frères Regnault, op. cit., p. 23. L'allusion que nous faisons plus haut à l'échafaud de la place du Palais est tirée de "Mes souvenirs de 1870 à 1948 pour mes enfants et mes petits enfants", rédigés par l'entrepreneur Urbain Huchet (p. 2). Urbain Huchet, qui avait beaucoup travaillé avec son père Jean-Marie Huchet (1841-1914), donne en annexe de ses souvenirs une liste des chantiers réalisés par l'entreprise "avant que je ne commence à travailler", "depuis mon entrée avec mon père fin de l'année 1883" et "à la campagne" - au total, 407 chantiers, malheureusement mal localisés, non datés et ne portant pas le nom de l'architecte. On y retrouve toutefois beaucoup de bâtiments que nous connaissons par ailleurs. Mais le plus intéressant de ces souvenirs reste leur ton partisan - J.M. Huchet était l'entrepreneur attitré de l'archevêché. Il raconte même (p. 12 et 13) l'affaire Dreyfus puis les Inventaires avec la conviction du militant : c'est ainsi qu'en septembre 1903, il n'hésita pas à détruire intégralement l'école primaire religieuse

qu'il avait construite sur ses propres deniers à Saint-Laurent, pour qu'elle ne puisse être saisie - "A la place de l'école démolie ne restaient plus que des décombres inutilisables! L'école fut reconstruite dans les mois qui suivirent à la nouvelle place qu'elle occupe actuellement". Une décision aussi extrême révèle la violence des affrontements que susciterent les Inventaires...

2 - D'après Jean-Pierre Epron, "Expert et l'Ecole" in Roger-Henri Expert architecte, Paris, Institut français d'Architecture/Moniteur, 1983, p. 43.

3 - Henri Mellet et Frédéric Jobbé-Duval furent conjointement candidats sur la liste conservatrice aux élections municipales de 1884. Prosper Miniac et Wilfrid Guillaume, eux aussi architectes, l'étaient sur la liste du "Comité républicain du drapeau tricolore" - réponse du berger à la bergère : Laloy était conseiller dans la municipalité sortante, de conviction républicaine affirmée. Entre bleus et blancs, le courant nationaliste est celui de la petite bourgeoisie d'employés - Miniac et W. Guillaume paraissent avoir exercé comme collaborateurs d'architecte (peut-être chez Martenot ?) et non à leur compte.

4 - Marie-Laure Blanchon-Hatzignatiou, Catalogue de l'oeuvre de l'architecte rennais Jean-Marie Laloy (1851-1927), maîtrise, Université de Haute-Bretagne, 1979, 1 vol. texte & 3 vol. annexes (vol. 1, p. 65). C'est de l'excellent travail de M.L. Blanchon que nous tirons toute notre information. J.M. Laloy avait d'abord été classé troisième, puis il sera nommé premier ex-aequo avec un parisien (Hériefux) auquel il sera finalement préféré : avant même de devenir l'architecte du département, il disposait donc de puissants appuis locaux.

5 - A. Raguenet, Monographies de bâtiments modernes, 6e livraison, n° 1, Paris, Ducher, s.d., p. 1 à 8.

6 - Sur les restaurations de Laloy au Palais de Justice, F. Loyer, "Trois siècles de transformation" in Arts de l'Ouest, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1979 n° 2, p.47 à 64. On attend avec impatience l'étude de Pierre Vaisse sur les tapisseries de Toudouze pour la Grand'Chambre.

7 - Claire Boucher & Yvette Lavigne, dossier d'Arts de l'Ouest, 1982.

8 - Notre information vient évidemment du chapitre très documenté consacré par M.L. Blanchon aux écoles de J.M. Laloy (vol. 1, p. 85 à 100), ainsi que d'un exposé de Didier Lecenne (Arts de l'Ouest, 1982). Pour une vue plus générale du sujet, Christine Granier et Jean-Claude Marquis, "Une enquête en cours : la maison d'école au XIXe siècle" in L'offre d'école. Elements pour une étude comparée des politiques éducatives au XIXe siècle, actes du colloque de 1981, Paris, Institut National de la Recherche Pédagogique, collection des Publications de la Sorbonne, 1983, p. 31 à 46, ainsi que Bernard Toulhier (à qui nous avons été heureux de faire connaître le travail de M.L. Blanchon), "L'architecture scolaire au XIXe siècle: de l'usage des modèles pour l'édification des écoles primaires" in Histoire de l'Education, Paris, I.N.R.P., n° 17, décembre 1982, p. 1 à 29. Anne-Marie Châtelet, après avoir consacré son doctorat de 3e cycle en urbanisme (à l'Institut d'Urbanisme de Paris-Créteil) aux écoles primaires parisiennes entre 1870 et 1914, a pris l'initiative d'une exposition sur Les écoles de Jules Ferry, Paris, Délégation à l'Action artistique, 1985, ainsi que d'un colloque "Pour une histoire des équipements publics à Paris" (Institut français d'Architecture, 8 mars 1985) dont les résultats sont consignés dans le catalogue de l'exposition.

9 - César Pompée a publié en 1872 un premier recueil de modèles d'écoles, suivi en 1873 d'une nouvelle série, beaucoup plus complète (publiée par la Librairie administrative et technique Paul Dupont à Paris). S'ajoute en 1880 la publication par Félix Narjoux du Règlement pour la construction et l'ameublement des maisons d'école (Paris, Vve. Morel & Cie).

10 - Jean-Paul Midant, Architecture fin de siècle à la fin des terres. Keriolet 1863. Trevarez 1907, D.E.A., Université de Haute-Bretagne, 1984, 2 vol., oppose deux traitements contradictoires d'un même idéal formel, le style Louis XII, dans deux châteaux finistériens au tournant du siècle et montre la différence de traitement formel qu'implique l'influence de l'idéologie, à partir d'un même modèle historique.

Sur les trois hôtels de la rue de Viarmes, nous sommes renseignés par les relevés effectués par Claudine Hamon en 1962 (Arts de l'Ouest). L'étude de l'hospice de Saint-Méen a été faite par Didier Pillon (Arts de l'Ouest, 1978).

11 - ~~Traité~~ de façon trop rapide par M.L. Blanchon, les villas du boulevard Surcouf à Cancale ont fait l'objet en 1983 d'un dossier d'Arts de l'Ouest, par Elisabeth Girre & Guylène Louvel.

12 - M.L. Blanchon, op. cit., vol. 1, p. 72 à 81. Son travail attentif a été repris dans une autre étude, qui en dérive (Françoise Chaillou, Jean-Pierre Peneau, Mise à jour des références régionales dans l'architecture de quelques types d'équipements publics, rapport CORDA, Nantes, Unité pédagogique d'Architecture, C.E.R.M.A., 1984)

13 - Selon J.Y. Veillard (op. cit., p. 463 et 469, n. 2), Gavet architecte, Bouguenade sculpteur, Polisch peintre-décorateur. Mais il ne connaît aucun de ces artistes, qui seraient parisiens ou strasbourgeois (le menuisier, auteur d'un magnifique escalier, s'appelait Kregenbiel), et que F.C. Oberthur aurait fait venir à Rennes après l'annexion de l'Alsace - en témoignage de l'attachement qu'il portait à sa province d'origine. La qualité architecturale exceptionnelle de l'hôtel Oberthur tendrait à faire chercher un nom plus illustre dans le milieu des architectes mondains (à moins qu'il n'y ait eu confusion, Charles Gavet étant connu comme peintre et Polisch comme dessinateur d'ornements...).

14 - Le tableau des architectes actifs à Rennes au XIXe siècle a été fait par J.Y. Veillard, op. cit., p. 487 à 490. Pour le XXe s., on se référera au dépouillement des archives de l'Ordre effectué par Françoise Chaillou et Jean-Pierre Peneau, Les architectes des régions Bretagne - Pays de Loire dans la première moitié du XXe siècle, rapport CORDA, Nantes, U.P. d'Architecture, C.E.R.M.A., 1984 - document de travail fort utile.

15 - Voir ci-dessus, note 1.

16 - Laurence Jégard a engagé sur l'oeuvre de F. Jobbé-Duval un travail de maîtrise très prometteur, avec l'aide des descendants de la famille, dans le cadre de l'Université de Haute-Bretagne.

17 - Voir ci-dessus p. 149 n. 6, un extrait plus complet du texte des mémoires de Regnault.

18 - Nos indications proviennent du dépouillement réalisé par Laurence Jégard des arrêtés de voirie conservés aux Archives Municipales de Rennes. L'immeuble Rault pose un problème curieux : le portail étant daté de 1878, l'arrêté de voirie est de 1881 (régularisation ou travaux complémentaires ?).

19 - Veillard, p. 469, n. 14, signale la construction incorrecte de la phrase (qui peut se lire aussi bien "maison de la coquille neuve") - preuve que, s'il était bretonnant, F. Jobbé-Duval connaissait assez mal le breton. Le cas est courant à la fin du XIXe s. dans des régions en pleine renaissance linguistique : on connaît des fautes similaires dans les inscriptions en flamand prodiguées par Henri Beyaert sur les murs de la Banque Nationale Belge à Bruxelles.

20 - F. Loyer, "Tredion et le Flessis-Kaer, deux exemples de restauration au XIXe siècle" in Arts de l'Ouest, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1978, n° 2, p. 71 à 85.

21 - Guidet ne nous est connu que par J.Y. Veillard, op. cit., p. 475-476. Il n'a pu retrouver ni sa formation exacte, ni même son prénom. Sur l'hôtel Galicier, Catherine Legallais et sur le magasin Valton, Renée Le Hérissé & Jacques Hayotte, Arts de l'Ouest, 1979 et 1978.

22 - Malheureusement, les revêtement d'origine entre les piles et les chambranles de fonte ont disparu - ils ont été remplacés il y a une vingtaine d'année par des plaques d'Émauglas vert turquoise (il est possible qu'il ait existé dès le départ des revêtements en glace émaillée).

LA FIN D'UN REGNE

■ L'IRRESISTIBLE ASCENSION DES CLASSES MOYENNES

Avec la fin du XIXe siècle s'ouvre l'ère des classes moyennes : l'évolution du système économique, au terme de la seconde révolution industrielle, en est la cause. Les profondes transformations institutionnelles et politiques qui marquent l'histoire de la République, dans le dernier quart du XIXe siècle, définissent un cadre social nouveau, où l'affrontement des classes supérieures cède le pas à l'extension quantitative des couches nouvelles de la bourgeoisie. Petits rentiers, fonctionnaires, employés et salariés de toutes sortes accèdent sinon à l'aisance, du moins à la stabilité économique - et, partant, à une forme de stabilité familiale et sociale. Il est normal qu'ils revendiquent leur place dans le paysage social de l'architecture - soit, indirectement, par le biais de l'immeuble de rapport, soit, directement, par celui de la maison. Ce phénomène, largement aidé par les lois sociales, va marquer de façon décisive l'histoire architecturale du XXe siècle.

La montée des classes moyennes et leur installation urbaine fera passer au second plan la guerre idéologique des styles, parce que le débat sur le pouvoir ne les intéresse pas et qu'elles visent pour l'instant à l'acquisition minimum d'un statut - une maison, une adresse, une notoriété. Etre reconnu dans le quartier, manifester les signes

élémentaires de l'embourgeoisement (une maison propre, des pièces tendues de papier peint, quelques meubles...) est déjà un programme assez complexe, quand on n'a presque rien, pour que la revendication culturelle apparaisse comme totalement superflue.

Les architectes seront les grands perdants de cette évolution du marché de l'habitat vers des classes à faible revenu : les objets architecturaux qu'ils proposent sont trop coûteux, la présence de l'architecte même est une dépense dont on cherche à se passer. Seuls les entrepreneurs vont pouvoir répondre à une telle demande et ils ne s'en priveront pas : l'histoire du XXe siècle, c'est celle de l'effacement relatif des architectes devant la concurrence grandissante des entrepreneurs, au sein d'un marché trop modeste pour leurs ambitions. Ils ne parviendront même pas, dans les années trente, à s'imposer dans le domaine de l'immeuble - où ils auraient pourtant pu trouver leur place, mais où les entrepreneurs, habitués à se passer d'eux, n'ont pas songé à leur demander des plans. La récession de leur métier sera telle, au moment de la seconde guerre mondiale, qu'il faudra les lois protectionnistes du régime de Vichy pour en éviter la disparition. La naissance de l'Ordre des architectes est l'aveu implicite d'une inquiétante marginalisation.

Les beaux jours de l'architecture sont donc comptés : quand les premiers D.P.L.G. s'installent, nantis de leur diplôme, la clientèle n'est pas loin de les quitter : la qualité de leur formation n'est pas en cause, mais bien plutôt le caractère superfétatoire de la création artistique dans un domaine où l'élargissement des besoins s'accompagne d'une forte révision en baisse des moyens. L'architecture

privée était un luxe que les époques précédentes n'avaient pas connu et que le XXe siècle tendra à délaisser. Quelle qu'ait pu être leur volonté de s'adapter au marché de la construction économique, les architectes n'y sont que très peu parvenus : c'est la demande même d'architecture qui était en récession, tandis que d'autres demandes - comme l'exigence du confort - connaissaient un spectaculaire développement. Le choix qui s'est opéré, pour silencieux qu'il ait pu être, n'en est pas moins révélateur du peu de poids de l'architecture dans la civilisation moderniste.

Face à une mutation radicale de leurs conditions de travail, les architectes se sont efforcés de trouver des réponses appropriées : sur l'autel de la modernité, ils ont sacrifié de gaieté de coeur la référence culturelle, plus difficilement l'ornement, mais ils ont eu grand-peine à s'adapter aux conditions techniques que les matériaux nouveaux et la production de série ont successivement apportées. Dans ce combat inégal, là où l'on n'avait plus besoin d'eux, les architectes font en définitive assez bonne figure : ils sont parvenus à maintenir un niveau de création acceptable durant tout l'entre-deux-guerres, en rusant avec les prix, avec les techniques, avec la clientèle et en réinventant un langage qui ne soit pas totalement stéréotypé. Il en sera autrement après la seconde guerre mondiale lorsqu'adhérant sans réserve au mythe du modernisme, ils abandonneront la lutte et accepteront de se soumettre aux conditions aliénantes d'une production de série, où l'architecture se trouve reléguée au statut d'objet (si beaux qu'aient pu être certains de ces objets).

L'architecture d'entre-deux-guerres révèle a contrario (et malgré toutes les difficultés de l'époque) l'importance qu'elle a attribué à sa relation avec le contexte : contexte physique de la ville et du quartier, contexte social de la clientèle, contexte culturel de la région ou du pays. Dans un langage chaque jour plus dépouillé, elle reste un art très cultivé; elle a même, beaucoup plus que ne l'a eu le XIXe siècle, le souci d'explicitier ses références, son appartenance culturelle à un pays et à une histoire. C'est sans doute pourquoi, près d'un demi-siècle plus tard, elle est de nouveau appréciée - et autrement mieux comprise que ne l'est le XIXe siècle. La sensibilité de l'Art Déco ou des années trente est susceptible aujourd'hui d'un réinvestissement - ce que les formules compliquées, les allusions savantes, les coûteux matériaux et les techniques artisanales de l'éclectisme ne permettent en aucune manière.

L'histoire de l'architecture du XXe siècle sera donc tout à la fois celle d'une marginalisation progressive, celle d'une révision déchirante des moyens et des objectifs, mais celle aussi d'une épuration progressive qui fait de la production de l'entre-deux-guerres un ensemble plus qu'attrayant. La mutation technique et économique du modernisme n'a pas eu que des mauvais côtés : elle a parfois permis aux concepteurs de sortir du débat stérile sur l'idéologie et sur la monumentalité en lui faisant découvrir d'autres moyens ou d'autres domaines d'expression. On le voit dès le tournant du siècle, où bascule la tradition savante. En créant de nouveaux langages plastiques - dont l'Art Nouveau n'est qu'une branche parmi d'autres (le régionalisme ayant sans doute été plus important), les architectes se sont ouverts les voies de la création dans

des secteurs totalement nouveaux et ils ont assez bien réussi à répondre aux exigences de leur temps, si excessives qu'elles aient pu être.

Emmanuel Le Ray

De cette révision des données, la carrière d'Emmanuel Le Ray (1859-1936), architecte de la Ville de Rennes entre 1894 et 1932, est parfaitement démonstrative. Fils d'un architecte plutôt effacé de la génération du Second Empire, E. Le Ray appartient à la bourgeoisie rennaise des commerçants et des petits artisans - de tradition catholique, mais de sentiments républicains (1). Dernier d'une famille de onze enfants, dont plusieurs pratiquent des métiers artistiques (l'une de ses soeurs était musicienne, un frère mort jeune était peintre) et dont les autres sont des notables (un autre frère était ingénieur et deux de ses soeurs ont épousé des médecins), E. Le Ray a surtout l'avantage d'avoir pour beaux-frères Charles Oberthur, le fils du grand imprimeur rennais, et Frédéric Jobbé-Duval, l'architecte (avec lequel il s'entendait d'ailleurs fort mal).

Ces appuis ne seront pas étrangers à son installation rapide : entré en 1882 dans l'atelier André - qu'avait déjà fréquenté Jobbé-Duval - il en ressort, muni de son diplôme, en 1890. Les amis qu'il s'est fait à l'Ecole ne sont pas des figures de second plan : ce sont l'américain Bernard Maybeck, l'italien Enrico Ristori, ainsi que le parisien Ch.A. Risler et le nancéen Lucien Weissenburger - une des figures dominantes de l'Art Nouveau français. Dès son installation à Rennes, Le Ray obtient la place de professeur d'architecture à l'Ecole

des Beaux-Arts de la ville. Deux ans après, en 1894, le poste d'architecte de la Ville est disponible, Jean-Baptiste Martenot prenant sa retraite : recommandé par Victor Laloux (qui avait été l'assistant de L.J. André jusqu'à la mort de ce dernier), E. Le Ray se présente - il dispose par ailleurs de l'appui de son oncle, Vincent Morcel, maire de Rennes et successeur de Le Bastard (dont il avait été le premier adjoint). Avec un tel soutien, la nomination est facile : Le Ray s'installe comme architecte de la Ville. Il travaillera pendant trente-huit ans pour des municipalités socialistes puis radicales, dont la plus importante sera celle de Jean Janvier (1859-1923) un entrepreneur qui sera maire de Rennes de 1908 à sa mort et qui, en tant que tel, sera le commanditaire des principaux travaux de Le Ray.

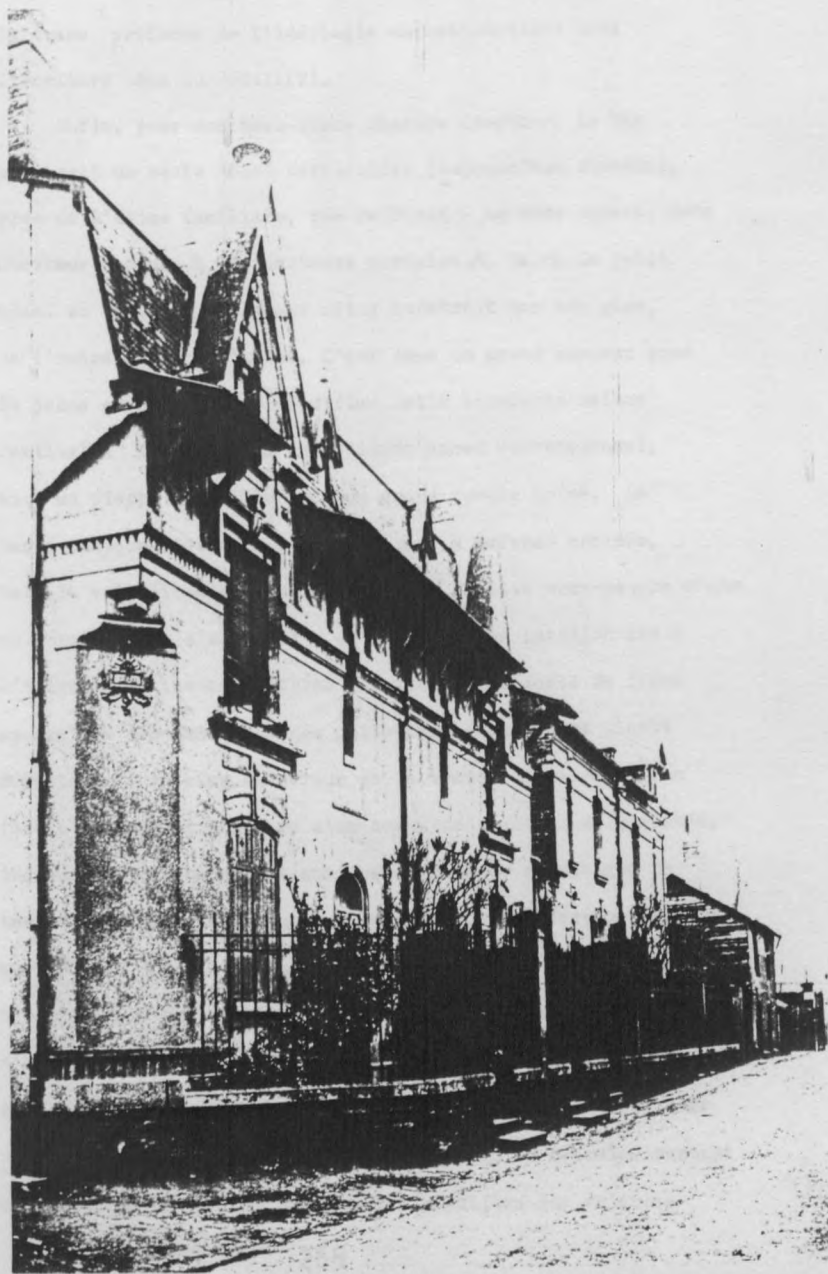
La carrière de Le Ray suit le rythme de la commande municipale : de 1892 à 1900, il associe à quelques chantiers publics divers travaux privés - ceux-ci se multipliant après 1900, où la municipalité socialiste est écartée du pouvoir au profit d'une coalition de droite. Avec l'installation des radicaux (aux élections législatives de 1906 et aux municipales de 1908), l'activité de l'architecte prend une nouvelle direction : il abandonne toute clientèle privée pour se consacrer jusqu'à sa retraite à un vaste programme d'équipements sociaux - établissements scolaires, sanitaires et sportifs - voulus par la municipalité Janvier. Au total, c'est une quinzaine de bâtiments, dont quatre ou cinq sont de vastes monuments, que Le Ray se verra confier. Pour importante que soit cette commande, elle n'en est pas moins difficile : avec la guerre et la crise économique qui suivra, l'architecte

devra totalement repenser ses projets puis ses conceptions qui, du triomphalisme initial, évoluent lentement vers une grande sobriété et une réelle modernité formelle (profitant de l'expérience qu'il avait acquise dans l'habitat privé).

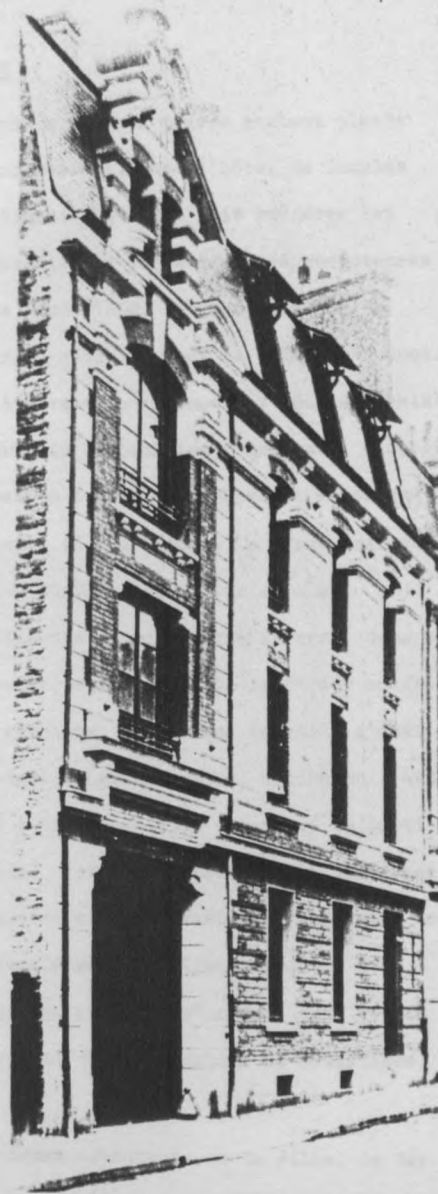
Les premiers travaux d'Emmanuel Le Ray remontent à 1891 : il construit sur le passage du Couëdic un ensemble de petite maisons sans profondeur, jumelées deux à deux et adossées contre le fond de la parcelle pour réserver un petit jardin de devant. Ces constructions plus que modestes, expriment parfaitement bien leur distribution, la façade comportant deux travées d'inégale importance (correspondant, l'une aux pièces d'habitation, l'autre à la circulation et au sanitaire). Pour diminuer l'échelle de ces petites maisons, disposées sur un passage extrêmement étroit, l'architecte a utilisé un comble brisé dont le surcroît déguise en partie le premier étage. Enfin l'adjonction, tout à fait inattendue, d'un coyau au brisis crée un avant-toit protégeant la façade des intempéries. Ces façades enduites, où l'ornement se limite aux appuis et aux couvrements de baies, sont rendues très expressives par l'articulation prononcée du toit et du mur ainsi que par l'accent mis sur la travée d'habitation, enrichie d'une lucarne de pierre et de brique au gable très aigu. Non sans un certain formalisme, cette petite composition est pleine de séduction.

Dans le même répertoire, Le Ray réalisera un peu plus tard un immeuble, rue de Chateaudun, et il pourrait bien également être l'auteur de la maison, 24, rue Victor-Hugo. Sur des parcelles assez étroites, ces petites façades jouent l'assymétrie en isolant une travée ornée marquant l'entrée, à l'extrémité de la composition, des autres travées dont le

1891 - passage du Couëdic à Rennes
(à gauche)



circa 1895 - immeuble Delalande
13 (ex n° 17) rue de Chateaudun
(à droite)



caractère est plus banal. Combinant la brique, le tuffeau et l'enduit, l'ornementation polychrome accuse ses références au style orné du maniérisme flamand. Pour un observateur distrait, les deux maisons pourraient être aussi bien lilloises ou anversoises - sauf que l'ornementation révèle par sa rigueur la trace profonde de l'idéologie du rationalisme dans l'écriture même du détail(2).

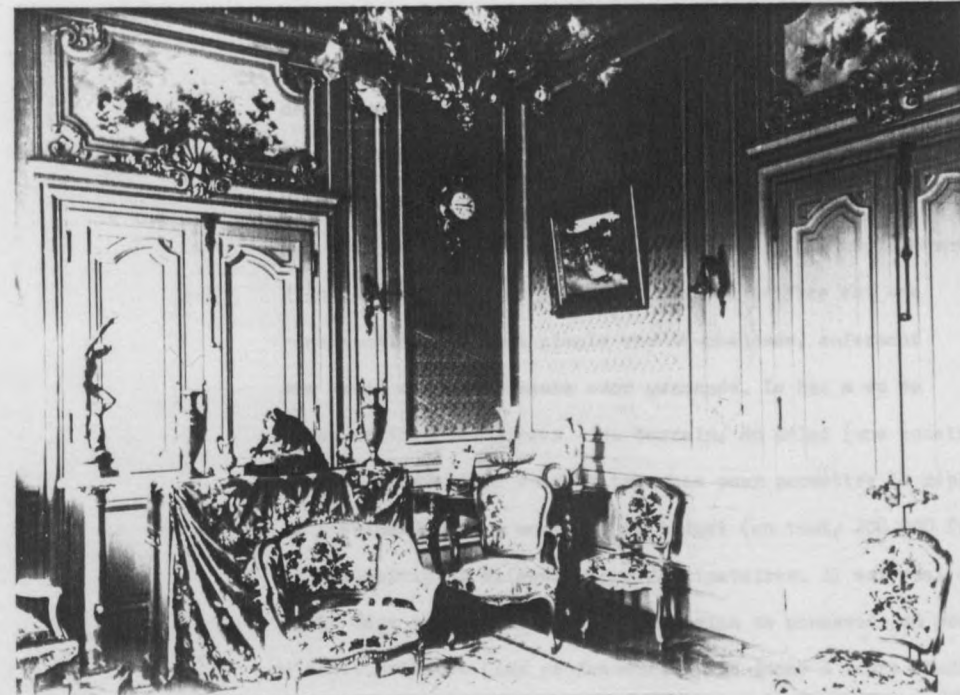
271 ← Enfin, pour son beau-frère Charles Oberthur, Le Ray construit un vaste hôtel particulier (aujourd'hui disparu), près de l'usine familiale, rue de Paris - au même moment, René Oberthur demande à l'architecte parisien A. Feine un petit hôtel en brique prolongeant celui construit par son père, de l'autre côté de l'usine. C'est donc un grand honneur pour le jeune architecte que d'édifier cette imposante maison familiale. Il réalisera un bâtiment assez conventionnel, tout en pierre de taille avec un grand comble brisé. La masse cubique révèle le plan régulier, à refends croisés, mais la volumétrie est enrichie par la saillie hors-oeuvre d'une tour polygonale d'escalier à un bout (et d'un pavillon bas à l'autre). Dans les conventions du style, la volonté de faire apparaître les fonctions des principaux espaces est plutôt déroutante : la mise en valeur de la travée d'extrémité, en faible ressaut et enrichie d'un bow-window au rez-de-chaussée, indique salle à manger et chambre de maître, tandis que la terrasse signale le salon. A l'intérieur, la référence obligée au Louis XV pour le salon et au Louis XIV pour la salle à manger n'empêche pas une certaine rigueur - le plus intéressant, ici, n'étant pas le répertoire ornemental mais l'orientation des pièces, tournées au Sud vers le parc (alors qu'il est d'usage de placer la réception au Nord, pour éviter le défraîchissement des tentures et assurer une lumière régulière qui valorise

peintures et objets) : Le Ray s'est inspiré, dans cet aménagement, de l'hôtel de François-Charles Oberthur, tournant le dos à la rue et regardant vers son parc. De la même manière, le grand escalier à l'impériale, dont les volées étroites sont fort serrées, emprunte aux châteaux de Jacques Mellet (et, particulièrement, à La Haute-Forêt en Bréal).

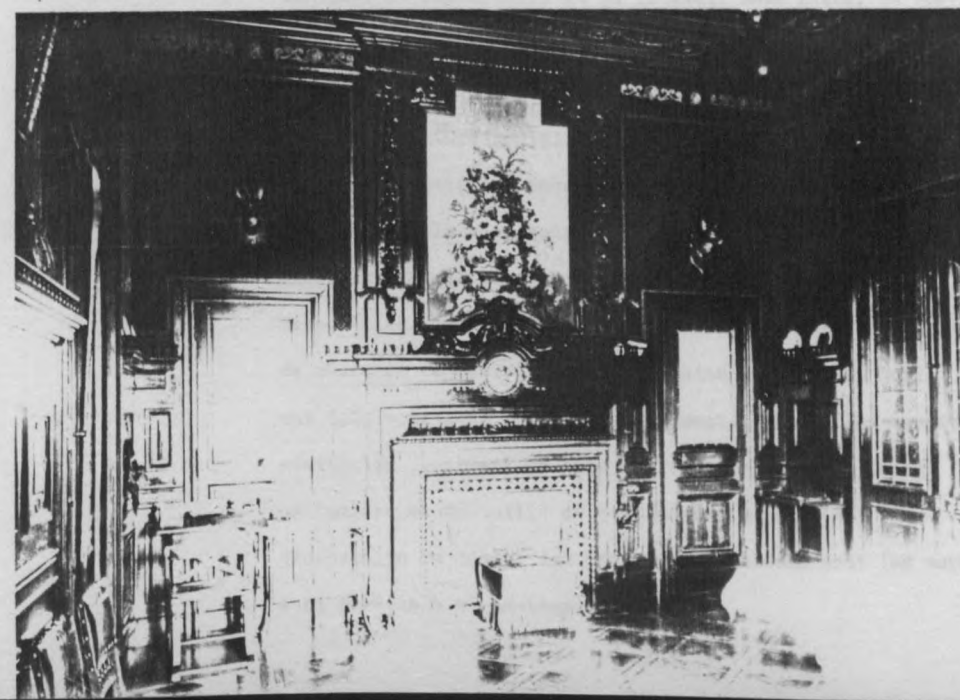
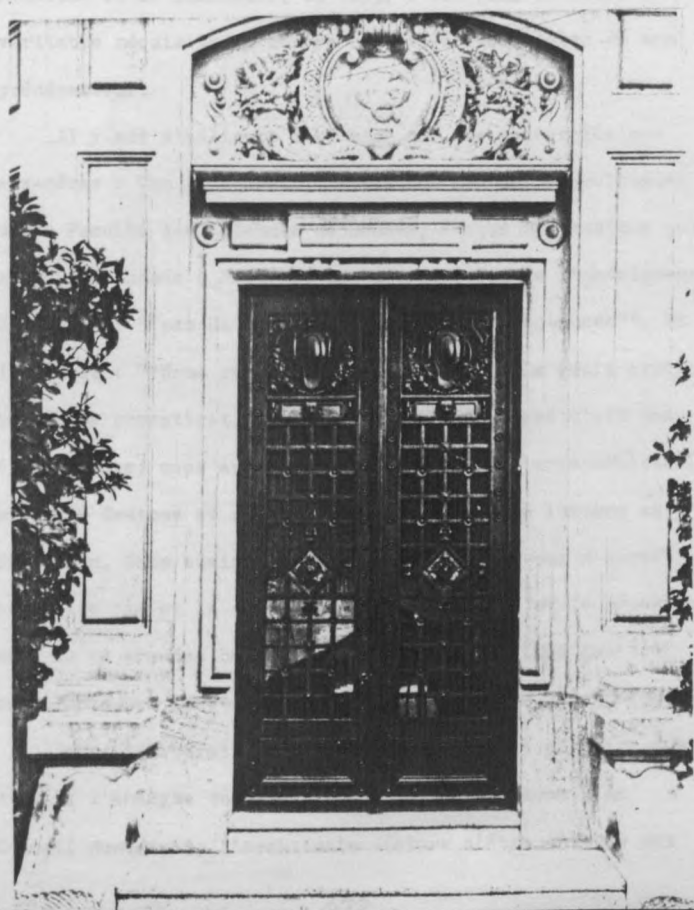
hygiénisme et modernisme

Tandis que ses premiers travaux privés restent plutôt conventionnels - et qu'on ressent, dans l'hôtel de Charles Oberthur, une sorte de timidité qui lui fait préférer les solutions établies - l'architecte va révéler ses compétences en construisant, la même année 1892, les abattoirs de la Porcherie (2, rue Malakoff, détruit) pour la Ville de Rennes. Il est à l'aise dans cette vaste construction, tout en schiste de Pont-Réan, aux couvertures débordantes d'ardoises, discrètement ornée d'arcs segmentaires (en tuffeau au dehors et en brique au dedans). Assez curieusement, il lui a donné la forme vraiment insolite d'un monastère - dont la cour intérieure est circonscrite par des bâtiments de volumétrie diverse : deux des côtés de la cour sont couverts en appentis, la façade coiffée d'un grand toit à deux versants, tandis que la halle d'abattage affecte la forme d'une église (grand porche, clocheton d'ardoise et structure basilicale à trois nefs). L'étrangeté du parti frise le blasphème ! Mais, abstraction faite de la référence, la logique de la disposition et la sobriété du traitement sont tout à fait remarquables. On sent d'ailleurs l'élève des Beaux-Arts qui s'est attaché au choix d'un bon parti et qui a ensuite développé le détail dans la logique de cette idée initiale.

Dès sa nomination comme architecte de la Ville, Le Ray



1892 - Hôtel Oberthur Père, 72 rue de Paris à Rennes (détruit) - ci-dessus : façade sur le parc et salon ci-dessous : porte d'entrée et salle à manger



va être appelé à démontrer ses talents dans le domaine de l'architecture fonctionnelle - n'était-il pas l'élève de Louis-Jules André, l'héritier de la doctrine de Labrouste et le tenant d'un classicisme dépouillé dans la ligne de la tradition de l'École ? A cette époque où les conflits entre gothiques et classiques n'ont plus beaucoup de sens, où le rationalisme classique triomphe, y compris dans les rangs des diocésains, c'est surtout contre l'éclectisme de la génération du Second Empire que les jeunes architectes se dressent. Ils ont à Rennes, dans l'oeuvre de Martenot, un beau terrain d'exercice à leur activité critique. Le Ray ne s'en privera pas : lorsqu'il donne les plans de l'École de Médecine et de Pharmacie, en 1895, c'est pour en faire un véritable réquisitoire contre les excès formalistes de son prédécesseur.

274
à 277

Il y est d'ailleurs fort aidé par les universitaires eux-mêmes : "un professeur, parlant au nom de ses collègues de la Faculté des Sciences de Rennes, évoque la consigne qui avait été donnée à Martenot par le Directeur de l'Enseignement Supérieur : ""pas de monument, un atelier de sciences"". Et il ajoute : ""Nous regrettons tous, et c'est la seule critique que je me permettrai, que le conseil de M. Liard n'ait pas été un ordre; nous aurions préféré moins de pierre sculptée, moins de festons et d'astragales, mais plus de lumière et à profusion. Nous aurions aimé une construction qui n'aurait peut-être pas eu la majestueuse ordonnance du style néo-grec, mais où de grandes baies vitrées eussent remplacé les trop parcimonieuses fenêtres qui nous rationnent le jour"" (3).

Pour l'élaboration de son projet, dont il effectue avec minutie l'analyse du projet, dans le rapport soumis au Conseil Municipal, l'architecte déclare s'être entouré des

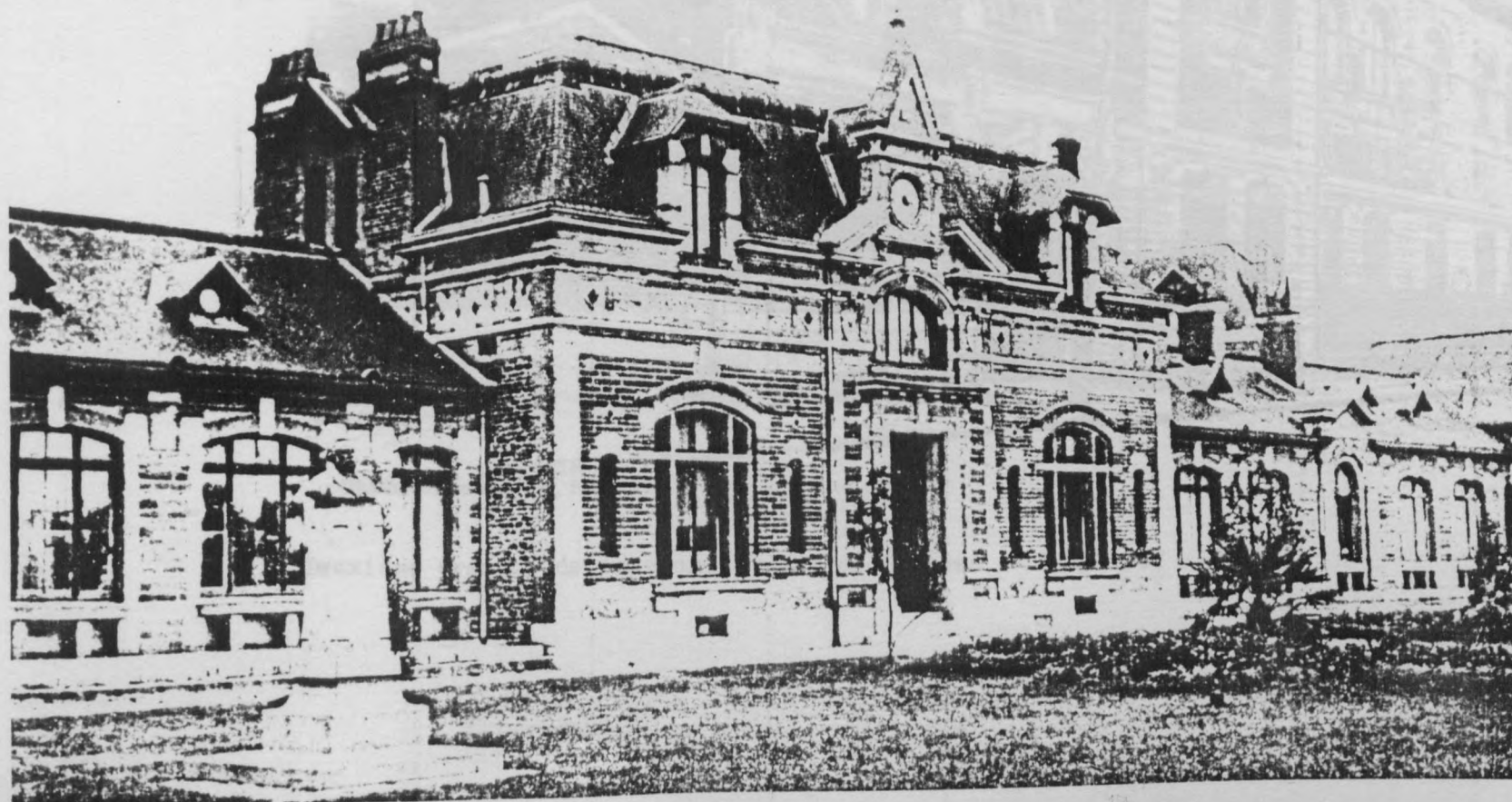
conseils des professeurs de l'école, qui lui ont donné de nombreuses indications de détail. Il est certain que ce projet, très travaillé, est une véritable démonstration d'architecture moderne. Sur un terrain impossible, remblayé sur près de cinq mètres de hauteur et situé à l'emplacement d'une écluse en cours de déplacement, l'édifice est une construction basse, à simple rez-de-chaussée, enfermant sur trois côtés une vaste cour gazonnée. Le Ray a su se tirer de tous les pièges - du terrain, du délai (une construction urgente, à réaliser en deux tranches pour permettre le déplacement de l'écluse), de la modicité du budget (en tout, 200.000 francs) et des multiples exigences des destinataires. Il est vrai qu'il avait déjà eu aux Beaux-Arts l'occasion de concevoir un projet d'école primaire (les professeurs ayant donné à leurs étudiants un sujet inspiré du concours de l'École primaire supérieure de la rue des Martyrs, concours auquel plusieurs d'entre eux venaient de participer) et qu'il avait même gagné, en 1887, le concours pour l'école de Petit-Colombes : il était donc fort au courant des tendances contemporaines dans le domaine de l'architecture scolaire.

Son projet(4) a tous les caractères de l'hygiénisme : profitant de la vastitude du terrain, il en a fait une construction de plain pied et il y a ouvert d'immenses fenêtres qui percent les parois en pierre de Pont-Réan - dans la salle de cours et de manipulation, les baies ouvertes au Nord ont 6,20 mètres de large et sont complétées par des verrières zénithales - créant un très bel espace intérieur inondé de lumière et dépourvu de tout décor (si ce n'est la disposition en damier des carreaux de faïence dont les murs sont revêtus à mi-hauteur).



1895-1897 - Ecole
de médecine et de
pharmacie à Rennes

4404. - RENNES. - Ecole de Médecine et de Pharmacie - Buste de Roussin



4405. - RENNES
Ecole de Médecine et de Pharmacie
Bâtie en 1911 par Le Ray, architecte,
sur l'îlot de la Barbotière
et l'emplacement de l'ancienne Morgue



Collection Laurent-Nel, Rennes

Deuxième tranche de travaux, boulevard Laënnec - 1905-1907



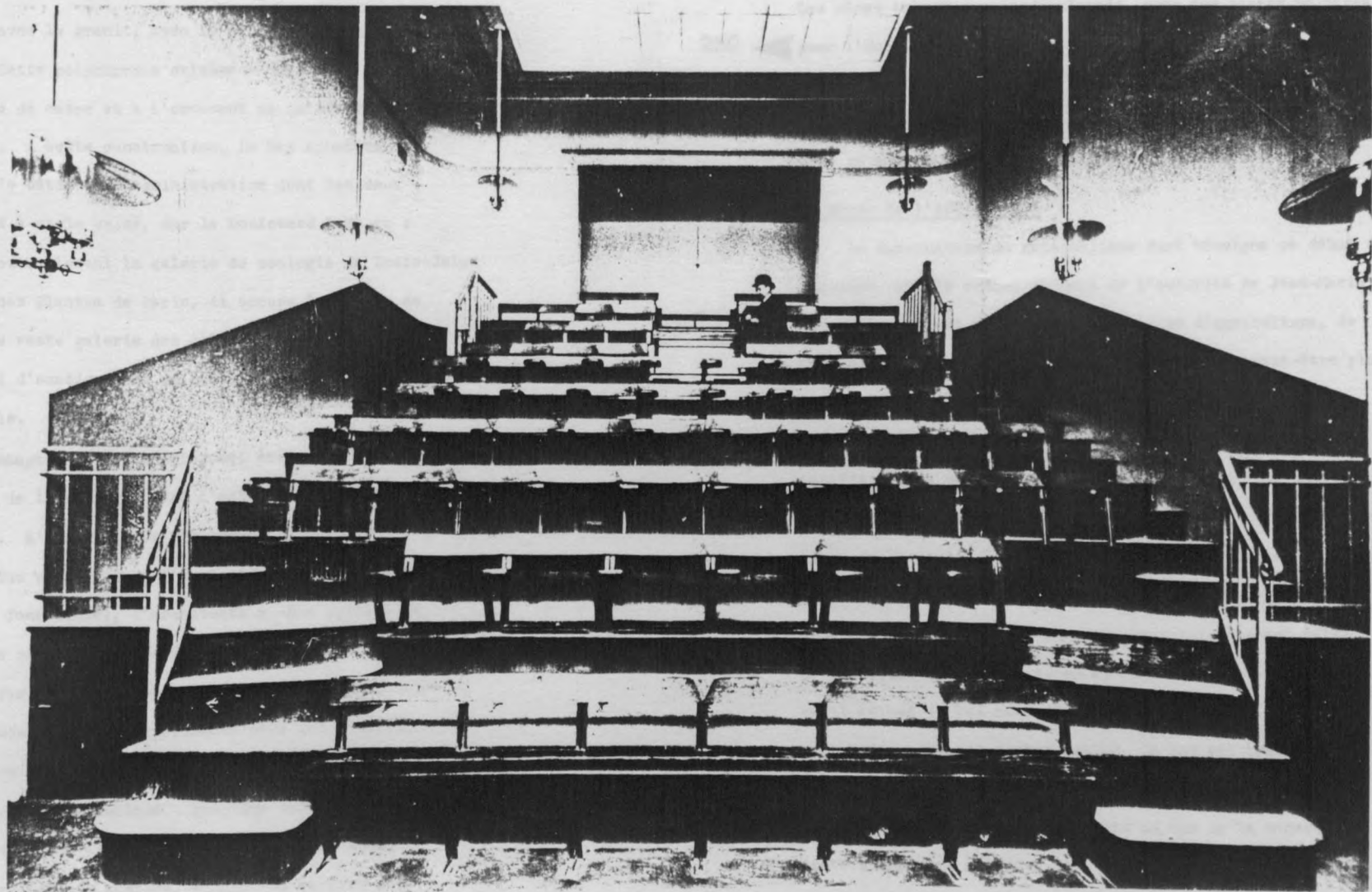
porte d'entrée, bd. Laënnec

à l'élève, l'élève a été attaché à son
"un peu de plaisir" à ses côtés, avec les autres les plus
simples, dans tous les endroits, il est l'élève de la
maître de la classe et il le fait avec le même

avec la classe, avec
pièces de bois, dans
tous les endroits de
avec de l'élève, dans
de l'élève, dans
dans l'élève, dans
dans l'élève, dans
dans l'élève, dans

Tous les élèves
participent, de
avec l'élève, de
dans l'élève, de
dans l'élève, de

de l'élève, de plus de 10 à son respect de son initial.
Le maître est chargé de l'élève et commercialiser avec de
son professeur, avec des élèves qui sont l'élève,
la nationalité, l'élève et la nationalité des élèves.



A l'extérieur, l'architecte s'était attaché à donner "un peu de gaiété" à ses façades, avec les moyens les plus simples. Comme tous ses confrères, il est fasciné par la beauté de la pierre violette et il la fait jouer en alternance avec la brique, avec le granit, avec le grès et avec la pierre de Caen. Cette polychromie extrêmement délicate retire aux effets de masse et à l'ornement ce qu'ils peuvent avoir de convenu. A cette construction, Le Ray ajoutera, de 1905 à 1907, le bâtiment d'administration dont les deux étages s'alignent à angle brisé, sur le boulevard Laënnec : citant presque textuellement la galerie de zoologie de Louis-Jules André au Jardin des Plantes de Paris, il occupe le centre de l'édifice par une vaste galerie des collections qui fait de cet établissement d'enseignement un conservatoire de la recherche médicale.

Toute la conception a été développée, selon la règle du fonctionnalisme, de l'intérieur vers l'extérieur, du mobilier vers l'enveloppe. L'austérité du traitement répond aux impératifs les plus rigoureux de l'économie et de l'efficacité. Dans cet édifice fonctionnel, l'architecte a même apporté la démonstration des matériaux nouveaux : non seulement, il a fait appel au fer pour les longues portées et les charpentes de couverture, mais il a même expérimenté pour les fondations de l'édifice, lors de la seconde campagne en 1897, une dalle en ciment armé système Hennebique - première expérience de la construction de béton armé en Bretagne, cinq ans après l'invention du procédé. Ce système, étudié "de concert avec M. Lebrun, représentant dans la région de l'Ouest le système Hennebique", lui permettra de faire une économie de 7.000 francs sur le prix des fondations. Son souci de rigueur est tel, d'ailleurs, qu'il parviendra au total à diminuer le coût

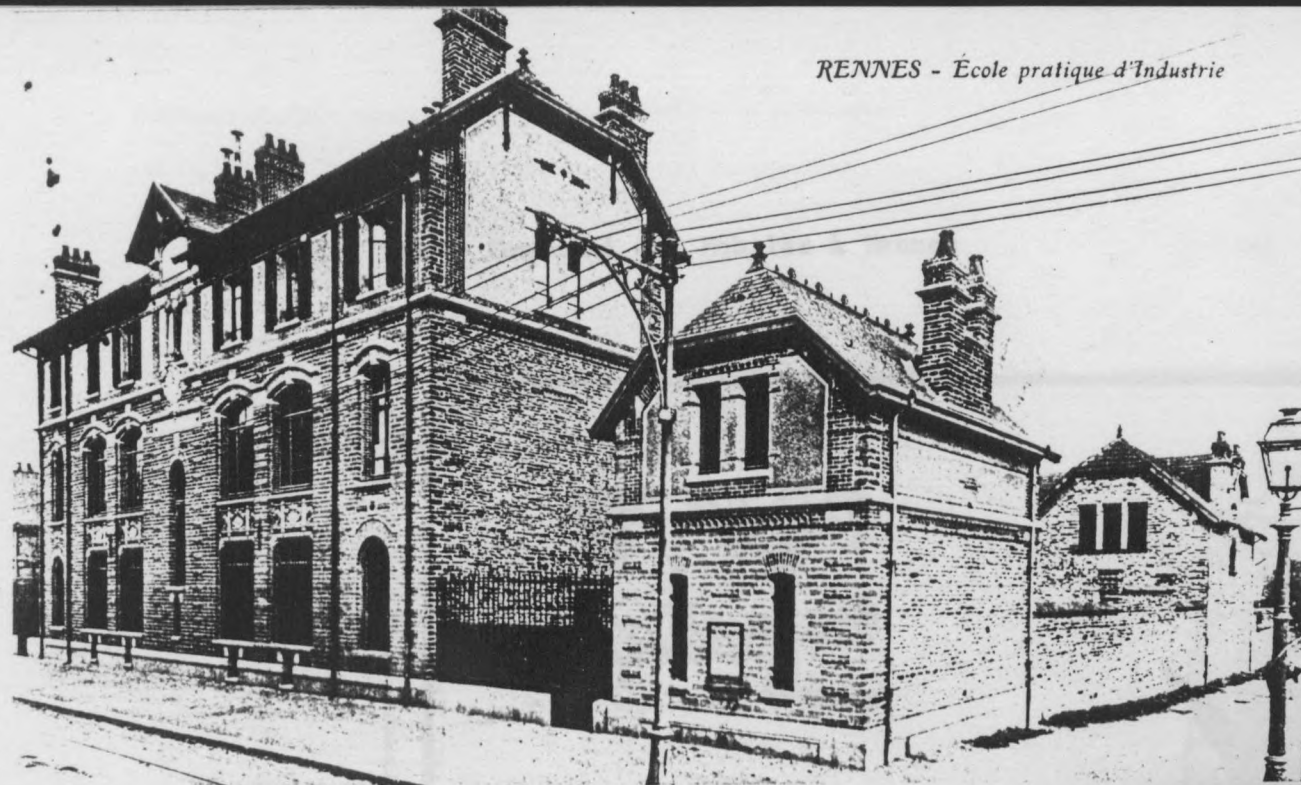
de construction de plus de 10 % par rapport au devis initial. La volonté est claire de s'opposer au monumentalisme vide de son prédécesseur, avec des arguments qui sont l'hygiène, la rationalité, l'économie et la modernité des procédés. Les mêmes thèmes seront développés, avec des moyens moindres,

280 ◀ pour l'Ecole pratique d'Industrie, de l'autre côté du boulevard, deux ans plus tard (Le Ray regrettera d'ailleurs que le grand atelier, aujourd'hui disparu, ait été réalisé en charpente de bois et non en métal, comme il l'aurait souhaité).

Le temps de l'Art Nouveau

La fascination du rationalisme dont témoigne ce début de carrière, est le reflet évident de l'activité de Jean-Marie Laloy (qui vient de réaliser les écoles d'Agriculture, de Coetlogon et des Trois Croix selon une formule peut-être plus dépouillée mais très comparable). Toutefois, la clientèle publique est fort limitée et Le Ray n'a que peu d'occasions de manifester ses compétences : ce n'est pas la continuation de l'église Saint-Aubin-Notre-Dame de Bonne Nouvelle, sur les plans de Martenot, qui le lui permettra - la seule chose que qui se faire l'architecte, en la circonstance, est de montrer son intelligence en effectuant lui-même les relevés de l'édifice que Martenot, en violent conflit avec la municipalité, avait refusé de lui communiquer !

Comme tous ses contemporains, Le Ray est tenté par l'Art Nouveau - symbole de modernité, en rupture avec le répertoire de l'académisme : c'est au nom de la modernité qu'il tente d'importer à Rennes des formules dont l'origine est parisienne ou internationale. En 1896, pour le Monument des Mables, sur le Champ de Mars, il place l'élégante Victoire en bronze du sculpteur Dolivet sur un monumental socle de granit dont les formes adoucies, comme usées, rappellent

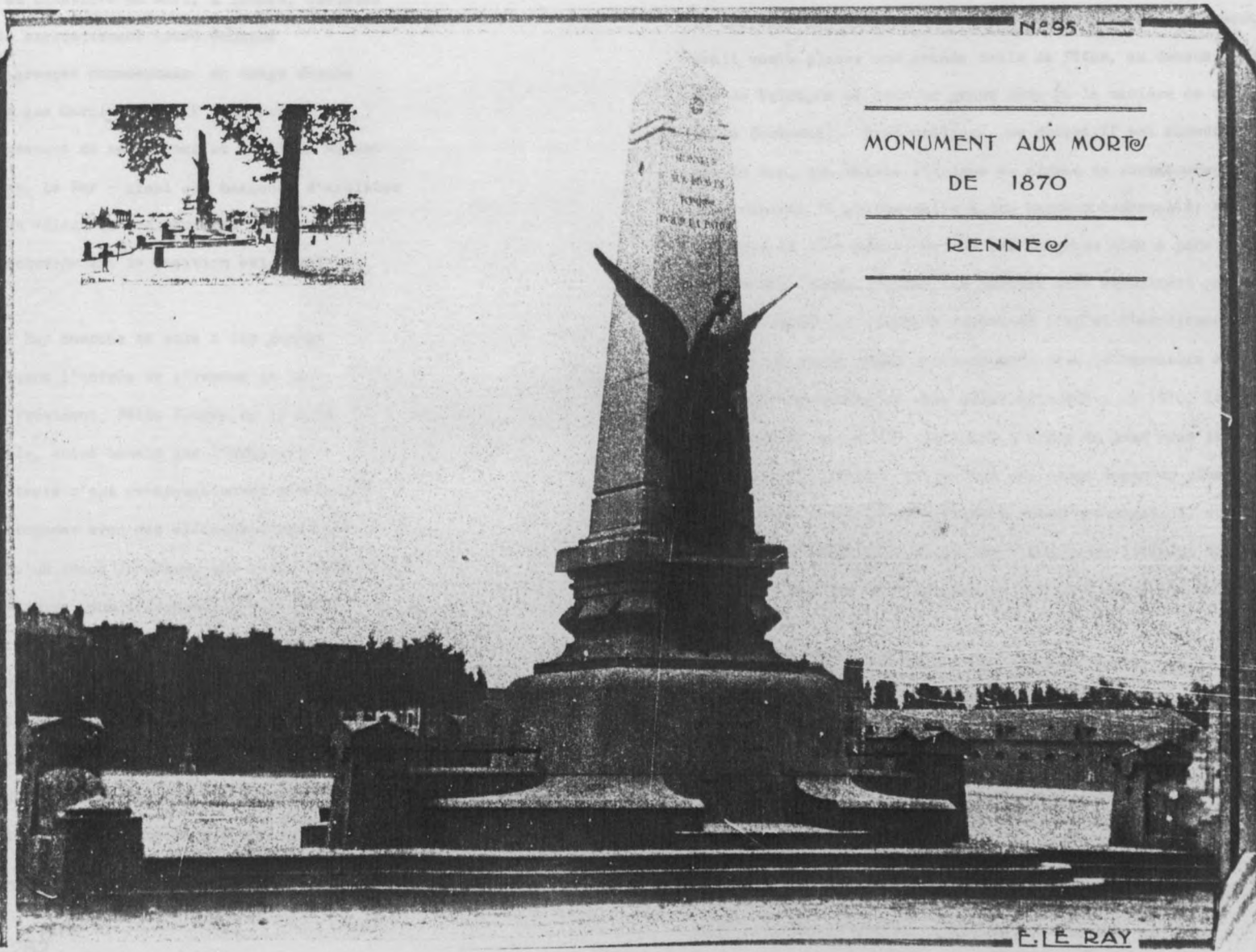


1899 - Ecole pratique d'industrie,
boulevard Laënnec à Rennes

MONUMENT AU BOURG
DE 1870
RENNES



1896 - Monument des Mobiles à Rennes



N°95

MONUMENT AUX MORTS
DE 1870
RENNE

E. LE RAY



fortement d'autres exemples contemporains à Paris - la silhouette est celle de la pyramide de la place de Fontenoy, les détails empruntent au socle conçu pour la Statue de la Liberté au Pont de Grenelle. Le contraste très poussé entre une figure très fine (assez proche de celle que Léofanti avait sculptée pour son tombeau au Cimetière du Nord, à Rennes, quelques années plus tôt) et un socle excessivement lourd échappe au style conventionnel des groupes monumentaux en usage depuis le milieu du siècle : alors que Garnier conçoit toujours la sculpture comme un embellissement de ses formes et qu'il la soumet aux règles de l'architecture, Le Ray - ainsi que beaucoup d'artistes de la fin du siècle - met en valeur la sculpture et se soumet lui-même à ses règles. Le renversement de position est total par rapport à l'académisme.

Dans ce répertoire, Le Ray cherche sa voie : les grands pylones décoratifs qui marquent l'entrée de l'avenue de la Gare, lors de la visite du Président Félix Faure, le 12 août 1896, sont une formule habile, moins banale que l'habituel arc de triomphe, et l'architecte s'est remarquablement débrouillé pour composer ce décor de trophées avec des éléments d'uniforme militaire. Mais ce n'est qu'un décor éphémère, une belle image.

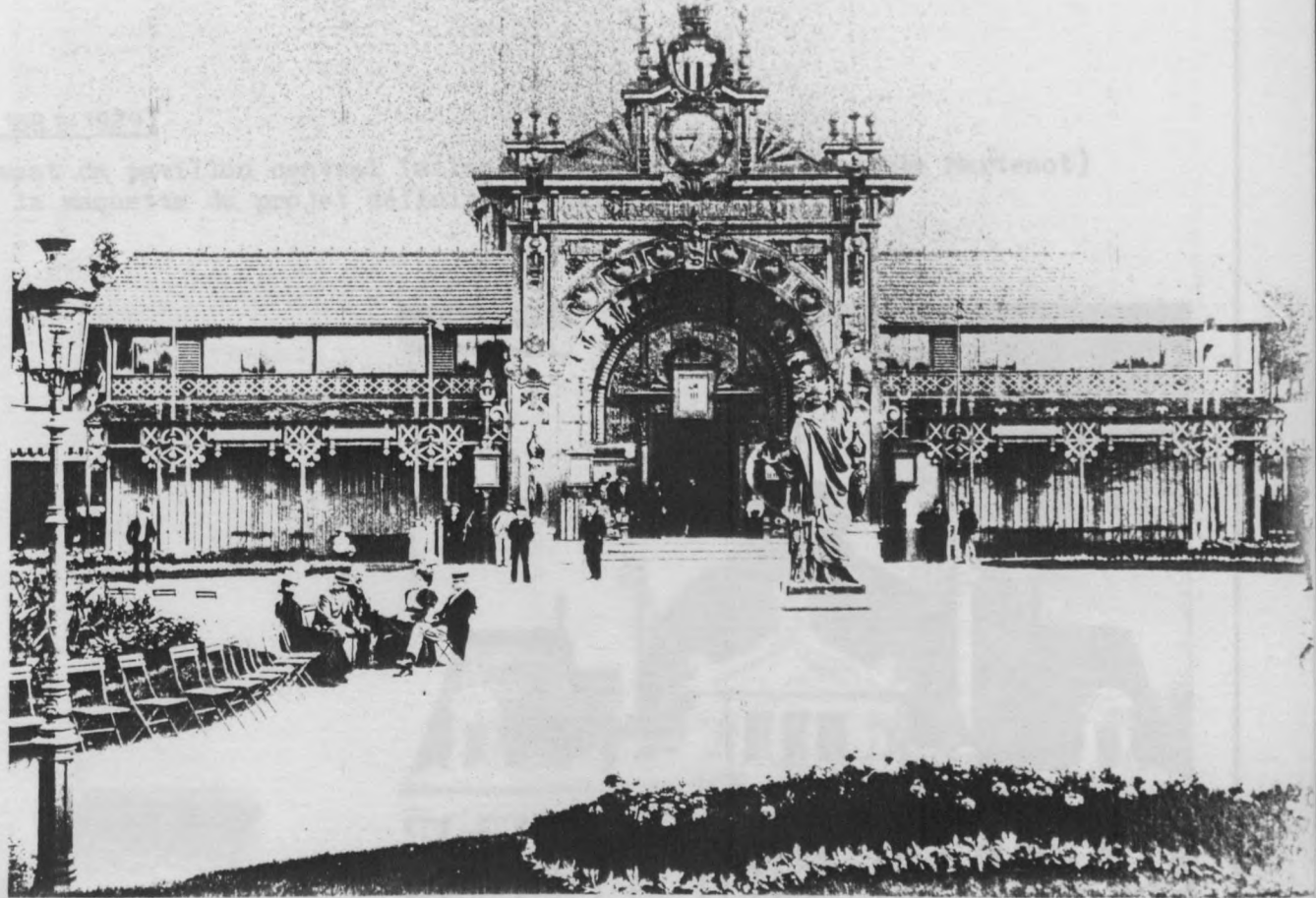
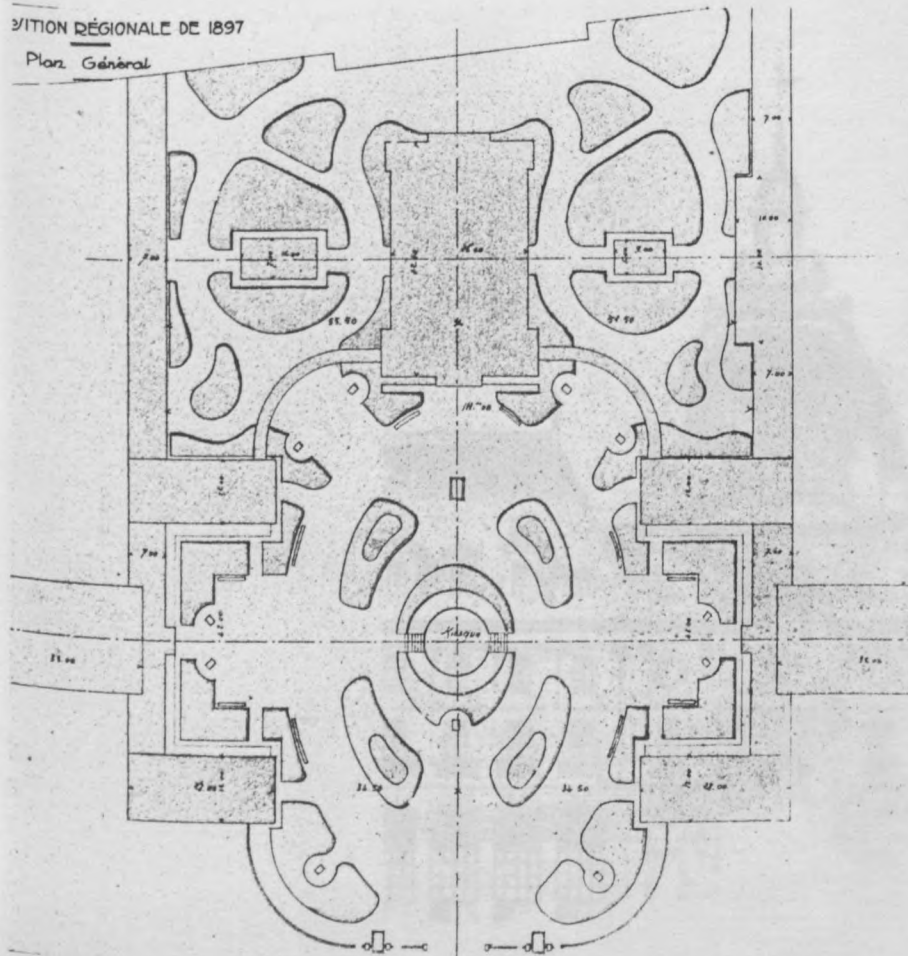
Il va de la même façon construire pour l'Exposition régionale de 1897 un pavillon en charpente de bois, dont l'axe est marqué par une grande porte ronde : avec beaucoup de détails éclectiques, la formule est empruntée au Transportation Building de Sullivan pour l'Exposition de Chicago, quatre ans plus tôt. Le Ray ne manquait pas d'idées : très joliment, la Liberté de Bartholdi, à échelle réduite et posée directement sur le sol, se tourne du côté du grand portail - vers lequel elle paraît marcher.

Enfin, l'architecte croit pouvoir s'affranchir des conventions du style classique et construire à Rennes le grand monument de l'Art Nouveau qui sera son chef d'oeuvre : chargé d'achever le Palais du Commerce, commencé en 1881 sur les plans de Martenot, il décide de modifier complètement le pavillon central. S'inspirant des gravures de Marot montrant la chapelle des Tuileries au début du XVIIe siècle, Martenot avait voulu placer une grande salle de fêtes, au dessus d'un arc de triomphe et sous un grand dôme (à la manière de celui de la Sorbonne). Très critiqué, ce dispositif est abandonné par Le Ray, qui baisse l'arcade au niveau du soubassement pour ramener la grande salle à une hauteur convenable; et il remplace le dôme hémisphérique par un grand dôme à pans d'un dessin très tendu. Toutes les parties sont enchaînées par un décor sculpté qui voudrait supprimer l'effet d'empilement et donner une forte unité à l'ensemble. Mais le caractère animé du projet de Le Ray ne sera guère apprécié : en 1910, lorsque l'achèvement du palais revient à l'ordre du jour sous la municipalité Janvier, il reprend une étude beaucoup plus sage, dans un style gabriélien à peine modernisé. Il conserve cependant l'idée-force du projet : rabaisser l'arcade tout en procurant par une baie immense un puissant éclairage à la salle (5).

C'est finalement dans l'architecture privée que Le Ray va enfin pouvoir manifester son goût pour le décor de l'Art Nouveau : le grand immeuble Delisle, qui achève l'alignement des quais, est un pur produit du style posthaussmannien en vigueur à Paris - dôme d'angle, bow-windows, grand comble, balcons continus s'associent à la combinaison de la brique et de la pierre jaune ainsi qu'à des détails ornementaux "fondus" dans la masse générale. Tous les détails sont raffinés -

EXPOSITION RÉGIONALE DE 1897

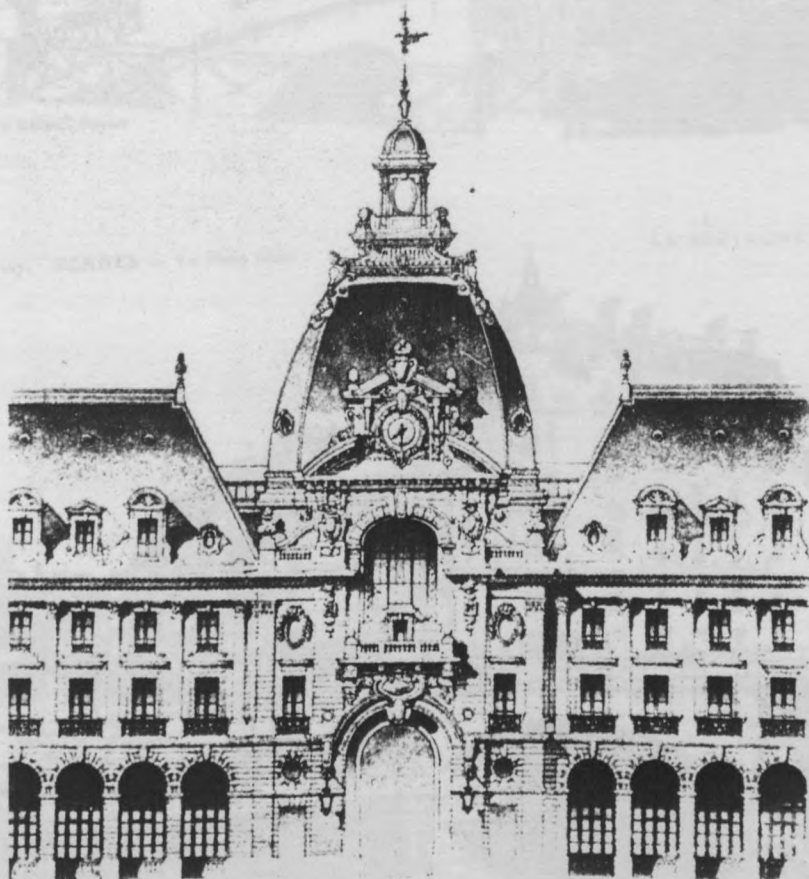
Plan Général



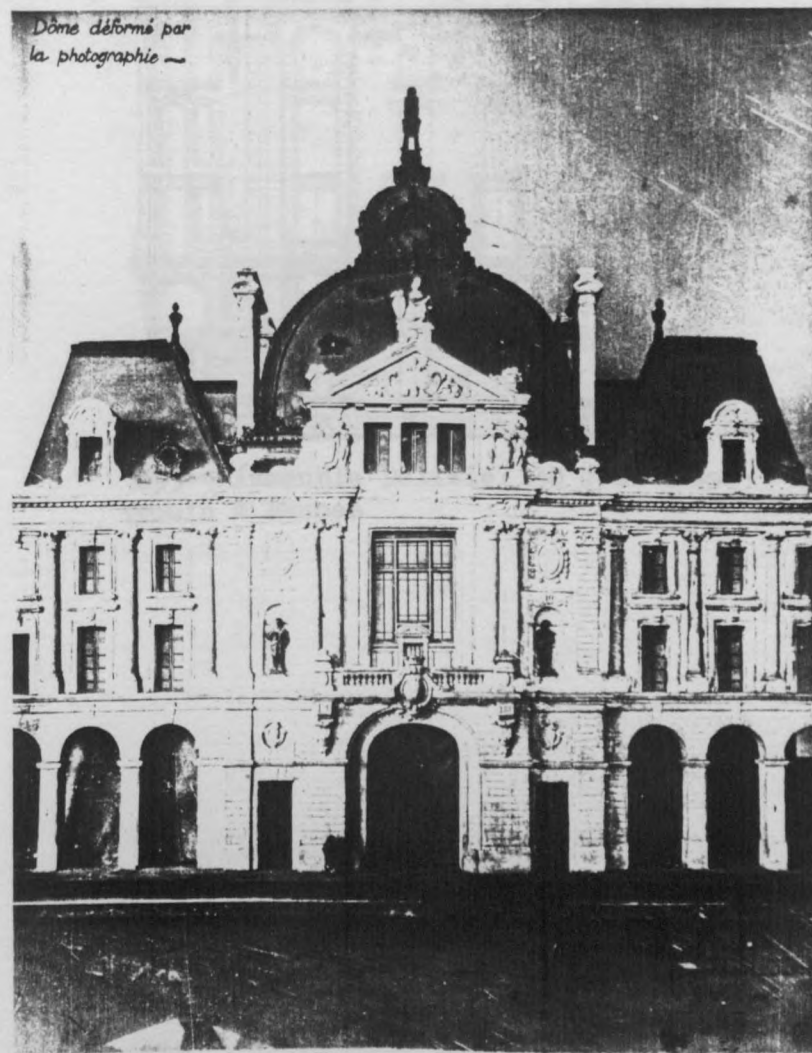
1897 - Exposition régionale
Pavillon central et plan général

Le Palais du Commerce de Rennes (1881-1929)

à gauche : 1896 - projet d'achèvement du pavillon central (ailes latérales de Jean-Baptiste Martenot)
à droite : 1910 - photographie de la maquette du projet définitif (réalisé)



Am. J. B. Martenot



*Dôme déformé par
la photographie ~*

= Pavillon Central =

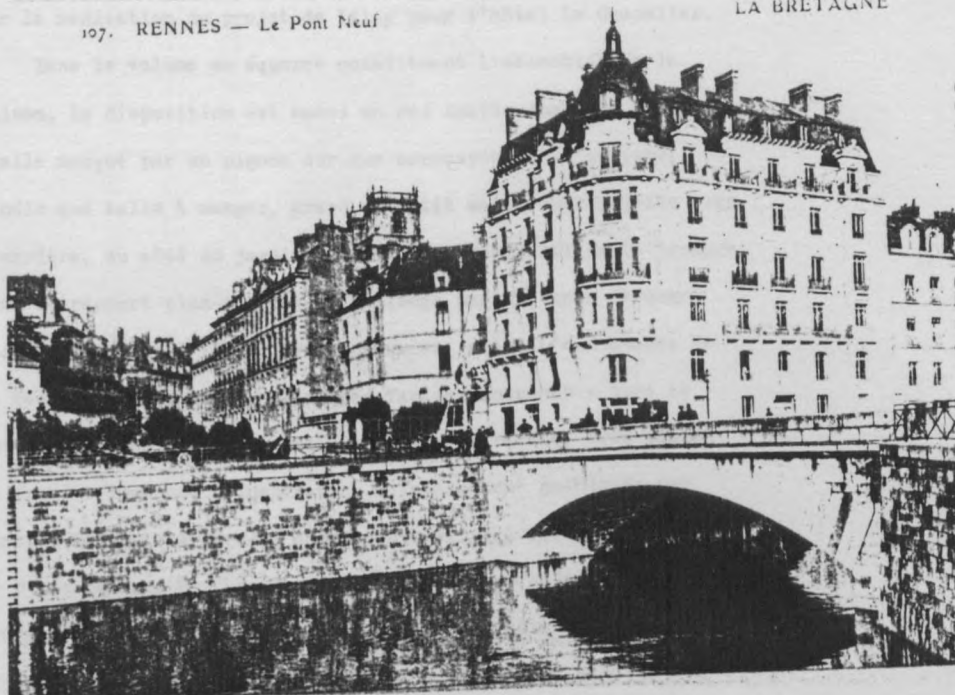
175. Rennes. — La Place de la Mission et la Gare des Tramways départementaux



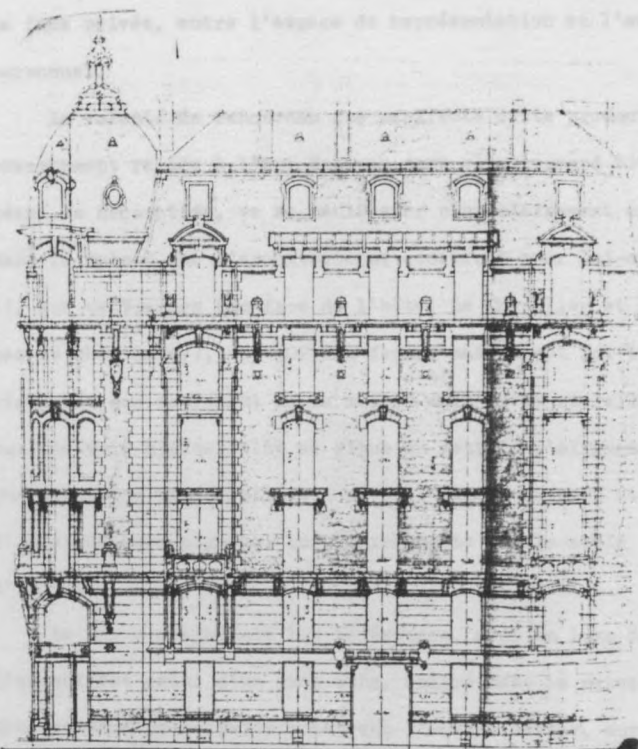
A. Lamiré Editeur, Rennes

107. RENNES — Le Pont Neuf

LA BRETAGNE



1899 - immeuble Delisle, 30 quai Dugay-Trouin à Rennes



ferronnerie, mosaïque, zinguerie, sculpture d'ornement - et font de cette oeuvre un édifice un peu à part dans Rennes, aussi bien par le programme que par son traitement.

Le Ray, dont l'activité pour la Ville est en veilleuse depuis le changement de municipalité, travaille ses projets privés avec un soin extrême du détail, dans le goût de l'Art Nouveau. Pour l'entrepreneur Poivrel, il construit un vaste hôtel à l'angle du boulevard Voltaire. Il lui donne l'aspect d'une construction en équerre, dont l'angle rentrant est occupé par un volume en appentis accolé à une tourelle : l'architecte y a placé le hall, avec la première volée de l'escalier, suivi d'une seconde volée disposée dans la tourelle (au dessus du sas d'entrée, à rez-de-chaussée). Cette disposition est à la fois très lisible et un peu inattendue (l'escalier passe d'un volume dans l'autre). Il est indéniable, en toutcas, qu'elle repose sur la méditation du projet de Laloy pour l'hôtel Le Chapelier.

Dans le volume en équerre constituant l'essentiel de la maison, la disposition est aussi un peu inattendue : le retour d'aile marqué par un pignon sur rue correspond à la cuisine, tandis que salle à manger, grand et petit salon sont rejetés vers l'arrière, du côté du jardin. La relative ambiguïté de la lecture dans le rapport plan-volumes se prolonge par une très étrange dissociation, dont Le Ray sera coutumier, entre l'ordonnance de la façade principale et celles des façades internes : tout le côté rue est en petit appareil de pierre de taille, avec pignon et grandes lucarnes d'inspiration lointainement gothique; par contre, les autres façades sont enduites, avec filets de brique, le pignon adouci par une demi-croupe - ce vocabulaire balnéaire n'appartient pas du tout au même langage, au point que, sous certains angles, le bâtiment apparaît un peu comme un collage.

Comme les hôtels de Laloy, ceux de Le Ray manifestent une forte dualité, une sorte d'opposition entre la face publique et la face privée, entre l'espace de représentation et l'espace personnel.

La volonté de renouveau que manifeste cette production, ouvertement reliée à l'Art Nouveau dont elle reprend bien des détails décoratifs, va se manifester plus clairement encore dans la maison que l'architecte se construit pour lui-même au 11, rue de Viarmes (en face de l'hôtel Le Chapelier et à deux pas de chez Laloy), en 1902. La façade-masque est ici totalement dissociée non seulement de la maison mais de la rue elle-même : sur une voie biaise, elle se situe en retrait d'alignement et une direction non parallèle - ce qui laisse de part et d'autre d'inesthétiques pignons, que l'architecte semble avoir feint d'ignorer.

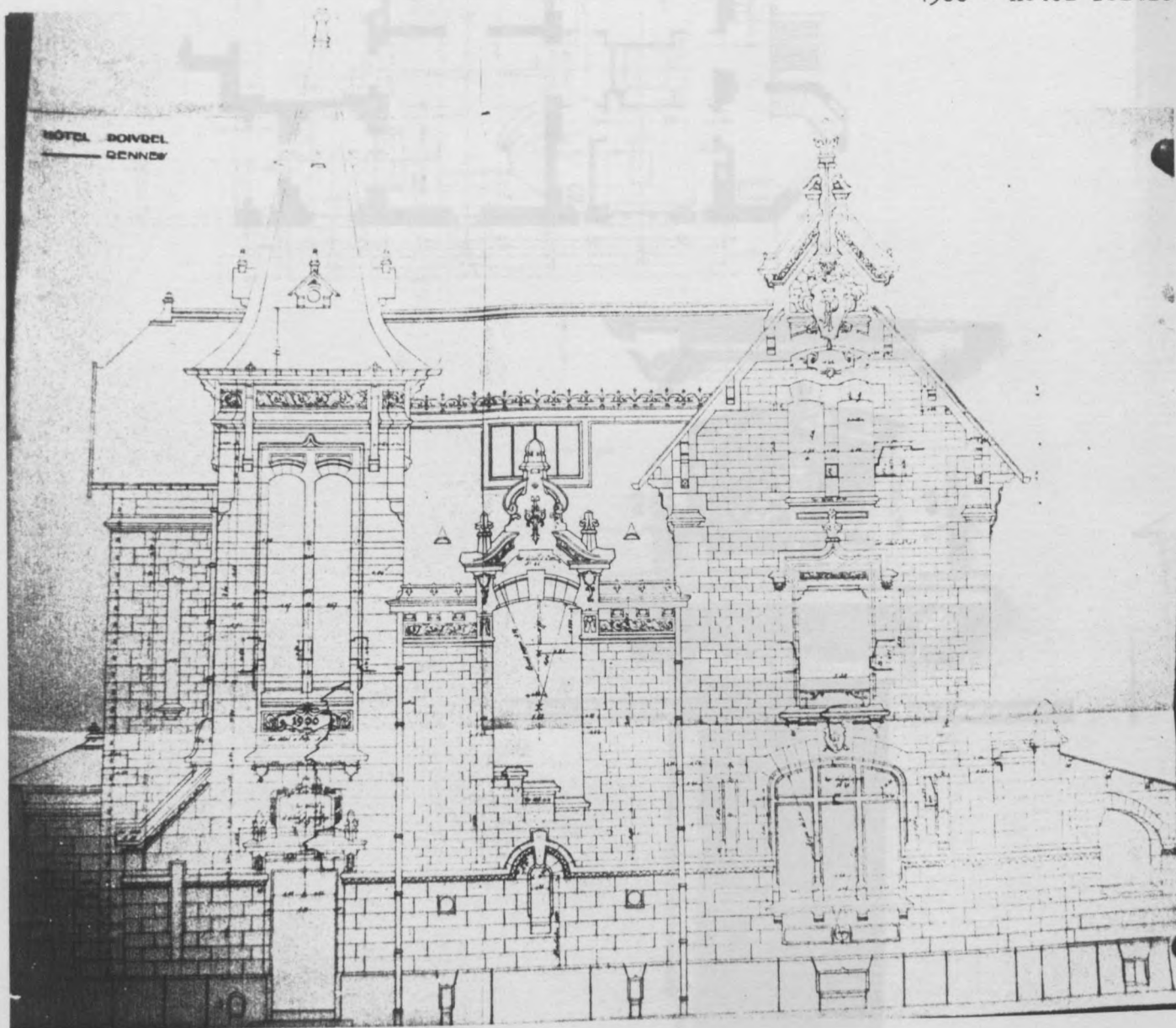
Le Ray y a accumulé les références, avec un luxe de détails. L'aspect est celui d'un gros cube, coincé dans la parcelle. Deux travées principales enserrent l'entrée axiale, surmontée d'un sanitaire. La travée de gauche est normale, celle de droite amplifiée en pavillon avec grande lucarne de pierre. (ce qui crée une composition oblique dont le point d'aboutissement est la lucarne). L'emploi simultané de la brique jaune et de cadres sculptés en tuffeau crée une sorte de dualité entre l'ornement ponctuel et l'animation de surface qui est celle de la trame du maillage en brique. Là dessus, les ouvertures flottent comme des drapeaux ou des affiches : en bas, la porte cintrée, variante de la baie thermique si typique de l'Art Nouveau, à côté le porche couvert (citation de la maison d'Hankar à Bruxelles), en haut, la fenêtre horizontale empruntée à Voysey.

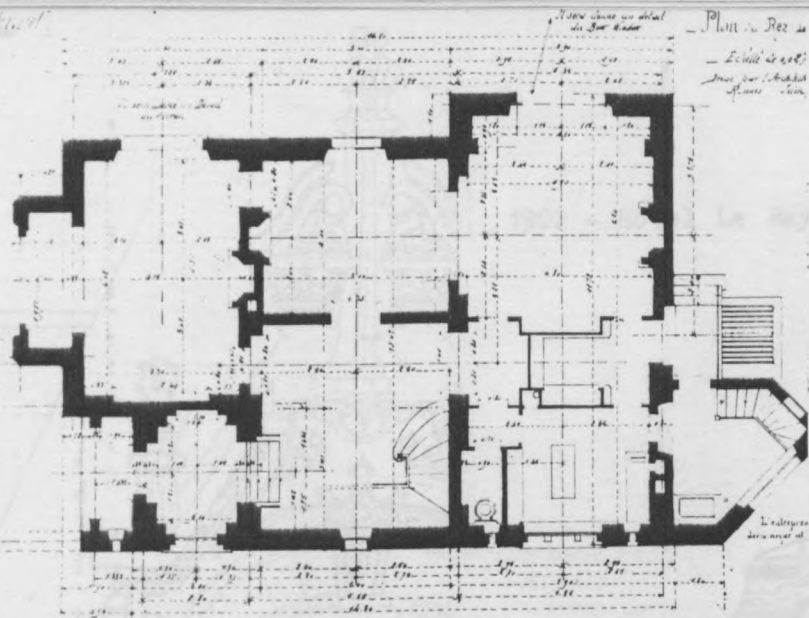
Cette architecture de la citation se retrouve à

P. 289
290

291
292

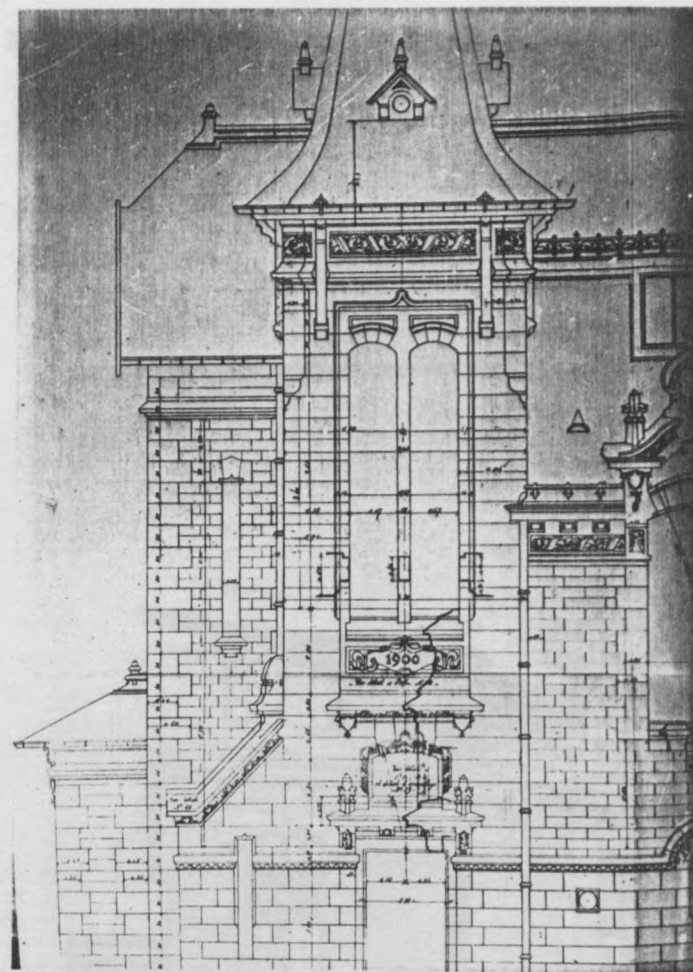
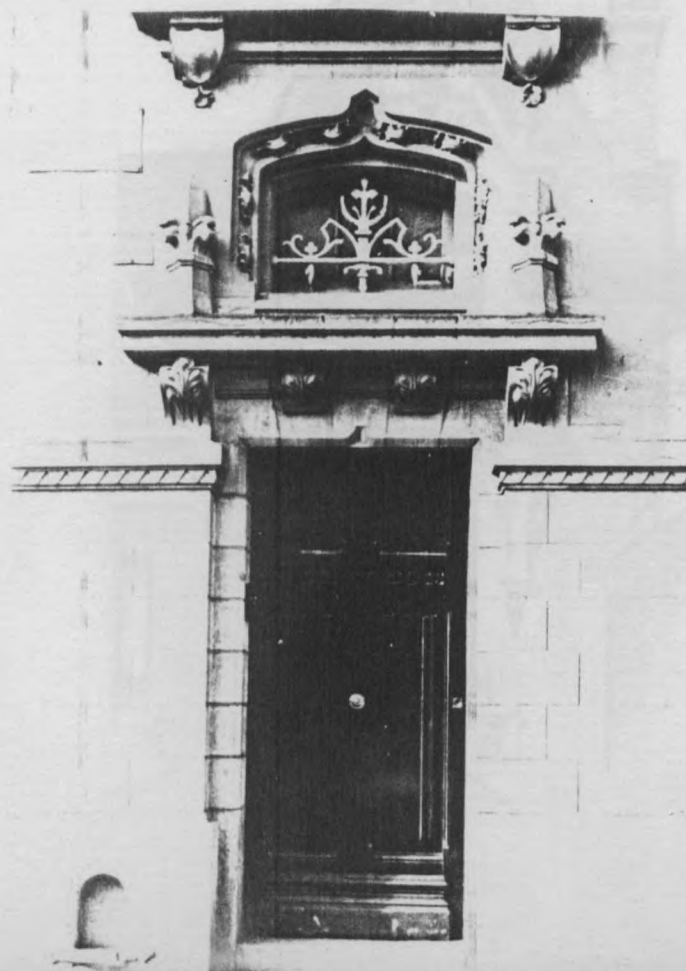
1900 - Hôtel Poivrel, boulevard Voltaire à Rennes

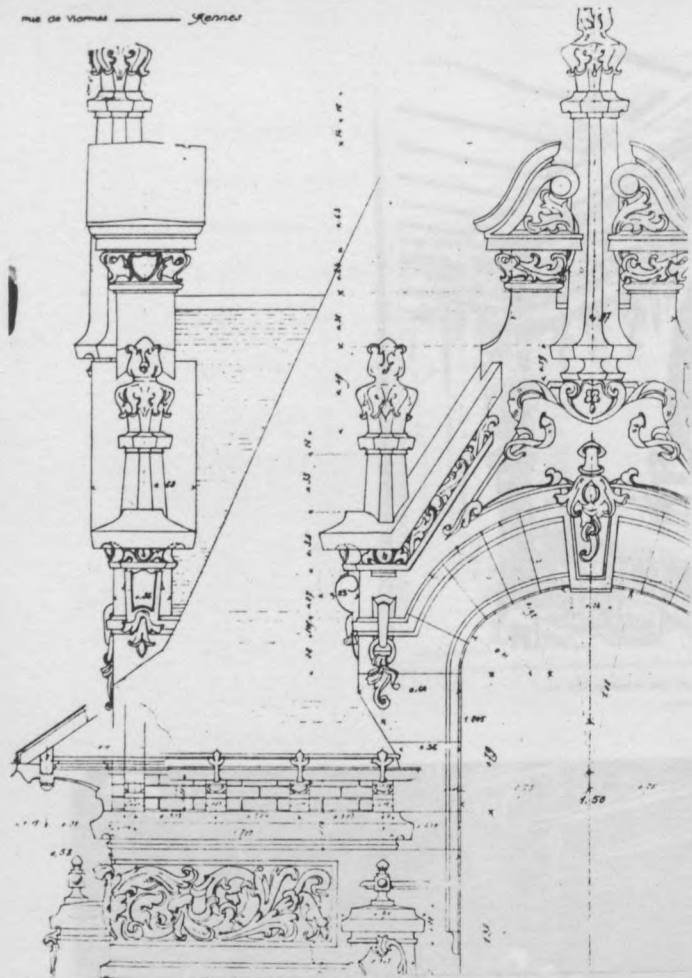




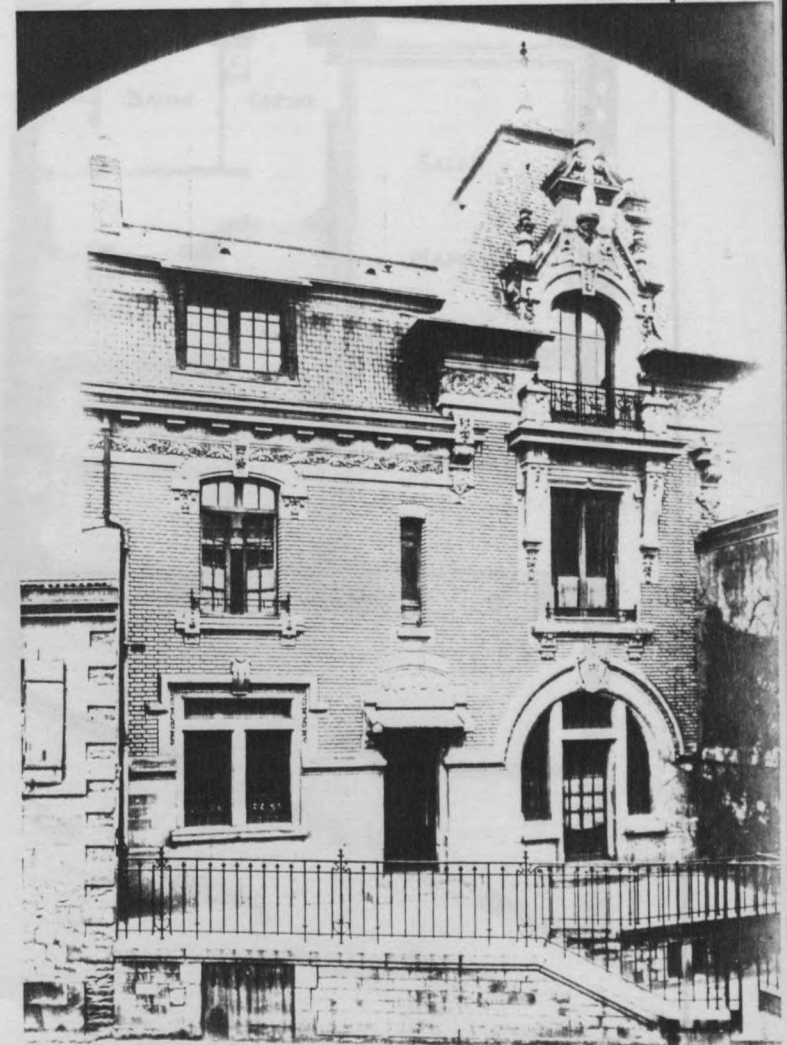
Emmanuel LeRAY

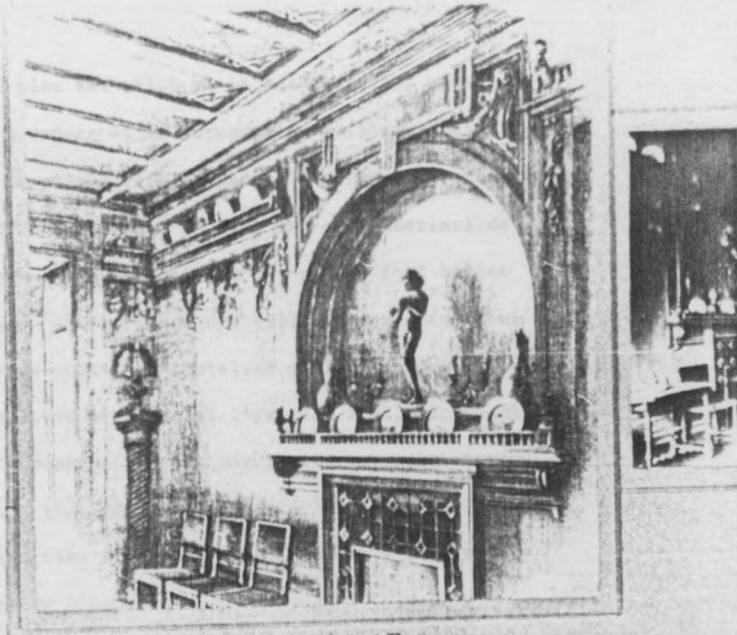
Emmanuel LeRAY



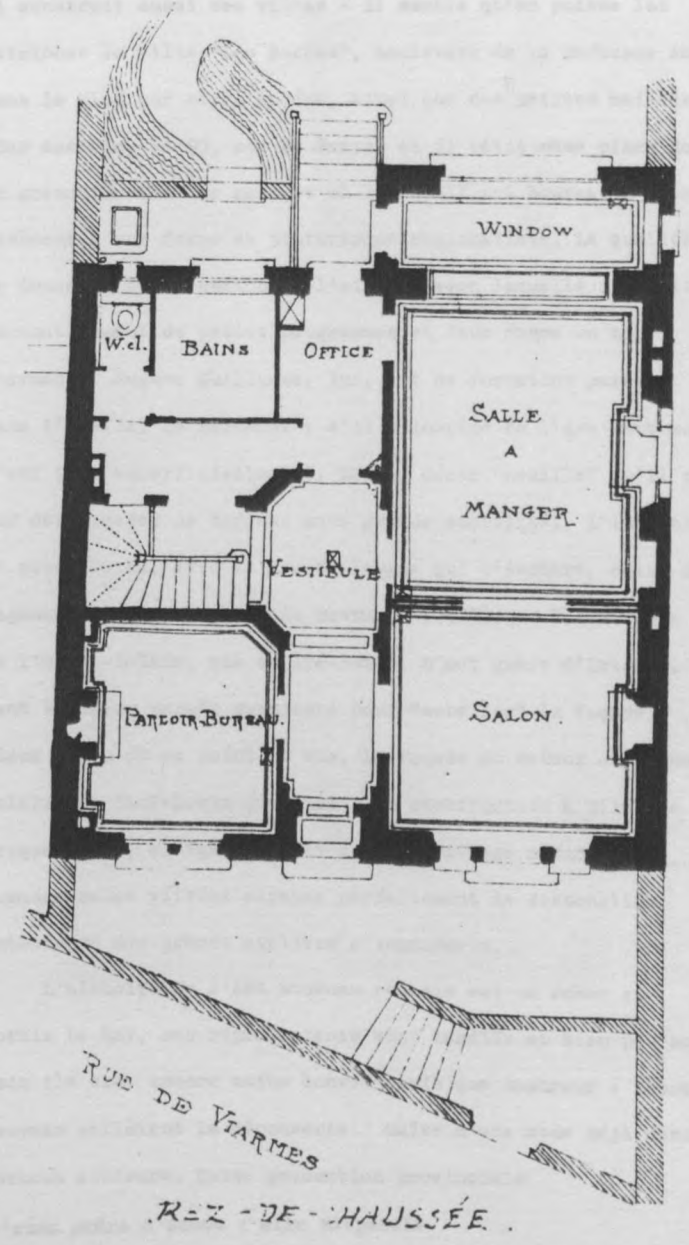


1902 - Hôtel Le Ray, 11 rue de Viarmes à Rennes





— Cheminée de la Salle à Manger —



l'intérieur : le plan est celui de la maison belge, avec le salon, la salle à manger et la véranda en enfilade, mais le dédoublement de la maison vers la gauche emprunte directement à l'hôtel Tassel de Horta ou à l'hôtel Veuve Ciamberlani de Hankar... Cet hymne à la maison moderne crée de fort belles séquences d'espace - l'enfilade des trois pièces entre cour et jardin au rez-de-chaussée, l'atelier de Le Ray sous le comble, avec ses baies couplées et l'estrade d'où, plongeant sur le dehors, il dessinait des aquarelles comme passe-temps, les jours de repos (6). Même si, à l'intérieur, le détail décoratif n'a plus rien d'Art Nouveau, l'esprit y est, ainsi que le traitement de l'espace.

Le Ray a subi très tôt l'influence de l'Art Nouveau - les oeuvres qui en témoignent datent de la période 1897-1902. Il est indéniable que cet homme cultivé, professeur à l'école d'architecture, se tenait au courant de l'actualité, lisait des revues étrangères et savait s'en faire l'écho. Son public ne l'a guère suivi : comme l'immeuble Delisle, les hôtels Poivrel et Le Ray restent des exceptions dans le contexte rennais. C'est beaucoup plus tard, alors que Le Ray a depuis un moment déjà abandonné l'Art Nouveau (et s'intéresse à une forme de régionalisme plus ou moins balnéaire) que le style de l'Art Nouveau connaîtra quelques succès rennais.

Le responsable en est Charles Couasnon, suivi par Eugène Guillaume. Couasnon, ami de Le Ray comme des Mellet, est diplômé des Beaux-Arts en 1899. A son retour, il construit pour la famille Oberthur une remarquable halle en béton armé - une des premières du genre (7)-et il réalise à Pont-Péan les bâtiments de la mine de plomb et de zinc argentifère avec un sens réel de l'efficacité architecturale : la monumentalité de cette construction de grès et de brique est incontestable.

Très apprécié dans les milieux catholiques, il réalise aussi plusieurs châteaux - Boisgeffroy à Saint-Médard-sur-Ille, La Haye d'Iré à Saint-Rémy-du-Plein, Boisgrimol et Bransailly. Il construit aussi des villas - il semble qu'on puisse lui

295 ◀ attribuer la villa "Les Roches", boulevard de la Duchesse Anne, dans le plus pur style ancien, ainsi que des petites maisons

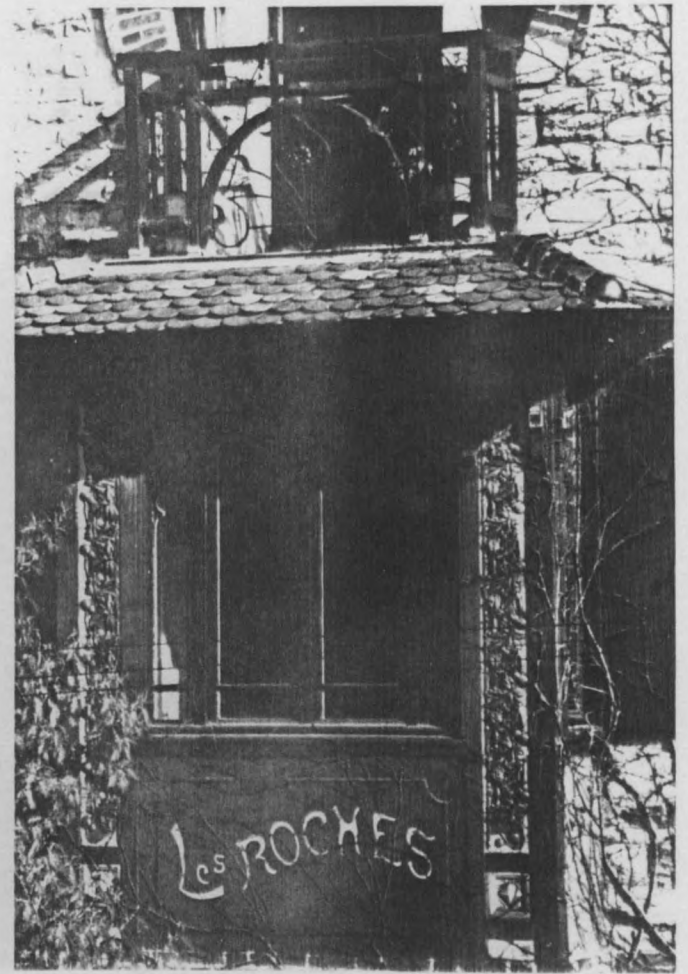
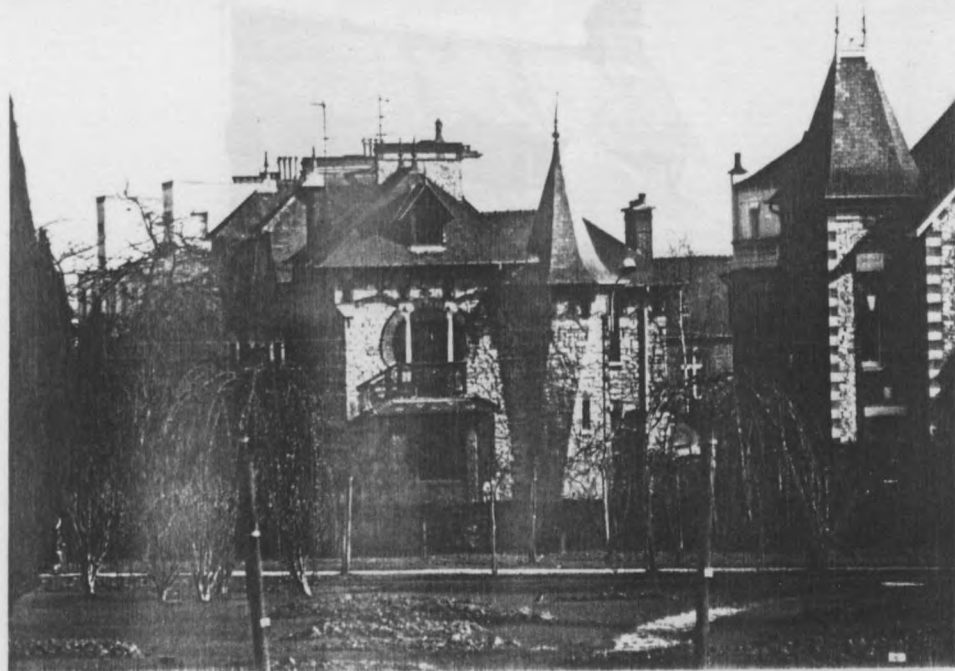
296 ◀ (par exemple, le 90, rue de Paris) et il bâtit même place Hoche un grand immeuble de rapport où le détail Art Nouveau s'associe aisément à une forme de pittoresque régionaliste. La qualité de Couasnon tient surtout à l'aisance avec laquelle il traite décorativement de petits programmes et leur donne un tour charmant. Eugène Guillaume, lui, est de formation purement rennaise,

dans l'atelier de Martenot : s'il s'inspire de l'Art Nouveau, c'est très superficiellement, par un décor "nouille" qu'il plaque sur des façades de tuffeau sans grande subtilité. L'immeuble de

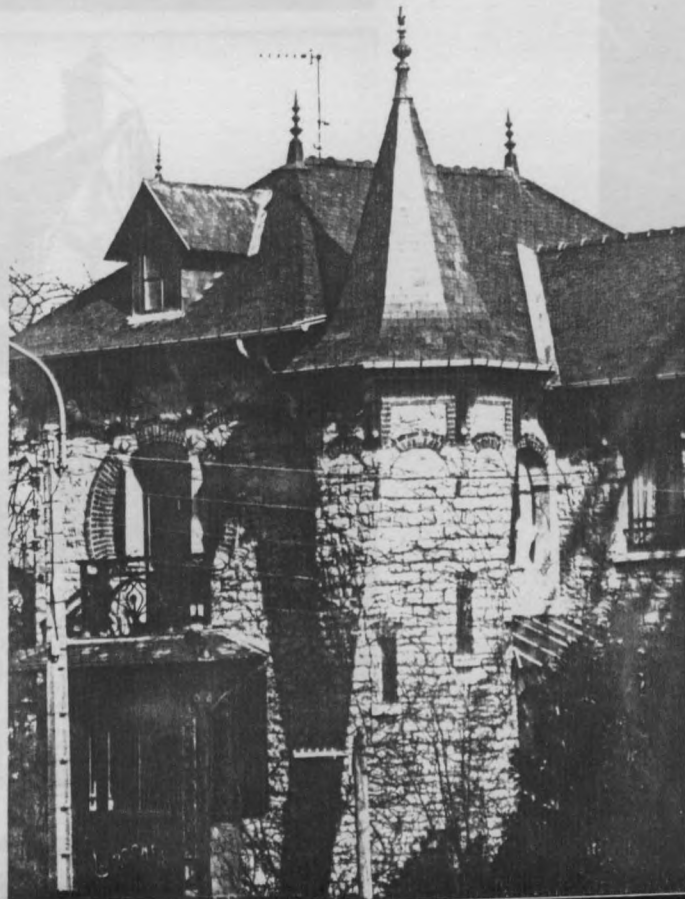
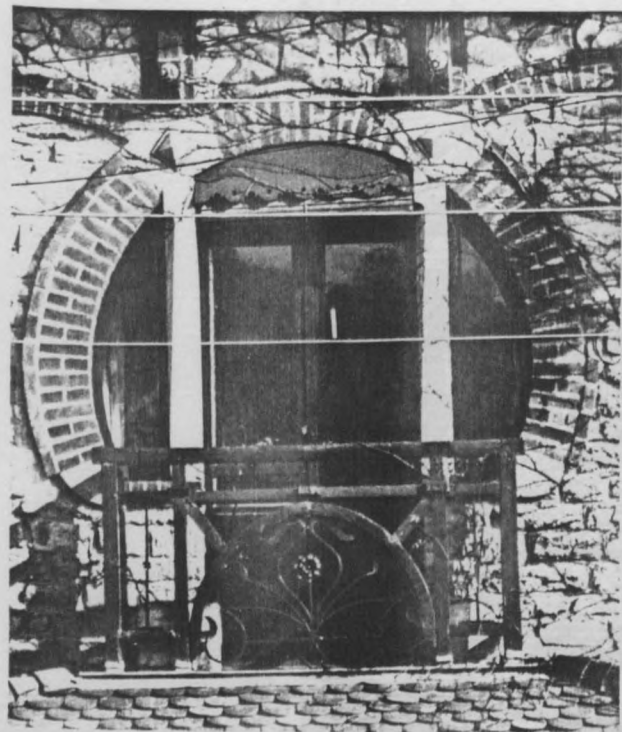
296 à 297 ◀ la place Hoche, avec la grande loggia qui l'éventre, celui des magasins Jacquard, place de Bretagne (1905), ou les bureaux de l'Ouest-Eclair, rue du Pré-Botté, n'ont guère d'intérêt, tant le décor paraît surajouté pour "embellir" la façade - mieux vaut, de ce point de vue, la façade en retour de l'Ouest-

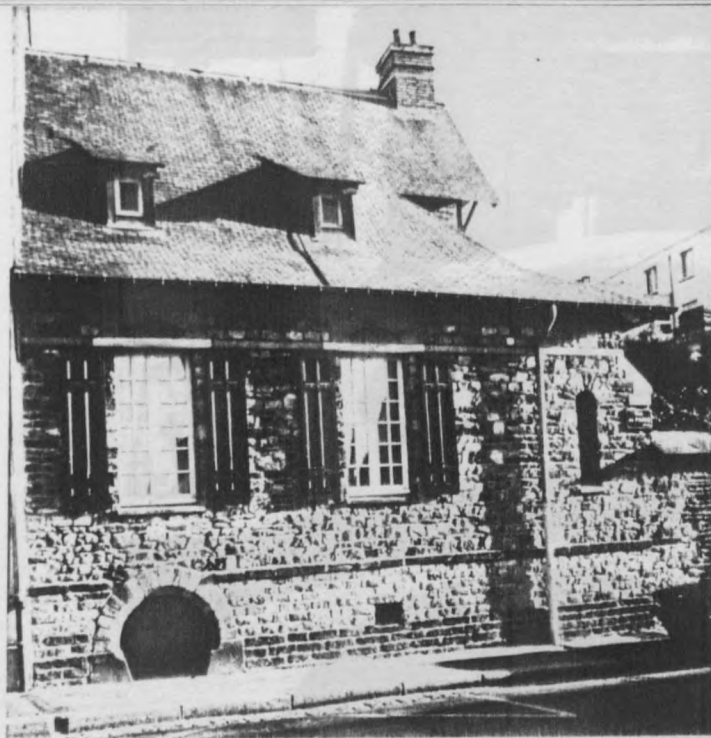
298 ◀ Eclair, rue Paul-Louis Courier : la construction à piles de brique jaune, allèges de grès en appareillage réticulé et grandes baies vitrées exprime parfaitement la disposition intérieure des grands ateliers d'imprimerie.

L'histoire de l'Art Nouveau rennais est un échec : hormis Le Ray, ses représentants sont tardifs et bien peu nombreux. Mais ils sont encore moins convaincants que nombreux : leurs oeuvres reflètent la découverte naïve d'une mode déjà désuète partout ailleurs. Cette production provinciale n'aura guère d'échos : elle disparaît



circa 1900 - Villa "Les Roches", bd. de
La Duchesse Anne à Rennes

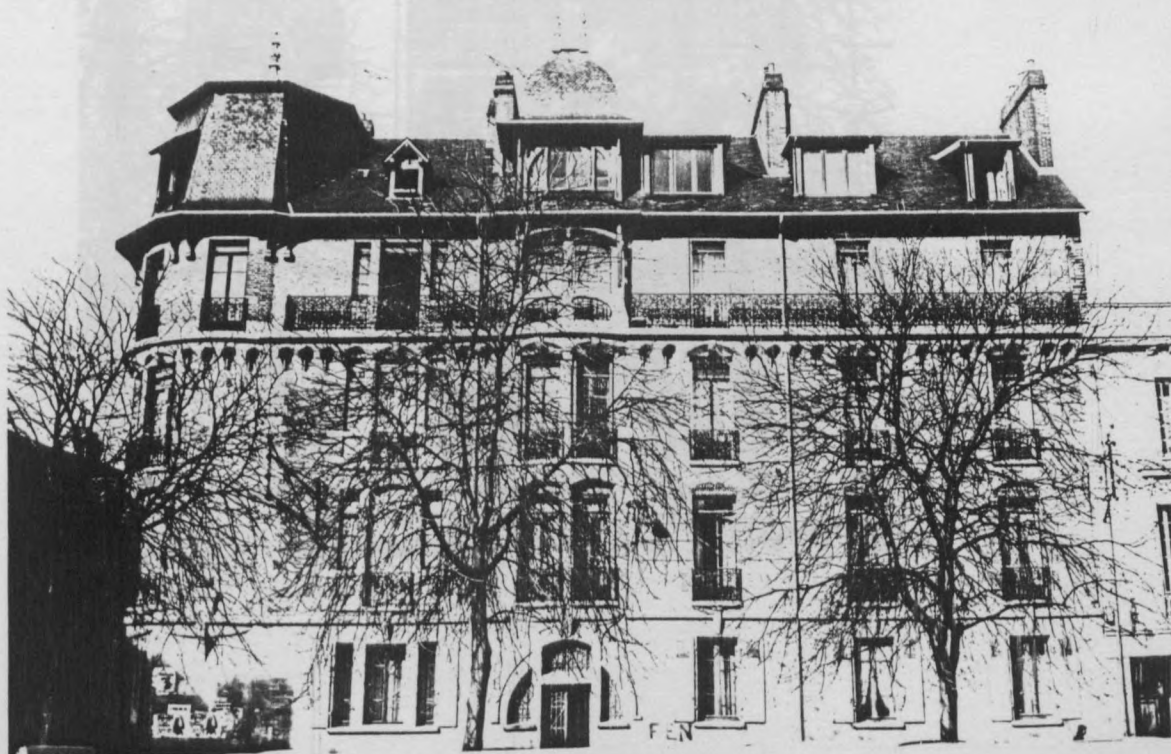




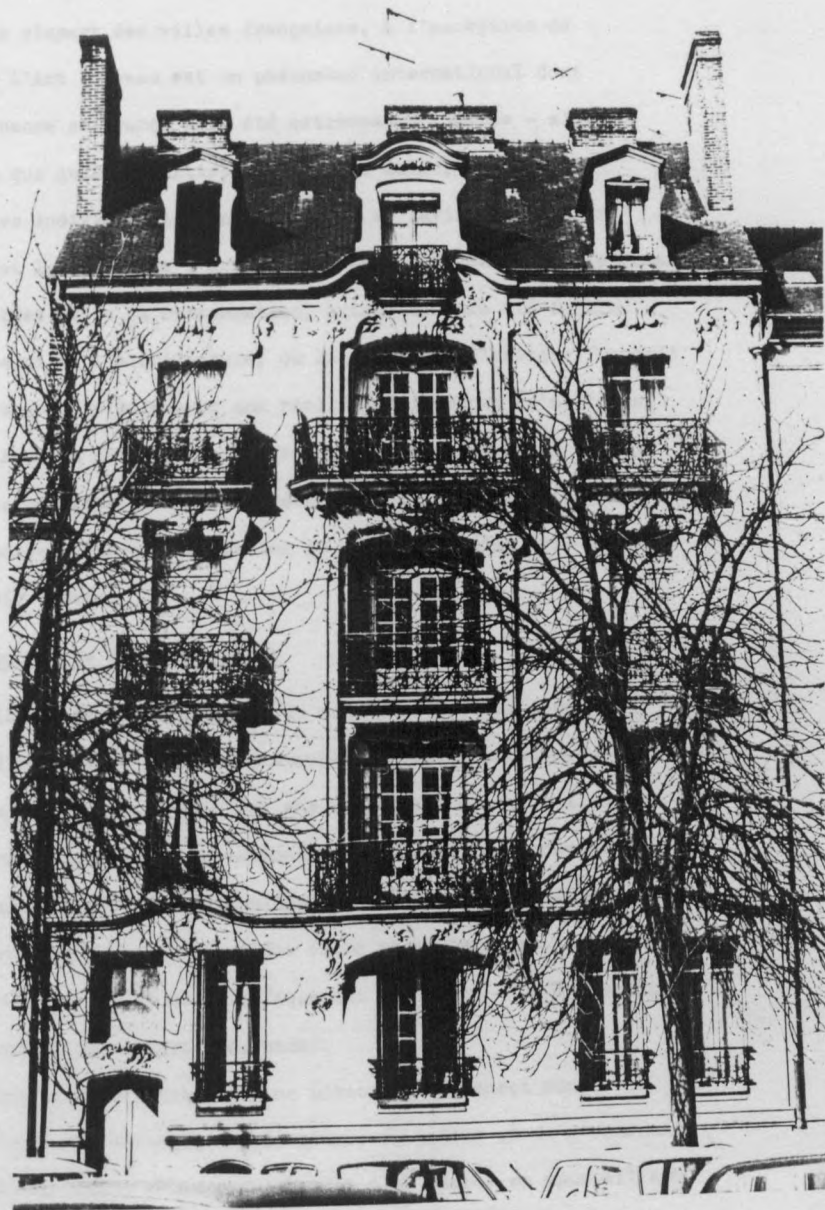
ci-contre : 1905-1910 - 90, rue de Paris
à Rennes

ci-dessus : immeuble, 1 place Hoche et
rue Saint-Melaine à Rennes (1908-1909)

Charles COUASNON



1908-1909 - immeuble 1, place Hoche à
Rennes



ci-contre : ca. 1905 - immeuble 4, place Hoche à Rennes

ci-dessus : ca. 1907 - Ouest-Eclair, 36 rue du Pré Botté à Rennes

presqu'aussitôt, comme si la formule avait été dépourvue de sens et n'avait intéressé personne. C'est le cas, reconnaissons-le, dans la plupart des villes françaises, à l'exception de Nancy. L'Art Nouveau est un phénomène international dont l'influence en France aura été extrêmement limitée - elle ne touche que quelques artistes autour de Gallé, à Nancy, ou bien des individualités comme Guimard et Lavirotte. Autant en effet le succès de l'Art Nouveau aura été grand dans le domaine de l'objet et de la consommation, autant il aura été faible dans celui de l'architecture, où la tradition classique franchit le passage du siècle avec une réelle indifférence (d'ailleurs, l'Art Nouveau est à peine représenté à l'Exposition de 1900!). L'échec de cette formule est révélateur : le public n'était pas encore préparé à se soucier de modernité, même s'il en avait le désir volage.

Les séductions du régionalisme

Il en est tout autrement du régionalisme, qui connaît tout d'un coup un immense et durable succès en architecture. Certes, ce régionalisme n'est pas un langage en soi : il a de fortes tendances à se confondre avec les formes animées de la tradition pittoresque appliquée aux villas (ce qu'on appelle bien souvent le balnéaire d'une façon assez impropre, car ce répertoire n'a rien de spécifiquement balnéaire - on le retrouve tout autant dans l'art suburbain).

Les caractéristiques de ce pittoresque discret sont principalement l'abandon de la pierre de taille et de l'ornement sculpté au profit d'une construction plus simple en appareillage de moellon, enduit ou non, les parties vives étant réalisées en brique avec quelques pièces en taille soigneusement choisies (cordons, appuis, clés et sommiers d'arc). C'est donc plus

un choix technique qu'une volonté de style. Mais ce choix technique a beaucoup d'importance : il crée, entre l'hôtel en pierre de taille et la maison en moellon une hiérarchie de monumentalité, une hiérarchie d'importance dans la ville. Le pittoresque est avant tout suburbain : il ne conviendrait pas au centre des villes - ou, s'il existe, il correspond aux façades secondaires (comme on l'a vu pour l'hôtel Poivrel, dont les façades sont nettement tranchées).

Sur ces bases, une longue tradition s'est établie, depuis l'époque néo-classique : partie du toscan, elle glisse insensiblement vers le pavillonnaire tout au cours du XIXe siècle (8). Dans les premières années du XXe siècle, le répertoire polychrome qui était celui du pittoresque (valorisant les effets de couleur et de matière que permettait la combinaison des matériaux locaux avec la terre cuite, parfois même avec les enduits teintés) intégrera de plus en plus fréquemment des détails formels qui sont empruntés à la tradition régionale : le pan de bois basque ou normand, la demi-croupe alsacienne sont les plus connus et peut-être les plus significatifs, avec l'abus du décor en charpente - lucarnes à chevalet, toitures à rives débordantes, auvents, balcons et bow-windows...

Le paradoxe du régionalisme est qu'il est bien souvent national, sinon international : les détails sont les mêmes, d'une région à l'autre; les plans sont ceux de la villa, dont la volumétrie riche dérive toujours du plan carré initial et des axes orthogonaux. C'est que l'ambition d'être moderne (par opposition au classicisme aussi bien qu'à l'éclectisme) est aussi importante que celle d'être local. D'un édifice à l'autre, le dosage change, mais le régionalisme n'est qu'un art du détail, allusion encore plus que citation de références

locales complètement réinterprétées. L'ambiguïté du nationalisme et de l'internationalisme, mise en lumière dans le contexte suisse par Jacques Gubler (9), est flagrante : toute idée de pastiche est condamnée, la volonté de modernité l'emporte toujours sur celle d'imitation. Durant l'entre-deux-guerres, cette tendance s'inversera chez certains architectes qui se tournent résolument vers l'imitation, par opposition avec le développement des thèses modernistes (10).

Jean-Marie Laloy, qui avait été tenté par l'Art Nouveau, le sera aussi par le régionalisme - il l'applique avec talent dans ses villas ou dans ses écoles. Le Ray lui emboîte le pas mais, si l'on peut dire, le dosage de la modernité est plus prononcé chez lui que chez Laloy. Il retient du régionalisme les lucarnes de charpente et les toitures débordantes brisées en partie basse par des coyaux - deux détails qu'on trouve dans ses toutes premières oeuvres. En revanche, il ne met pas autant que son confrère l'accent sur le matériau de pays et il lui préfère l'enduit bien dressé, la brique : toutes les formes graphiques et les couleurs contrastées que permet la production mécanique. Contemporain de l'Art Nouveau (avec qui il coexiste et, parfois, se combine), le régionalisme pittoresque est lui aussi un hymne à la modernité.

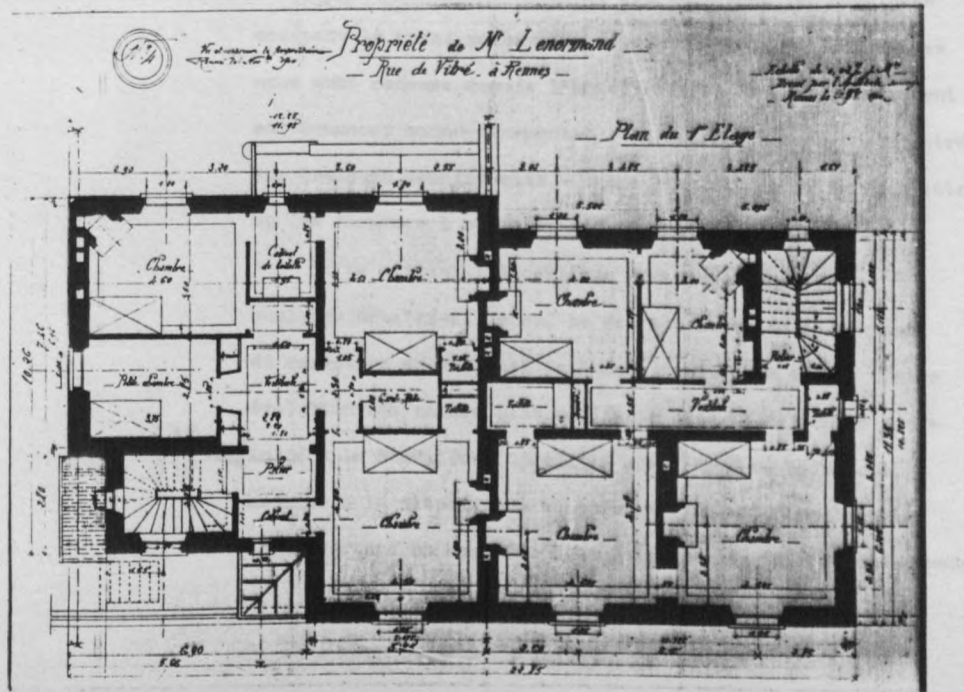
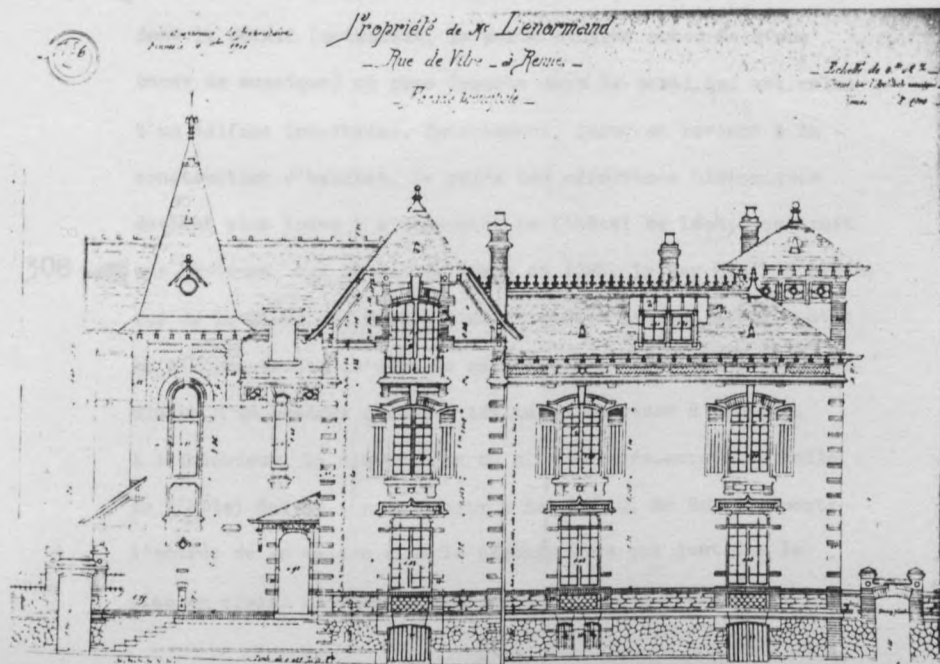
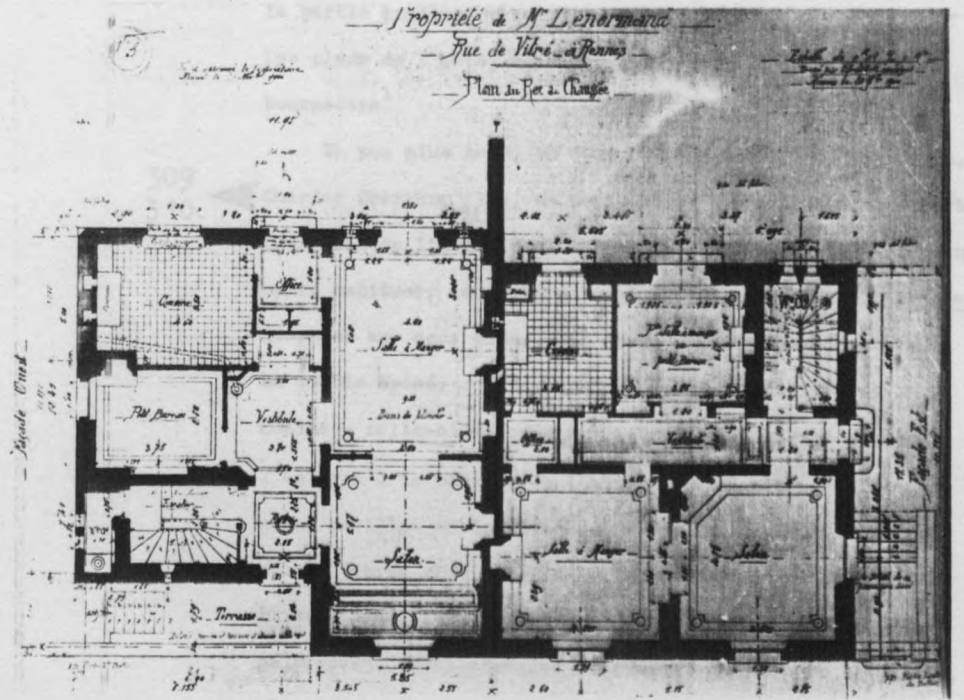
D'une certaine manière Le Ray pratique sans s'en apercevoir l'art du détournement : dans le répertoire du régionalisme, ce n'est pas le régionalisme qu'il valorise mais son contraire. Empêtré dans la culture, il cherche (comme tous ses contemporains) à s'en dégager : ceux qui utilisent le répertoire classique ou éclectique le schématisent pour le moderniser; ceux qui travaillent dans le pittoresque lui nient toute réalité.

L'insistance que met l'architecte à imposer l'Art Nouveau dans les édifices monumentaux exprime, avec un peu de naïveté, sa confiance dans la modernité comme issue à l'éclectisme. Même s'il pratique une architecture dont les références sont dissociées, il a l'espoir de dépasser cette situation, d'arriver à une synthèse nouvelle de la forme et de l'ornement avec la fonction et la représentation. Il domine le premier couple - celui de la forme et de la fonction; il est impatient de réunir le second - entre l'ornement et la représentation. Travaillant simultanément dans des genres différents, il y fait des expériences parallèles qui recourent fortement la démarche de ses confrères: tous, en réalité, ont le désir de dépasser l'éclectisme de leur époque. Sans doute parce que cet éclectisme ne correspond plus à l'état d'une société dont l'équilibre des forces a totalement changé depuis vingt ans : à leur manière, les architectes signalent la mutation sociale et économique de leur temps.

Emmanuel Le Ray construit au 3, rue de Vitré (aujourd'hui, Anatole Le Braz), dans le quartier des Mottais en pleine expansion

303 ◀ derrière le boulevard de Sévigné, la maison Lenormand, contemporaine de la maison Maruelle (1900), au 26, rue de Paris. Dans un quartier périphérique, il abandonne le caractère de l'hôtel et, pour le bien faire comprendre, conçoit l'édifice comme une maison double. La moitié gauche est une variante simplifiée de l'hôtel Poivrel - dont on reconnaît l'entrée et l'escalier dans la tourelle. La disposition intérieure est plus évidente : la cuisine au dos de l'escalier, salon et salle-à-manger traversants, en enfilade. Dans la partie droite, le plan pivote et il est plus rigide - l'ensemble s'inscrit dans un cube dont émerge seule la tour d'escalier au niveau du toit.

1900 - Maison Lenormand, rue de Vitré à Rennes



Simple déclinaison d'un même schéma, les deux maisons jumelles apparaissent comme des exercices de simplification du type élaboré que constitue l'hôtel Poivrel. Il en est autrement

- 306 ◀ pour la maison Delalande et surtout pour la maison Albert,
 307 ◀ route de Lorient (1901). Car, dans cet étrange bâtiment, Le Ray a repris l'opposition dos-à-dos des façades, rendant très difficile la perception complète du volume - dont les visions simultanées sont diffractées. La façade principale, dominant la route, est une composition régulière, où salon et salle-à-manger viennent encadrer un boudoir saillant en bow-window. Mais les autres façades sont totalement altérées par les effets de la distribution - escalier, cuisine, service - et elles ne sont même pas enduites : sous certains angles, cette construction en schiste violet paraît n'avoir aucun rapport avec la maison un peu conventionnelle qu'on aperçoit depuis la route.

- Dans la catégorie des exercices de style, l'Ouest-Garage,
 306 ◀ rue de l'Alma, propose une variante à la fois plus Art Nouveau dans le détail (notamment, la porte cintrée entourée d'une bande de mosaïque) et plus franche dans le parti, qui est celui d'un édifice industriel. Inversement, quand on revient à la construction d'habitat, le poids des références historiques devient plus lourd : s'inspirant de l'hôtel de Léon, construit
 308 ◀ par Martenot sur la rue de Paris en 1880, Le Ray bâtit à Redon, rue de la Gare, une maison à deux travées prenant appui contre un mitoyen tandis qu'elle se raccorde à l'autre par l'intermédiaire d'un passage cocher - traité en terrasse à l'étage. A l'intérieur, la disposition du plan est démarquée de celle de l'hôtel Solvay : comme Horta à Bruxelles, Le Ray a reporté l'entrée de la maison sous le passage - ce qui justifie le plan en croix. On remarque également la place réservée à

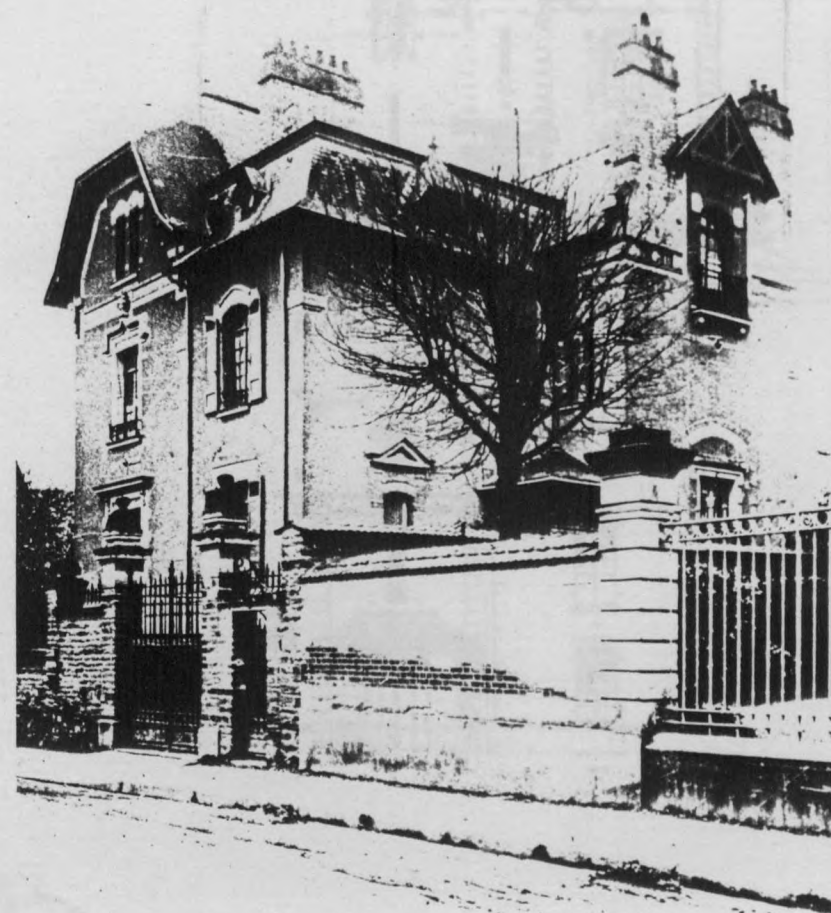
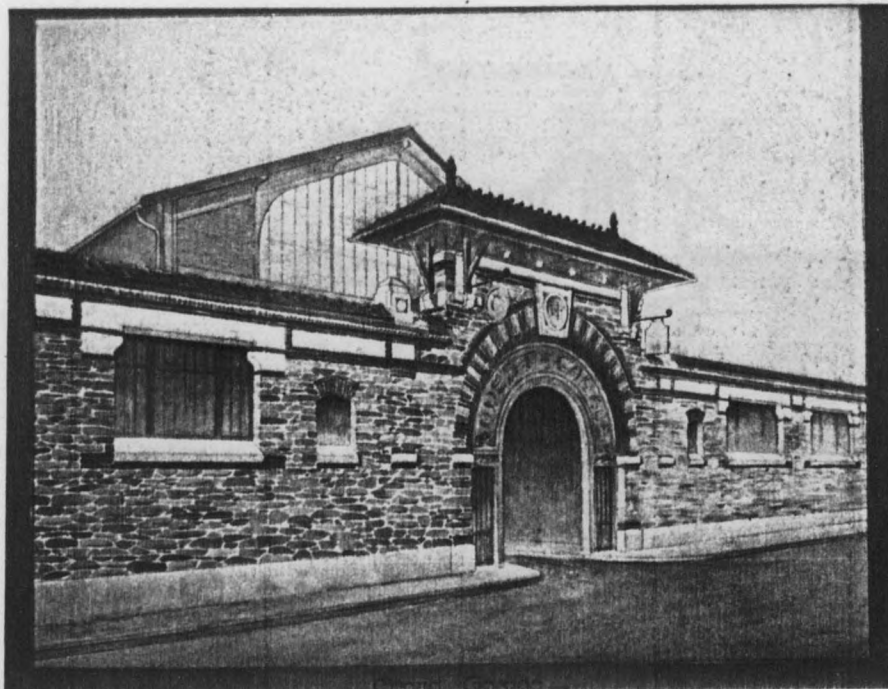
l'escalier ainsi que l'aménagement de la salle de bains sur la partie arrière du passage - l'architecte avait étudié de près les plans de l'hôtel Solvay, qu'il adapte à une maison bourgeoise.

- Un peu plus tard, en 1904, il construit pour son neveu,
 309 ◀ Charles Oberthur fils, un petit hôtel sur la rue Armand-Barbès
 310 ◀ (non loin de l'usine familiale). Dans cette variante du plan carré habituel, le parti est celui d'une composition gigogne disposée sur deux plans. Par devant, un volume réduit, sous un comble brisé, coiffe le bureau près de l'entrée et la cuisine - celle-ci marquée par un retour de pignon suggérant l'équerre à la manière de l'hôtel Poivrel. Par derrière, un grand pavillon en longueur couvre salon et salle-à-manger, chacun pourvu d'un bow-window. Entre ces deux volumes se glissent escalier et vestibule. Les deux moitiés du plan se trouvent ainsi adossées dos-à-dos - l'une vers le jardin, l'autre vers la rue : c'est ce que suggèrent les cheminées occupant le grand refend longitudinal. Toutes les formules nous sont connues depuis l'hôtel Poivrel, mais le traitement est beaucoup moins ornemental : le décor est sobre, concentré sur quelques détails-clés - comme l'auvent de la porte d'entrée ou les lucarnes à chevalet de la partie arrière.

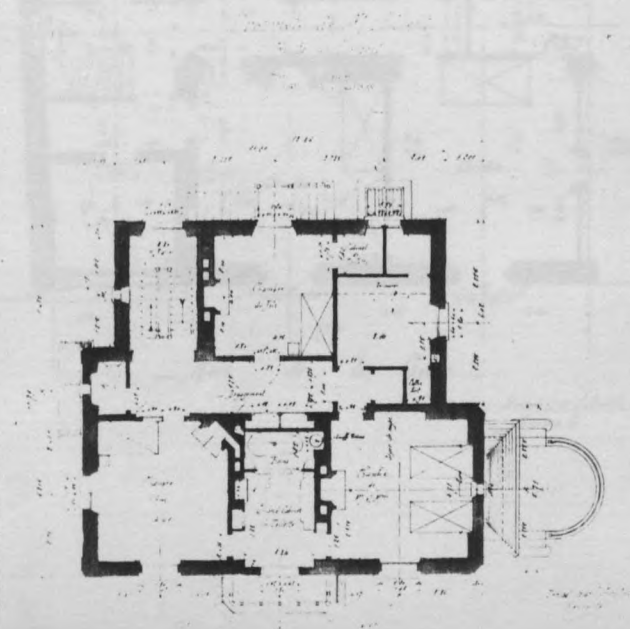
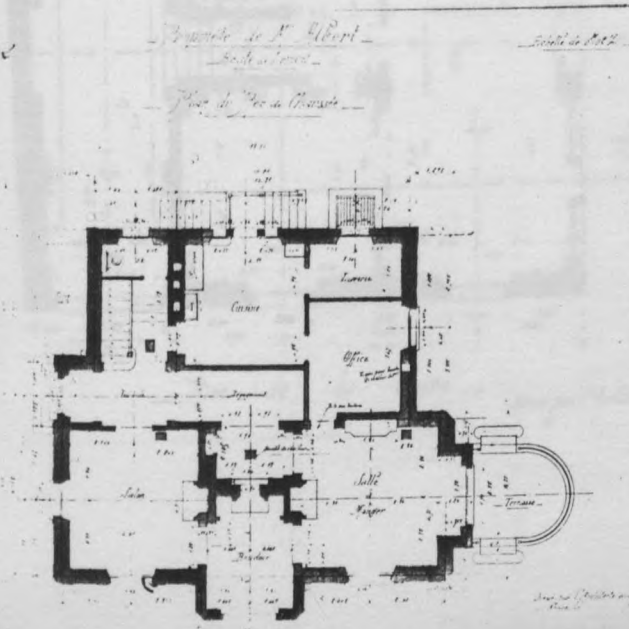
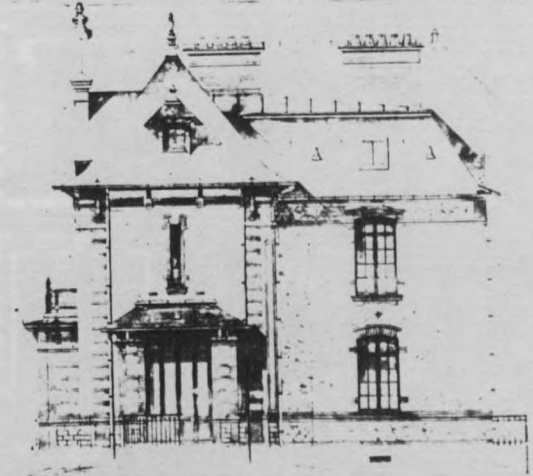
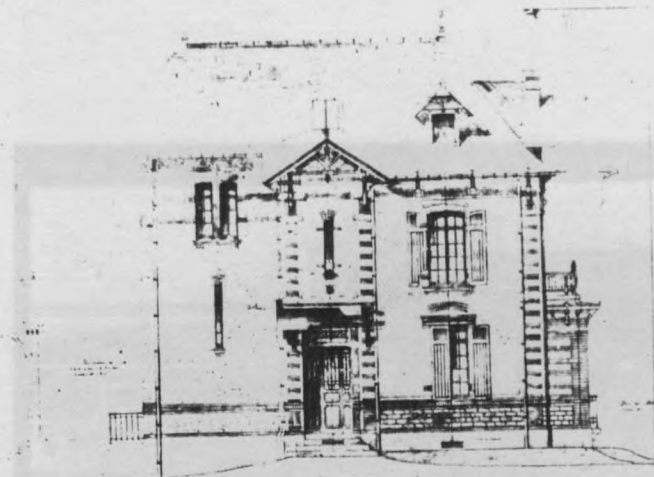
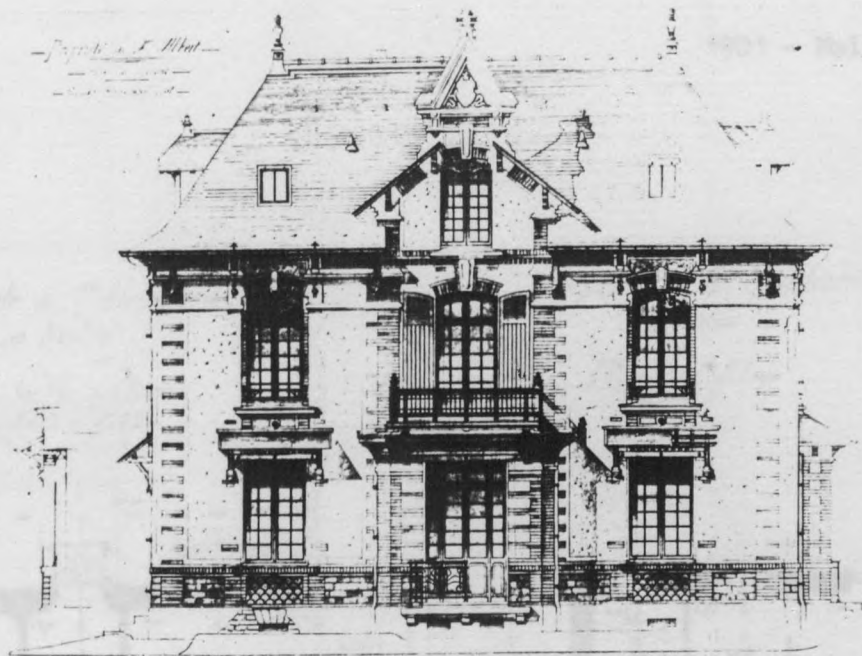
- En ne mettant l'accent que sur le volume et sur quelques détails-affiches, Le Ray s'efforce de ce dégager du caractère superficiel de l'architecture de style. Cette évolution est encore plus manifeste dans la maison de M. de
 311 ◀ Luppé à La Bouëxière (1906) : le plan carré se maintient,
 312 ◀ associé à la disposition en équerre (isolant dans l'angle la couverture en appentis d'un petit bureau totalement autonome).

ci-contre : circa 1900-1902, Ouest-Garage, rue de l'Alma à Rennes

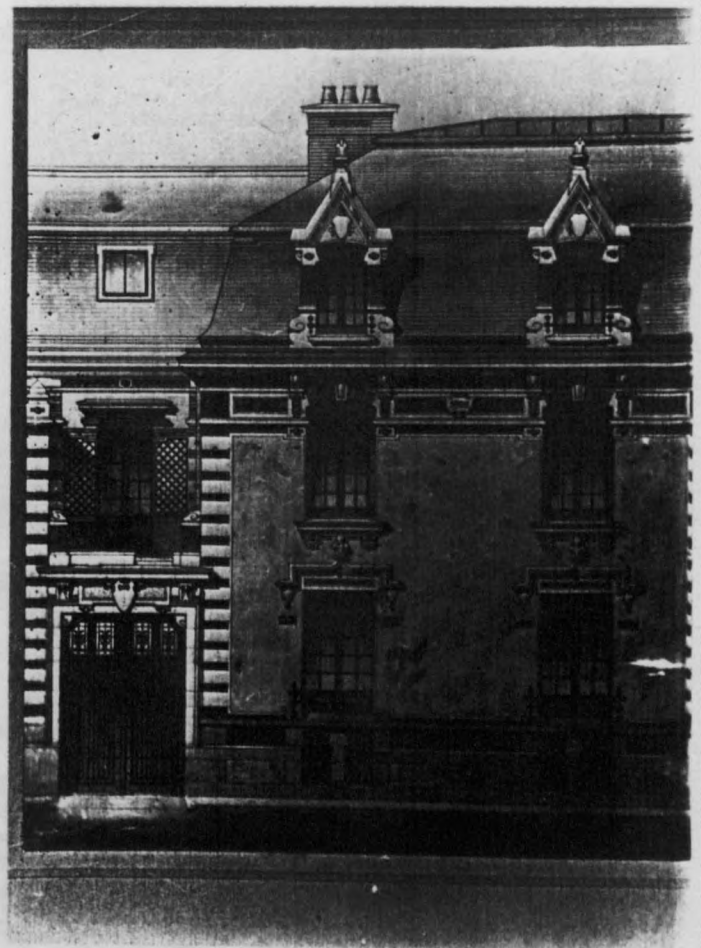
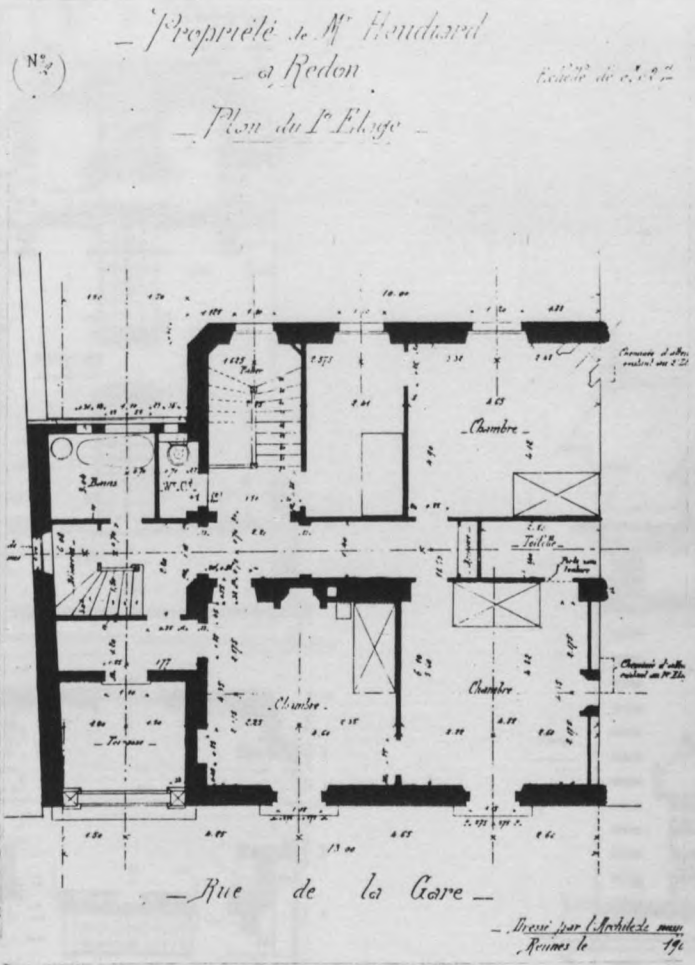
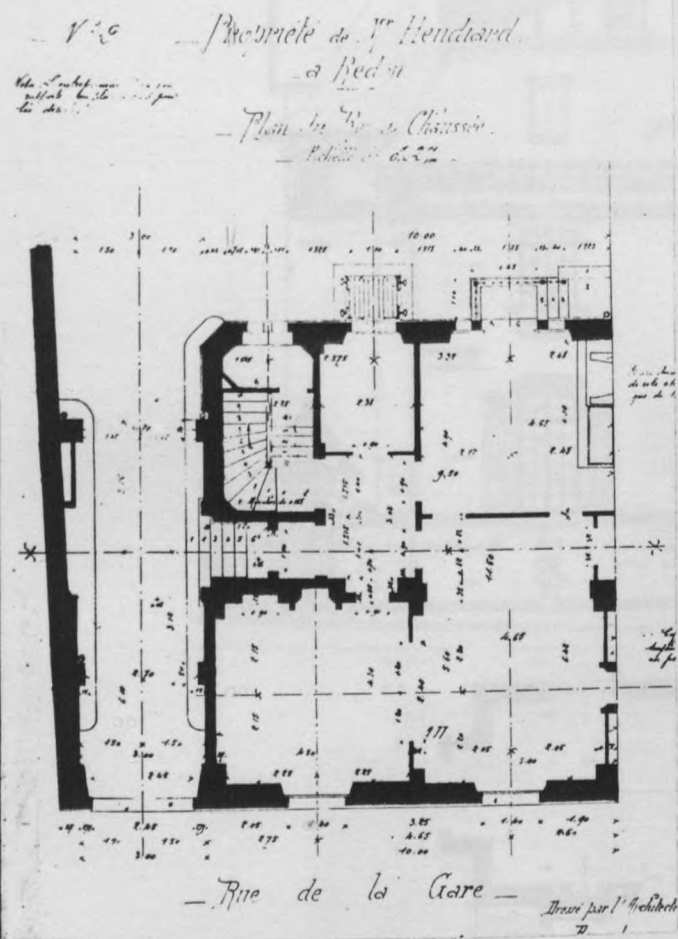
ci-dessous : 1902 - maison Delalande, 27 bd. Duchesse Anne à Rennes



1901 - Propriété de M. Albert, route de Lorient à Rennes



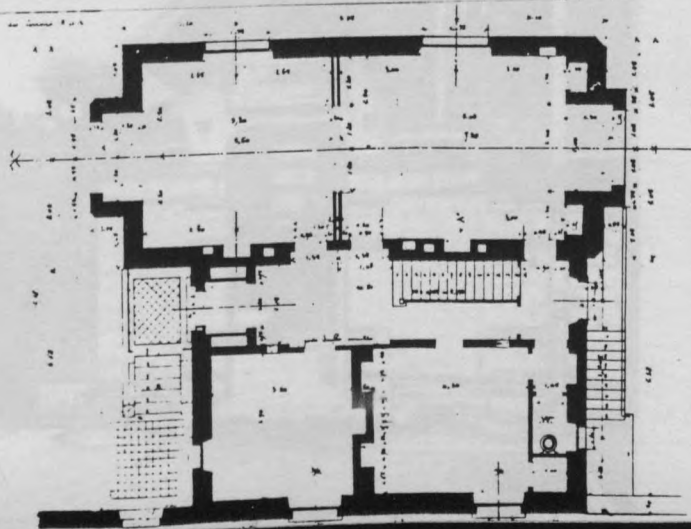
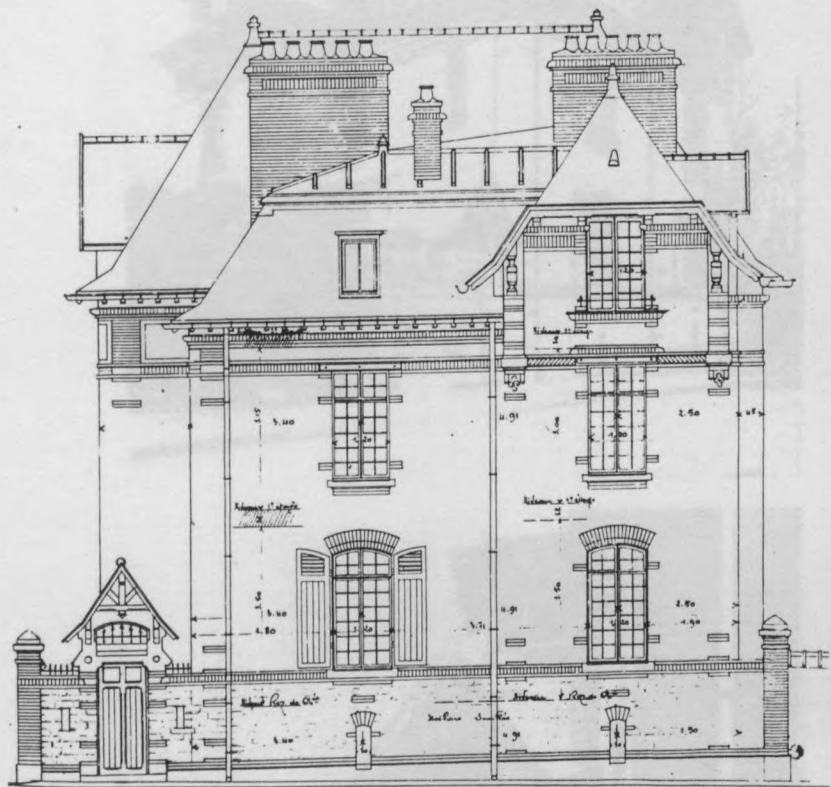
1901 - Maison de M. Heudiard à Redon



— PROPRIÉTÉ DE M^{CH}-OBERTHUR —

— rue Armand-Barbès —

— Façade Ouest sur rue —



Emmanuel LERAY

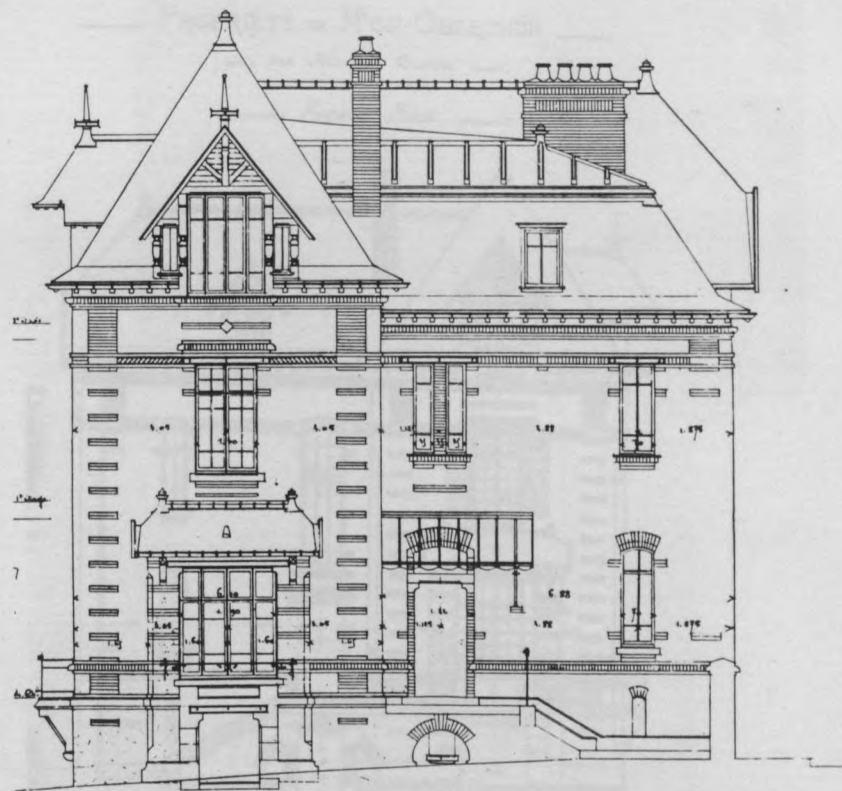
1904 - hôtel de Charles Oberthur, 30 rue Armand Barbès à Rennes

ci-contre : façade Ouest et plan du rez-de-chaussée
ci-dessous : façade Nord

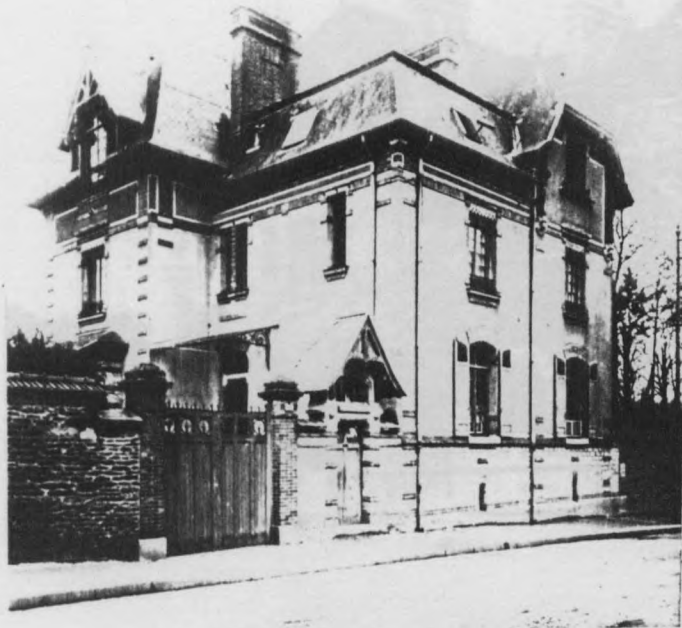
— PROPRIÉTÉ DE M^{CH}-OBERTHUR —

— rue Armand-Barbès —

— Façade Nord —

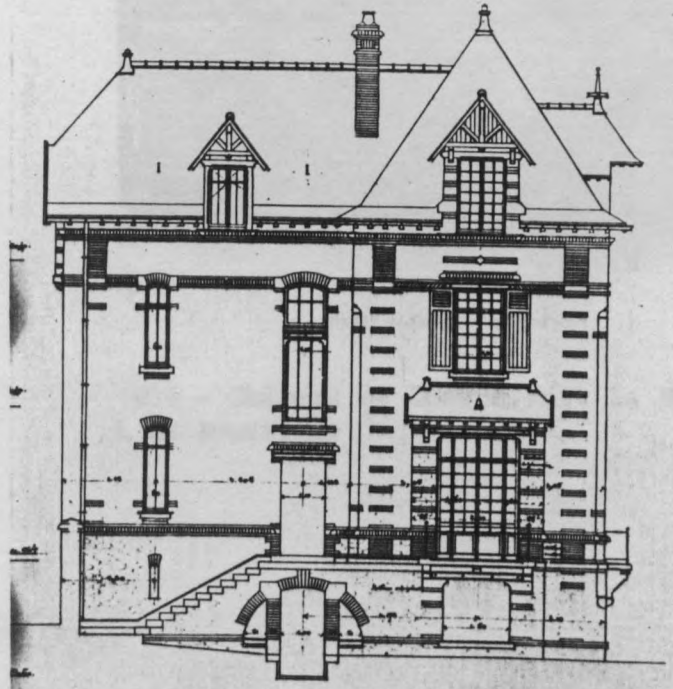


Tracé par Emmanuel Leray
Rennes le 1904



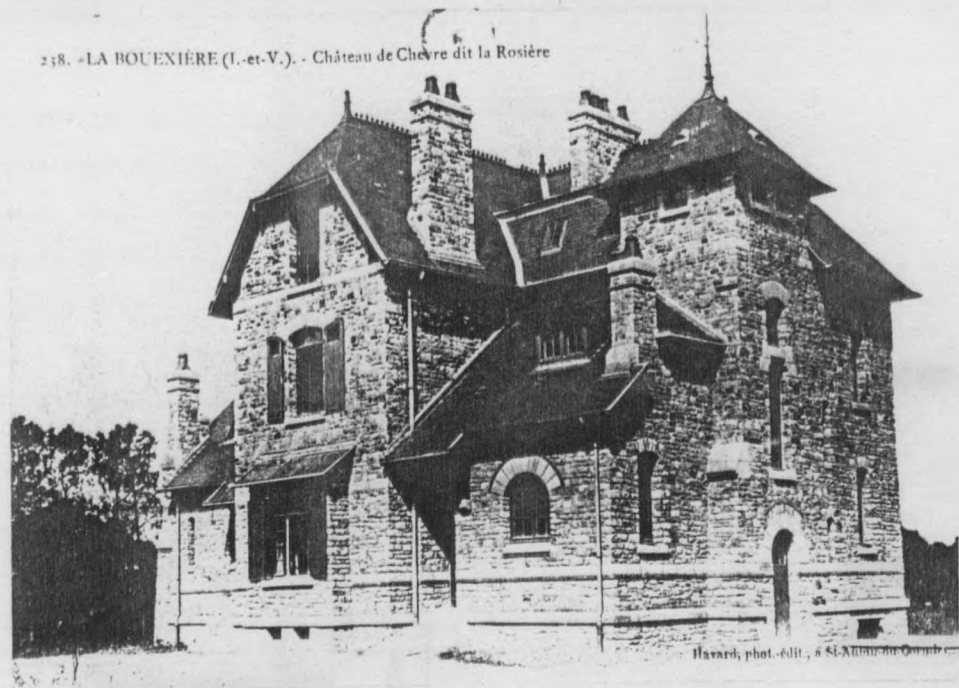
Emmanuel Le RAY

— PROPRIÉTÉ DE M^{CH}-OBERTHÜR —
 — rue Armand-Barbès —
 — Façade Sud —

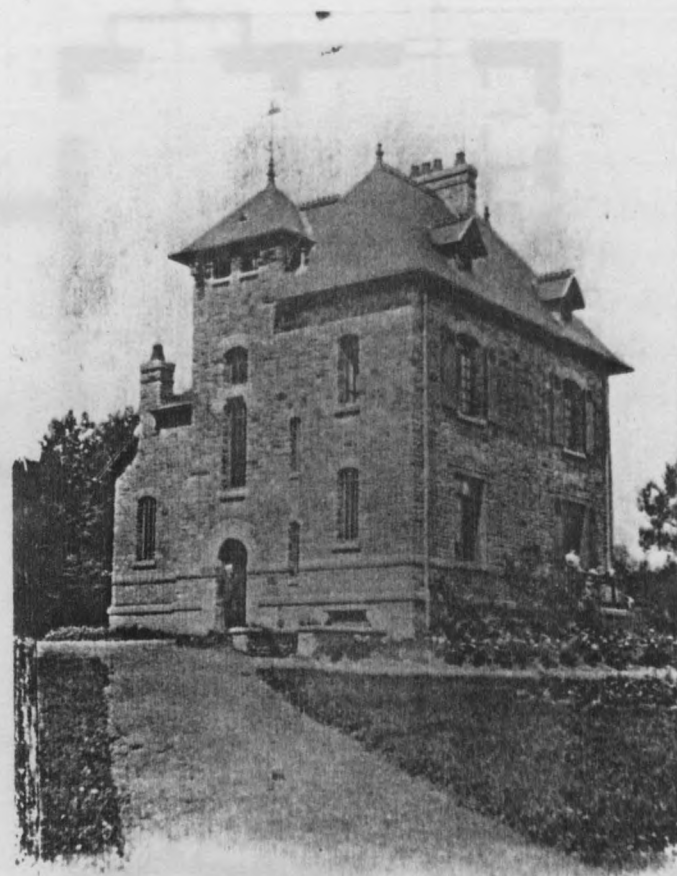


Architectural drawing details and notes.

238. - LA BOUEXIERE (I.-et-V.). - Château de Chevre dit la Rosière

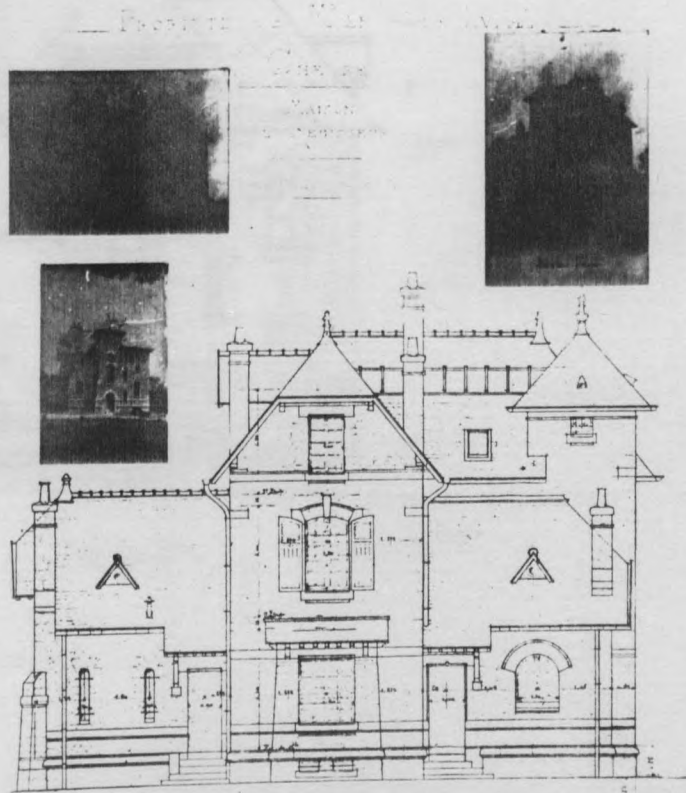


Havard, phot.-édit., n° 41-Album du Centre

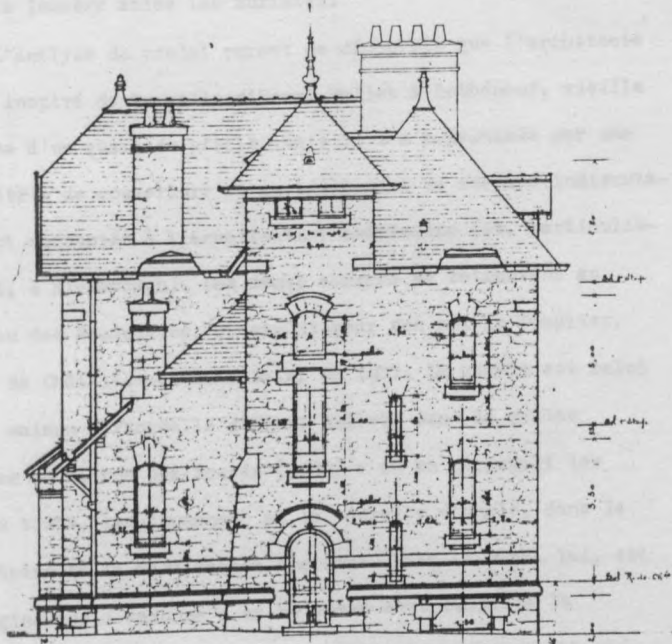


Chalet de Chevré - La Bouexière

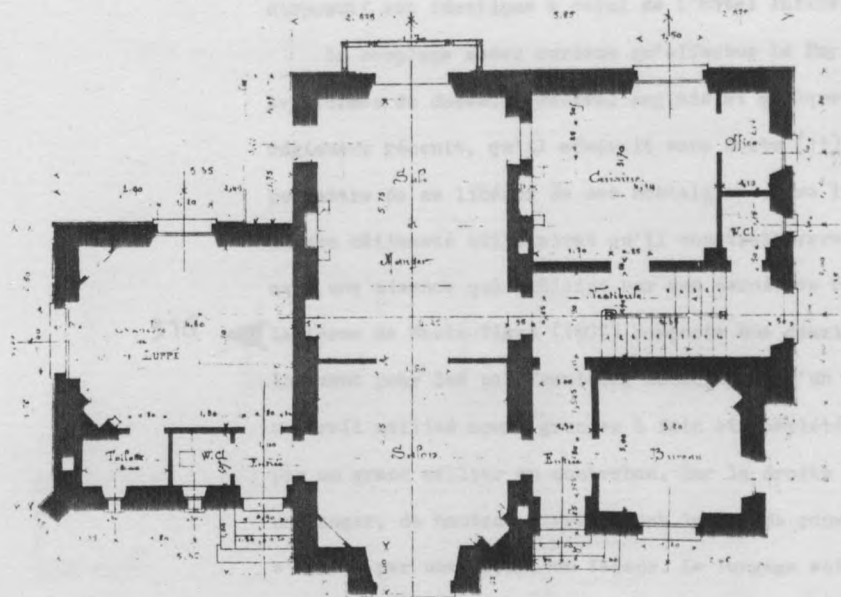
1906 - Château de Chévré, dit la Rosière à La Bouexière



A CHEVRE
MAISON
LE REGISSEUR
Echelle de 1/100



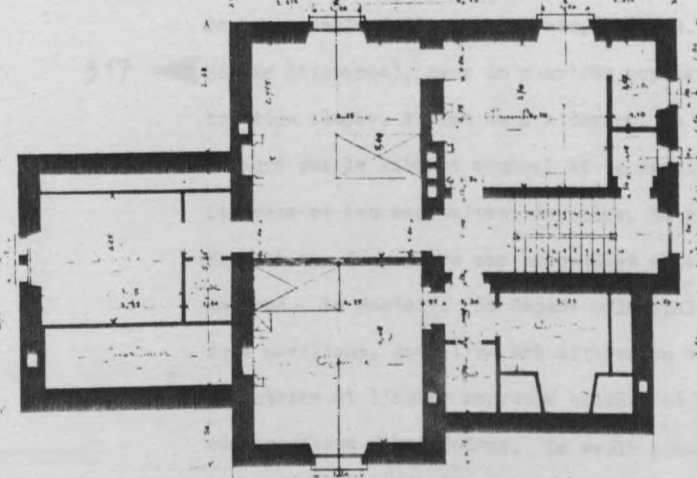
FACADE SUD



Plan au Rez-de-Chaussée

Propriété de M^r le Comte DE LUPPE
à Chevres

Maison au Régisseur



Plan au 1^{er} Étage

A l'opposé vient se greffer un petit studio, sous comble à deux versants : cet appendice également autonome est destiné à l'habitation ponctuelle du propriétaire, hors saison. Finalement, la composition se réduit à un jeu de volumes : logis en équerre, escalier d'extrémité et deux petits volumes bas (le bureau et le studio) encadrant le pignon du salon. L'abandon du répertoire décoratif est un sacrifice, chez un architecte aussi intéressé par l'ornement. Il faut dire que le grès armoricain ne le permettait guère. Le Ray en a profité pour créer une sorte de maillage dont la vibration sous la lumière anime les surfaces.

L'analyse du projet permet de découvrir que l'architecte s'est inspiré de la villa d'Henri Mellet à Rothéneuf, vieille de près d'un quart de siècle, mais il l'a modernisée par une volumétrie de couverture et un traitement de surface indiscutablement empruntés à l'architecture américaine (et, particulièrement, à Richardson). Les mêmes sources se retrouvent au

315 ◀ château des Roussières, construit pour son ami Le Templier, maire de Châtillon-en-Vendelais, en 1907. Le modèle est celui de la maison personnelle d'Henri Mellet, dans la petite impasse de la rue des Fossés (1880) : on en reconnaît les grands toits, les lucarnes et la tourelle d'angle, dans le répertoire de la Renaissance bretonne. Mais le plan, lui, est d'origine anglo-saxonne : on retrouve avec surprise la disposition à deux ailes en équerre et le hall de l'illustre Red House construite en 1859 par Philip Webb et largement imitée depuis dans le domestic revival anglais. Le porche de Webb s'est simplement déplacé au revers pour former une cour d'entrée qui est bien dans l'esprit français - comme est française la solution de la tourelle en vis de comble se

détachant du grand escalier dans le hall (à la réflexion, ce dispositif est identique à celui de l'hôtel Poivrell!).

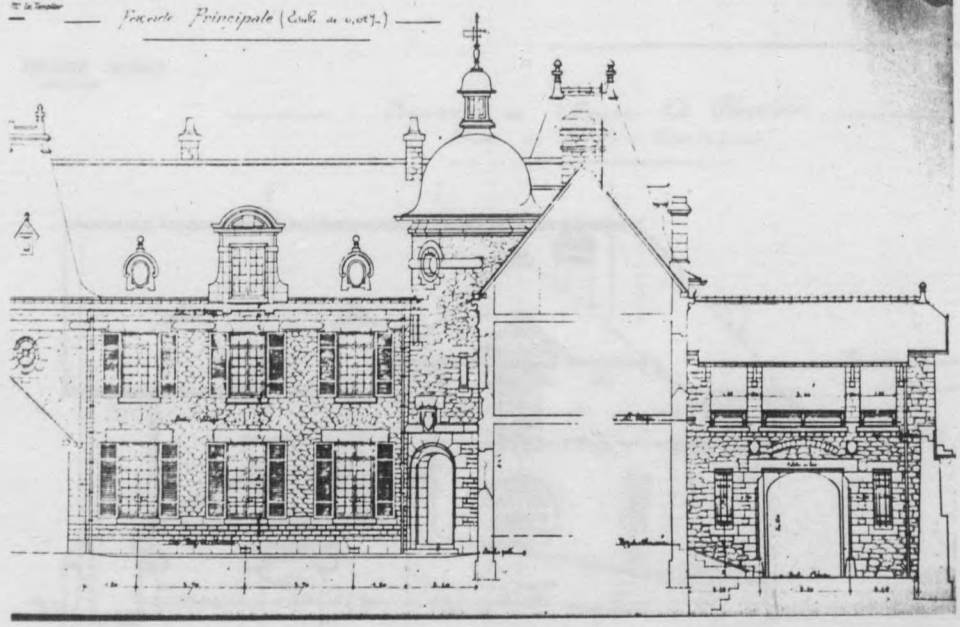
Le couplage assez curieux qu'effectue Le Ray entre les formes du domestic revival anglais et quelques exemples régionaux récents, qu'il admirait sans doute (11), va lui permettre de se libérer de ses nostalgies comme le prouvent divers bâtiments utilitaires qu'il construit vers 1905-1910, avec une aisance qui anticipe sur ses dernières réalisations.

316 ◀ La ferme de Haute-Vigne (1907) comporte une écurie et un logement pour les palefreniers, accompagnés d'un comble à surcroît utilisé comme grenier à foin et complété au revers par un grand cellier en contrebas. Sur la droite se greffe un hangar, de hauteur élevée, dont la grande couverture s'achève par une croupe en façade. Le langage est celui de l'architecture rurale traditionnelle, parfaitement bien comprise et traitée avec une remarquable sobriété - les accents régionalistes sont plus que discrets, dans cet édifice qui se veut utilitaire.

On retrouve la même sobriété dans les bâtiments que commande le maire de Rennes à son architecte, dès l'installation de la nouvelle équipe au pouvoir, en 1908. La crèche Saint-

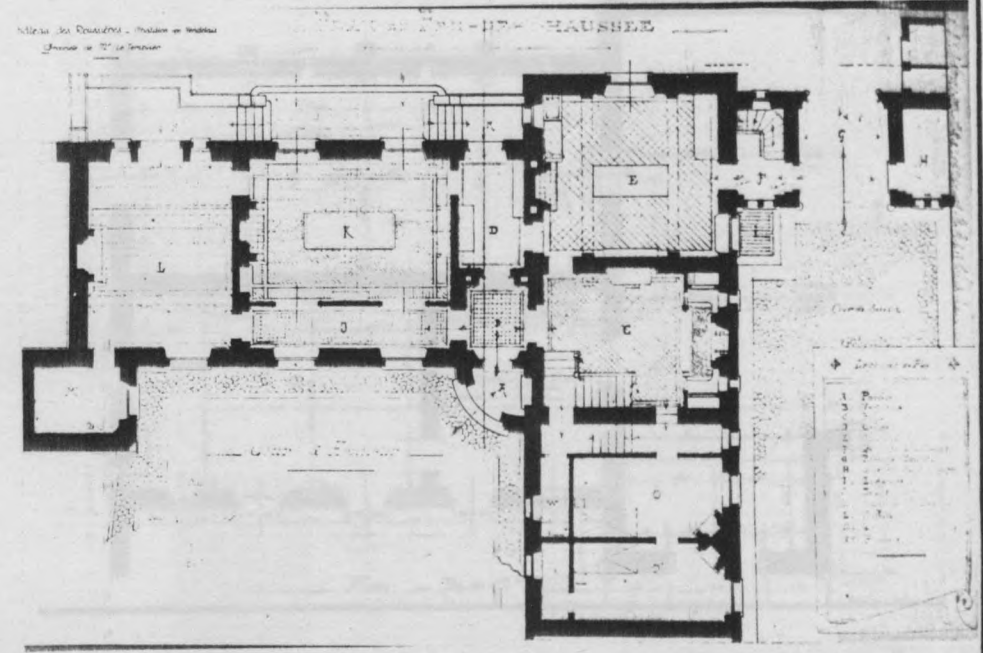
317 ◀ Hélier (disparue), dans un quartier populaire, est une construction simple, à plan en H : devant, le sas d'entrée, encadré par le cabinet médical et le vestiaire puis la lingerie et les sanitaires; derrière, la grande pouponnière donnant sur deux cours par lesquelles elle s'éclaire largement; au fond, le dortoir. La façade principale est prise entre deux pavillons, dont l'un est affecté au logement de la directrice et l'autre regroupe cuisine et lavabos - magnifique démonstration d'hygiénisme. La seule concession apparente

M. Le Templier
Facade Principale (Cote au N. 197.)

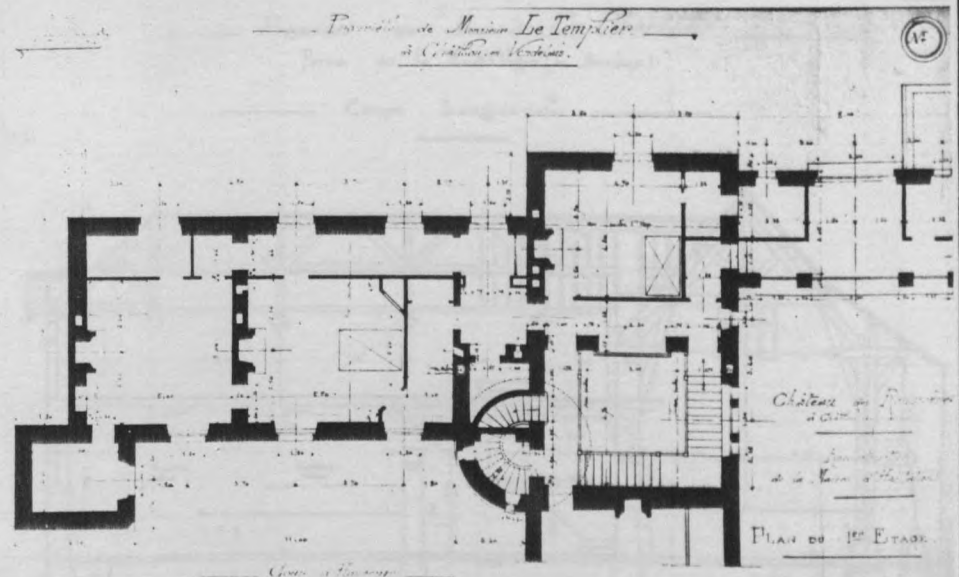


Emmanuel LERAY

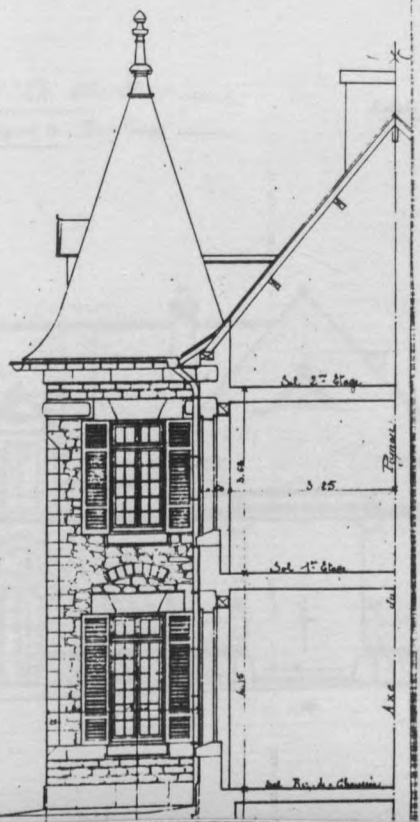
1907 - Château des Roussières à Châtillon-en-Vendelais, propriété de M. Le Templier



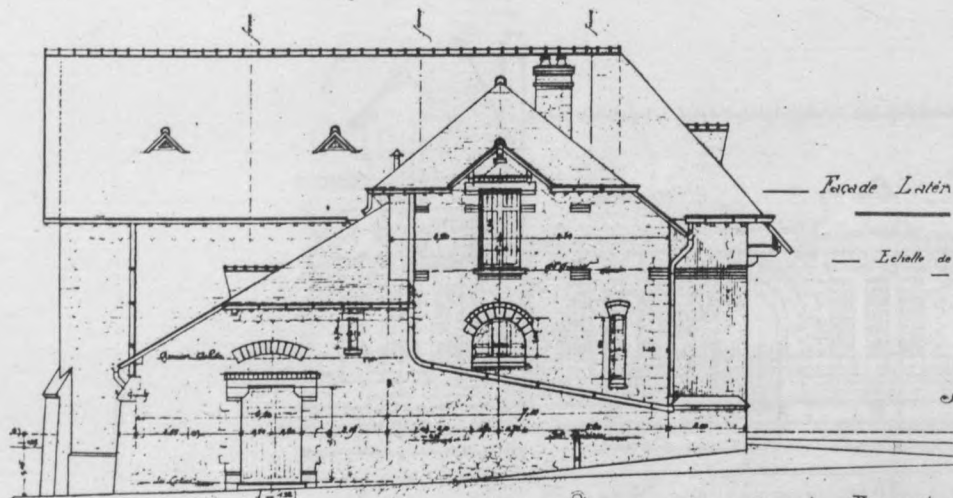
*Plan de M. Le Templier
à Châtillon-en-Vendelais.*



PLAN DU 1^{er} ETAGE



Propriété de Monsieur Ch Oberthur.
Ferme de la Haute-Vigne (en Domloup)



Facade Latérale

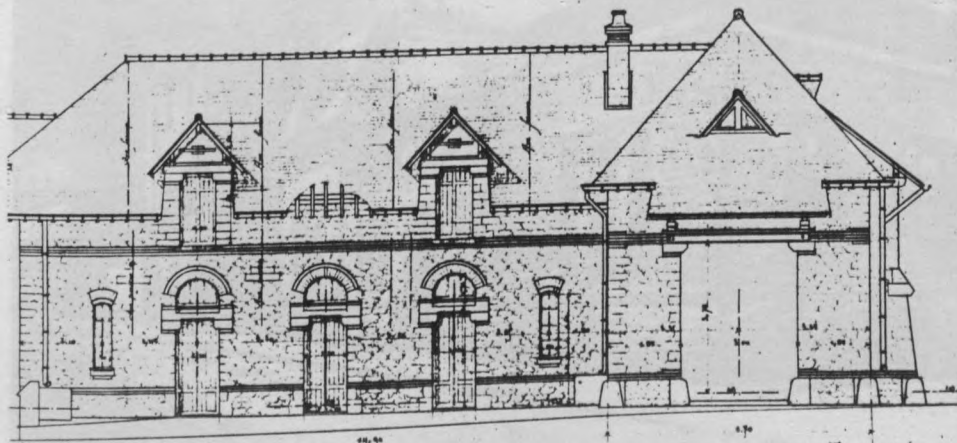
Echelle de

Requis le Février 1907
Dressé par l'Architecte Soussignan

Propriété de M^r Ch. Oberthur

Ferme de la Haute-Vigne (en Domloup)

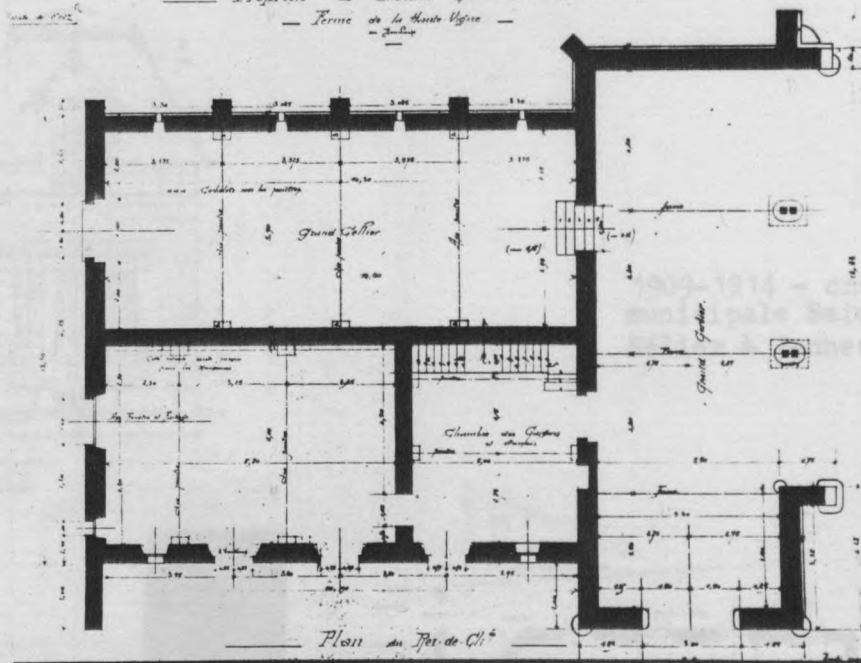
Echelle de 0^m007



1907 - Ferme de la Haute-Vigne à Domloup

Propriété de Monsieur Ch Oberthur.

Ferme de la Haute-Vigne
- Domloup -



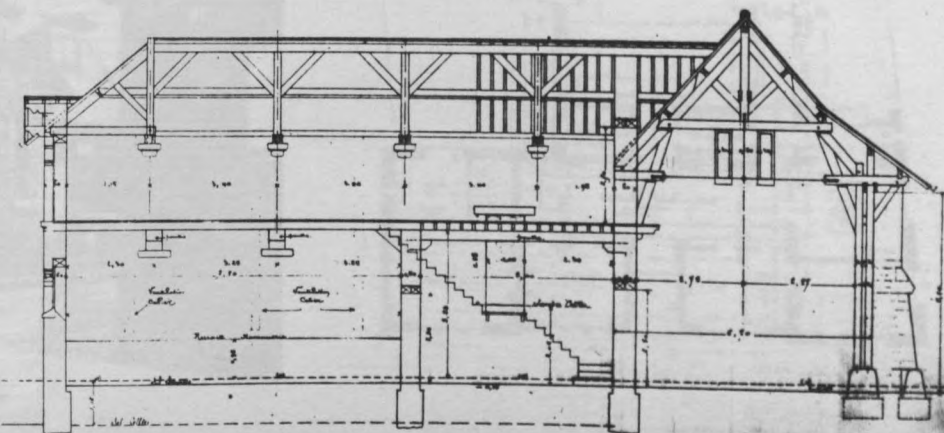
Plan au 1^{er} de Ch^z

Echelle de 1

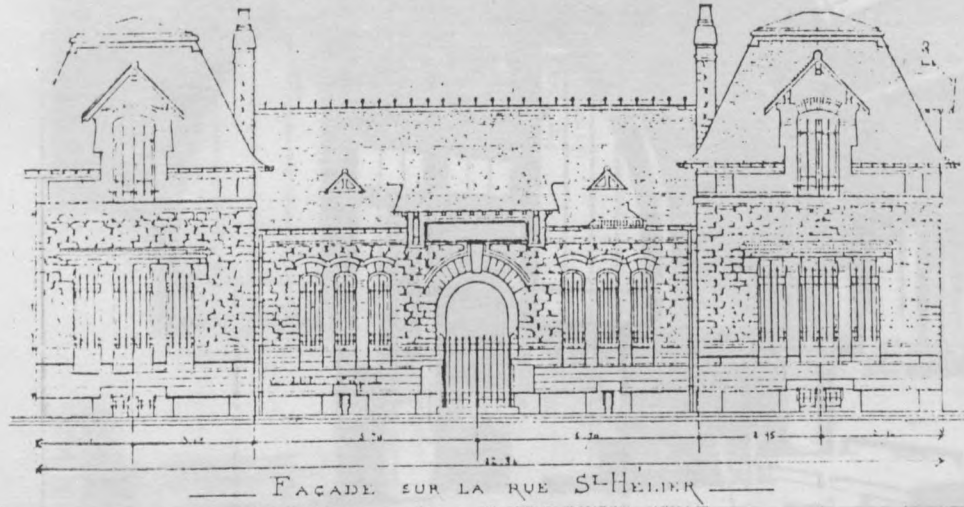
Propriété de Monsieur Ch Oberthur

Ferme de la Haute-Vigne (en Domloup)

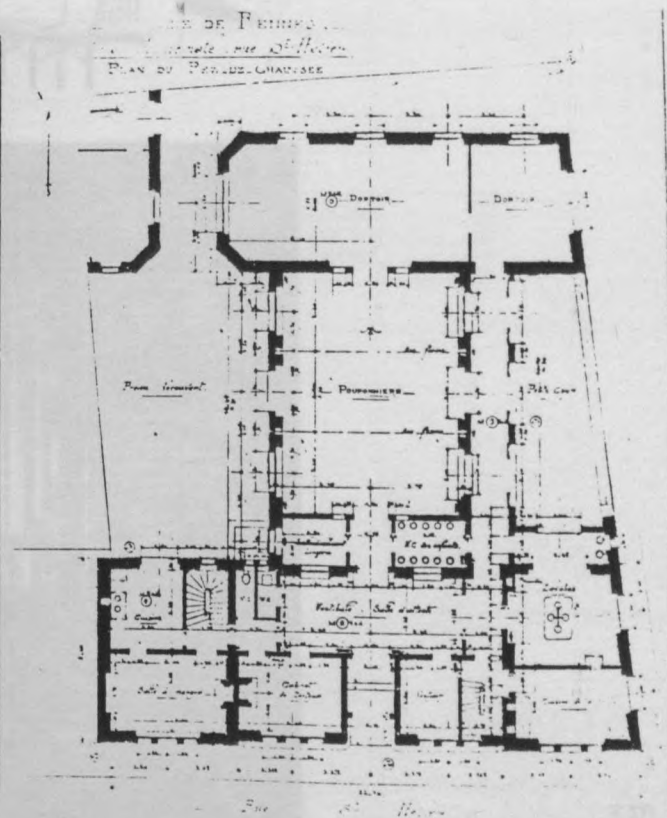
Coupe Longitudinale



Echelle de 1:500 pour V&L

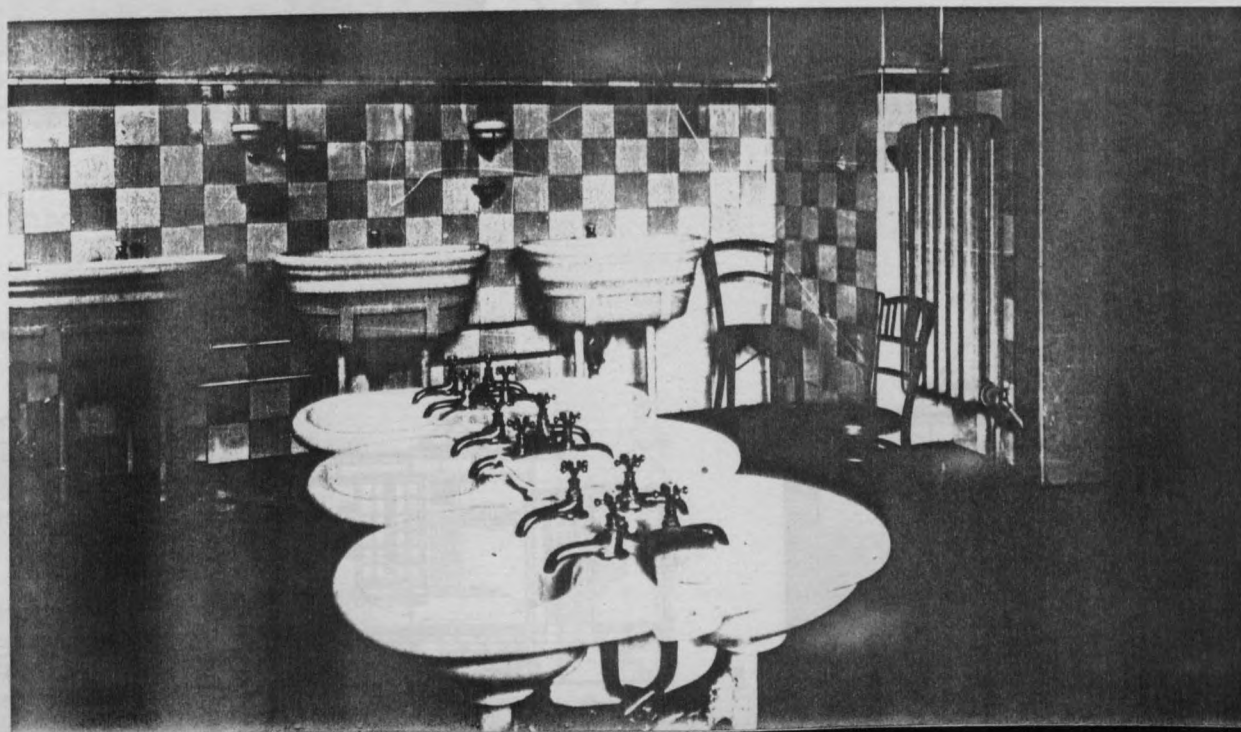
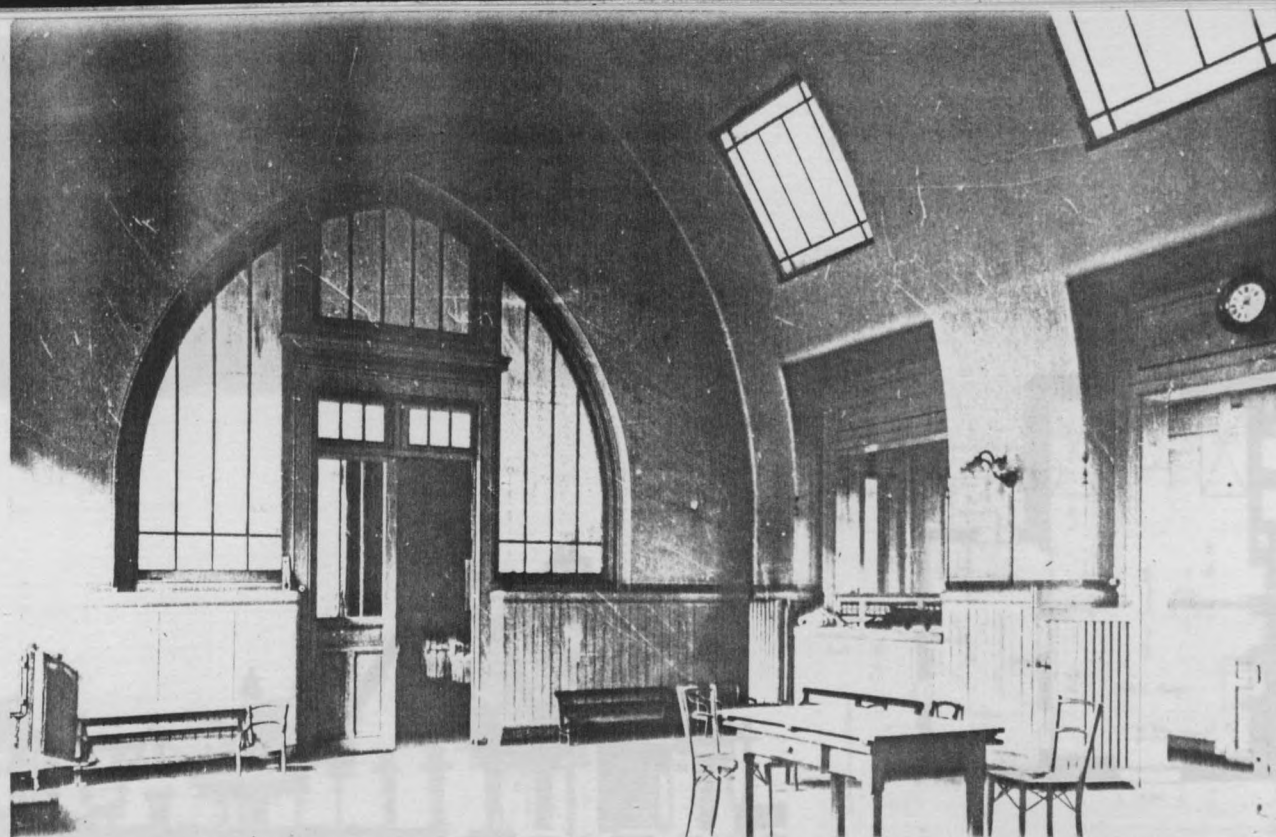


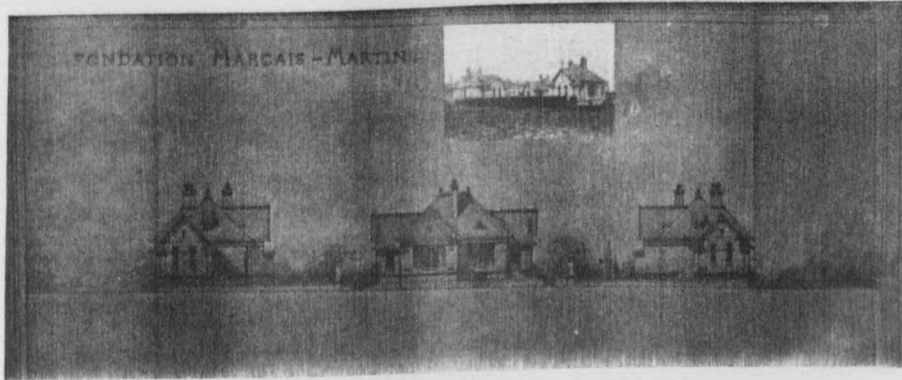
1909-1914 - crèche municipale Saint-Hélier à Rennes



Emmanuel LeRAY

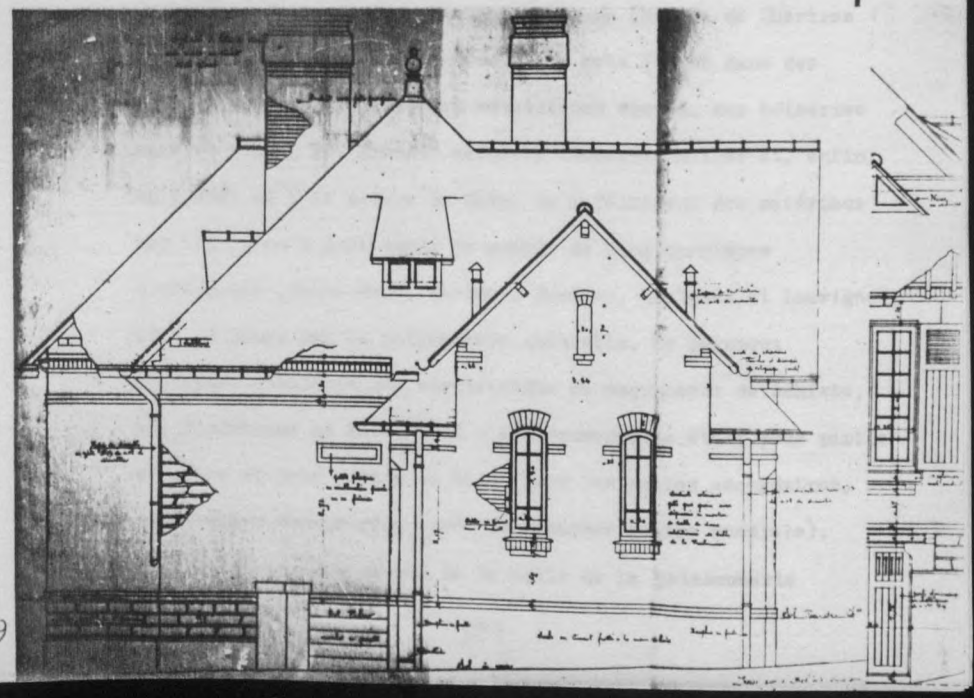
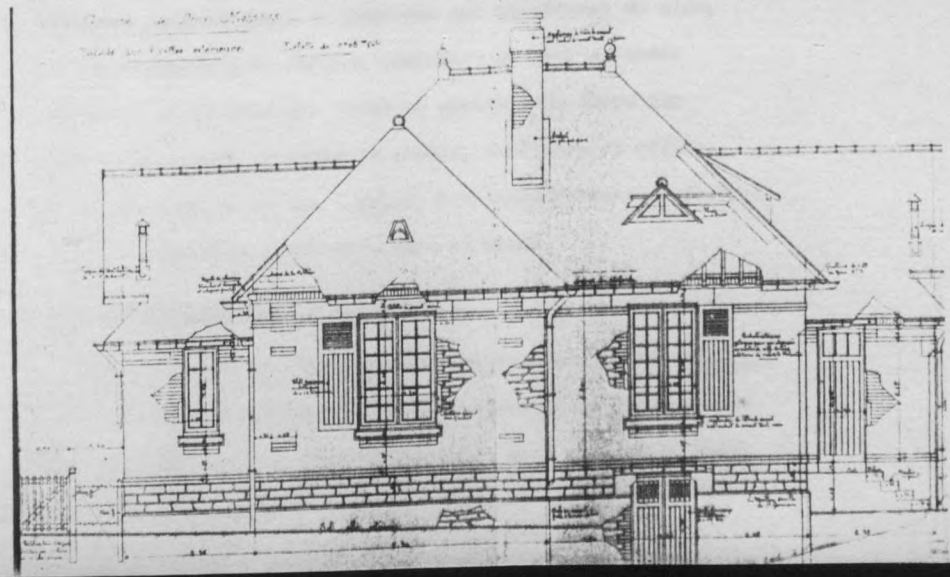
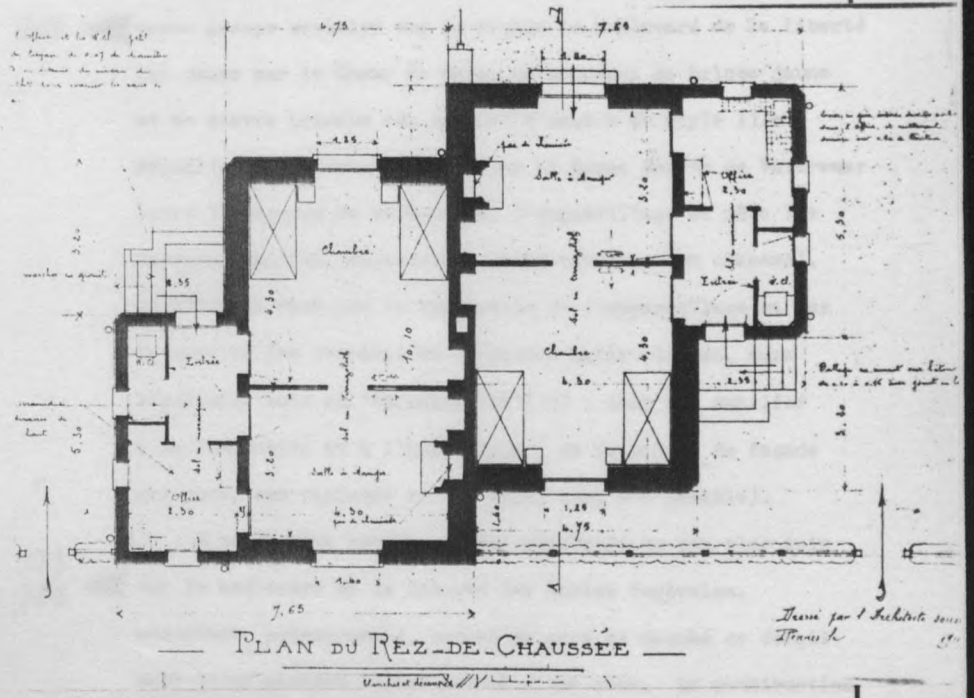
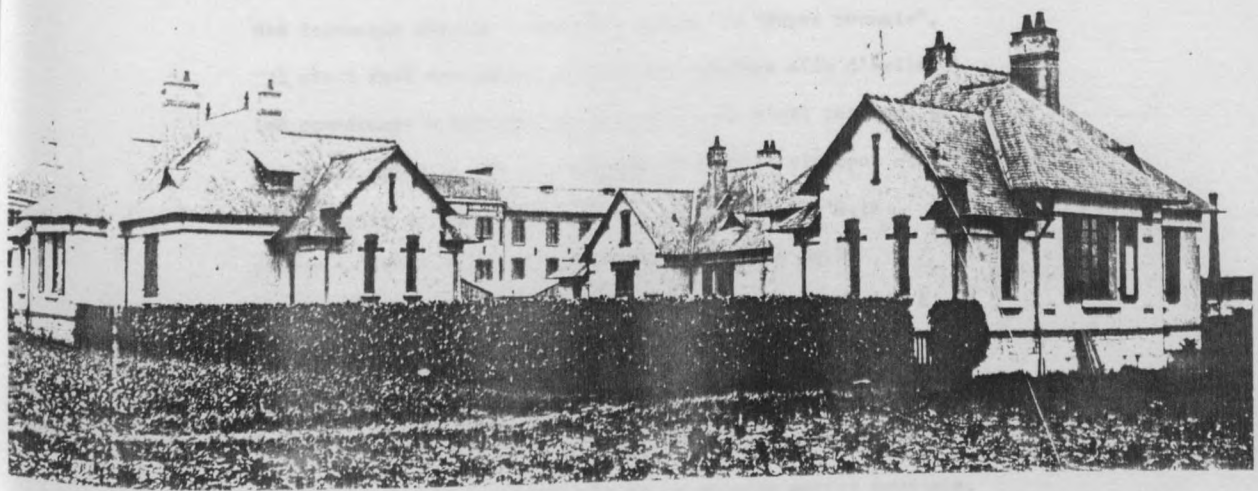
Emmanuel LeRAY
In. & Sculp. (détroit)





Emmanuel LERAY

1912 - fondation Marçais-Martin à Rennes (détruit)



du projet est la symétrie, mais elle se comprend pour un édifice public, dont elle accentue la lisibilité: à l'intérieur, tout s'organise d'ailleurs très clairement autour de la grande salle voûtée de la pouponnière - où Le Ray s'est souvenu de l'Ecole de Médecine qu'il avait construite quinze ans auparavant.

Pour la nouvelle municipalité, Le Ray construit aussi des logements sociaux. Dans les H.B.M. du "Foyer rennais", "il avait fait des rampes d'escaliers pleines afin d'éviter les commérages à travers les barreaux - ce n'est pas bon, me disait-il, pour la vie des ménages et pour la vie tout court" (12). Cette attention aux petites choses plus qu'à la monumentalité du tout, est bien caractéristique de la mentalité fonctionnaliste qui l'habite. Elle le conduit à des projets très élaborés dans leur simplicité comme les

P.319 ◀ maisons des "petits ménages" (fondation Marçais-Martin, 1912), construites dans l'enclos de l'hôpital de Pontchaillou et détruites par les bombardements de la seconde guerre mondiale. Disposées en quinconce et jumelées par pivotement du plan, les maisonnettes sont chacune composées de deux volumes: chambre et salle-à-manger forme la partie principale sur laquelle se greffe en appentis entrée, sanitaire et office. Le jeu des pignons et des croupes, les décrochements de toiture et les variantes de percements font le reste.

A la recherche d'un style municipal

Consciente de ses responsabilités, la municipalité radicale avait engagé un programme social d'équipements et de logements dans les quartiers les plus défavorisés. Mais elle avait aussi

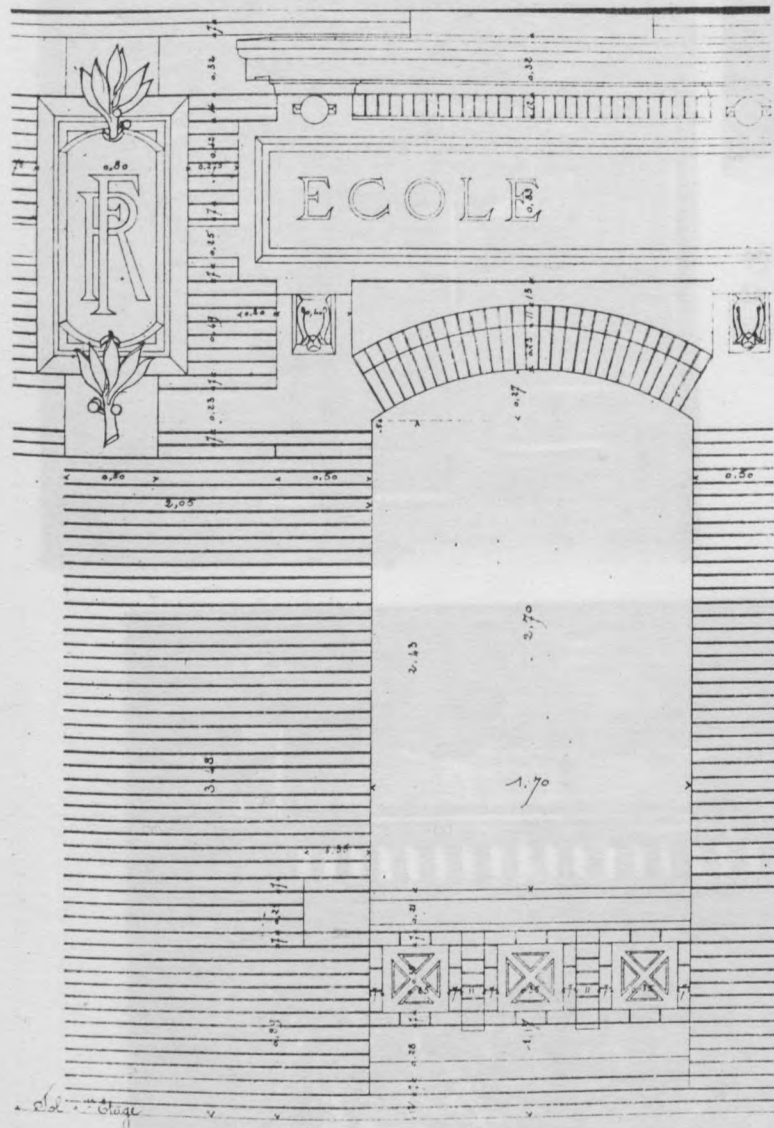
le désir de se manifester par de grandes opérations de prestige. Dès 1909, Le Ray est chargé de construire un

322 ◀ vaste groupe scolaire sur la façade du boulevard de la Liberté qui donne sur le Champ de Mars. Ce monument de brique jaune et de pierre blanche est un chef d'oeuvre du style IIIe République, fortement inspiré par le Lycée Buffon de Vaudremer (dont il reprend la silhouette, l'appareillage et même les travées couplées, expressives de la position des classes). Le bâtiment vaut par la perfection de l'appareillage et par la qualité des prestations - grandes baies vitrées, murs ripolinés, sols en "terrazzolith"(13) : tout est sacrifié à la luminosité et à l'hygiénisme (de la brique de façade aux murs, aux plafonds et aux sols, tout est lavable).

Dans le même esprit, Le Ray construit un peu plus loin

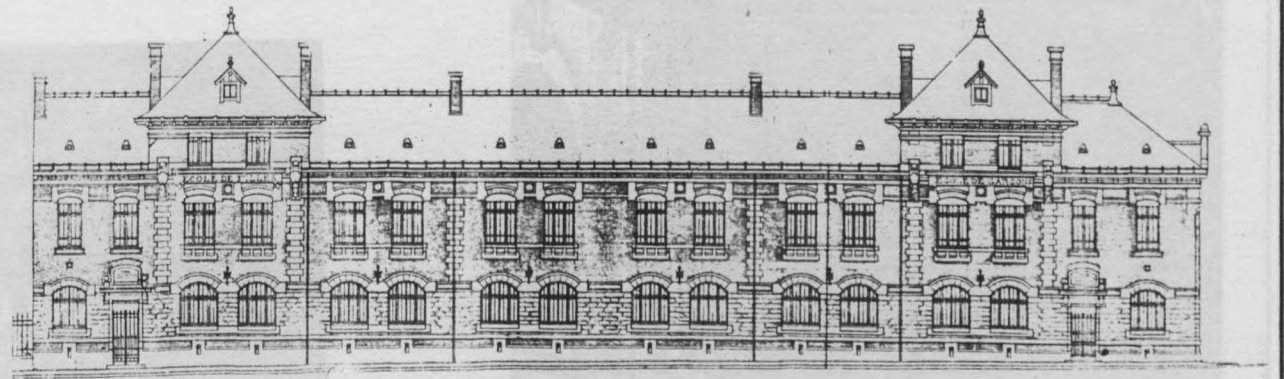
323 ◀
324 ◀ sur le boulevard de la Liberté les Halles Centrales, associant poissonnerie, marché de gros et marché de détail dans trois grandes halles autour d'une cour. La construction est splendide, en brique blanche et rouge (brique de Chartres et brique des Charentes), associée au grès flammé dans des tons de bleu, aux huisseries métalliques vertes, aux boiseries ocre et rouge, aux grandes ardoises losangées noires et, enfin, au granit ou à la pierre de Caen. Le raffinement des matériaux est tel qu'on a fait venir le granit de cinq carrières différentes (Saint-Marc, Kerinan, Pontivy, Huelgoat et Louvigné), afin de jouer sur la polychromie naturelle. Ce parement chatoyant enveloppe une construction en maçonnerie de schiste, sur fondations en béton armé - les couvertures étant pour partie en acier et pour partie en bois (pour les halles secondaires, construites sans moyens après la première guerre mondiale). A l'intérieur, les parois de la halle de la poissonnerie

1909 - groupe scolaire bd. de la Liberté à Rennes



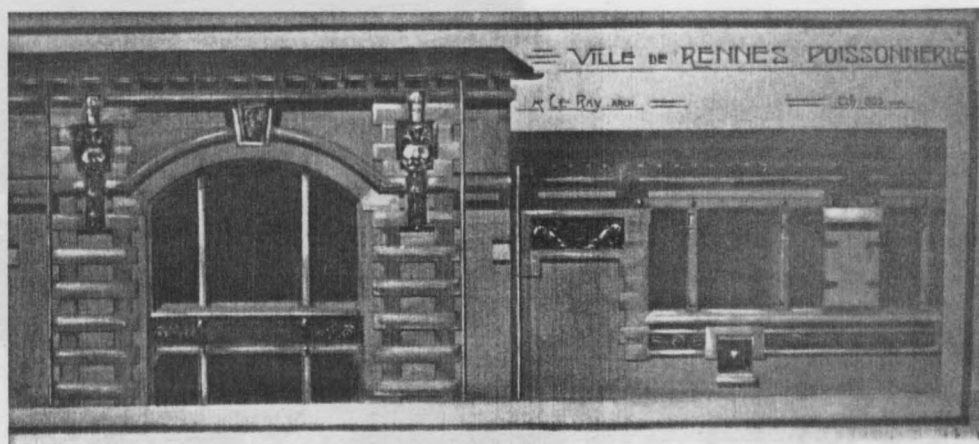
VILLE DE RENNES.
PROJET DE CONSTRUCTION D'UN GROUPE SCOLAIRE.
Boulevard de la Liberté.

Echelle de



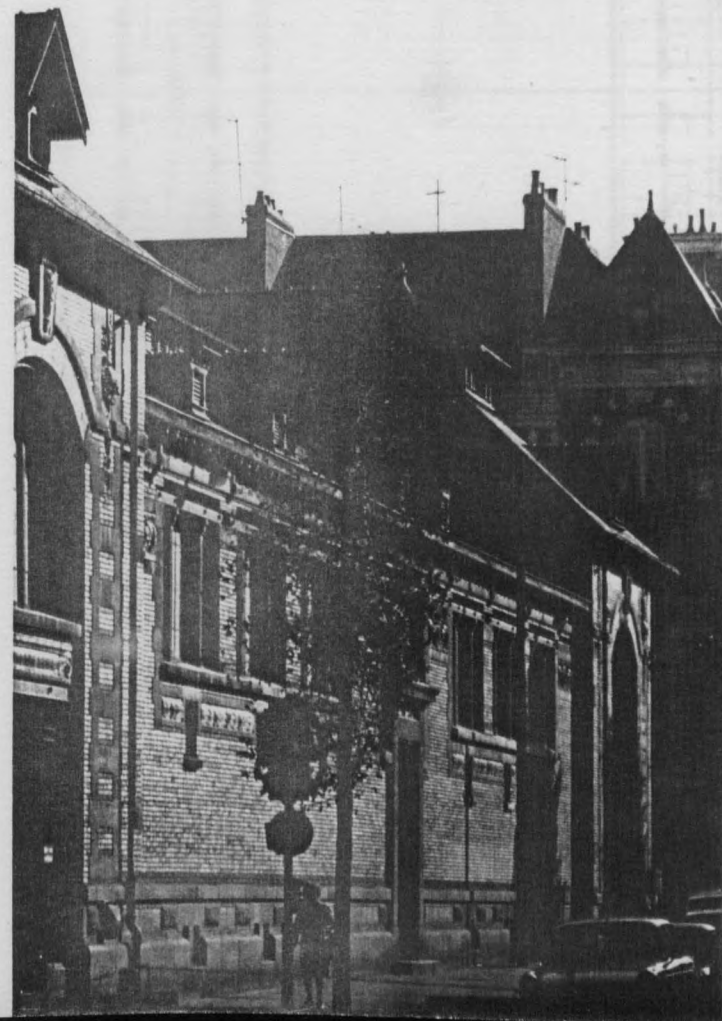
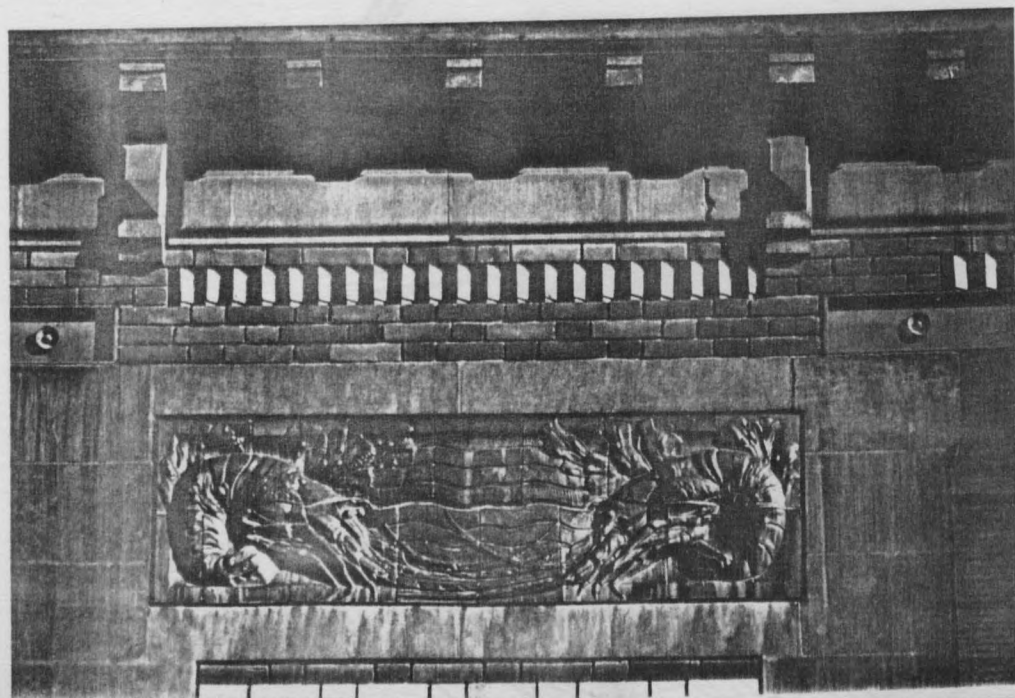
ELEVATION, BOULEVARD DE LA LIBERTÉ

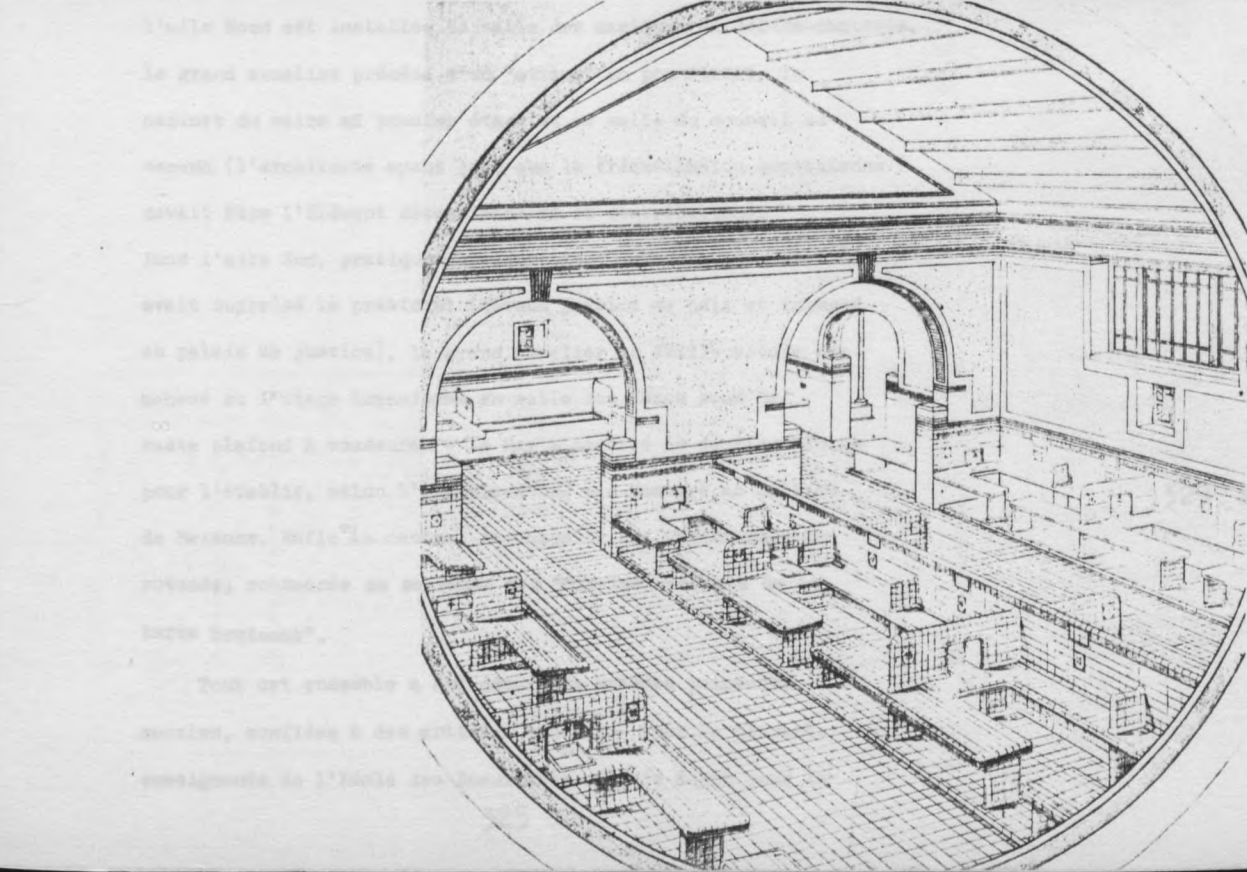
Dessiné par
Rennes le 14/10/09



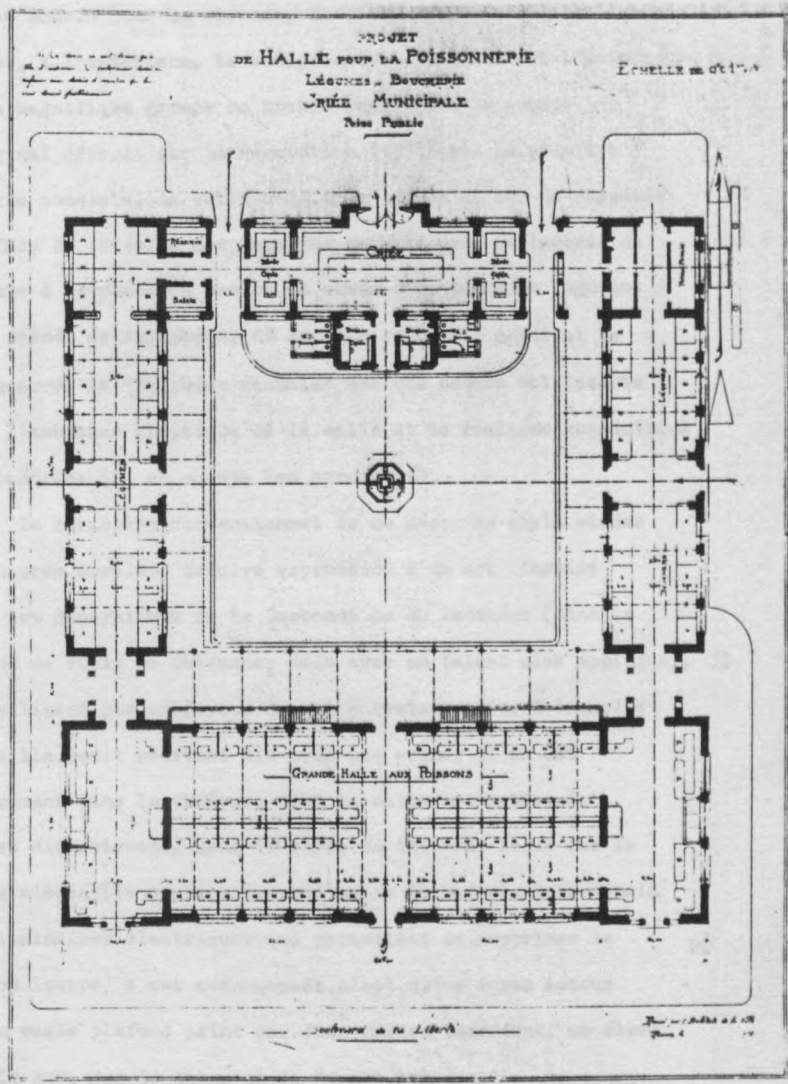
Emmanuel LE RAY

1912 à 1926 - les Halles Centrales de Rennes (la halle de la poissonnerie, bd. de la Liberté)





Emmanuel LeRAY



ainsi que les étals sont entièrement habillées de carreaux de grès flammé, dans des tons de beige ocré, carreaux réalisés par l'entreprise parisienne Gentil et Bourdet.

Dès 1911, la municipalité projette également la construction d'une maison du peuple, celle d'un stade et d'une piscine, qui ne seront réalisés qu'après la guerre. Enfin, en même temps qu'elle réutilise les grands couvents confisqués pour y réinstaller avec ampleur facultés et écoles supérieures, elle entreprend un grand programme culturel comprenant la rénovation de la mairie de Gabriel et du théâtre de Millardet. Cette opération de prestige, signalée dans les revues de l'époque (14), consiste à

327 ◀ remanier totalement l'hôtel de ville de Gabriel pour y créer le décor intérieur qui n'avait jamais été réalisé. Dans l'aile Nord est installée la salle des mariages au rez-de-chaussée, le grand escalier précédé d'un "atrium" un peu étroit, le cabinet du maire au premier étage et la salle du conseil au second (l'architecte ayant jugé que la fréquentation quotidienne devait être l'élément déterminant de la distribution). Dans l'aile Sud, pratiquement inutilisée depuis que la Révolution avait supprimé le présidial (devenu justice de paix et intégré au palais de justice), le grand escalier du XVIIIe siècle est achevé et l'étage transformé en salle des fêtes sous un vaste plafond à voussures - Le Ray a occulté le deuxième étage pour l'établir, selon l'exemple donné par Mansart au château de Maisons. Enfin au centre, la chapelle est transformée en rotonde, consacrée au souvenir des "Glorieux enfants de la terre bretonne".

Tout cet ensemble a été décoré de grandes peintures murales, confiées à des artistes rennais - pour la plupart, enseignants de l'Ecole des Beaux-Arts : Louis Roger pour le

grand escalier et la salle des mariages, Pierre Galle pour le petit salon, Emmanuel Fougerat pour le cabinet des adjoints, Jules Ronsin pour la rotonde, G. Jobbé-Duval pour la salle des fêtes. A l'extérieur, le sculpteur Jean Boucher est l'auteur d'un magnifique groupe en bronze remplaçant le groupe original détruit par la Révolution (15). Après la première guerre mondiale, la salle d'attente située au rez-de-chaussée en face de la salle des mariages sera décorée de lambris de marbre à trophées de bronze et ornée d'un panorama figurant des scènes de tranchées, dû au peintre Godet; mémorial de la guerre, le "Panthéon rennais" est une oeuvre saisissante par l'ambiance cryptique de la salle et le réalisme anecdotique du panorama qui en occupe les parois (16).

328

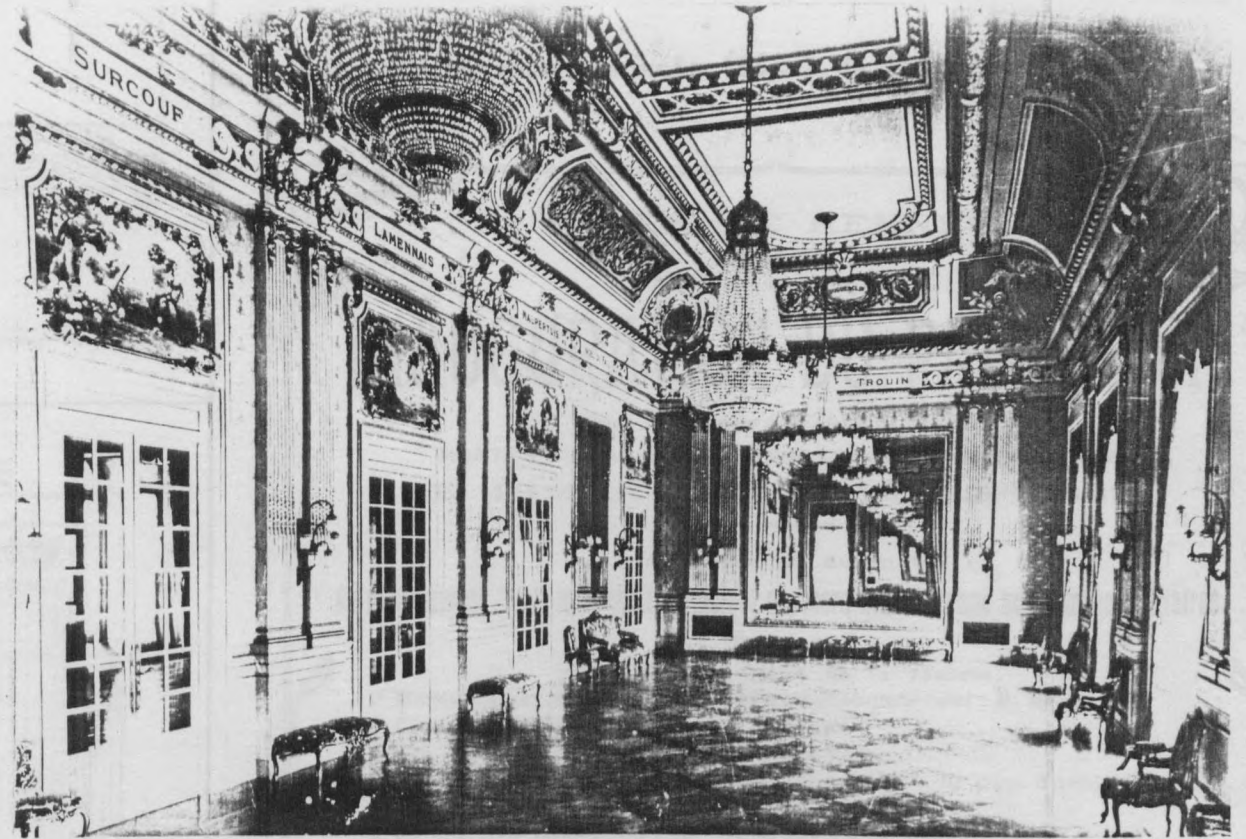
◀ Le caractère conventionnel de ce décor de style et des peintures murales, tardive expression d'un art inspiré par les décorations de la Sorbonne ou du Panthéon (dans la ligne de Puvis de Chavanne, mais avec un talent plus appliqué), ne militent pas en faveur de cette restauration, à laquelle la ville avait pourtant mis tous ses soins. Il en est autrement dans le théâtre, dont la salle est restaurée assez discrètement, dans le style du bâtiment légué par le XIXe siècle (la seule intervention de Le Ray étant le dessin de luminaires électriques qui permettent de supprimer le grand lustre) : cet aménagement n'est qu'un écran autour

329 ◀ d'un vaste plafond peint par Jean-Julien Lemordant, un élève de Le Ray, sur le thème de la "danse bretonne" - une oeuvre forte qui, dans les conventions du bretonnisme, doit beaucoup au fauvisme (17).

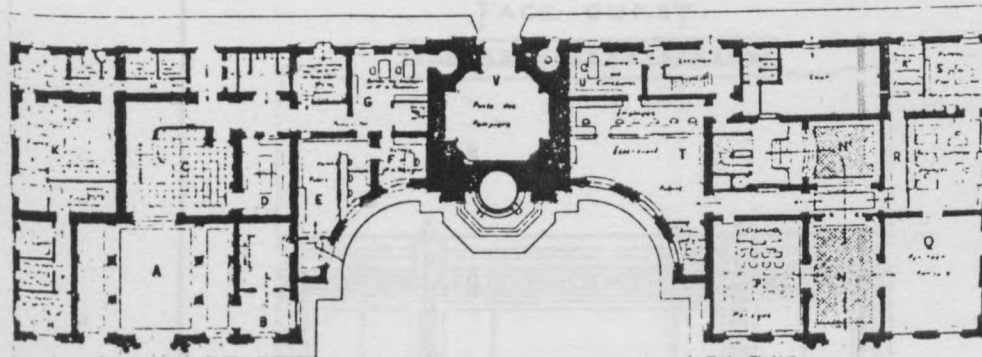
Dans des oeuvres qui n'étaient que des restaurations, la liberté de Le Ray était faible - d'autant qu'il s'était

1912 - Mairie de Rennes : aménagements

plans du rez-de-chaussée et du 1er étage et
vue intérieure de la salle des fêtes

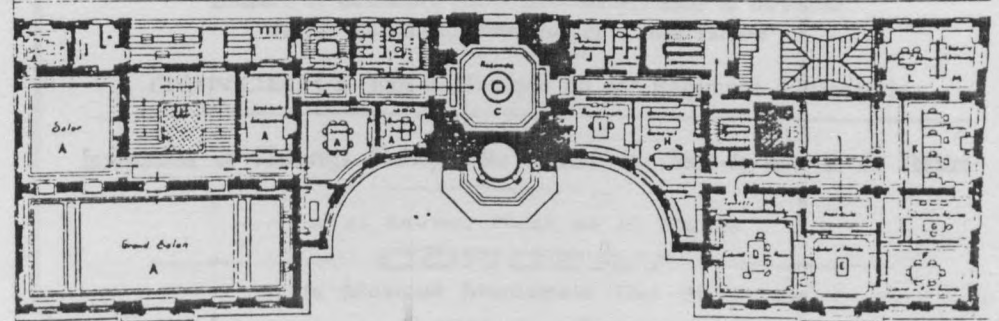


PLAN DU REZ-DE-CHAUSSÉE



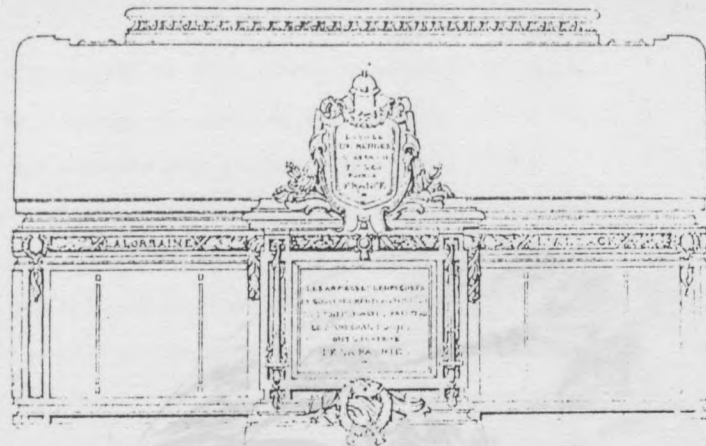
— Sud. — A Grand Vestibule. — B Conciergerie. — C Grand escalier d'honneur. — D Vestibule. — E Services de la Recette municipale. — Casse.
F Bureau du Receveur. — G Employés. — H Services de la Police. — Permanence. — I Chambre d'isolement. — J Brigadiers. — K Poste central des Agents.
L Officier de paix. — M Violons. — Aile Nord. — Services d'Administration. — N Vestibule. — O Accueil. — P Salle des Mariages.
Q Panthéon Rennais. — R Bureaux Retraites ouvrières. — S Chef de Bureau. — T Etat civil. — U Service des Cimetières. — V Poste des Postiers.

PLAN DU 1^{er} ÉTAGE

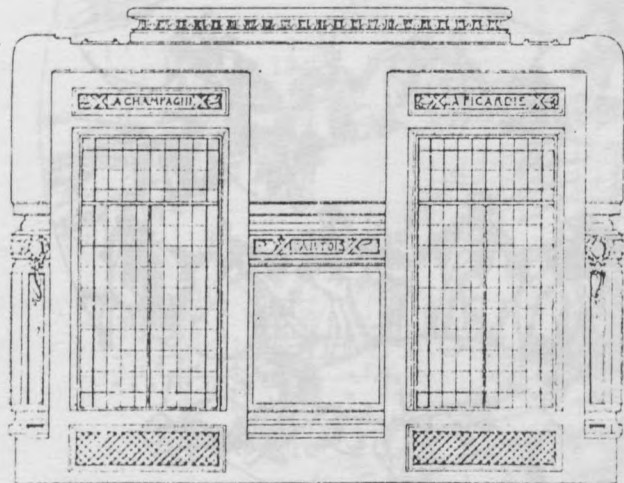


— Sud. — A Services de Réception. — Grand et Petits Salons. — B Grand Escalier d'Honneur. — C Rotonde. — Aile Nord. — Services d'Administration.
D Cabinet du Maire. — E Salon d'attente. — F Cabinet de MM. les Adjoints. — G Signature de l'Adjoint. — H Secrétaire Général. — I Rédacteurs.
J Archives du Secrétariat Général. — K 1^{er} Bureau. — L Chef du 1^{er} Bureau. — M Vestibule et Archives.

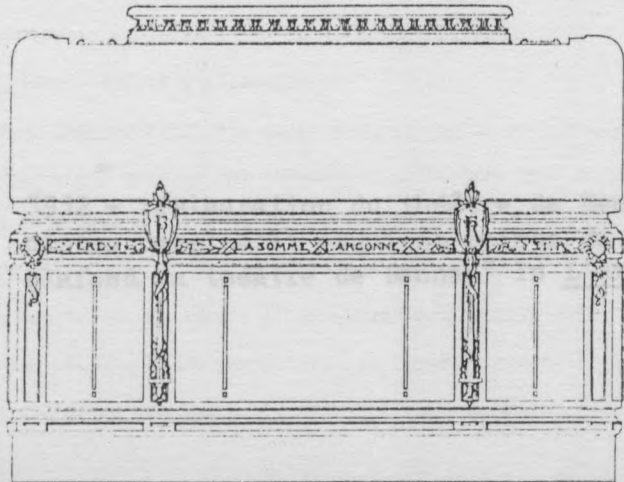
FACE NORD.



FACE EST.



FACE OUEST.



ESQUELLE

RENNES LE

Emmanuel LE RAY

1922 - le Panthéon Rennais (Hôtel de Ville de Rennes)

VILLE DE RENNES

INAUGURATION DU PANTHÉON

Erigé à la mémoire des Enfants de Rennes

MORTS POUR LA FRANCE PENDANT LA GRANDE GUERRE

LE DIMANCHE 2 JUILLET 1922

A 8 heures 1/2 du matin

Au Cimetière de l'Est, le Conseil Municipal déposera une couronne aux tombes militaires

A 17 heures, Place de la Mairie

- 1^o Marseillaise. — Musique du 41^e Régiment d'Infanterie (chef : M. Meunier).
- 2^o Chant des Girondins (Chœurs et Orchestre).
M. MAUPOIL, Préfet d'Ille-et-Vilaine.
- 3^o Discours } M. le Général PASSAGA, Commandant le 10^e Corps d'Armée.
M. JANVIER, Maire de Rennes.
- 4^o Hymne aux Morts pour la Patrie (Chœurs et Orchestre).
Paroles de Victor Hugo. Musique de BOURGALU-DUCOMBRAY.
- 5^o Poème de M. Léon BERTHAULT, Conseiller Municipal, Membre de la Société des Gens de Lettres.
- 6^o Marseillaise (Chœurs et Orchestre). Solo par M^{lle} SOUVERYN.

Chœurs et Orchestre (350 Exécutants) sous la direction de M. GANAYE, Directeur du Conservatoire

CONCERT par la Musique du 41^e Régiment d'Infanterie

Inauguration de l'Eclairage Electrique des Façades de l'Hôtel-de-Ville et du Théâtre

A 21 heures, Place de la Mairie

CONCERT

par la Musique Municipale (Chef : M. Brunatix)

- | | | | |
|-------------------------------|-----------|----------------------------|------------------|
| 1. Sang Gaulois..... | G. ALLIER | 4. En avant pour la France | B. GODARD |
| 2. La Plainte du Clocher..... | G. BALAY | 5. Marche triomphale.... | G. PIERSÉ |
| 3. Chant du Départ..... | MÉREL | 6. La Marseillaise..... | ROUGET DE L'ISLE |

Imprimeries Reunies, 22, rue de Nemours



Esquisse peinte du Plafond du Théâtre Municipal de Rennes

1912 - restauration du théâtre de Rennes
carton dessiné et esquisse peinte du plafond par Jean-Julien Lemordant (extrait de Gustave Geffroy, "Le
plafond du théâtre de Rennes" in L'Art et les Artistes, Paris, octobre 1913-mars 1914, tome XVIII, p.211 à 217)

imposé d'en adopter le style. Comme le pavillon central du Palais du Commerce, réalisé à la même période, ces oeuvres ne sont pas exemptes d'un certain pompiérisme, plutôt décevant - alors que les constructions les plus utilitaires apparaissent comme les plus convaincantes. En fait, l'architecte n'était pas à l'aise dans les programmes officiels, parce qu'il se croyait le devoir de faire une architecture de style. Livré à lui-même, il révèle une beaucoup plus grande liberté - dont les Halles Centrales donnent une juste idée. Mais c'est

332 ◀ principalement la piscine municipale, magnifique monument conçu
333 en 1911 et réalisé de 1922 à 1926, qui va lui permettre de donner la mesure de lui-même.

"Dans le grand centre universitaire, militaire et ouvrier que constitue notre Cité, le nombre des établissements de bains froids est tout à fait insuffisant. Les baignades, éloignées du centre sont rudimentaires et leur eau est celle souvent douteuse de la rivière de Vilaine et du canal d'Ille-et-Rance. Les fervents du bain froid ne peuvent se livrer au sport si hygiénique et si utile de la natation que pendant quelques semaines d'été (...). De ce que nous constatons cette lacune, il ne faut pas inférer que nous sommes particulièrement retardataires. La France ne possède en effet que 16 piscines chauffées. Nous constaterons en passant que la petite Belgique en compte 19, l'Angleterre 467 et l'Allemagne 591" (18).

Lorsque Jean Janvier fait cette constatation, la construction des piscines s'est quelque peu développée en France. Mais en 1911, le projet de Rennes était l'un des tous premiers. Le Ray s'était inspiré de la magnifique piscine en béton armé du Parc Thermal de Nancy, construite en 1904 : il en a repris la grande voûte en plein cintre, les baies thermales, les façades latérales vitrées et les hautes piles coupées à mi-hauteur par des tribunes (l'édifice

Emmanuel LERAY

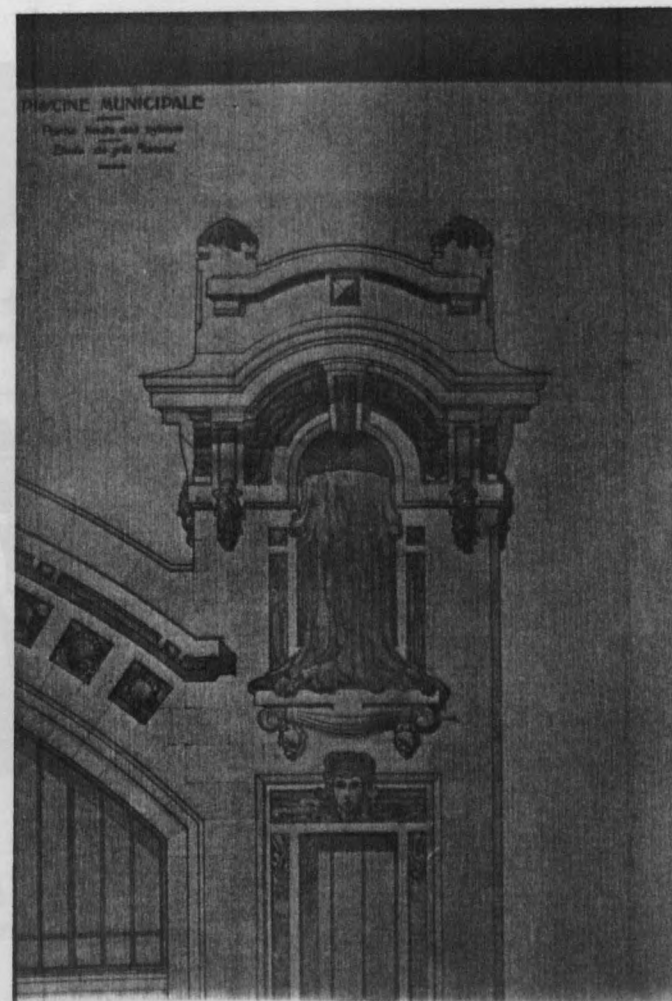
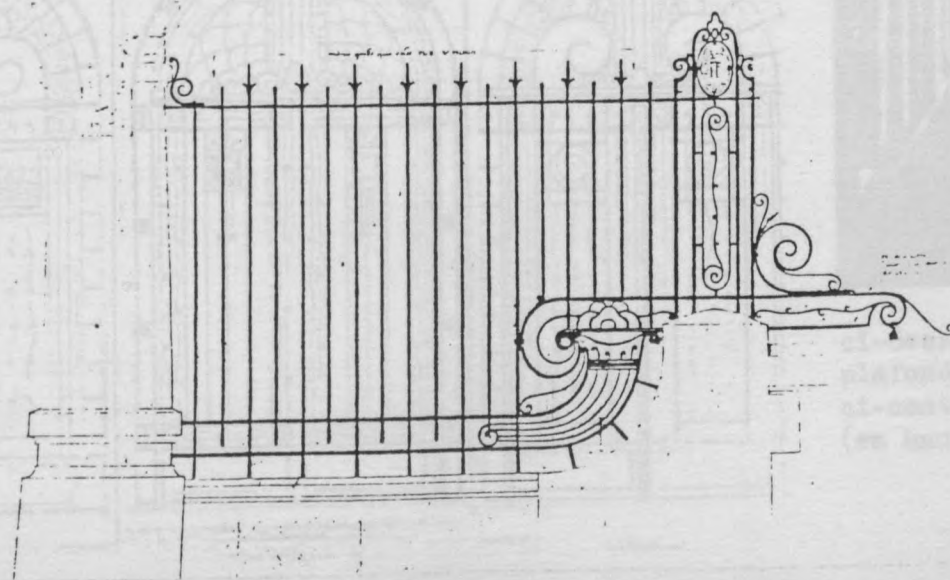
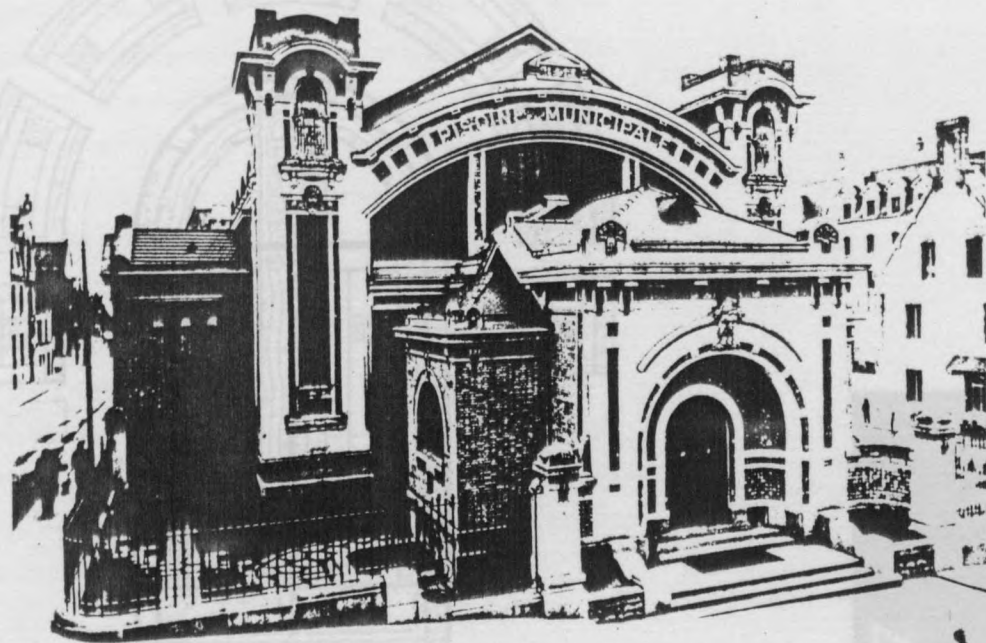
était un stade nautique tout autant qu'une piscine). En revanche, il a totalement retravaillé le programme fonctionnel : l'exemple qu'il suit cette fois est celui de la piscine de la Butte aux Cailles, à Paris, construite par Louis Bonnier en 1923, sur des projets remontant eux aussi aux années d'avant-guerre. La préoccupation majeure de Bonnier est l'hygiène du public - douches, pédiluve - qui impose un parcours obligé depuis l'entrée jusqu'au bassin. Ce dispositif fonctionnaliste est aussitôt adopté par Le Ray - il est vrai que Louis Bonnier est à l'époque une des figures majeures de l'avant-garde architecturale et qu'il vient d'achever, notamment, le groupe scolaire des rues Rouelle et Emériau, dans le XV^e arrondissement, le plus parfait exemple du rationalisme moderniste dans la France des années dix.(19).

Adoptant le parti fonctionnel de la Butte-aux-Cailles et la structure de Nancy-Thermal, Le Ray va leur donner un habillage tout à fait personnel où triomphera l'Art Déco. Les quatre angles de la halle voûtée sont marqués par des tours d'escalier distribuant les tribunes. La grande arche de façade cadrée par les deux piles a été empruntée (selon les dires de la fille de l'architecte) à la Grande Criée du Port de Marseille, avec laquelle elle a effectivement de nombreuses analogies. Mais, aux deux extrémités de l'édifice, Le Ray a rajouté un petit bâtiment de plan central, à échelle plus réduite : celui du fond abrite les pompes ainsi que des bains-douches; celui du devant sert de sas d'entrée. Ces volumes, beaucoup plus riches que ceux de Nancy, sont aussi beaucoup mieux traités.

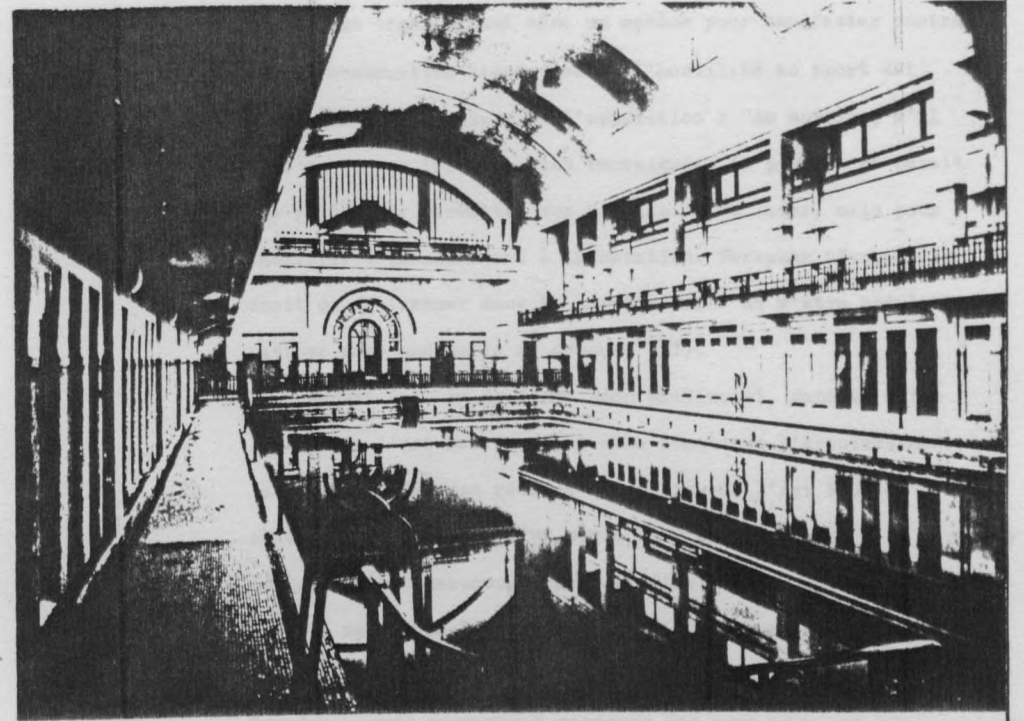
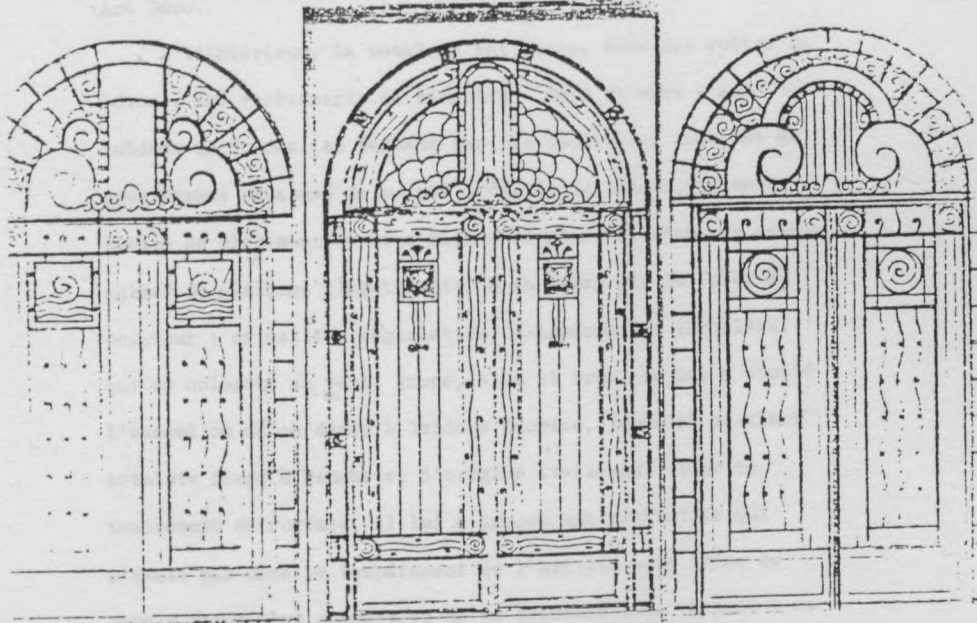
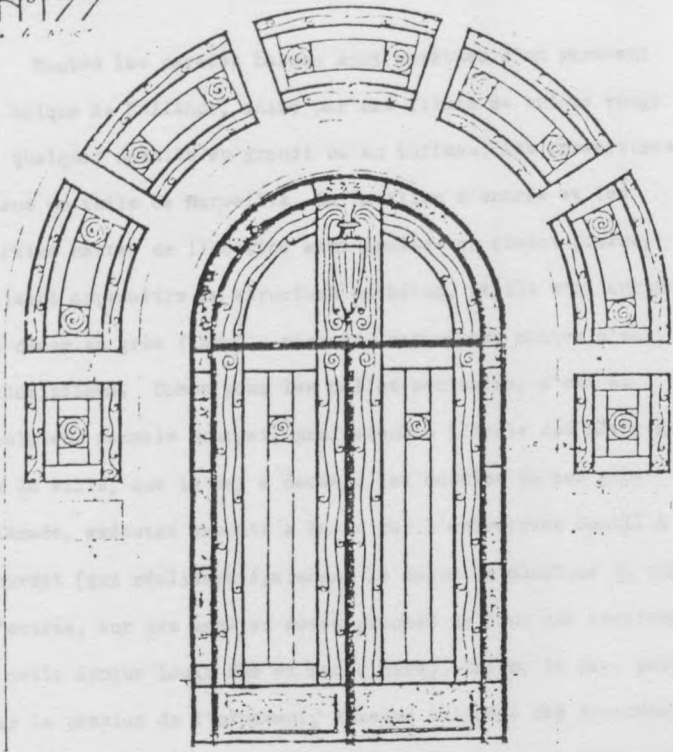
1925 - piscine Saint-Georges, rue Gambetta à Rennes

ci-contre : façade rue Saint-Georges

ci-dessous : détail de la grille de la façade et ornement en grès couronnant les tours d'escalier



N°177



ci-dessus : vue intérieure avant réaménagements des plafonds
ci-contre : quatre études pour la porte d'entrée
(en haut, la version retenue)

Toutes les parties basses sont revêtues d'un parement en brique de Hollande, animé par des filets de brique rouge et quelques détails en granit ou en tuffeau, les couvertures étant en tuile de Marseille. Le pavillon d'entrée et les parties hautes de l'édifice sont traités en ciment-pierre, faisant apparaître la structure en béton, et ils sont enrichis de décor en grès flammé - masques, cabochons, chutes d'eau, inscriptions. Comme pour les Halles centrales, c'est au sculpteur rennais Bourget, professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de la ville, que Le Ray a demandé les modèles de ces grès flammés, exécutés ensuite à Paris par l'entreprise Gentil & Bourdet (qui réalisera également le décor de mosaïque du portail d'entrée, sur des modèles assez proches de ceux que dessinent à cette époque Louis Süe et André Mare). Enfin, Le Ray, pris par la passion de l'ornement, dessine lui-même des ferronneries pour les grilles et la porte d'entrée, dans un très bel esprit Art Déco.

A l'intérieur, la mosaïque est reine, sous des voûtes de béton : des revêtements de couloirs - sols et murs - aux cabines de douche, en passant par les pédiluves, tout est en grès cérame rehaussé de points d'émail. Le bassin, immense flaque de bleu nuancé, nous ramène au souvenir d'une mer idéale - agitée de quelques clapotements, à en juger par la frise du pourtour : de petites vaguelettes, soigneusement enroulées, qui se colorent en vert, jaune, bleu et brun. Le Ray a confié l'exécution de ce décor à Isidore Odorico, jeune et brillant mosaïste formé à Rennes et d'origine italienne. Dans ce traitement de surface, il lui a imposé une neutralité qui n'était pas dans le tempérament de l'artiste - la frise du bassin étant plus expressive de sa personnalité. Réduit à ce

rôle d'exécutant, Isidore Odorico a réussi néanmoins à animer de façon remarquable sols et parois en jouant sur les dégradés de tons, avec une subtilité qui demandait beaucoup de métier(20).

La piscine de Rennes devait être vivement attaquée pour son luxe. L'Ouest-Eclair en fait le prétexte d'une campagne de presse contre la municipalité, reprochant au maire-entrepreneur son goût pour la bâtisse et lui conseillant de dépenser les deux millions de francs de la piscine à des logements sociaux ainsi qu'à des bains publics, considérés comme beaucoup plus utiles qu'une piscine. Certains étudiants de l'Ecole des Beaux-Arts organiseront même un monôme pour manifester contre cette construction dispendieuse. L'hostilité au sport est vivace dans les milieux de l'opposition : "Au surplus, s'il faut en croire les gens bien renseignés, la piscine ne serait pas faite pour permettre aux Rennais de se laver, mais pour faciliter l'entraînement à la natation. Personne n'aurait le droit de se tremper dans la piscine avant de s'être préalablement nettoyé dans une salle de douches"(21).

Oeuvre majeure de l'Art Déco provincial, dans la suite logique de l'Art Nouveau dont elle constitue l'aboutissement, la piscine de Rennes réussit la greffe-que l'Art Nouveau n'avait pas réalisé - d'un style avec une idéologie : la richesse décorative est beaucoup plus justifiée dans ce bâtiment que dans la mairie ou le théâtre, car elle échappe aux conventions du style d'imitation : Le Ray et ses collaborateurs - Bourget, Odorico - sont parvenus à composer des ornements qui n'appartiennent pas trop explicitement à un style historique : ce sont des variations géométriques sur le thème de l'eau (comme les poissons et les crustacés pour les Halles centrales).

Le discours sur la modernité, qui est sa préoccupation depuis ses débuts, avait d'abord été un discours sur la technique - accepté dans certains édifices, refusé dans d'autres parce qu'il était trop utilitaire (et pouvait être assimilé à la construction industrielle). Puis, dans l'Art Nouveau, il avait trouvé l'occasion d'un discours sur l'ornement ou, plus exactement, sur la modénature architecturale - là aussi rejeté mais pour des raisons autres qui tenaient à son caractère trop international (contre lequel le régionalisme avait constitué une sorte de compensation). Ces tendances ne se synthétisent vraiment que dans l'Art Déco où l'ornement reprend son sens propre, en dehors de toutes les formes de la tradition classique : il y a quelque chose de symbolique dans la manière dont Le Ray redessine, pour les grilles de façade de la piscine, le thème usé du chapiteau ionique en le combinant avec celui, non moins usé, de la corne d'abondance pour en faire une sorte de corbeille de fleurs beaucoup plus convaincante dans sa simplicité.

Il est vrai que, dans la gamme hiérarchique des oeuvres (de la plus simple et de la moins significative à la plus riche et à la plus démonstrative), l'architecte est enfin parvenu à créer un édifice tout à la fois monumental et a-historique. C'est avec une certaine aisance que Le Ray peut alors traiter le jardin Saint-Georges (à côté de la piscine, devant un grand couvent du XVIIe siècle qu'il sauve de la démolition et transforme en service municipal) ou le laboratoire-annexe de la Faculté des Sciences (1926 - malheureusement détruit alors que c'était une oeuvre de grande qualité architecturale),

qu'il édifie presque sans moyen la Maison du Peuple, le Stade Municipal ou les commissariats de police du Champ de Mars et de la place Sainte-Anne, ainsi que les crèches Alain-Bouchart et Papu.

Pour ces oeuvres moins importantes, Le Ray s'inspire des "maisons de la prairie" de F.L. Wright - formes longues, grandes toitures débordantes, appareillage de brique, grandes baies (établissant des relations étroites entre intérieur et extérieur par le biais de jardins et de terrasses). La plus réussie de ces oeuvres est la dernière : la crèche Papu, réalisée de 1930 à 1935 par son ancien collaborateur, Yves Lemoine, qui lui avait succédé au poste d'architecte de la ville : dans un terrain difficile, l'architecte a réussi à implanter un ensemble fonctionnel animé par un décor intérieur de sols et de lambris d'appui en mosaïque ornés d'une charmante frise figurant des trains et des garde-barrière. Dans la salle de la pouponnière, la charpente apparente est une véritable citation de Wright, ainsi que la pergola formant brise-soleil vers le jardin - tandis que sur les murs court une cocasse bande d'oies sur fond vert, inspirée par un papier-peint de Francis Jourdain. Cet ensemble est évidemment l'oeuvre d'Isidore Odorico, auquel Le Ray et Lemoine ont donné carte blanche.

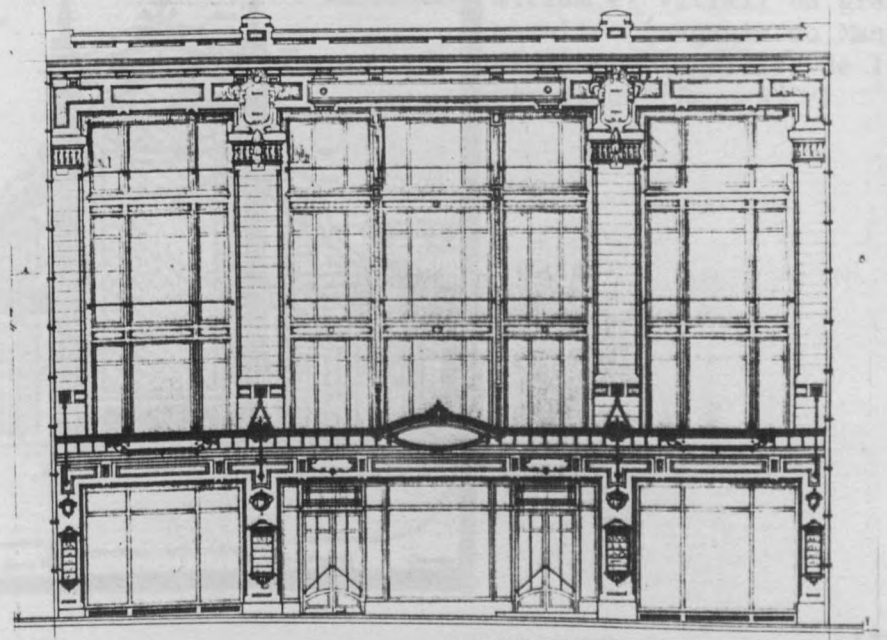
Le triomphe de l'Art Déco

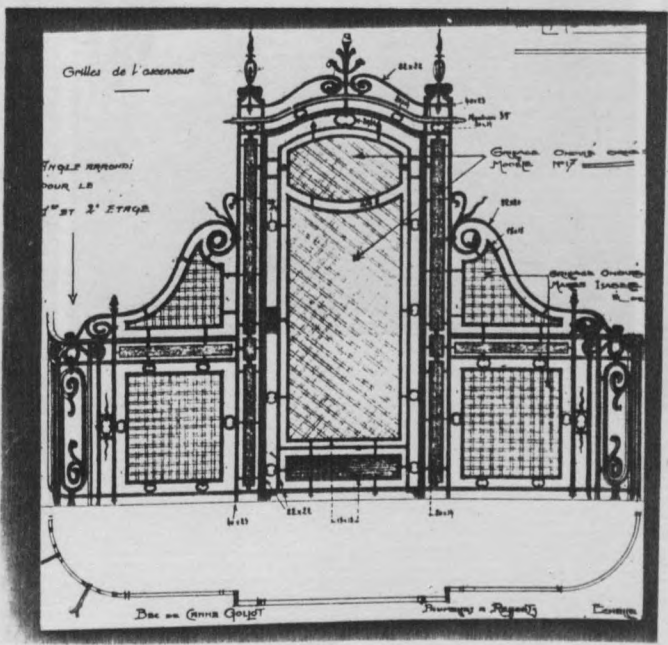
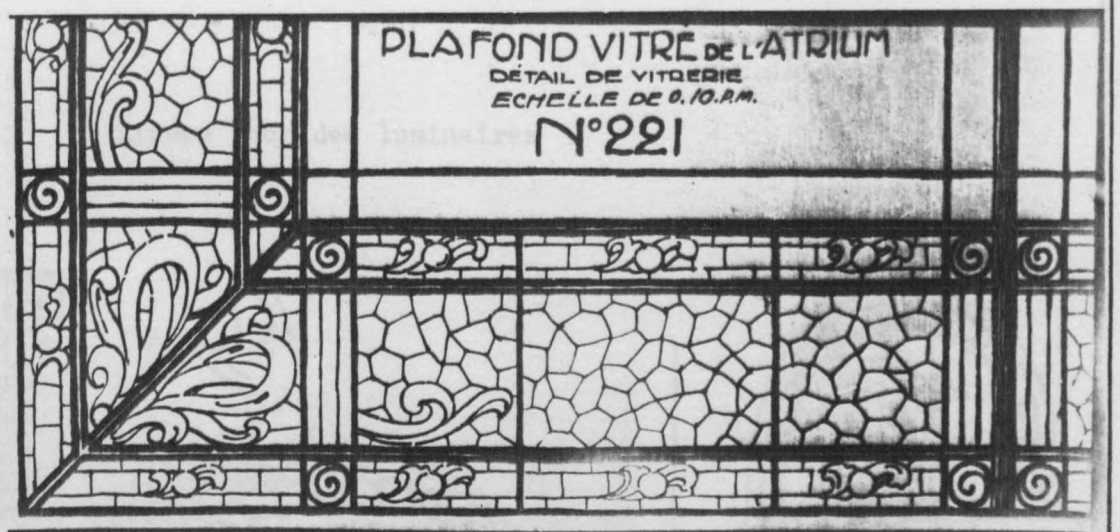
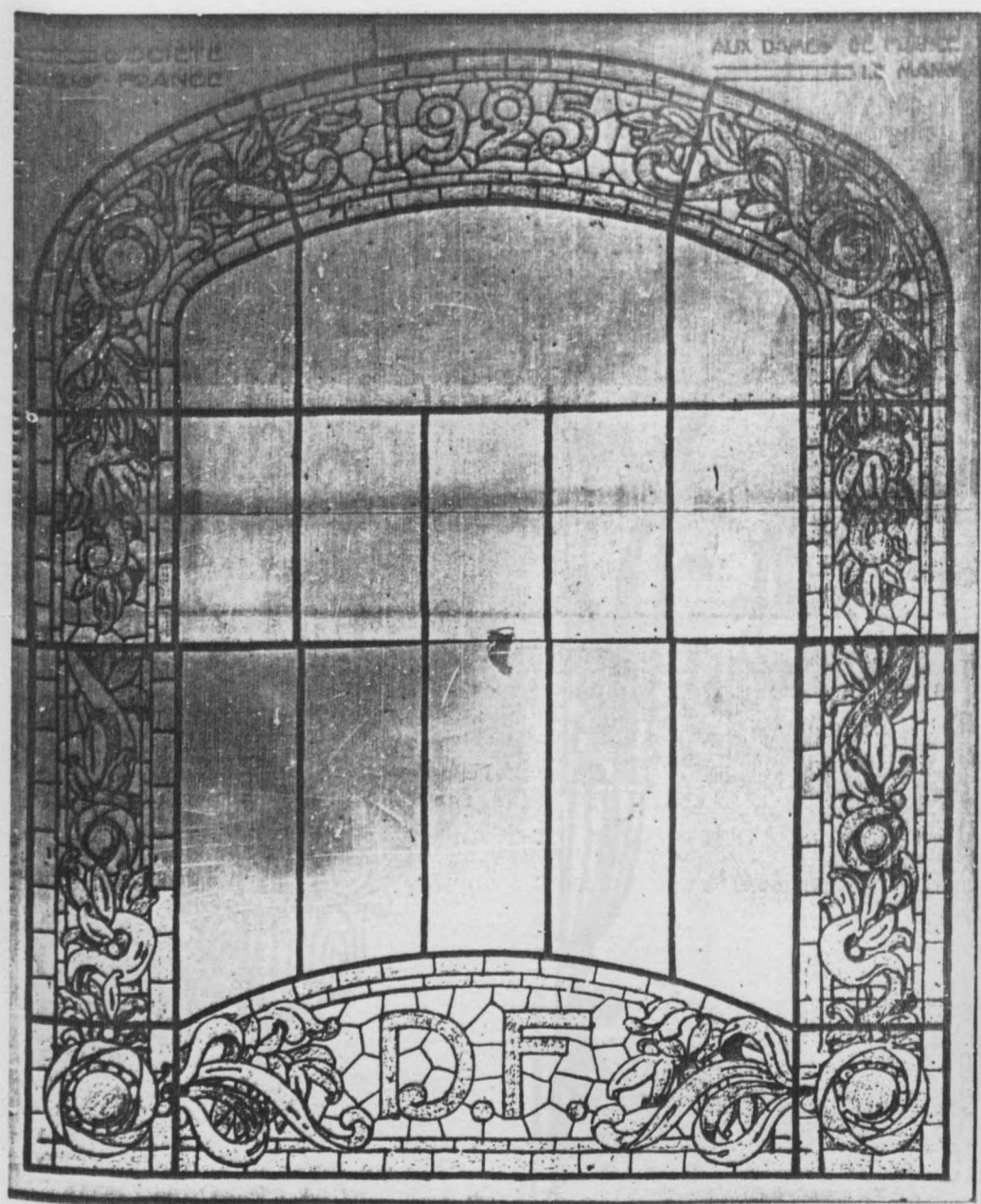
La passion d'Emmanuel Le Ray pour l'Art Déco ne se manifeste pas seulement par ses édifices publics : il la transpose dans l'architecture commerciale des premiers grands magasins : les "Dames de France", qu'il construit à Rennes et au Mans en 1926. L'affirmation très franche de la structure en béton armé par le remplissage vitré de la façade s'accompagne d'un détail

338
à 341



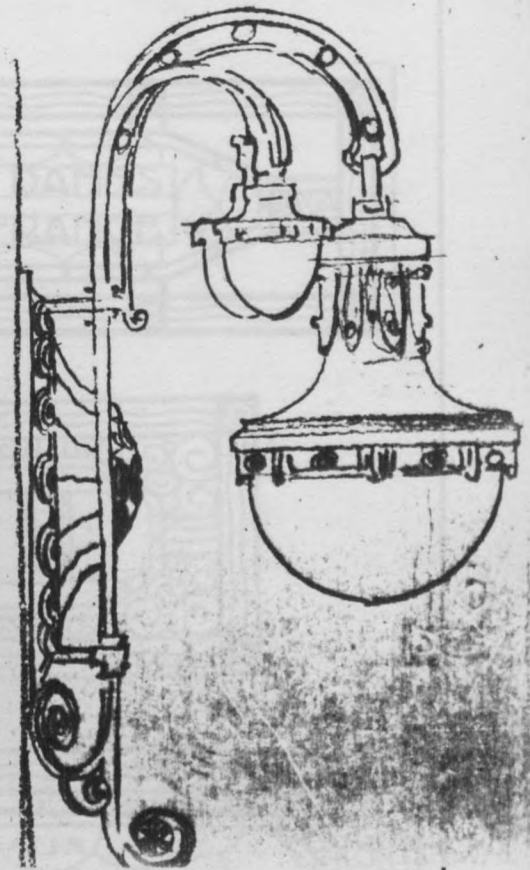
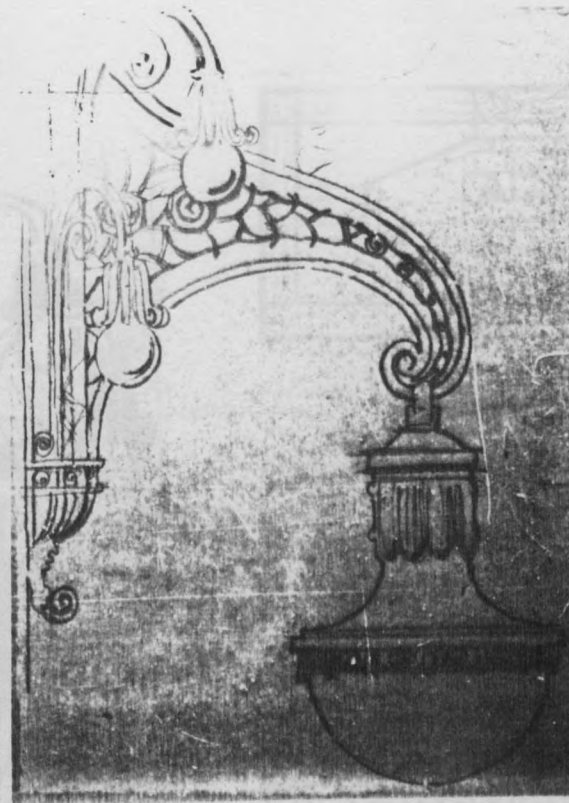
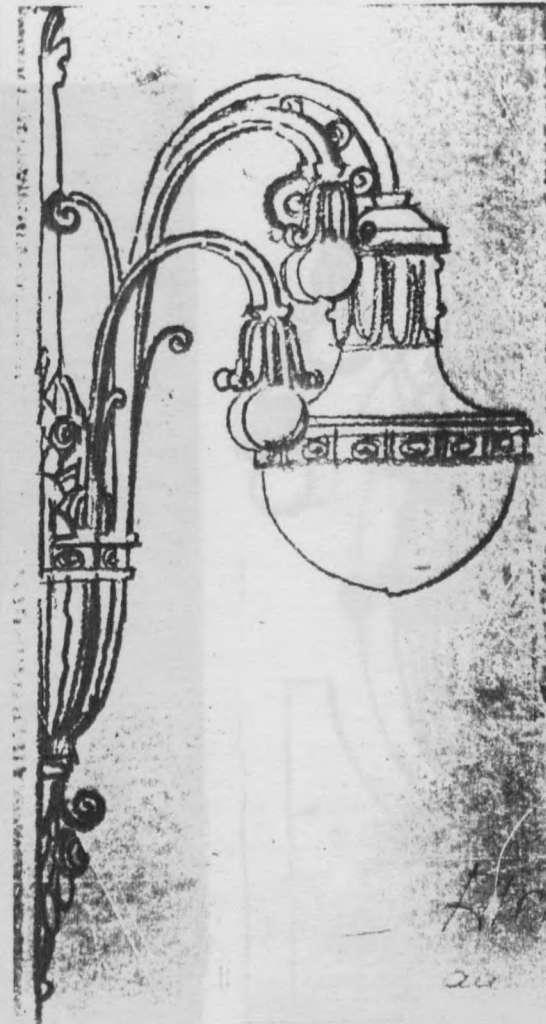
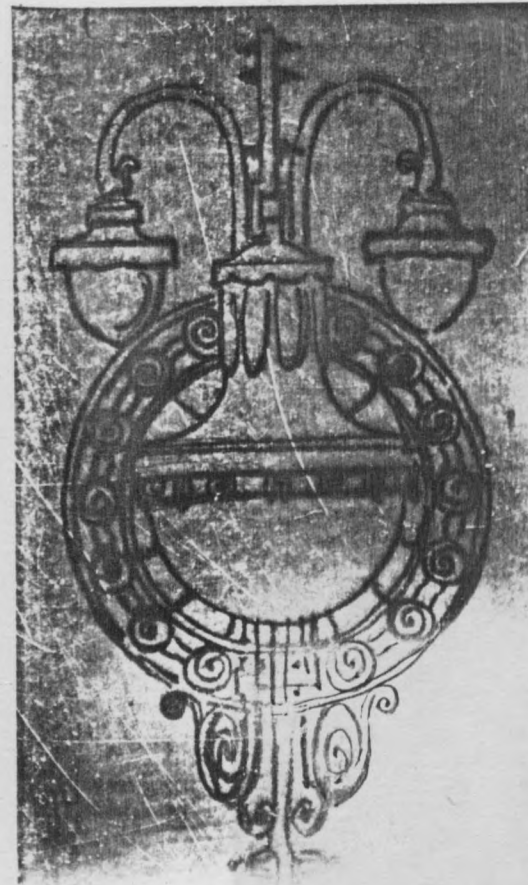
1926 - ci-dessus, magasin "Les Dames de France" au Mans.
ci-contre, celui de Rennes, rue Lebas-
tard

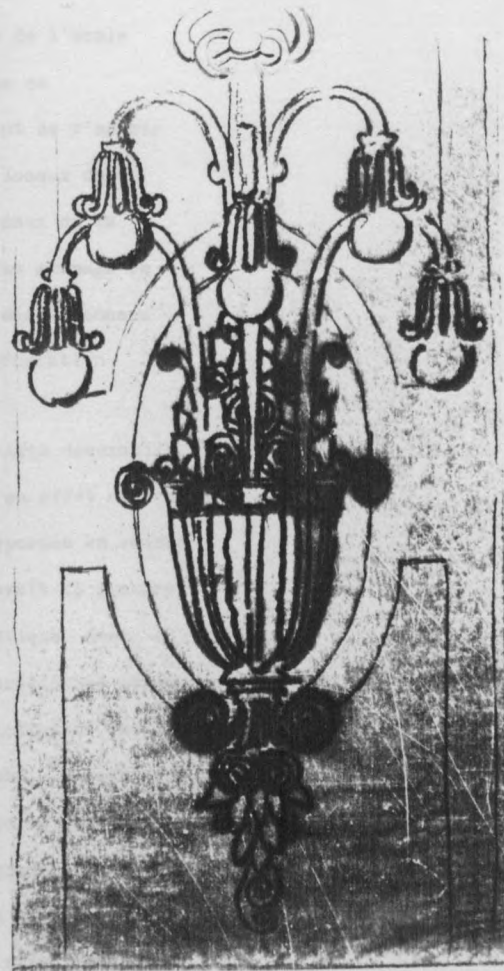
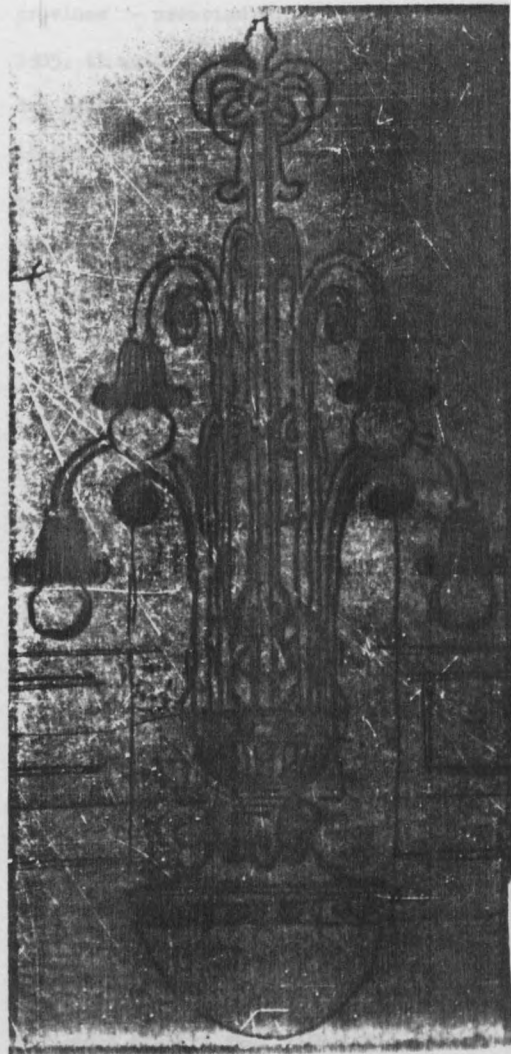




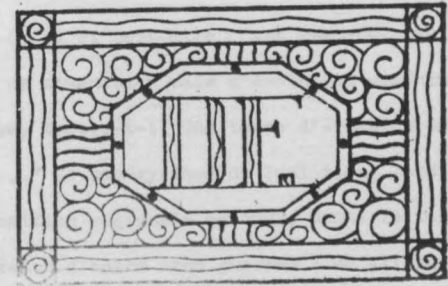
ci-dessus : vitraux de l'atrium et vitrail du grand escalier (magasin du Mans)
 ci-contre : grilles de l'ascenseur (Rennes)

Etudes pour des luminaires





Décor d'impostes



ornemental proluxe : vitraux, ferronneries et luminaires. Brillante fin de carrière pour un architecte dont l'oeuvre entière est circonscrite dans sa ville, cette architecture d'une grande honnêteté ouvre la voie à tout un mouvement dont la génération suivante tirera le meilleur parti.

Rappelons que Le Ray était professeur d'architecture depuis sa sortie de l'école et qu'il s'était fort attaché à ce métier. Il avait milité pour la création des écoles de province - création enfin décidée en 1901. A partir de 1905, il quitte l'enseignement d'architecture de l'école des Beaux-Arts pour créer le cours de théorie de l'architecture dans la nouvelle école qui vient de s'ouvrir à Rennes - provisoirement installée dans les locaux du Palais du Commerce, avant de rejoindre les locaux de la rue Hoche, dans l'ancien couvent de la Retraite aménagé en école d'art. Après 29 ans d'enseignement, il démissionnera de son poste en 1921, ayant formé toute une génération d'architectes.

Le Ray a été le véritable promoteur des Arts décoratifs à Rennes. La grande exposition de 1925 avait en effet été prévue durant la guerre, mais elle avait dû être reportée en raison des circonstances. Aussi, dès 1917, Le Ray devait-il prendre la tête de la section de l'enseignement artistique dans le cadre du Comité régional de Rennes, dont la présidence était assurée par Jean-Marie Laloy et auquel participaient les architectes Nitsch et Pariset, le peintre Jobbé, le verrier E. Rault, l'ébéniste Rual... C'est lui qui rédige le fascicule de ce comité et qui organise l'Exposition régionale des Arts appliqués - dont l'inauguration aura lieu en grande pompe le 16 avril 1922. Toutes ces manifestations, où enseignants et étudiants avancés sont étroitement solidaires, préparent la

manifestation nationale de 1925 (22). C'est ainsi que Le Ray collabore non seulement avec les professeurs de l'école des Beaux-Arts et de l'école d'architecture, mais avec de jeunes artistes comme les architectes Pierre Laloy et Yves Hénar, comme les peintres Lemordant ou Codet, le verrier Rault, le mosaïste Odorico.

"Votre Exposition nous apparaît comme l'heureux présage du réveil de notre activité provinciale. Le régionalisme, vous le savez, est un vocable un peu usé à force d'être à la mode. C'est la panacée, le remède à tous nos maux la "tarte à la crème" du régime. A y regarder de près, on voit souvent qu'il se réduit à des réformes de surface, des changements d'appellation, des déplacements de frontières. Le vrai régionalisme est celui que vous pratiquez: il réveille les énergies, suscite les initiatives, provoque les créations durables (...) Et peut-être l'art régional, qui n'est pas synonyme de stagnation mais d'évolution conforme à la vocation historique, trouve-t-il une terre d'élection dans cette province..." Ce panégyrique de Paul Léon, lors de l'inauguration de l'Exposition régionale en 1922, donne le ton de ce que sera le néo-breton d'entre deux guerres : un alliage inattendu de tradition et de modernité.

Beaucoup plus tôt qu'on ne l'a dit, en effet, s'affirme la renaissance culturelle de la Bretagne, à travers le filtre de l'Art Déco - dont Rennes est le foyer : Hyacinthe Ferrin, Pierre Laloy ou Yves Hénar en seront les principaux acteurs pendant les dix ans qui séparent la reprise économique des années 1922-1923 de la grande crise de 1929 (dont les effets se feront sentir en Europe à partir de 1932). Car le néo-breton n'est pas le produit du manifeste de "Bretagne 38", ni même

celui des "Seiz Breur", mais bien un mouvement en profondeur dont les racines remontent au XIXe siècle et qui prend tout son sens dans la conjonction qui s'opère au moment de la première guerre mondiale entre régionalisme et modernisme (23).

La personnalité de Le Ray révélait les limites d'une formation classique, celle du système des Beaux-Arts dont sa production reste en permanence imprégnée. Le rationalisme constructif des premiers D.P.L.G. de la province - Le Ray ou Julian Ballé (l'auteur de l'hôpital de Pontchaillou) - a toujours un relent de classicisme qu'on ne retrouvera pas aux générations suivantes. Celles-ci sont beaucoup plus ouvertes à la culture internationale, qu'elles connaissent par les revues, aussi bien qu'à la culture locale (que la formation archéologique reçue à l'École leur permet de comprendre et d'apprécier). Avec les années, nombreux sont les artistes qui ont reçu désormais une formation locale, dans les écoles régionales et qui en tirent profit: le triomphe du régionalisme est aussi celui de la régionalisation. C'est cette émergence d'un foyer culturel local qui mérite d'être étudiée, à partir de la production de quelques architectes rennais.

Le premier d'entre eux, Hyacinthe Perrin (1877-1965), est diplômé en 1907, après des études dans l'atelier Paulin. Originaire de Louvigné-du-Désert, il a épousé la fille d'un notaire de Laval. Après avoir construit quelques bâtiments industriels (tannerie à Ernée, biscuiterie à Rennes), ainsi que quelques villas sur la côte d'Emeraude, à Paramé, il s'installe définitivement à Rennes, où il se construit un vaste hôtel particulier au débouché du boulevard de Sévigné, 14, rue Lesage, en 1911.

Baigné, dès l'école, dans l'architecture domestique, Perrin est un régionaliste convaincu, dont l'oeuvre doit autant à la lecture assidue de The Studio qu'à celle d'Art et Décoration ou des albums Guérinet. Ses croquis sont

346

◀ d'ailleurs révélateurs d'une réflexion fondée sur une accumulation de fragments dont les origines sont très diverses et qui sont ensuite retravaillés, assemblés pour constituer un nouveau tout. Cet art de l'amalgame est mis au service d'une idée forte : la simplicité et l'unité de la forme globale, à laquelle le détail servira de révélateur.

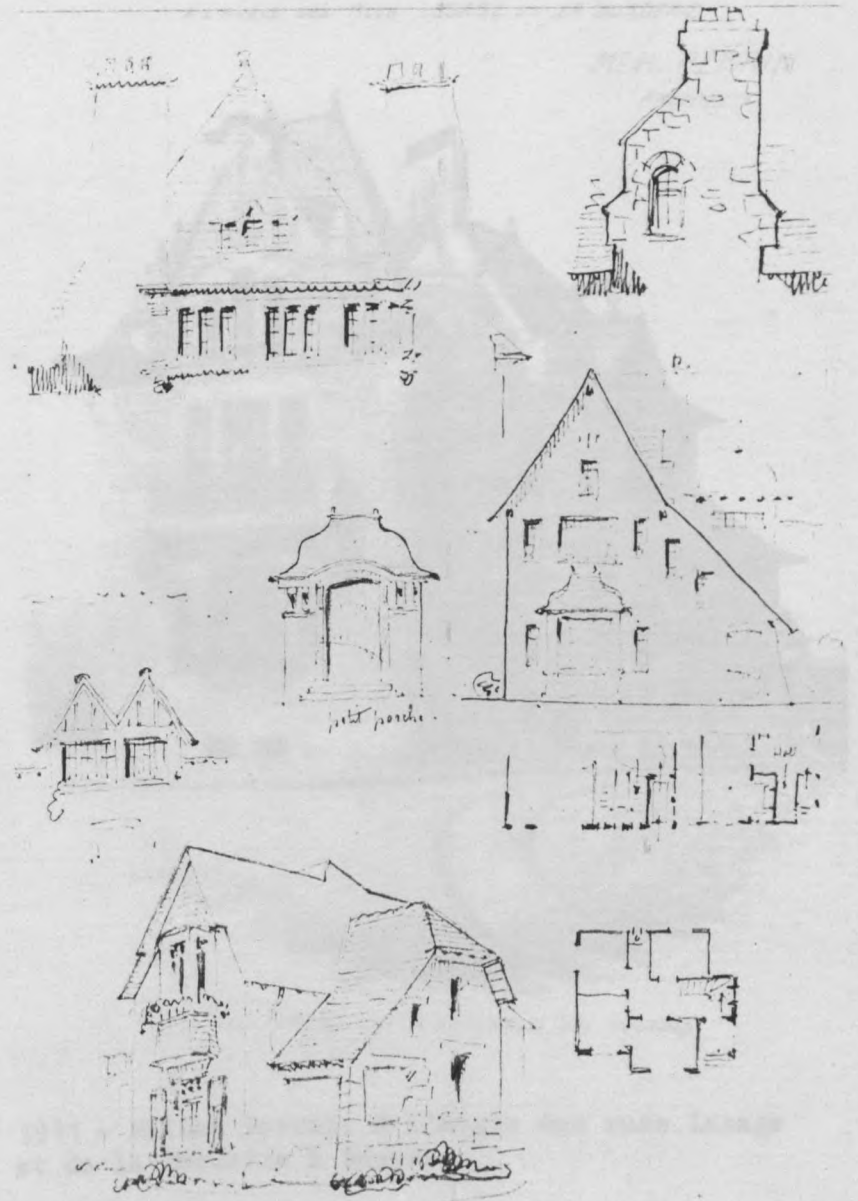
347
à 349

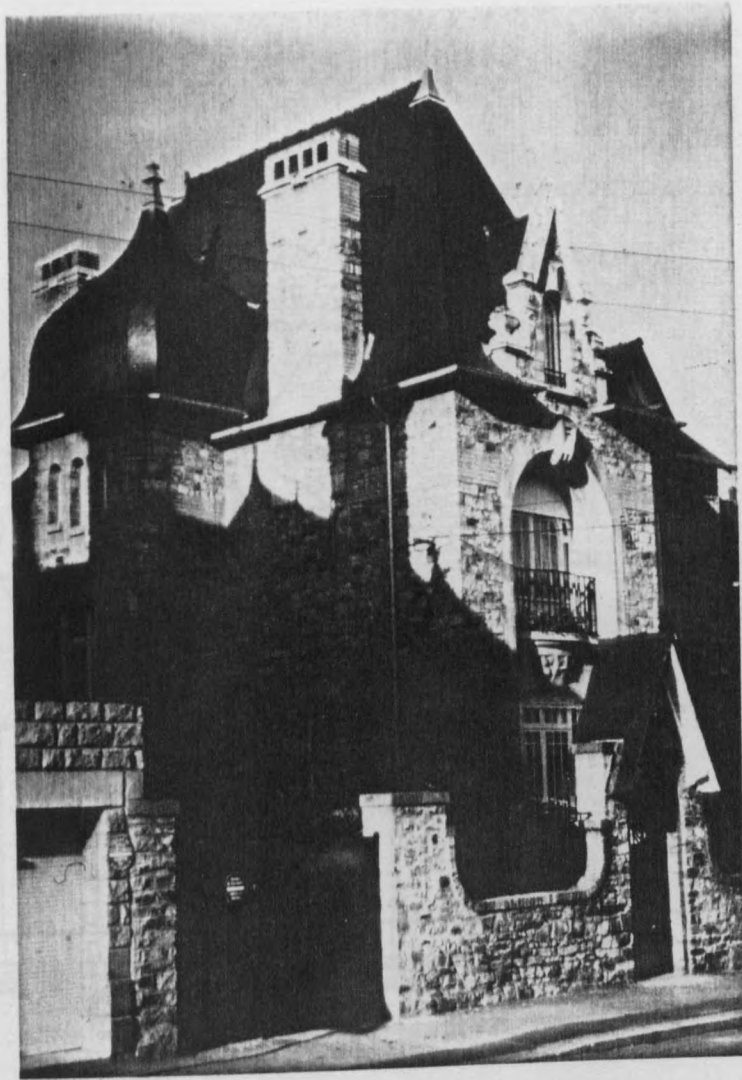
◀ Dans l'hôtel Perrin, le thème est dicté par la parcelle - située à la rencontre de deux rues, sur un angle à 60°, et face à la perspective du boulevard de Sévigné. Cette situation éminente impose la gradation des masses jusqu'à une façade-pignon sur le pan coupé, tandis que le plan s'organise à partir de la cage hexagonale de l'escalier, sorte de tour au centre de la parcelle. Le pavillon d'angle est occupé par la salle-à-manger, à laquelle se superpose la chambre de maître et son balcon. Dans l'aile Sud sont disposées à la suite salon et cuisine; dans l'aile Nord, l'entrée, le bureau de l'architecte et son annexe (à simple rez-de-chaussée, comme la cuisine). A la jonction entre ailes et pavillons se situent des volumes de service, coiffés par des dômes en carène qui sont une citation de l'architecture régionale et, notamment, des grands hôtels de la place des Lices - dont Couasson s'est également servi pour l'immeuble de la place Hoche).

Cette volumétrie, peut-être un peu trop complexe sur une parcelle étroite, voudrait retrouver la silhouette articulée des édifices de tradition médiévale, tout en leur

circa 1905 -

Croquis (études d'école)





circa 1910 - maison particulière 63, rue de la Palestine à Rennes

*HOTEL PRIVÉ A RENNES (ILE-ET-VILAINE)
A L'ANGLE DES RUES LESAGE ET LA BORDERIE*

*M^r H. PERRIN
ARCHITECTE.*



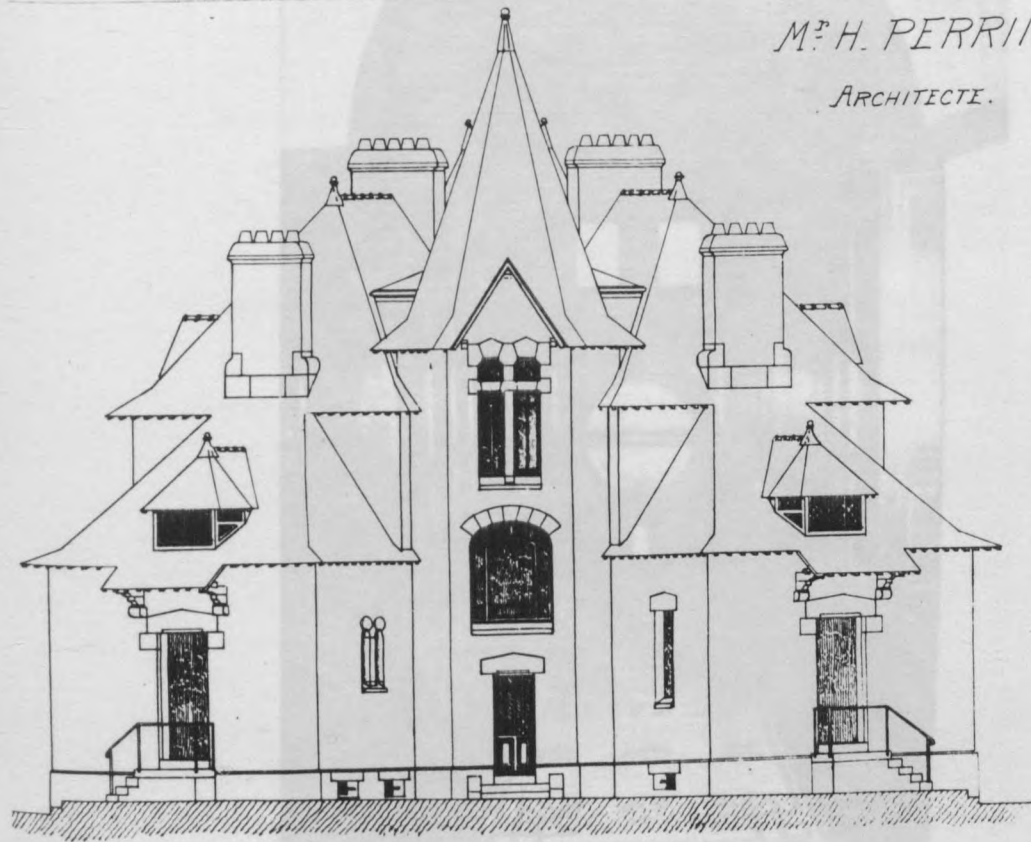
VUE PERSPECTIVE D'ENSEMBLE DES FAÇADES.

1911 - Maison Perrin, à l'angle des rues Lesage et de la Borderie à Rennes

ci-dessous : le hall avec la porte d'entrée
ci-contre : détail du vitrail de l'escalier
(de Alloué, Laval) et vue plongeante de
l'escalier

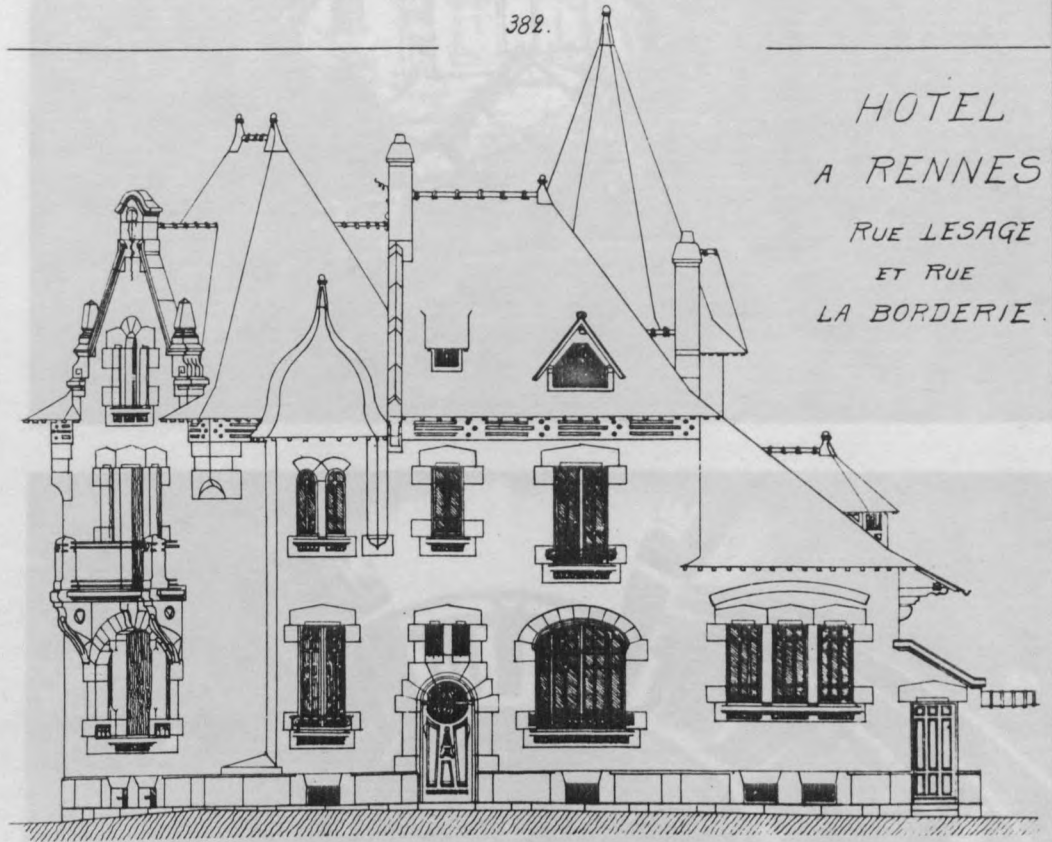
M^{rs} H. PERRIN

ARCHITECTE.



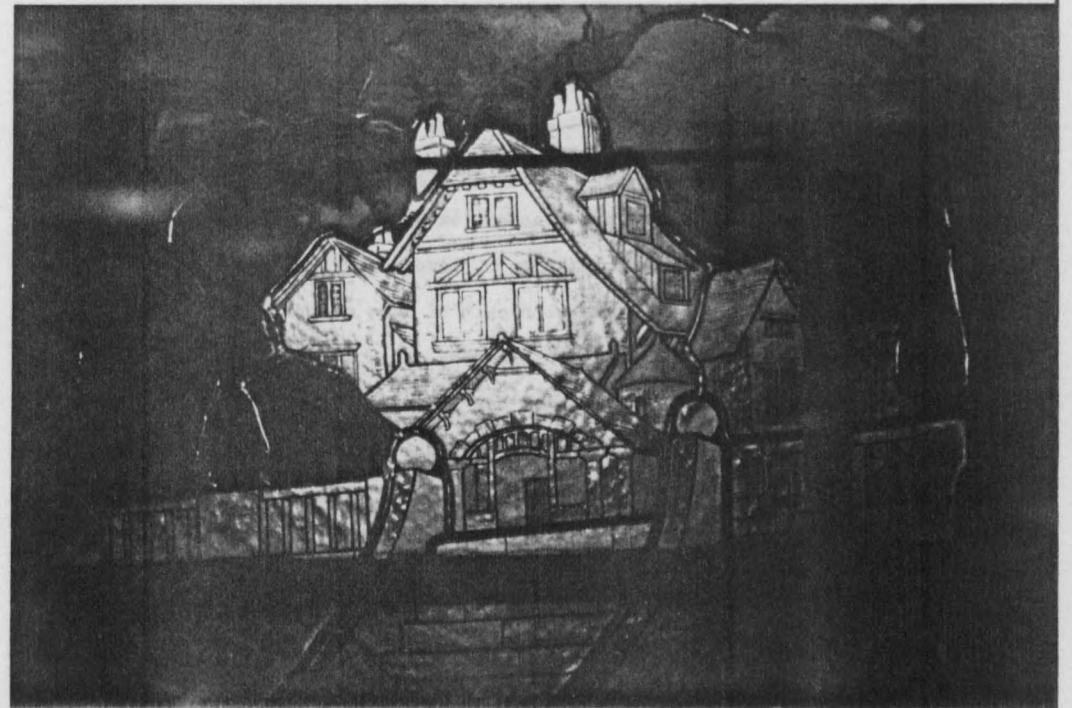
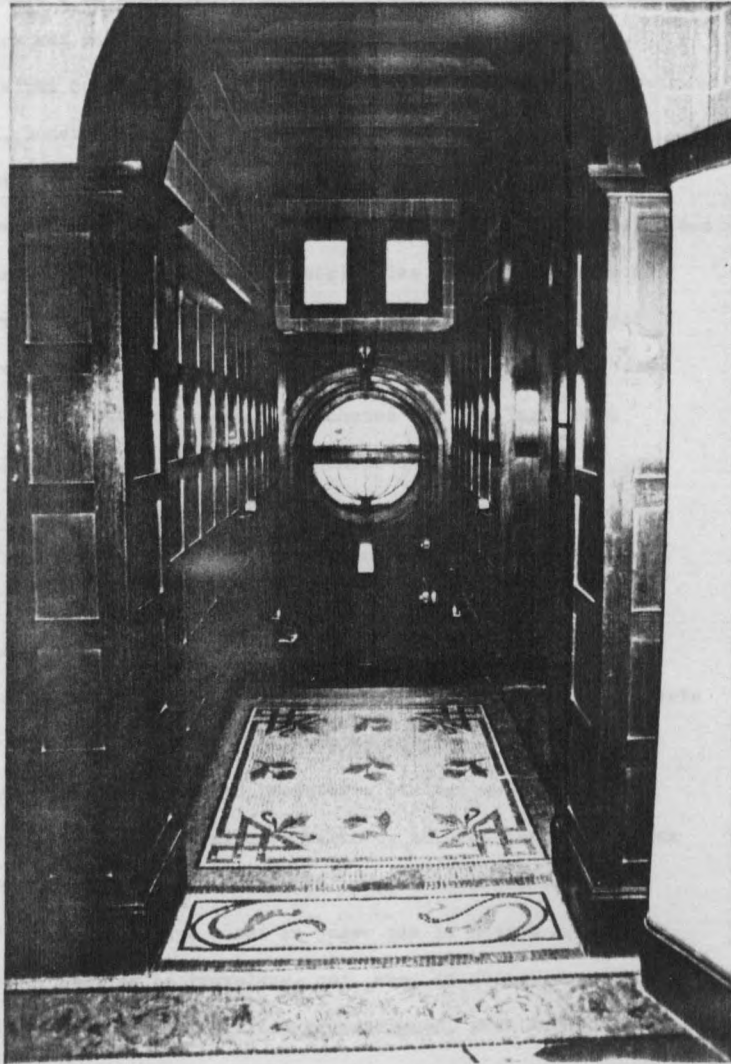
382.

HOTEL
A RENNES
RUE LESAGE
ET RUE
LA BORDERIE.



de gauche à droite : façade sur la cour et façade rue de
la Borderie

ci-dessous : le hall vers la porte d'entrée
ci-contre : détail du vitrail de l'escalier
(de Alleaume, Laval) et vue plongeante de
l'escalier



donnant un cachet de modernité dont les grilles (inspirées de Van Averbeké, l'architecte anversois) ou les grès flammés extraits du catalogue de Gentil & Bourdet sont révélateurs. Mais c'est surtout la peau du bâtiment qui lui donne son caractère : le puissant appareillage en granit bosselé crie haut et fort sa bretonnité - le thème deviendra l'un des poncifs du néo-breton (alors que son origine est richardsonienne !). "L'ingénieuse disposition du plan ainsi que le joli style de ses façades font de cet hôtel, construit pour servir de demeure à un architecte, un des édifices modernes les plus remarquables de la ville de Rennes", affirme Raguénet. A l'intérieur, les parois habillées de panneaux géométriques en boiserie, les sols de mosaïque de marbre, la grande cheminée du hall en ciment-pierre incrusté de grès flammés (et précédée d'une mosaïque représentant une fable de La Fontaine - mosaïque achetée sur catalogue chez Gentil & Bourdet), l'escalier de chêne à vis suspendue et le grand vitrail paysager d'Alleaume constituent un ensemble décoratif dont la richesse est exceptionnelle à Rennes - d'autant qu'il est complété par une luxueuse salle-à-manger Renaissance en chêne de Hongrie.

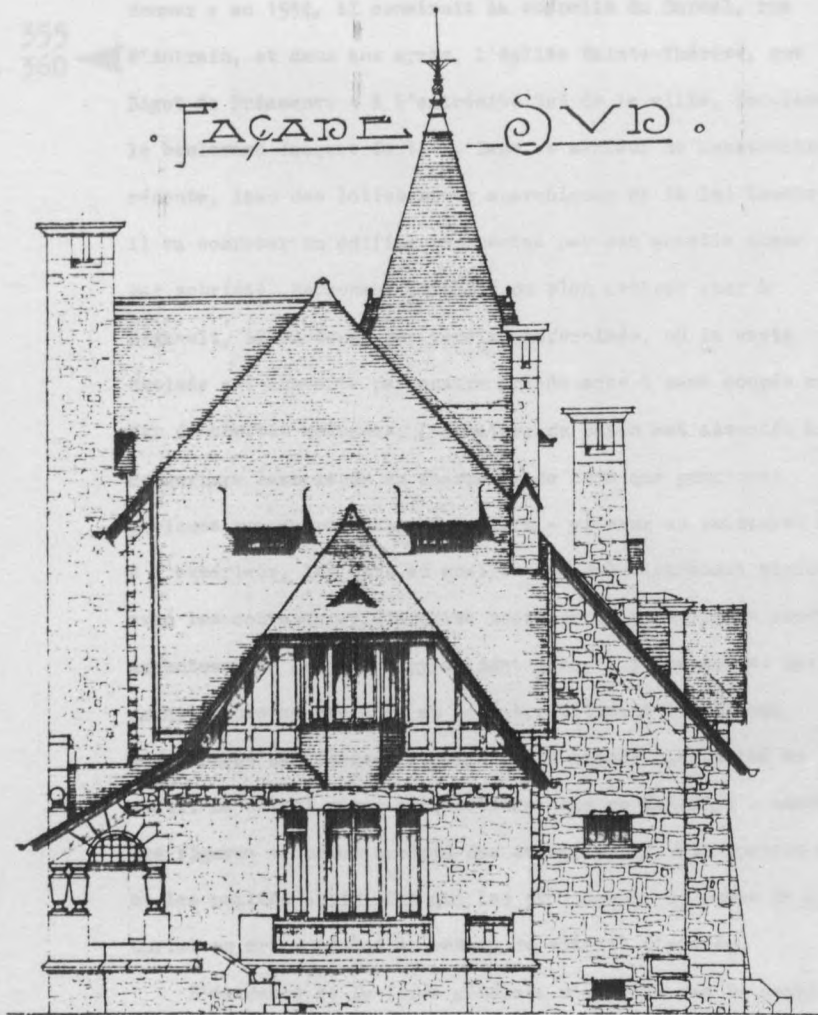
L'hôtel Ferrin était un beau départ pour un jeune architecte (même si la richesse un peu excessive du détail révèle le débutant). Ferrin saura en profiter : l'hôtel du 63, rue de la Palestine ou la luxueuse villa du 16, rue Anatole Le Braz montrent le succès qu'a rencontré l'architecte dès son installation. On peut aussi en juger par la maison double du 11-13, quai de la Prévalaye, qui, avec sa façade de brique vernissée et ses fines grilles géométriques, peut sans doute

352 ◀ lui être attribuée. Dans le même ordre d'idée, la "villa sur

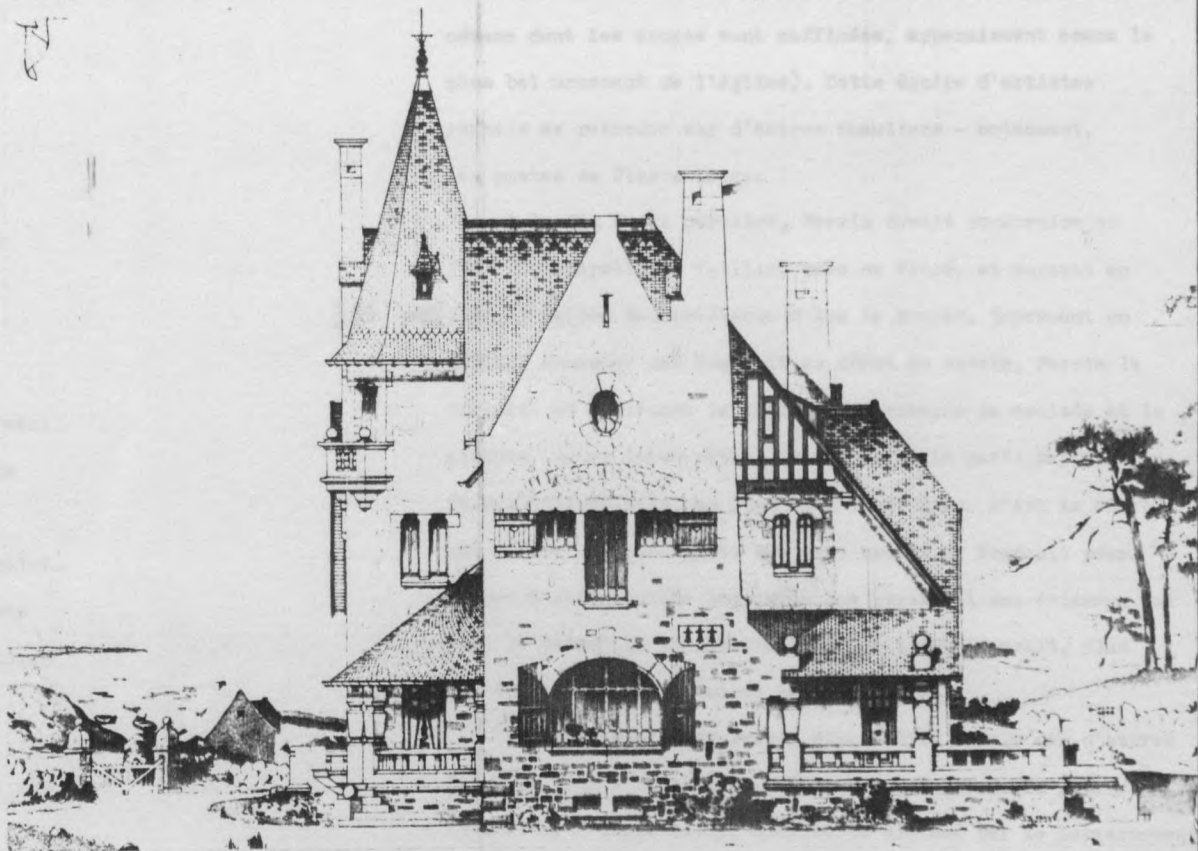
la côte bretonne", sans doute prévue pour une publication, est fort proche de certaines œuvres de Louis-Henri Boileau et elle en a toutes les qualités. La composition est faite ici à partir de trois blocs - hall et escalier, cuisine et salon, salle-à-manger et terrasse couverte - dont la particularité est de faire référence à trois sources historiques distinctes : la fin du gothique pour la tour d'escalier, le régionalisme breton pour le pignon du salon, la villa normande pour le pan de bois, le bow-window et la demi-croupe dont s'orne la salle à manger. Ces volumes coupés, en cascade, se fondent néanmoins dans une masse pyramidante qui les unifie. Projet luxueux, pour une clientèle à grands moyens, la villa est prévue pour accueillir du personnel : à la différence des maisons de Le Ray, où la cuisine est toujours en relation étroite avec les pièces de vie, la disposition du plan isole le service de la réception (qui l'enveloppe panoramiquement). Ferrin se souviendra de ce projet dans la maison Nicoul, édifiée en 1919 à Fougères, 7, rue du Chemin-aux-Fauvres. Mais l'architecte savait aussi bien travailler les petites maisons : dans le quartier fort modeste du boulevard Voltaire, à l'angle de la rue Alexandre-Duval, il a construit une charmante petite maison de moellons dont la pureté de dessin est absolument remarquable. Après la première guerre mondiale, pour une clientèle sans moyens, Ferrin a construit nombre de maisons qui valent par l'évidence et la simplicité du parti, même si le décor est absent : l'hôtel du Docteur Huchet, rue Salomon de Brosse, où la maison de son frère, 70, rue de Vincennes (1937) en sont l'exemple caractéristique.

La clientèle que Ferrin ne trouvait plus dans l'architecture privée, c'est la construction religieuse qui devait la lui

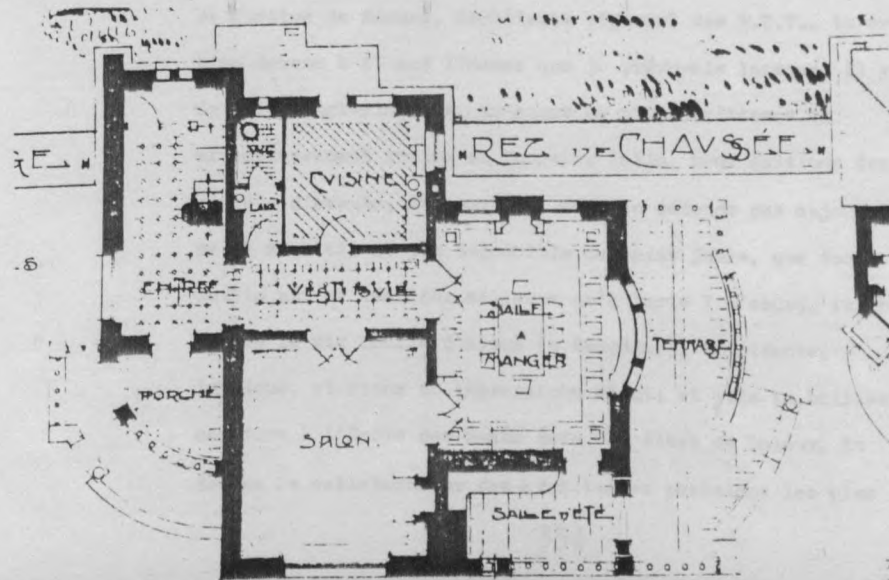
FAÇADE SUD.



N



1914 - projet de villa sur la côte bretonne



Église Sainte-Thérèse et le quartier Sainte-Thérèse rue d'Avion (cliché Musée de Bretagne)

355
à 360

donner : en 1934, il construit la chapelle du Carmel, rue d'Antrain, et deux ans après, l'église Sainte-Thérèse, rue Bigot de Prémeneu - à l'extrémité Sud de la ville, derrière le boulevard Jacques Cartier. Dans ce secteur de construction récente, issu des lotissements anarchiques de la Loi Loucheur, il va composer un édifice monumental par son échelle comme par sobriété. Reprenant le thème du plan central cher à Regnault, il en donne une version modernisée, où la vaste croisée est couverte par quatre grands arcs à pans coupés reposant sur de courtes colonnes. L'ossature de béton est associée à une couverture lambrissée en charpente de bois que ponctuent quelques grands panneaux décoratifs - vitraux ou peintures murales. A l'extérieur, les murs en moellons de grès tranchent violemment avec les couvertures d'ardoise noire dont les obliques répétitives accentuent le caractère pyramidant jusqu'à l'obsession. Cette architecture au trait et au compas, utilisant l'évidence géométrique des formes, aboutit à une grande lisibilité de parti. Le détail rare, est fortement mis en évidence - comme les figures en béton sculpté des évangélistes, aux quatre angles, et les petites absidioles qui les prolongent ou comme le grand Christ en croix adossé au réseau du vitrail d'entrée.

L'évidence de la forme générale n'empêche pas la composition d'être souple : à l'étalement du chœur, dont les sacristies partent en patte d'oie, répond un clocher effilé, traité en campanile sur l'angle de la façade. De la même manière, la chaire et l'autel (malheureusement détruits), venaient scander l'espace intérieur en quelques points choisis. Perrin avait fait appel à Albert Bourget pour les sculptures, Louis Garin pour les peintures, Emile Rault pour les vitraux et Isidore Odorico pour les mosaïques (qui, avec des lambris de grès

cérame dont les coupes sont raffinées, apparaissent comme le plus bel ornement de l'église). Cette équipe d'artistes rennais se retrouve sur d'autres chantiers - notamment, les postes de Pierre Laloy.

A la fin de sa carrière, Perrin devait construire en 1947 la chapelle du Taillis, près de Vitré, et surtout en

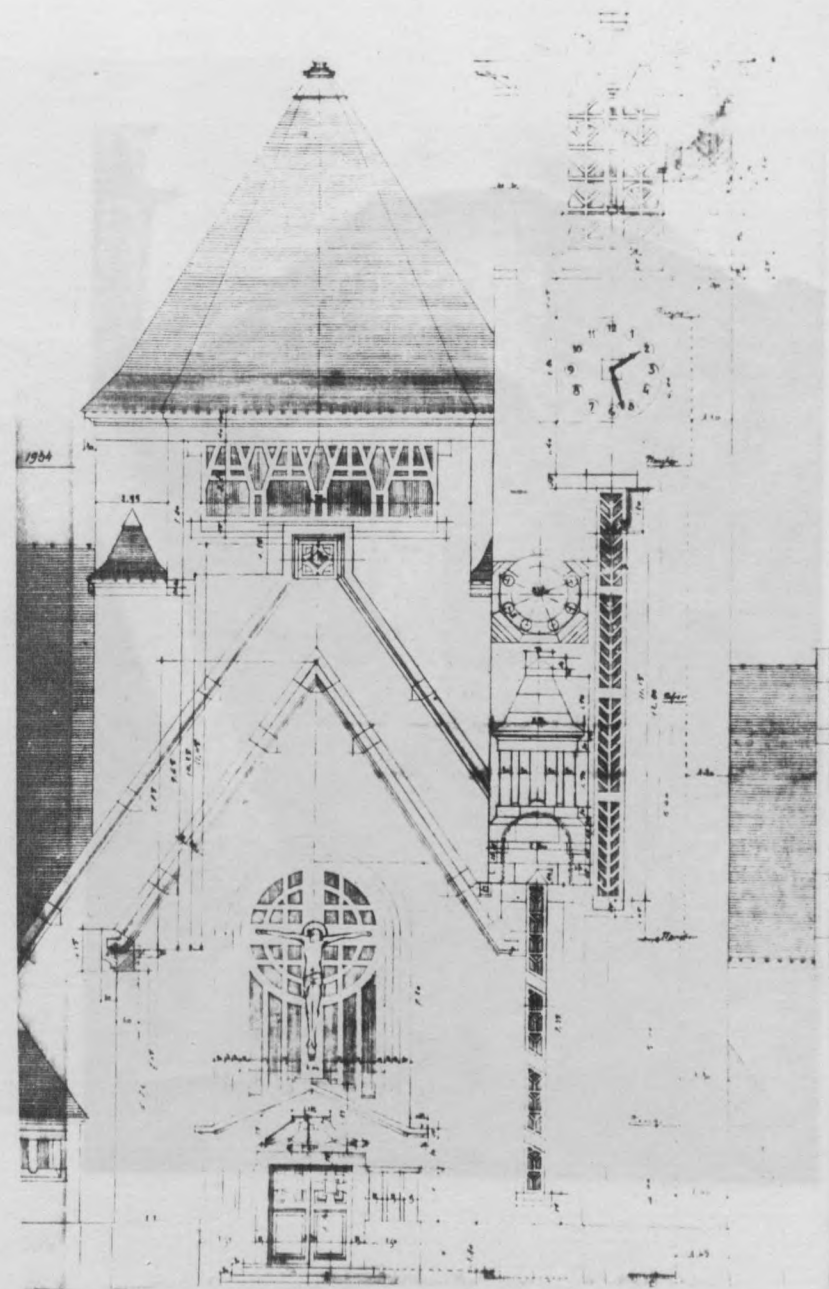
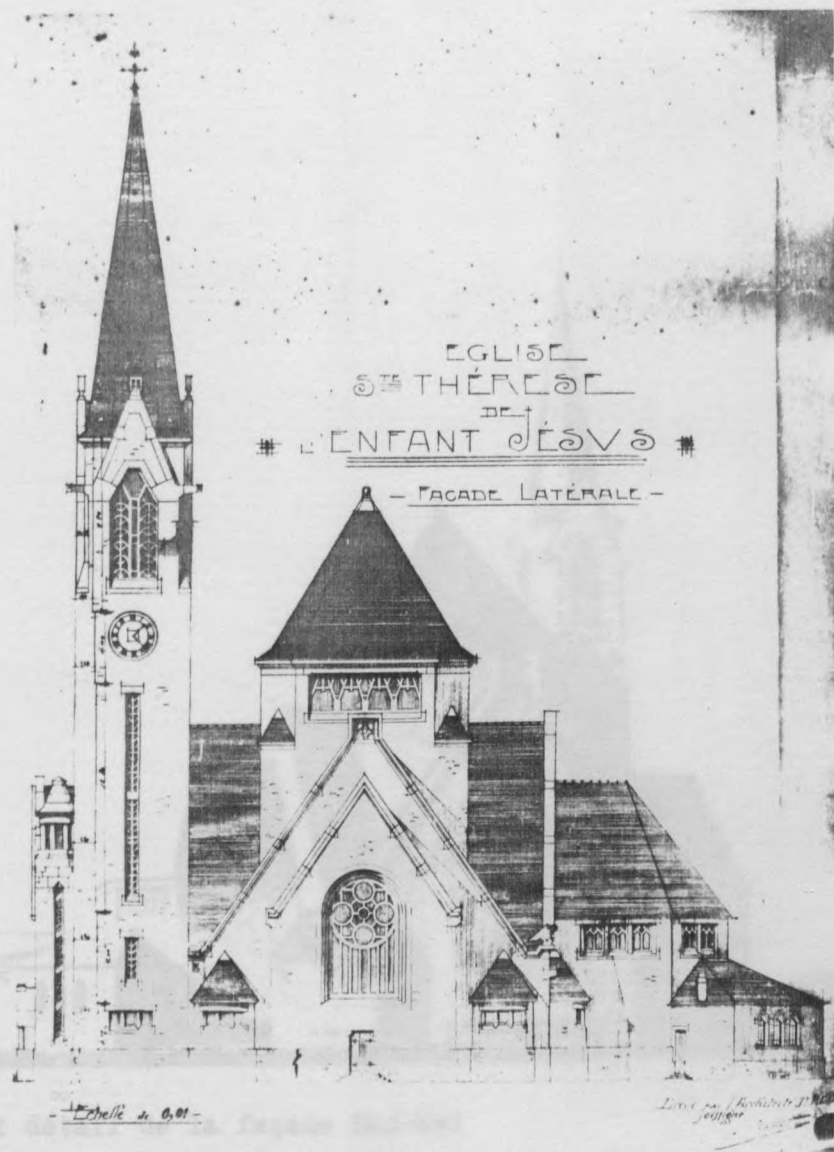
361

1952, l'église Sainte-Jeanne d'Arc de Rennes. Reprenant un édifice commencé par Regnault au début du siècle, Perrin le complète en bâtissant le chœur, la lanterne de croisée et le clocher, ainsi qu'en créant le mobilier. Le parti rappelle Sainte-Thérèse mais, au lieu de l'angle aigu, c'est la courbe qui domine - tirant parti des arcs brisés de Regnault pour donner à cet ensemble composite une pureté et une évidence qui sont le sommet de l'économie formelle : Perrin avait, plus que tout autre, le souci de la forme pure.

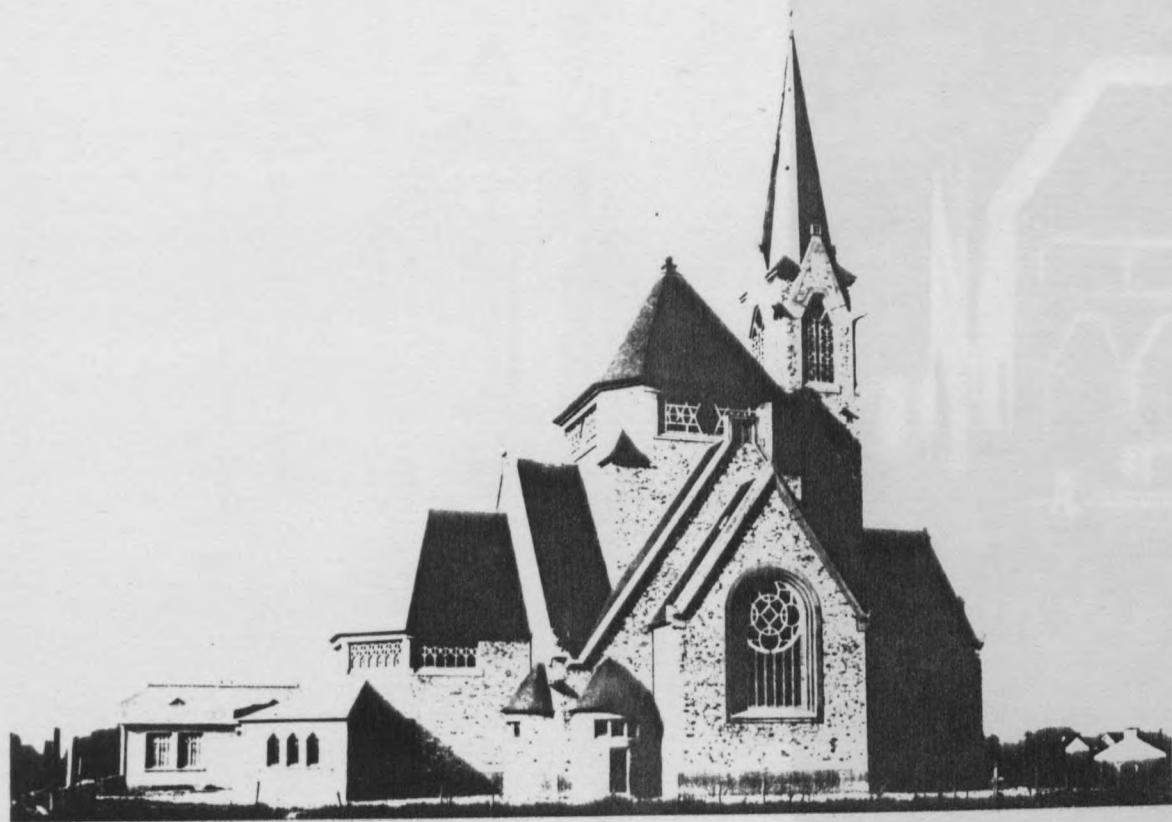
La voie tracée par Perrin devait être suivie par d'autres D.F.L.G., qui s'installent à Rennes au moment de la guerre de 1914-1918: "Pierre Laloy, architecte diplômé par le Gouvernement, architecte du département d'Ille-et-Vilaine et du Palais de Justice de Rennes, architecte régional des P.T.T., tu es bien devenu à 47 ans l'homme que je prévoyais lorsque, il y a de cela vingt-cinq ans, au cours de notre existence si affectueusement intime au Quartier Latin, nous faisons des projets d'avenir. Et pourtant, ne t'en défends pas aujourd'hui, ne te semblait-il pas impossible certains jours, que ton destin pût se réaliser ailleurs qu'à Paris ? D'abord, tu en aimais la vie facile d'alors (o tempora!), trépidante, imprévue, si riche en impressions d'art; et puis ta brillante carrière à l'Ecole des Beaux Arts où, élève de Laloux, tu devins le collaborateur des architectes parisiens les plus

église Sainte-Thérèse et le quartier Sainte-Thérèse vus d'avion (cliché Musée de Bretagne)

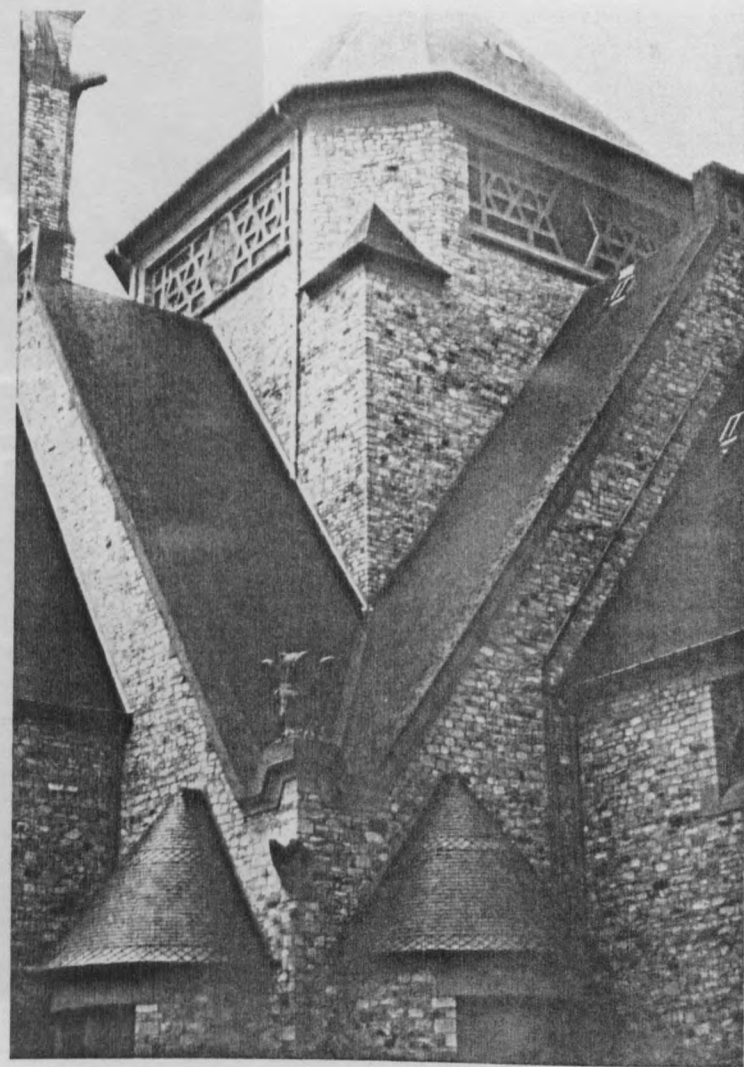




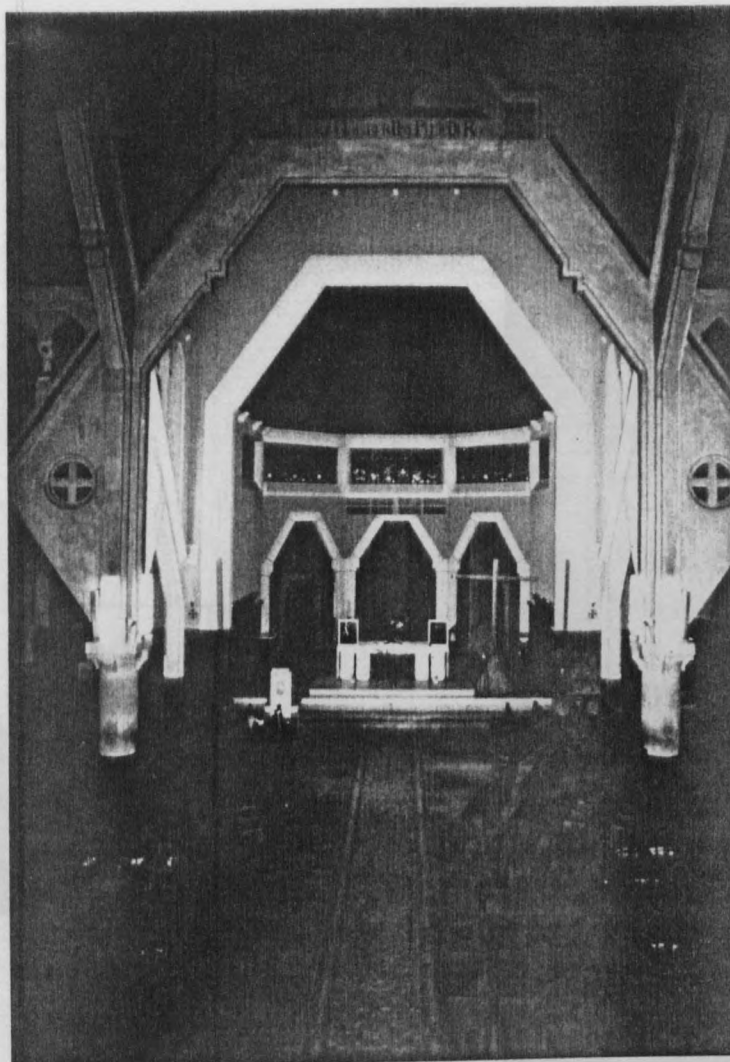
1936 - Eglise Sainte-Thérèse, rue Bigot de Prémeneu à Rennes
façade latérale Sud et Ouest



façade Nord et détail de la façade Sud-Est

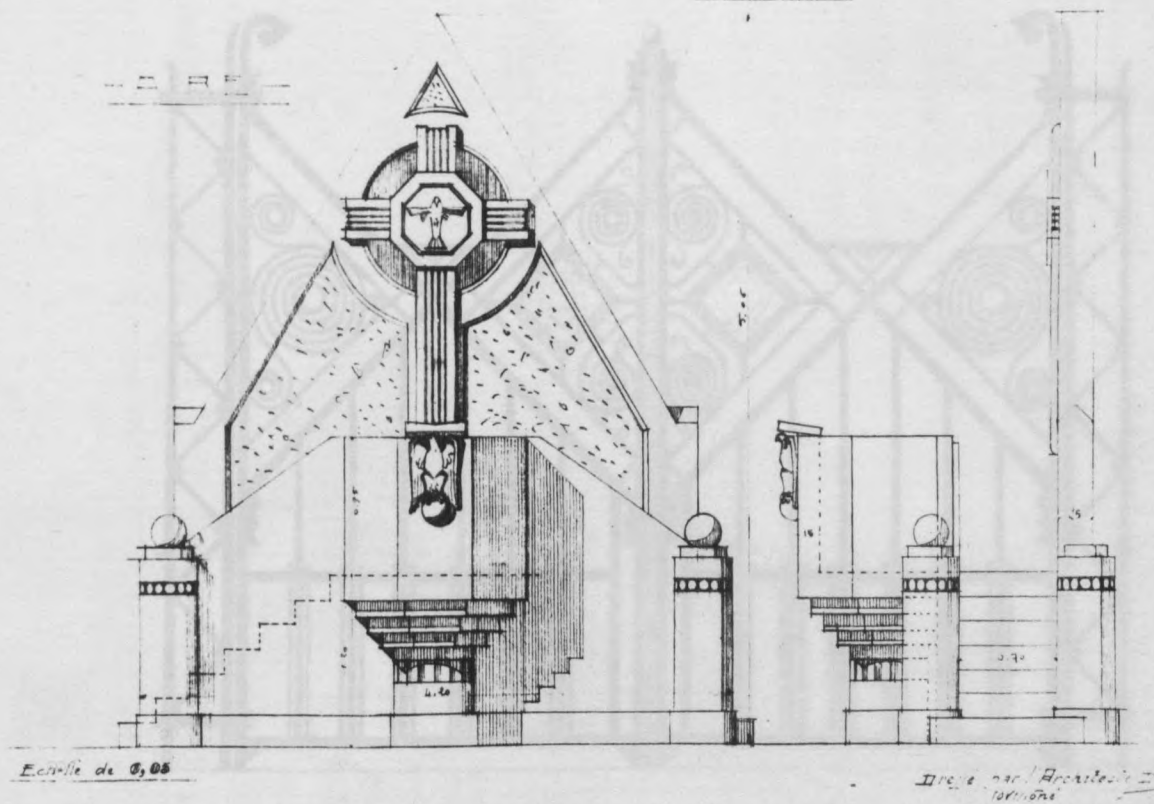


vue vers le chœur



vue vers le choeur

DE THÉRESE



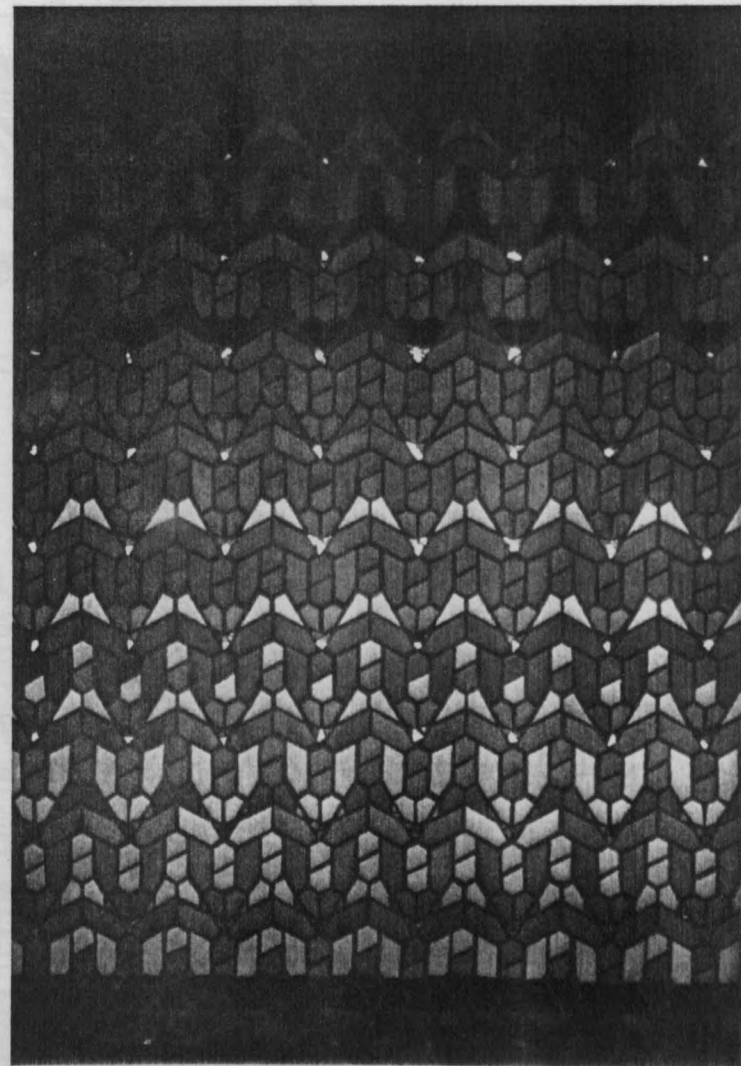
la chaire et détail de la sculpture soutenant l'ambont



1952 - église Sainte-Jeanne d'arc à Reims



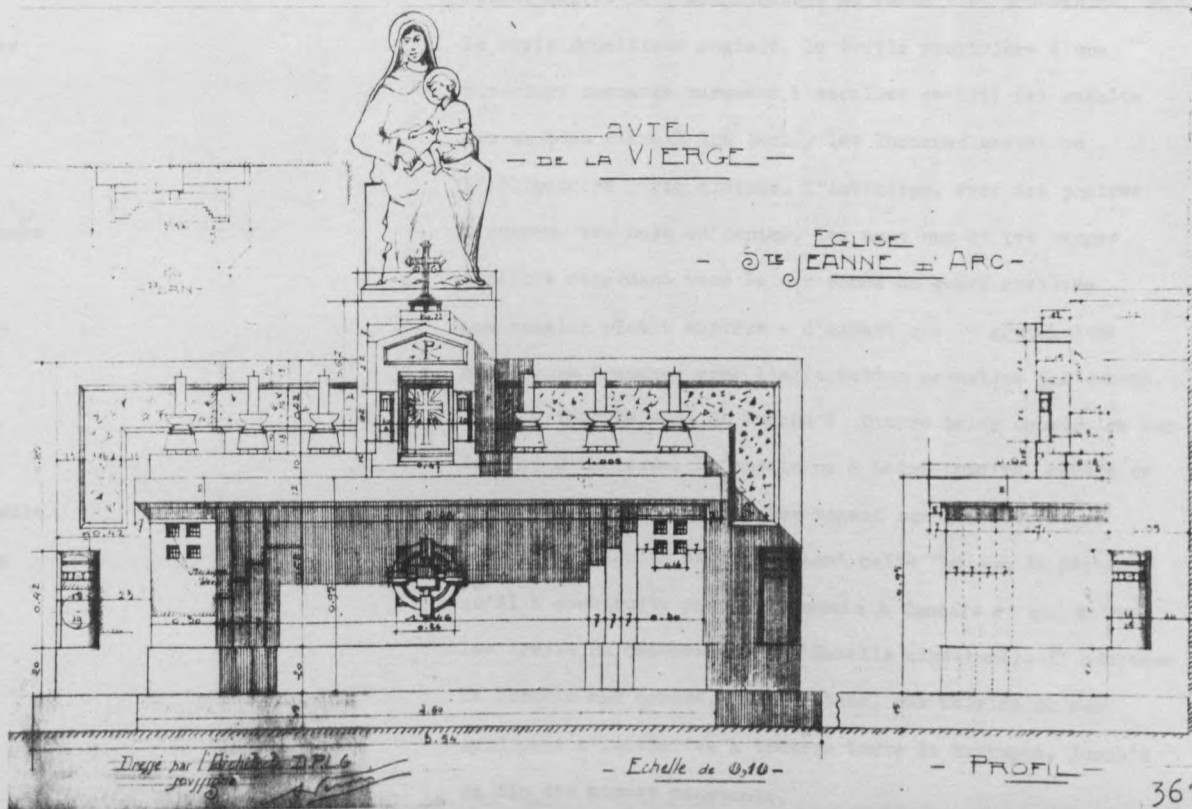
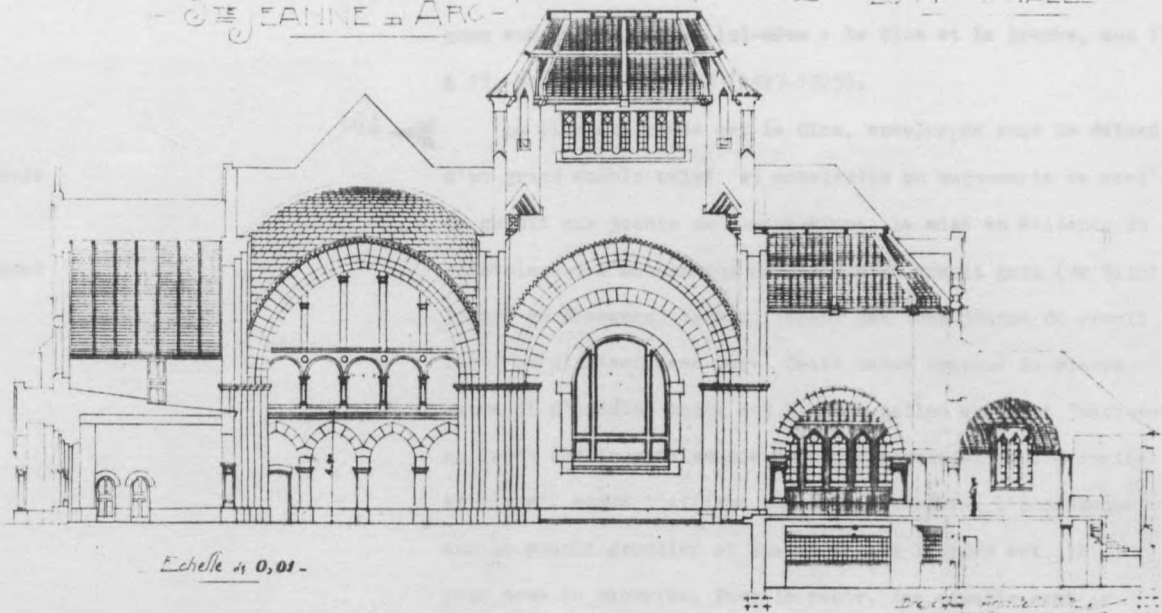
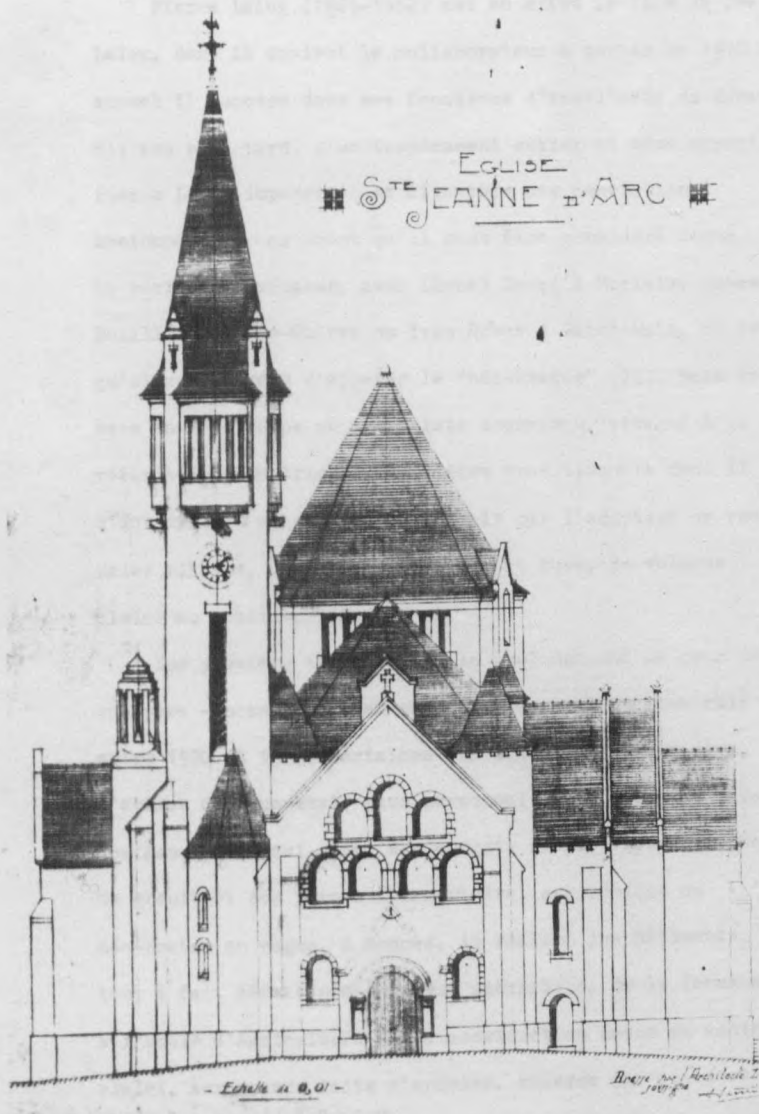
grille du baptistère et détail sur le lambris en grès-cérame
ponctué de smaltes d'argent, de rouge et de jaune



1952 - église Sainte-Jeanne d'Arc à Rennes

ACHEVEMENT
DE L'ÉGLISE
- S^{TE} JEANNE D'ARC -

LOWY & NALLÉ



distingués, tout cela t'affirmait dans cette aimable erreur si commune chez les jeunes qu'hors Paris il n'est point de véritable carrière....."(24).

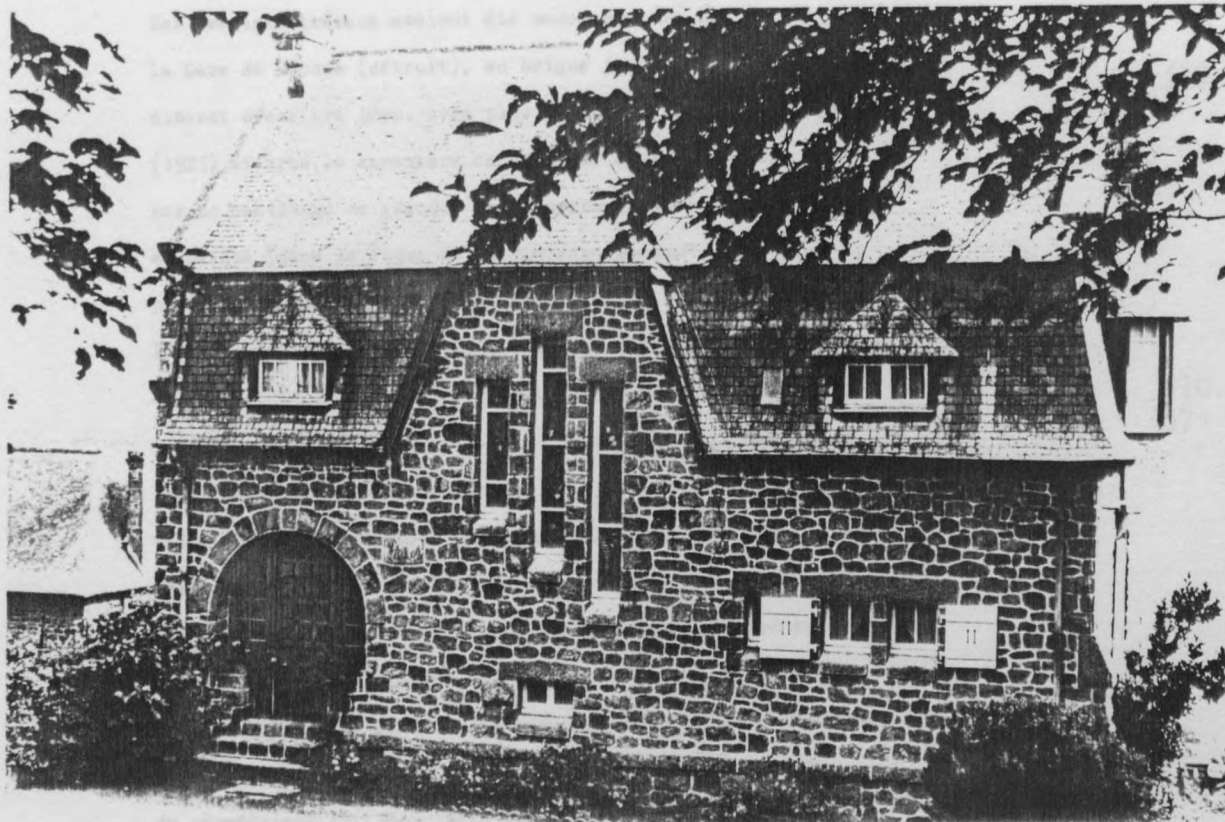
Pierre Laloy (1885-1962) est en effet le fils de Jean-Marie Laloy, dont il devient le collaborateur à partir de 1910 et auquel il succède dans ses fonctions d'architecte du département dix ans plus tard. D'un tempérament entier et même emporté, Pierre Laloy imposera à sa clientèle ses convictions bretonnantes - au point qu'il peut être considéré comme le véritable créateur, avec Lionel Heuzé à Morlaix, James Bouillé à Perros-Guirec ou Yves Hémar à Saint-Malo, de ce qu'il est convenu d'appeler le "néo-breton" (25). Mais ce sera en même temps un moderniste convaincu, attaché à la réécriture géométrique des modèles traditionnels dont il s'inspirait - et qu'il transformait par l'adoption de vastes baies vitrées, de surfaces froides et nues, de volumes clairs au mobilier léger.

Ses premiers travaux sont le prolongement de ceux de son père - notamment, les gendarmeries : il en construit douze entre 1920 et 1925, certaines sur les plans de son père, d'autres dans un style plus personnel comme celle de Saint-Domineuc (1923) qui, avec ses enduits blancs, ses bossages de granit et son pignon triangulaire, est typique du néo-breton en vogue. A Rennes, il réalise les bâtiments, tout à fait séduisants par leur discrétion, de la ferme-modèle à l'Ecole d'Agriculture - une construction basse en schiste violet, aux grands toits d'ardoise, relevée par quelques détails constructifs choisis. Aux asiles d'Hallouvry et de Saint-Méen, il effectue d'importants travaux, mais sa personnalité ne se dégage vraiment que dans deux petites

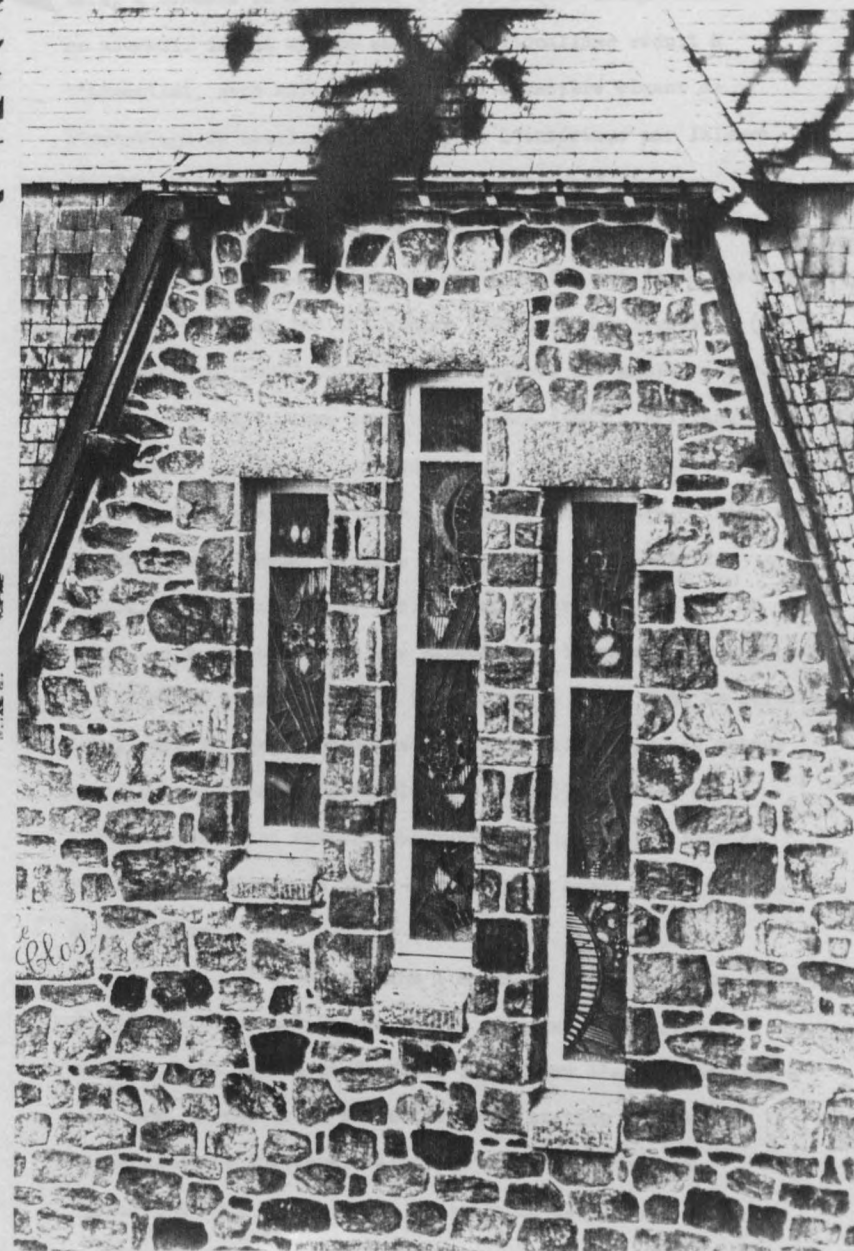
villas qu'il construit à Cancale, en face de la maison paternelle, pour son frère Jean et lui-même : Le Clos et La Brèche, aux 15 & 17, boulevard Surcouf (1927-1929).

La plus attirante est Le Clos, enveloppée sous le débord d'un grand comble brisé et construite en maçonnerie de moellons de granit aux joints de ciment blanc. La mise en évidence du jointolement s'accompagne du choix d'un granit gris (de Saint-Pierre de Plesguen) très différent des tons jaunes du granit local qu'utilisait son père. Cette masse trappue de pierre grise et d'ardoise noire est bien de celles qui sont "marquées au front dès leur naissance du signe essentiel de l'éternité bretonne", comme l'affirme Emile Charpentier : l'insistance sur le granit grossier et sur les formes lourdes est là pour nous le rappeler. Pour le reste, les détails sont le fidèle reflet de l'architecture de revue : un bow-window, dans le style domestique anglais, la triple meurtrière d'une ouverture rampante marquant l'escalier central (et remplie par un beau vitrail Art Déco), les lucarnes basses ou l'obligatoire porte cintrée. L'intérieur, avec ses poutres blanches, ses sols en damier, les murs nus et les larges fenêtres regardant vers la mer donne du genre rustique une version plutôt austère - d'autant que le géométrisme des formes tranches avec l'affectation archaïque des dehors.

La formule aura du succès : Pierre Laloy construira sur la Côte d'Emeraude, à Cancale ou à Saint-Lunaire, nombre de villas inspirées par le même regard sur l'architecture balnéaire (la plus amusante étant cette "maison de pêcheur" qu'il a construite rue J. Lammenais à Cancale et qui a tous les traits du néo-breton, à l'échelle miniature). Il adaptera la formule aux écoles, aux hôpitaux, aux mairies ou aux syndicats d'initiative à travers toute la Bretagne, jusqu'à la fin des années cinquante.



1927-1928 - Maison de Jean Laloy, "Le Clos", 15 bd.
Surcouf à Cancale



Mais son véritable succès sera la construction des postes, dont il deviendra l'architecte pour la région Bretagne. Ses premiers travaux avaient été modestes : le tri postal de la Gare de Rennes (détruit), en brique jaune animé d'un discret décor Art Déco. Avec plus d'ampleur, la poste de Quimper (1927) affirme le caractère constructif de la structure de béton par un habillage de grandes baies rectangulaires et de pilastres en brique (dans la ligne de la "Chicago window", mais plus probablement sous l'influence immédiate des ateliers de l'Ouest-Eclair à Rennes). La bretonnité n'appartient pas encore au langage de l'architecte : c'est seulement à l'intérieur qu'il demande à Isidore Odorico un lambris de mosaïque en lui précisant : " Etudie-oi un des motifs sous corniches en t'inspirant des broderies bretonnes. Le jaune, qui sera un rappel de la brique de Chartres, dominera, un peu de vermillon clair, du noir et du blanc" (26). Le résultat (aujourd'hui détruit) sera fort élégant mais bien peu breton. Il en est

368 ← de même à la Poste Centrale de Rennes, où le fastueux décor de mosaïque (1931) imaginé par Isidore Odorico est le triomphe du géométrisme Art Déco, mais certainement pas celui du néo-breton.

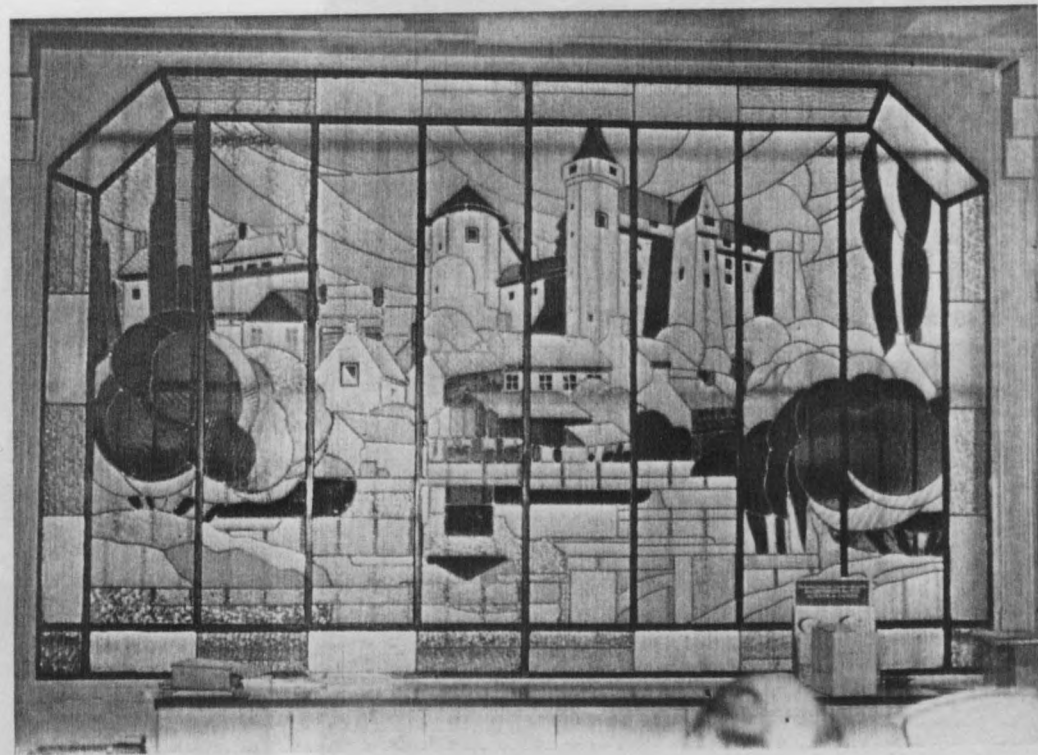
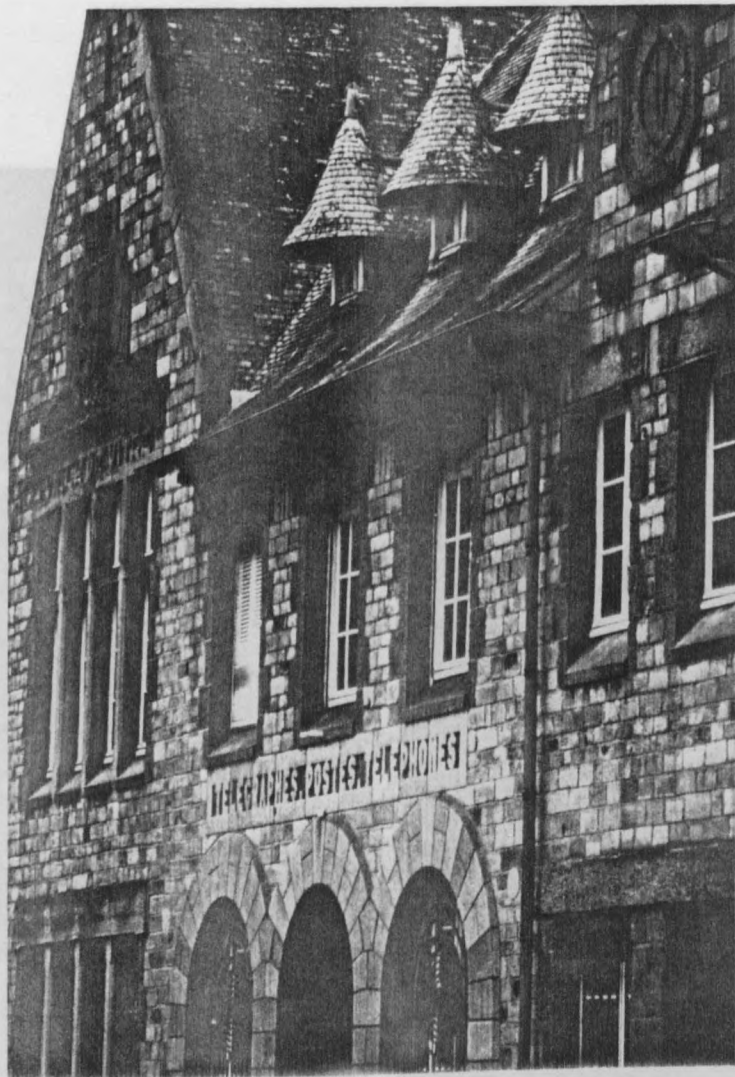
367
368 ← C'est en 1932 seulement, pour la Poste de Vitré, que Pierre Laloy franchit le pas : dans cette construction de granit gris et de grès armoricain, aux grandes couvertures d'ardoise verte, l'architecte associe avec élégance pignons et lucarnes d'inspiration gothique avec des baies cintrées à la Berlage et des détails décoratifs d'inscriptions en béton moulé dont le graphisme domine les volumes dépouillés du bâtiment. A l'intérieur, les sols géométriques en carreaux cassés et grès cérame, les lambris en dégradés et la ravissante frise inspirée par le thème de l'isoloir électrique sont une

exceptionnelle composition où la virtuosité d'Odorico se donne libre cours, en parfaite harmonie avec les tons de noir et de gris du vitrail paysager de Louis Garin. Un peu plus tard, à Cancale ou à Tréguier (1935), Pierre Laloy saura se souvenir de cet accord entre un régionalisme réduit à l'essentiel, sans affectation, et le caractère vivant de l'habillage de mosaïque imaginé pour l'intérieur par Isidore Odorico. Jean Gallacier (18 ? -1953), son chef d'agence, saura lui aussi en tirer un parti personnel, aussi bien dans le petit hôtel en briques blanches qu'il édifie rue de la Borderie que dans les Cités des Etudiantes (1932) et des Etudiants (1935), où il donne au décor intérieur de mosaïque une ampleur extrême.

Mais c'est surtout Yves Hémar (1886-1955), brillant inventeur d'ornements, qui saura tirer parti de cette conjonction entre bretonnisme et Art Déco pour créer une oeuvre originale (27). Pierre Laloy et Hémar avaient été ensemble dans l'atelier Laloux, aux Beaux-Arts de Paris (dont Hémar sort diplômé en 1914) : ils ont tous deux été marqués par la passion du régionalisme, qui imprègne leur génération (et qui va de pair, dans un certain sens, avec le développement du tourisme balnéaire). Au retour de la guerre, Hémar s'installe dans sa ville natale, où il peut profiter d'un marché important dans la construction de villas - à Paramé ou à Saint-Servan, mais aussi à Dinard ou à Saint-Lunaire.

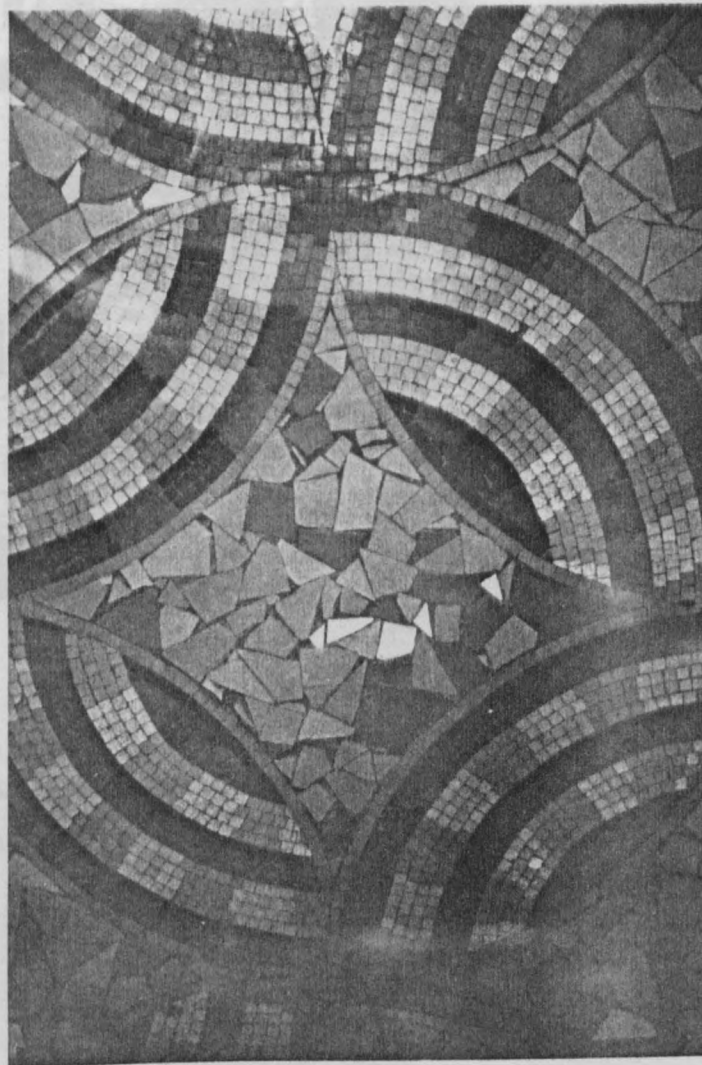
En 1924, il s'engage dans l'aventure de la création d'une nouvelle station balnéaire, Sables d'Or-les Pins, près d'Erquy, dans les Côtes-du-Nord. Il en sera l'architecte et, à ce titre, il construit au centre de la station l'ensemble commercial des Portiques, ainsi qu'un groupe d'hôtels (Lunes d'Armor, Ajoncs d'Or, Hostellerie de Diane). Sur des

Vitré : détails du lambris et de la frise de
la salle des guichets de la poste



1932 - hôtel des Postes rue de la Borderie à Vitre
ci-dessus : vitrail de la salle des guichets
(carton de Louis Garin, exécution E. Hault,
maître-verrier) posé le 15 août 1933.

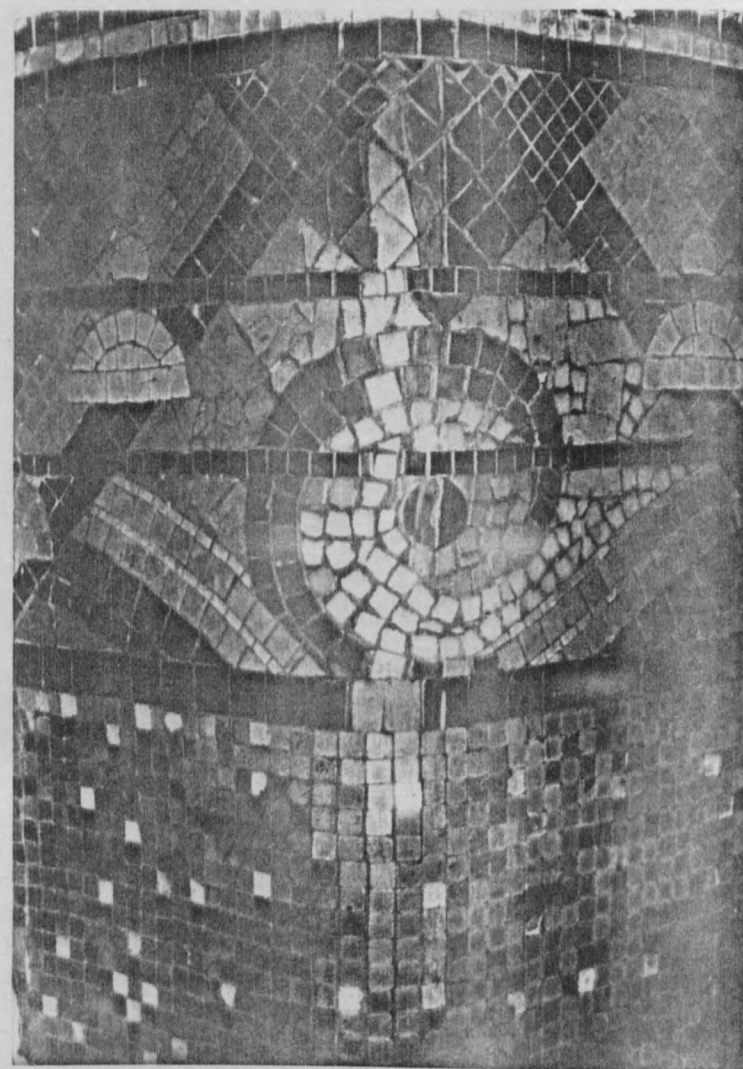
Vitré : détails du lambris et de la frise de la salle des guichets de la poste

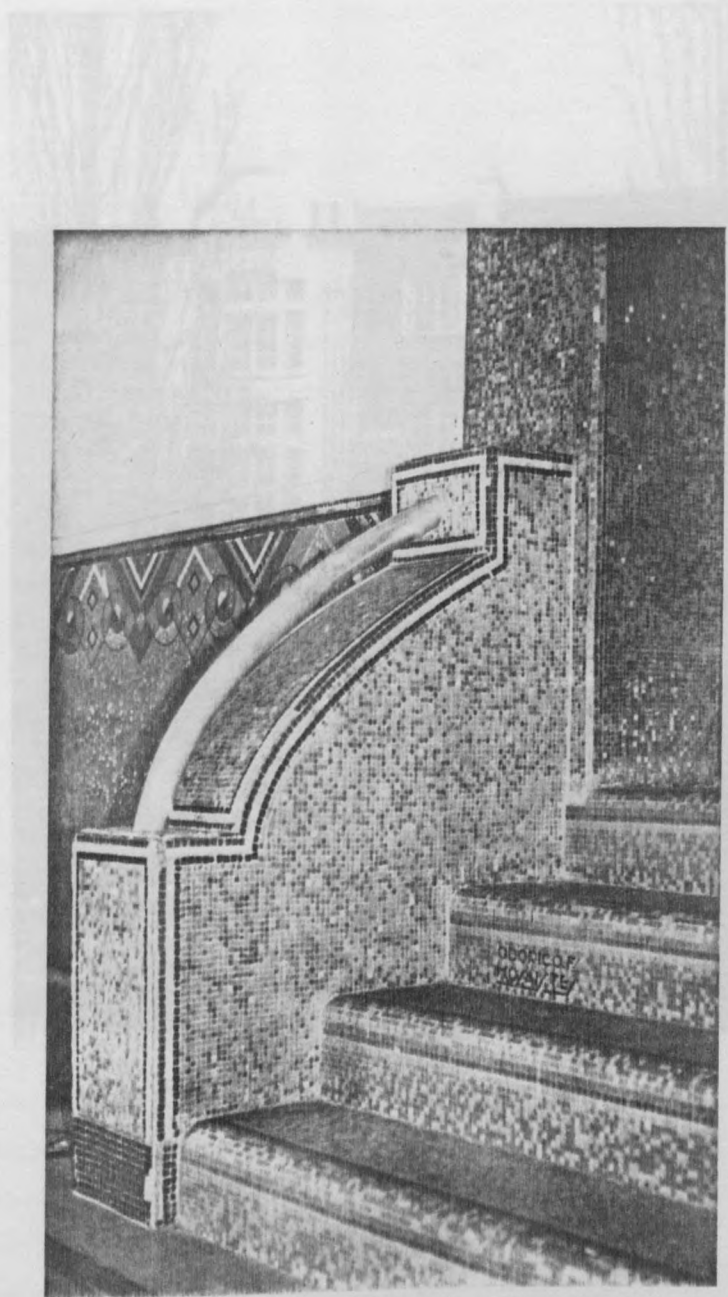


Rennes : aménagements intérieurs de la poste centrale - 1931



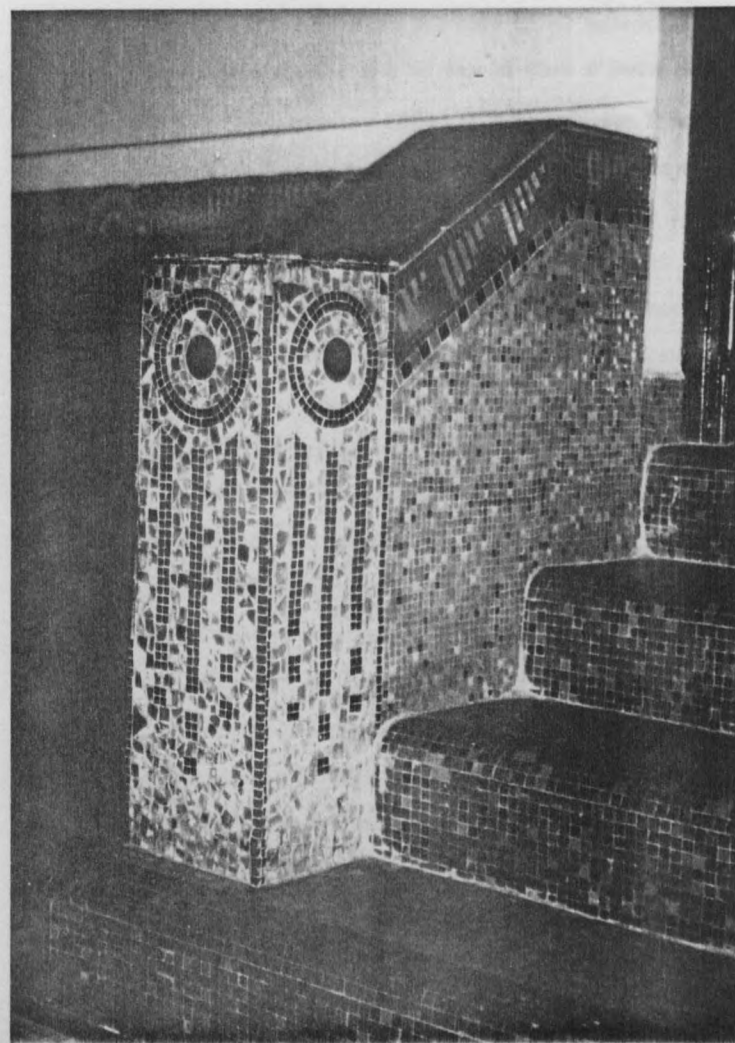
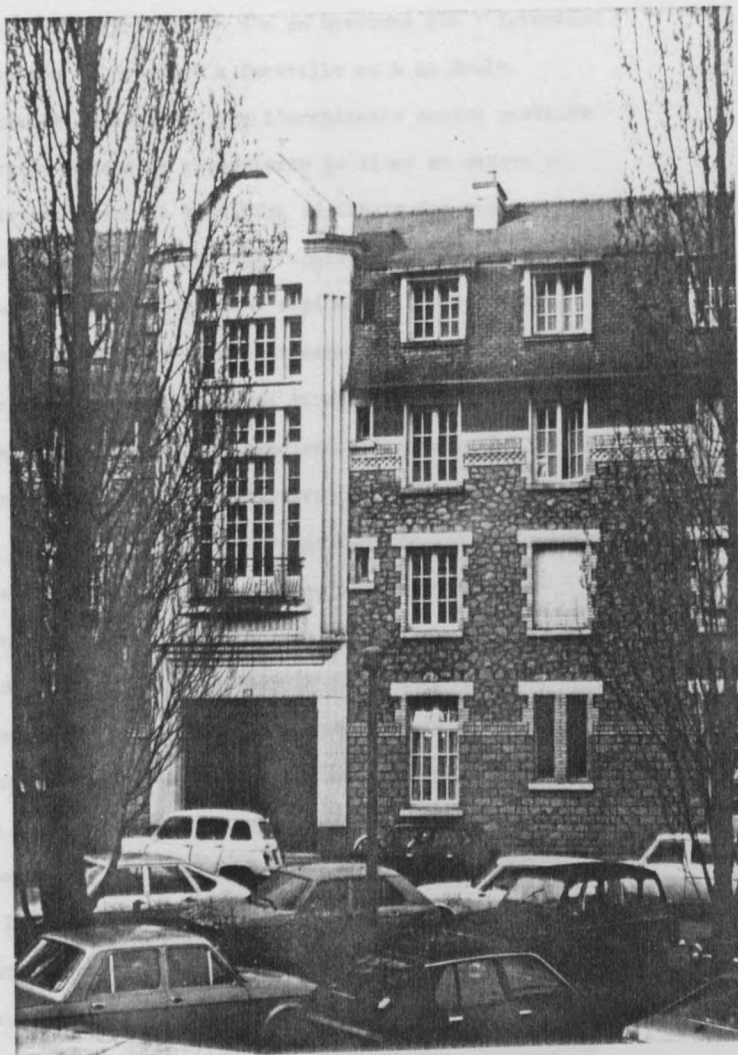
1935 - poste à l'angle des rues Charles de Gaulle
et de Dinan à Cancale
ci-contre : détail de la frise du lambris intérieur





1935 - Rennes : cité universitaire,
Maison des Etudiants, 94 bd. Sévigné
salle d'accueil au rez-de-chaussée :
escalier et détail sur la frise du lambris
(mosaïques exécutées par l'entreprise Odorico
de Rennes)

1932 - Maison des Etudiantes, 46 avenue Jules
Ferry et 28, rue de Fougères à Rennes
façade et escalier dans l'axe du hall d'entrée



376
rez-de-chaussée en béton viennent s'asseoir de puissantes
toitures dont les pignons en pans de bois sont coupés par
des demi-croupes débordantes. Typique du régionalisme
international, cette production n'a de bretonne que l'intention :
pour le reste, on se croirait à Deauville ou à La Baule.

Il est indéniable, néanmoins, que l'architecte domine parfaite-
ment les énormes masses de couvertures qu'il met en oeuvre et
qu'il a su trouver dans la tradition régionale des modèles
convaincants : à la réflexion, les façades de pans de bois
sont beaucoup plus authentiquement régionales que le granit
que dispense avec profusion l'architecture néo-bretonne.

Hémar, qui connaissait parfaitement Dinan (où il a construit
le bel ensemble du cinéma et du syndicat d'initiatives), a
cherché à reproduire dans le lotissement des Sables d'Or la
dialectique du centre et de la périphérie, de l'architecture
bourgeoise et de l'architecture rurale, en réservant aux
constructions du coeur de la station les hautes silhouettes
et les façades de pans de bois, tandis qu'il faisait appel
à la maçonnerie de granit et à des formes beaucoup plus basses,
attachées au sol, pour les grandes villas construites au dehors.

Longue horizontale rompue par des décrochements, des
lucarnes rampantes, des pignons ou des croupes débordant en
casquette, la villa Iaunay associe au granit quelques détails
comme déchirés entre la nostalgie du pan de bois et l'hymne
aux matériaux modernes - grandes baies horizontales, loggias
à piles de béton, ouvertures d'angle panoramiques, bow-windows
à pans coupés. De cette hybridité assumée, Hémar va désormais
faire son langage. Dans la villa Terouanne, l'édifice tout en
longueur est cadré sur chacune des deux grandes façades par des
pignon d'extrémité : du côté de la mer, de larges baies cintrées
et des ouvertures d'angle assurent une vue très étendue; du côté

opposé, les pignons enserrent l'auvent de l'entrée ainsi que
la tour axiale d'un escalier hors-oeuvre. Façade moderne et façade
traditionnelle s'opposent donc dos-à-dos, l'une ouverte vers
le large, l'autre refermée sur la cour d'entrée. Dans le
"manoir" de la Baronne de Gargan, à Saint-Lunaire, ou celui
de M. Mac Dougall à Dinard, le procédé est complété par une
opposition symétrique-assymétrique entre les deux façades.
"Yves Hémar n'est pas seulement un très moderne architecte
dont les procédés dépassent souvent en heureuse audace les
méthodes américaines, c'est un apôtre du régionalisme et la
France compte peu de défenseurs aussi ardents de ses richesses
provinciales". Il "a créé sur la Côte d'Emeraude
de délicieux manoirs bretons, montrant par l'exemple toutes
les merveilleuses ressources qu'on peut tirer de notre art
traditionnel, adapté par un homme de goût et de talent aux
exigences de la vie moderne" (28). Le concert de louanges qui
accompagne, dans les journaux locaux, la construction de ses
villas, est révélateur d'une mentalité attachée tout autant
au mythe d'une bretonnité quelque peu superficielle qu'à celui
du confort et de la modernité technique...

Architecte de la ville de Saint-Malo, Yves Hémar va se
passionner pour les arts et traditions populaires : comme
J. Stany-Gauthier à Nantes, il va créer l'un des premiers
grands musées ethnographiques régionaux, inauguré en 1927
par Paul Léon et fort admiré pour la richesse de ses collections
(29). Il se passionne pour la broderie bretonne et, sur le
thème cher à l'art bigouden de l'enroulement, il dessine de
grands motifs décoratifs dont il orne les meubles présentés à
l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925. Son talent de
décorateur est indéniable dans ce répertoire pourtant étroit :

376 ◀ on en veut pour preuve le beau tympan en mosaïque retrouvé dans le fond Odorico ou bien les enroulements dont s'ornent les

376 ◀ murs de la Poste de Saint-Malo (1928).

L'édifice, qui a probablement influencé Pierre Laloy (car on y trouve tous les thèmes que ce dernier développera dans les Postes de Vitré et de Morlaix, un peu plus tard) est une construction à trois travées sur trois étages, dont un grand comble brisé. Un triplet d'arcades de granit en plein cintre signale le rez-de-chaussée, tandis que la travée extrême est individualisée par des oculi que surmonte un petit dôme à l'impériale - lointaine allusion à l'art du XVIIe siècle. La travée rigoureuse de la façade, la dominance des vides et l'articulation orthogonale de la trame (révélant le squelette de béton armé) ont la franchise du modernisme - comme l'escalier décalé et ses oculi, dont il serait tentant d'effectuer la transcription dans le style paquebot... A l'intérieur, le sol géométrique, les lambris bleus en mosaïque d'émail et les comptoirs en acajou clair sont un remarquable faire valoir pour les grands motifs décoratifs, bleus sur fond blanc, qui occupent les fausses arcades autour de la salle. Le dépouillement et la stylisation des formes concourent à leur efficacité : l'ornement, monumental, est l'élément fort du projet. Avec moins de moyens, Hémar se souviendra de ce dispositif dans l'extension qu'il effectue de l'église paroissiale de Rocabey, à la veille de la guerre.

Hémar, qui a travaillé avec les artistes rennais - Rault, Rual ou Odorico - et qui entretenait des relations permanentes avec Laloy ou Perrin, ses confrères, n'est plus un artiste rennais : formé à Paris, il ne s'installe pas à Rennes mais à Saint-Malo, dans le Nord du Département. Malgré son isolement, il prend la tête d'un mouvement dont il apparaît aujourd'hui

comme le plus brillant représentant. Rennes, jusque dans les années vingt, avait été le seul centre intellectuel de la Bretagne (hormis Nantes - celle-ci plutôt tournée vers la Loire). Durant l'entre-deux-guerres, le milieu artistique provincial s'élargit, il atteint des villes secondaires où des architectes peuvent trouver de la clientèle et faire carrière sans grande difficulté. Cette situation nouvelle est liée au développement des échanges, notamment par le biais du tourisme qui draine chaque été sur la côte Nord les habitants de l'agglomération rennaise.

Le régionalisme, en même temps qu'un mouvement artistique, aura représenté ce phénomène fondamental de la culture contemporaine : son élargissement géographique. Et il aura représenté aussi le malaise réel d'artistes attachés à leur région, à leur histoire, à leur paysage, mais confrontés au virage de la modernité qu'ils admirent : leur production est continuellement tirillée entre ces deux pôles. Il suffit de comparer l'œuvre de Perrin à celle d'Hémar pour s'en rendre compte : dans le contexte purement rennais, Perrin adhère avec aisance à l'Art Déco et il s'en sert, sans arrière-pensée ; au même moment et dans le même milieu culturel, Hémar révèle une profonde fracture entre les formes modernistes qu'il souhaite mettre en évidence et l'accumulation des détails dans le registre nécessairement étroit du néo-breton. Le régionalisme de Perrin est aimable, celui d'Hémar frise le malaise, sans qu'il en ait conscience.

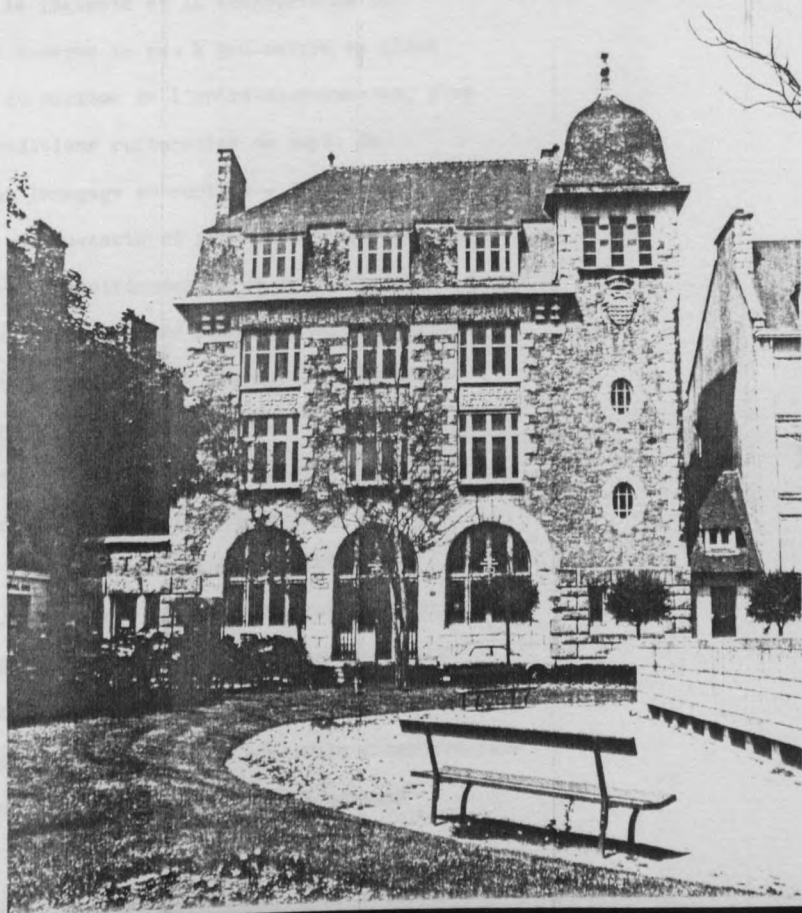
■ LES MALHEURS DES ARCHITECTES

La modernité en rupture

Le divorce entre régionalisme et modernisme n'a été vraiment apparent qu'à partir des années trente. Jusque là, les traditions techniques n'avaient guère bougé :



ci-contre : projet de tympan (1923)
(document provenant du fonds Odorico, Musée
de Bretagne à Rennes)
ci-dessous : 1928 - poste de Saint-Malo, 4,
place des Frères Lamenais



on construisait de façon traditionnelle, en matériaux locaux - même si le fer avait depuis longtemps remplacé le bois dans les franchissements, avant que le béton ne vienne à son tour le supplanter. C'est l'utilisation de structures porteuses en béton armé qui change vraiment les données de la construction : désormais, dalles de planchers et poteaux constituent un cadre léger dont la clôture verticale peut être assurée des façons les plus diverses - en maçonnerie, en brique, en enduit ou en n'importe quoi d'autre. Quand la façade n'est plus qu'une cloison entre le dehors et le dedans, les ouvertures se multiplient, elles changent d'échelle, de forme et de rythme d'écriture : la travée est contestée.

En insistant sur la légèreté et la transparence des clôtures, le mouvement moderne va peu à peu mettre en place un répertoire : celui du purisme de l'entre-deux-guerres, plus ou moins adapté aux traditions culturelles du pays. Ce faisant, il va créer un langage en rupture - langage à la fois fascinant par sa nouveauté et incompréhensible pour un public habitué aux formes traditionnelles de la construction lourde. Le modernisme est une épopée autant qu'un malentendu : en donnant à l'architecture des moyens nouveaux, il brisera son lien avec le public, il la marginalisera.

La poussée du modernisme à Rennes est tardive : il faut attendre les années trente, où Yves Lemoine succède à Emmanuel Le Ray, pour qu'un certain nombre de bâtiments en portent les traces. Dans cette nouvelle aventure, Lemoine est associé à Pierre Laloy - de plus en plus tourné vers l'expression constructive du squelette en béton armé - ainsi qu'à Georges Lefort, directeur de l'École régionale d'Architecture et admirateur convaincu des États-Unis où il a longtemps séjourné.

Yves Lemoine (1907-1958) était le fils de Joseph Lemoine (1872-1934), ancien élève de Laloux et architecte à Dinard avant de devenir le collaborateur d'Emmanuel Le Ray. DPLG en 1929, Yves Lemoine prend bientôt la succession de Le Ray. Il importe à Rennes le style sécessionniste viennois, dont le petit hôtel du 54, avenue du Mail est caractéristique : bâtiment cube, aux travées étroites, aux murs blancs enduits et à la toiture débordante, en terrasse. Dans le langage minimaliste viennois, Lemoine utilise des ornements non ornementés : un entablement formé d'un appareillage visible de moellons, entouré d'un cadre en faïence bleu de prusse. Ce volume pur, sans limite, n'est enrichi que par les jardinières de fibrociment marquant l'allège de l'étage ainsi que par le jardin sur l'angle de deux rues. Architecture-objet, sans relation avec son environnement, cette construction d'une perfection abstraite et d'une grande monumentalité déconcerte dans le contexte rennais (et, bien plus encore, dans celui de l'avenue du Mail, où entrepôts industriels, villas bourgeoises et maisonnettes ouvrières se succèdent dans le désordre).

Avec plus de maturité, Lemoine reprendra le langage viennois en l'adaptant à une construction de béton qui lui convient mieux, pour le pavillon Claude Bernard de l'hôpital de Pontchaillou - longue construction basse, à toit terrasse, que flanquent deux ailes obliques venant capter le soleil (et rappelant fortement le "gratte-ciel cartésien" de Le Corbusier, par le dessin de leur implantation). On retrouve dans cet édifice la corniche débordante, l'écriture en travées, les références classiques du jeu de proportions, mais l'ensemble est enveloppé d'un crépi ocre dont la matière l'unifie

circa 1935-1940

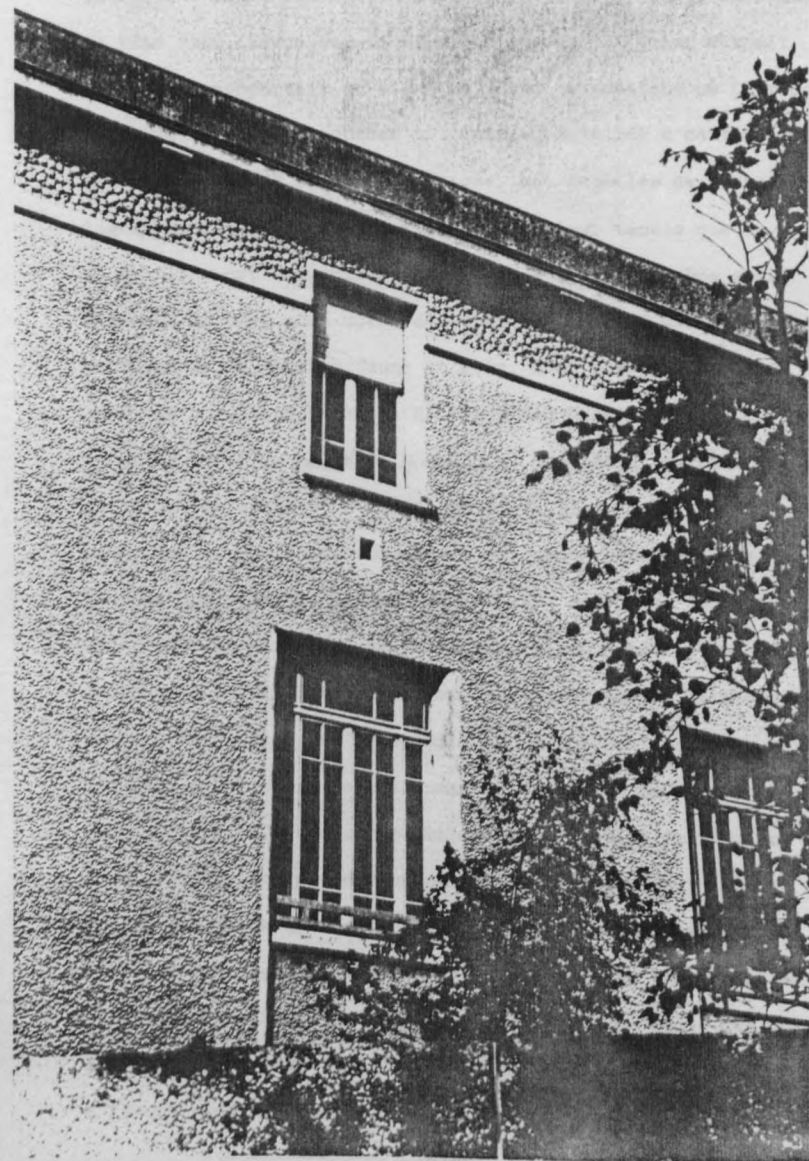
à gauche : 49 rue de Vern et rue Michel
Colomb

à droite : 54 avenue du Mail et rue Coulabrin





circa 1936-1938 - pavillon Claude Bernard de l'hôpital de Pontchaillou à Rennes
ci-contre, en haut : façade Est
ci-dessous : façade Ouest et détail sur le revêtement



totalément - la corniche étant traitée dans un étrange enduit bosselé, à gros grains, qui semble comme un agrandissement du motif initial. C'est l'insistance mise sur le revêtement qui donne au bâtiment sa cohérence - même si le langage est encore bien artificiel.

A la veille de la guerre, Yves Lemoine construira plusieurs très beaux immeubles, qui sont le reflet des constructions parisiennes de l'époque : les façades nues, en enduit lisse compartimenté par de fines lignes de refend, jouent sur l'alternance entre de larges pleins, ponctués d'oculi qui sont comme de petits ornements, et des saillies ou des retraites envahis par les percées. Au dessus du rez-de-chaussée, les étages se répètent à l'identique jusqu'à la

379 ◀ toiture plate. L'immeuble du 49, rue de Vern en donne une

383 ◀ version à petite échelle, celui de l'avenue Janvier est une des constructions les plus importantes de la ville. C'est aussi - et, sans doute, pour cette raison - l'une des plus élaborées : le rythme ondulant des petits balconnets, inspirés par la Samaritaine ou l'immeuble Majorelle d'Henri Sauvage, accroche superbement la lumière, souligne le jeu des ombres projetées (notamment dans les loggias) et met en évidence le découpage géométrique de la forme. L'absence totale du détail (dont avaient abusé les générations précédentes) est frappante : l'édifice, sculptural, est à l'échelle monumentale.

Le sens de la matière et de la forme globale n'est pas moins évident dans la petite maison qu'Yves Lemoine construit

384 ◀ en 1939-1940 pour son ami Isidore Odorico, rue Joseph Sauveur - à l'emplacement des premiers locaux de l'entreprise. La façade plane est percée de deux énormes arcs cintrés, qui sont comme des yeux encadrant la petite porte et l'oculus qui

la surmonte - véritable composition anthropomorphique. Toute la paroi est habillée de carreaux cassés d'un jaune ocré, contrastant avec les bordures en céramique noire des baies et de la corniche - dans le style métro ! En avant de ce plan principal, deux volumes autonomes couronnés par une terrasse sans profondeur, viennent rattraper l'alignement de la rue : leur forme libre contraste avec l'insistante symétrie du fond. De plan très classique, la maison n'aurait pas grand attrait si elle ne comportait un étonnant décor de mosaïque où Odorico a mis toutes ses ressources : l'entrée, éclairée à contre-jour par la lunette de la porte d'entrée, est habillée de minces lignes de marbre blanc ponctué d'émaux d'or, tandis que le sol en granito vert se prolonge jusque dans l'escalier. Une salle à manger décorée d'un motif d'inspiration maya, une cuisine en carreaux de faïence jaune et gris, d'un modernisme accusé, ainsi qu'une luxueuse salle de bains (où Odorico a reproduit un motif marin du paquebot Normandie) complètent ce panorama du métier de mosaïste : alors que l'Art Déco tombait en désuétude et que l'extraordinaire invention dont témoigne la Poste Centrale de Rennes n'était plus en vogue, Odorico était parvenu dans le langage du modernisme à mettre en évidence des qualités de matière, des raffinements de matériau qu'on ne se serait pas attendu à trouver à cette époque. Lui seul avait parfaitement compris le rôle du revêtement en architecture, à l'époque contemporaine, et avait su trouver à ce problème nouveau des solutions adaptées.

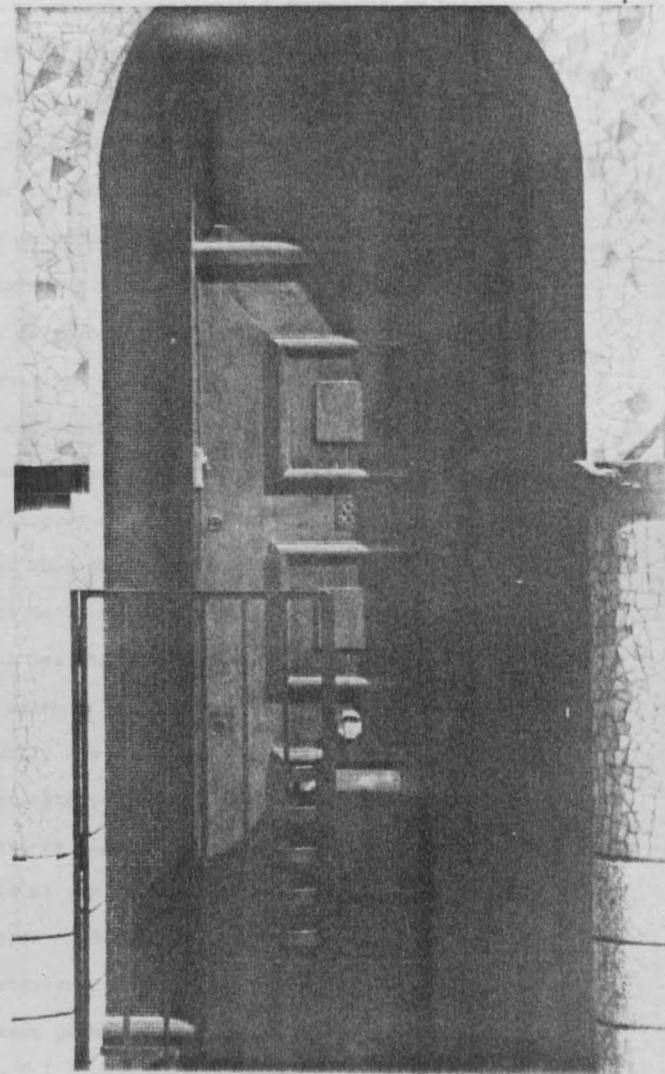
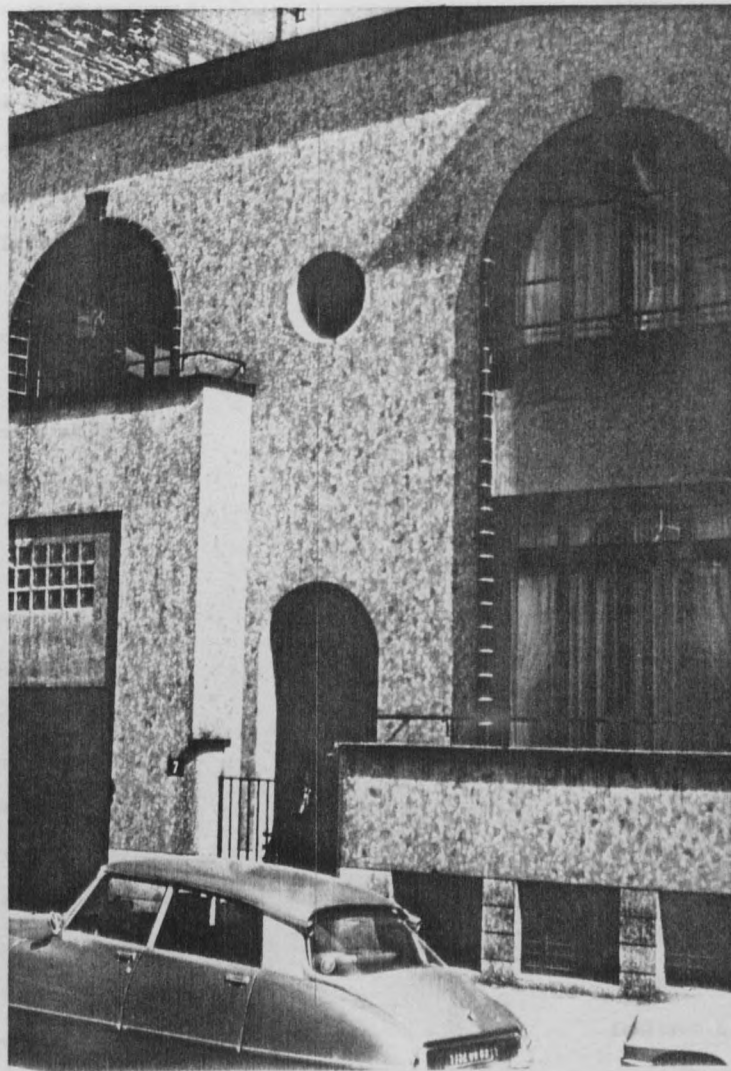
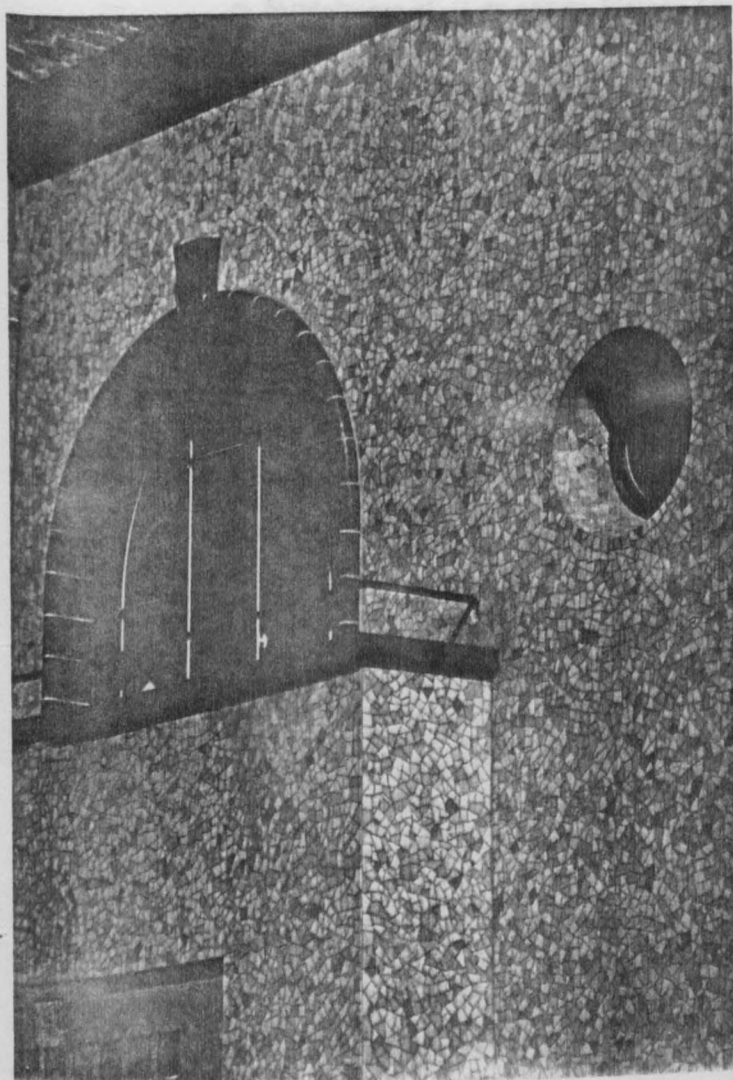
L'évolution que Lemoine avait suivie en dix ans peut être observée sur une durée plus longue et avec une évolution encore plus radicale chez Georges Lefort (1875-1954), qui fut architecte à Guingamp et directeur de l'École d'architecture à Rennes pendant près de quinze ans (30). Admis à l'École



ca. 1936-37 : immeuble
Tomine, 1 avenue Janvier
et rue Dupont des Loges
à Rennes



1939-1940 - maison du mosaïste Isidore Odorico, 7 rue Joseph Sauveur à Rennes



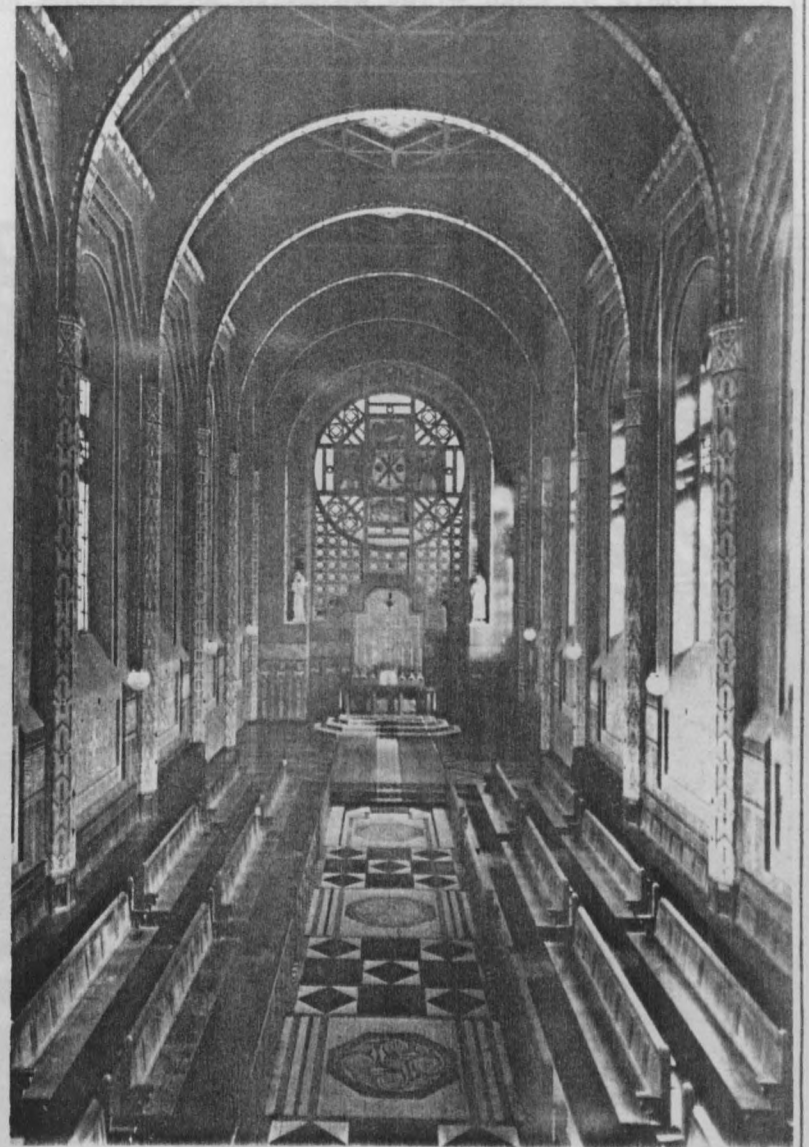
des Beaux-Arts, dans l'atelier Paulin, en 1895, il est diplômé en 1900, après de très brillantes études. Lauréat d'une bourse de la revue L'Architecte, il part aux Etats-Unis compléter sa formation. A son retour, cet architecte d'origine parisienne va devenir breton d'adoption: il gagne en 1906 le premier prix du concours pour la Caisse d'épargne de Saint-Brieuc et il en assure l'exécution, rue de Rohan. Ce monumental édifice de granit, aux grands toits d'ardoise, est décoré de colonnes en granit poli et de grès flammés qui, dans le répertoire du régionalisme, ne sont pas sans rapport avec l'école moderne hollandaise - l'influence de Richardson y est tempérée par celle de Berlage. Peu après Lefort devient architecte ordinaire des Monuments historiques pour l'arrondissement de Lannion et il se fixe à Guingamp, boulevard Clémenceau : c'est dans cette ville qu'il construira la plus grande partie de son oeuvre (et, notamment, la mairie ainsi que l'hôpital). En 1908, il devient professeur de composition décorative et professeur de construction, chef d'atelier, à l'école régionale d'architecture de Rennes.

Sa carrière durant l'entre-deux-guerres est marquée successivement par la construction du grand Séminaire de Saint-Brieuc, en 1925, par l'école primaire supérieure de Pont-L'Abbé, la Gare de Dinan (1931-32), le Lycée de jeunes filles de Saint-Brieuc, la brasserie Graaf de Rennes, ainsi que par de nombreuses villas, des immeubles, des magasins et des ateliers industriels dont certains sont de grand intérêt. Cette intense production reflète, en vingt ans, une transformation radicale de ses références culturelles et l'adoption d'un modernisme de plus en plus dépouillé, intransigeant.

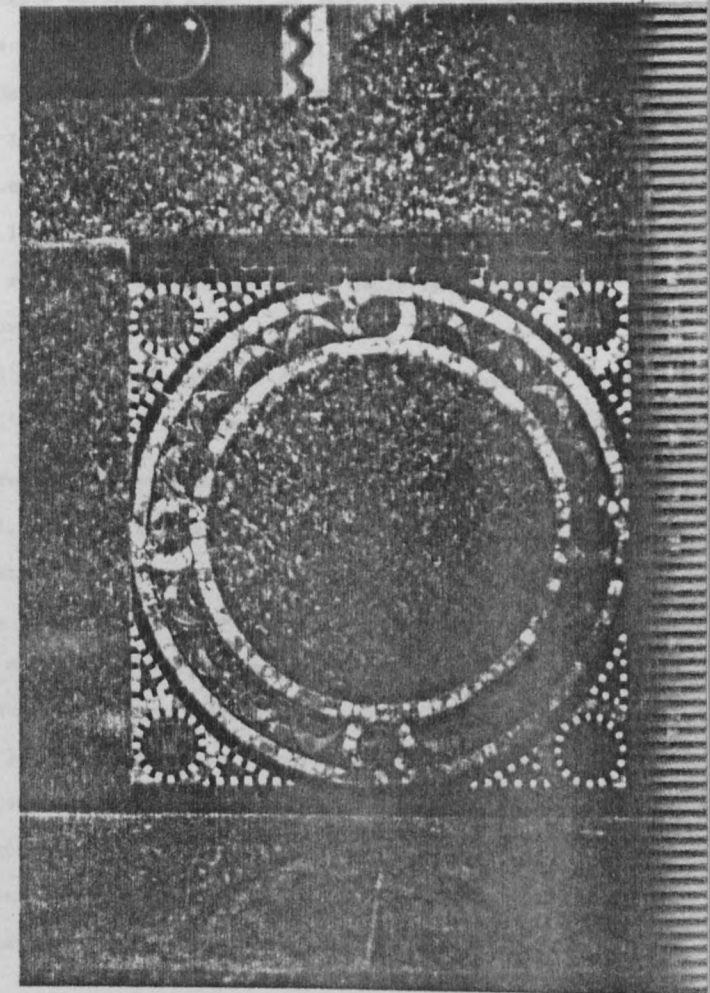
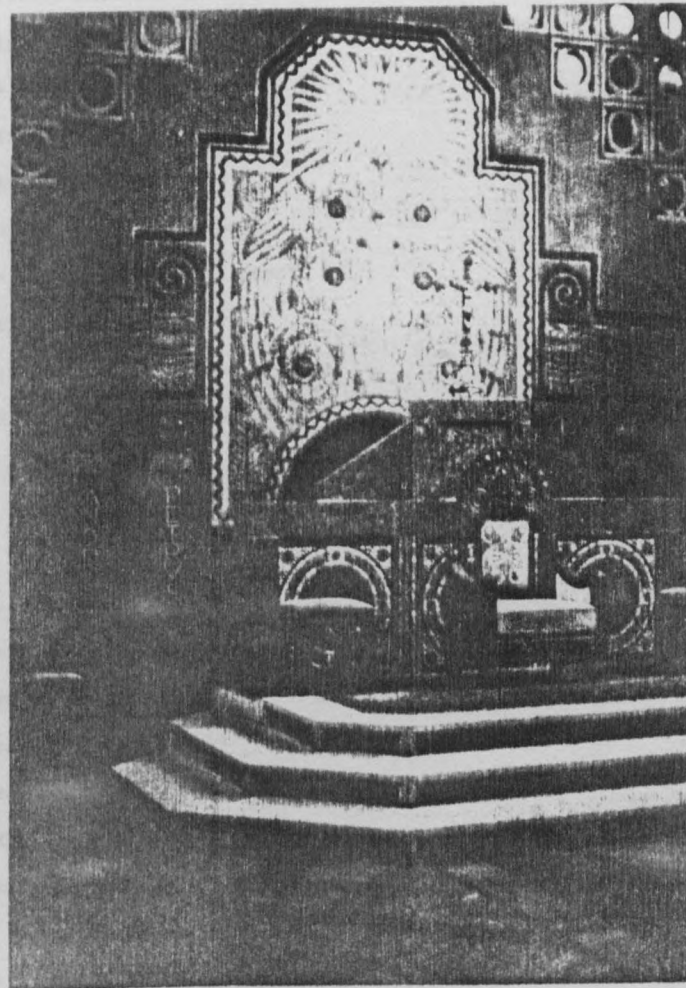
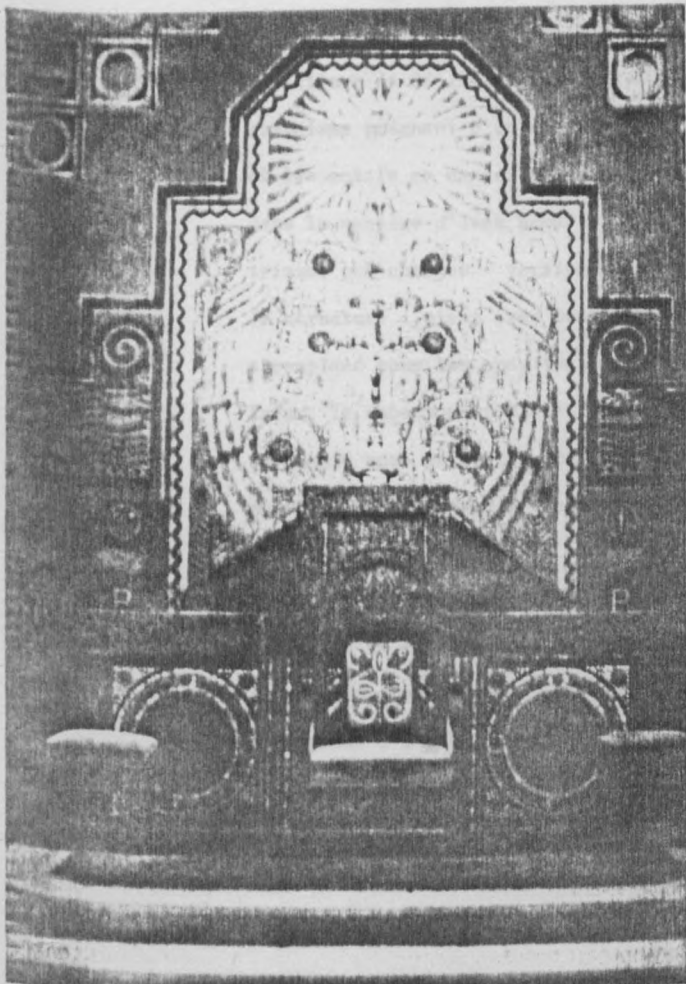
◀ Achevé en 1927, le Grand Séminaire de Saint-Brieuc est une construction austère en apparence, mais d'une grande richesse de conception. Lefort l'a situé autour d'une vaste cour-jardin, traitée en cloître et enveloppée de bâtiments à trois étages, dont la volumétrie élémentaire rappelle les couvents du XVIIIe siècle. Le cloître est une construction mixte, dont les contreforts de maçonnerie encadrent des arcades de béton, la couverture étant constituée d'une simple dalle: le matériau nouveau remplace ici la pierre de taille, ce qui est une façon de le valoriser tout en effectuant de grandes économies. Pour le reste, les murs sont en moellons de granit (avec linteaux de béton au premier et arcs de brique au second) et les couvertures en ardoise, percées de multiples lucarnes. A l'intérieur, de grands escaliers de béton brut constituent le seul ornement d'un aménagement purement utilitaire, mais il faut dire que cet ornement est traité avec soin: le grand vestibule d'entrée, par exemple, est disposé en atrium, avec des sols géométriques de granito dont la composition réserve d'intéressantes vues plongeantes. Tout le bâtiment est marqué du signe de la croix (un motif utilisé en fond de moule pour tous les remplissages - et, notamment, les garde-corps), selon la volonté expresse de l'évêque qui n'avait pas oublié les confiscations de la Loi de Séparation.

Le dernier côté de la cour est occupé, classiquement, par la chapelle, qui se signale à l'extérieur par un grand comble à deux versants et par une délicate petite tour que coiffe un clocher à jour - édicule de béton à l'imitation des clochers finistériens. Tout est à l'intérieur: d'immenses fenêtres à réseau de béton inondent de lumière un espace vertical, linéaire, s'achevant sur une grande rose de béton qui se découpe en transparence sur un arrière-plan lumineux

1927 - Saint-Brieuc : le grand séminaire
ci-dessous : la cour intérieure et ci-contre : la chapelle



mobilier du choeur et détail des incrustations de mosaïque de pates de verre dans le granit



(la maîtresse-vitre ne donne pas en effet sur l'extérieur, mais une autre salle, elle-même très éclairée). Tout autant que l'église du Raincy, cet édifice est une Sainte-Chapelle de béton - et peut-être plus encore par l'importance qu'y acquiert l'ornement. Les murs s'effacent au profit des vitrages et de la structure - les arcs des baies se prolongeant par des rouleaux en pans coupés et de grands doubleaux qui traversent la nef. A l'imitation de la basilique de Domrémy, le couverture n'est pas assuré par des voûtes mais par un plafond de charpente - détail dont l'origine est dans les basiliques de Sicile. Au plafond de bois sombre répond le graphisme prégnant d'un sol blanc et noir en grès cérame, où les motifs en damier cadrent de magnifiques enroulements dans la manière d'Yves Hémar. Sur les murs, des motifs géométriques polychromes - version moderne de l'art roman - soulignent la structure : c'est avec beaucoup de raffinement que Lefort a remplacé pour les chapiteaux, la fresque par la mosaïque. Enfin, le chœur reprend cette polychromie par un grand rétable de granit rose poli, incrusté de motifs géométriques en mosaïque et occupé en son centre par un décor stylisé sur le thème de la Trinité.

La beauté de cette chapelle tient à son espace mais surtout à la manière dont de multiples sources culturelles se trouvent fondues par la stylisation géométrique de l'ornement : l'art roman y fait bon ménage avec la broderie bretonne pour créer un ensemble d'une grande fermeté, dépourvu de toute nostalgie. Si l'architecture semble reine dans ce bâtiment essentiellement utilitaire et voulu comme tel, on s'aperçoit assez vite que l'art décoratif y tient une place essentielle, parfaitement maîtrisée.

On pourrait faire les mêmes remarques à propos de la

391 ◀ Gare de Dinan (1931-1932), voulue par Raoul Dautry, le directeur général des Chemins de fer, et par le maire de la ville, M. Geistdoerfer - qui, pour les besoins de l'industrie touristique commande à l'époque une série de bâtiments nouveaux aux architectes régionaux (Hémar construira le lycée et le cinéma, Georges Lefort l'office du tourisme, le kiosque, la caisse d'épargne et la gare). A cette demande locale répond le souhait de Raoul Dautry de moderniser les bâtiments du réseau de l'Etat: il confie à Henri Pacon Le Havre, Caen et Chartres, à Urbain Cassan Le Havre-maritime, Lisieux et Brest, à André Ventre Versailles-Chaniters-et à Georges Lefort, Dinan. Etabli par Raoul Dautry lui-même, le programme de reconstruction insiste sur le caractère résolument moderne que devra avoir la silhouette et la décoration de l'édifice. A l'inverse, la demande locale souligne l'authenticité bretonne de l'édifice, première étape de l'accueil touristique dans la cité(31).

Georges Lefort dessinera une longue construction basse, sans étage, couverte par des toits-terrasses à lanterneaux de ventilation, que scandent trois volumes isolés : le hall d'accueil, le campanile et le buffet. La haute tour de granit du campanile a été très souvent comparée à un phare: elle est surtout un signal dans lequel s'inscrit du côté des voies les lettres géantes, en béton, du nom de la ville, se découpant sur une paroi vitrée. Quant au hall et au buffet, ils sont couverts par des toitures à très forte pente, avec pignons dont les façades sont ornées d'enroulements géométriques - non sans rapport avec les motifs d'Hémar.

1931-1932 - la gare de Dinan, place du 11 Novembre
1948



L'emploi de ces formes est justifié non par la référence, pourtant évidente, à la bretonnité, mais par des impératifs de protection civile : il est expliqué que la pente de couverture très prononcée ainsi que l'établissement de "chambres closes" dans la double paroi entre la toiture et le plafond du hall assureront la protection des voyageurs en cas de bombardement aérien... Cette rationalisation du bretonnisme n'est pas exempte de saveur!

De volume cubique, le pavillon du grand hall est habillé d'un sol et d'un lambris de mosaïque auxquels succèdent de grandes peintures murales représentant des cartes de la région. Le plafond cruciforme repose sur quatre énormes écoinçons à gradins, sortes de pyramides inversées d'un effet spectaculaire. Déconcertant, ce choix d'un détail hors d'échelle n'écrase pourtant pas le volume en hauteur du hall : on a plutôt le sentiment d'une grotte, où entre la lumière puissante de l'extérieur par le trou béant de la paroi.

Cette sobriété de moyens se retrouve dans beaucoup d'autres oeuvres de Lefort qui, avec le temps, abandonne de plus en plus le répertoire ornemental - sans doute pour des raisons économiques. **Renonçant aux allusions bretonnes et** faisant un emploi limité du granit en habillage, il insiste sur la rationalité de la structure ainsi que sur l'effet de masse des volumes brisés : le lycée de jeunes filles de Saint-

394 ◀ Brieuc ou la Brasserie Graaf de Rennes en sont un excellent exemple - ce dernier édifice animé par les hautes silhouettes du château d'eau, de la malterie et des différents ateliers marquant les étapes successives du processus de la fabrication.

394 ◀ Plus austère dans ses constructions privées, où il s'impose le respect des articulations traditionnelles de niveaux (mais, du même coup, perd de la clarté du discours), Lefort est

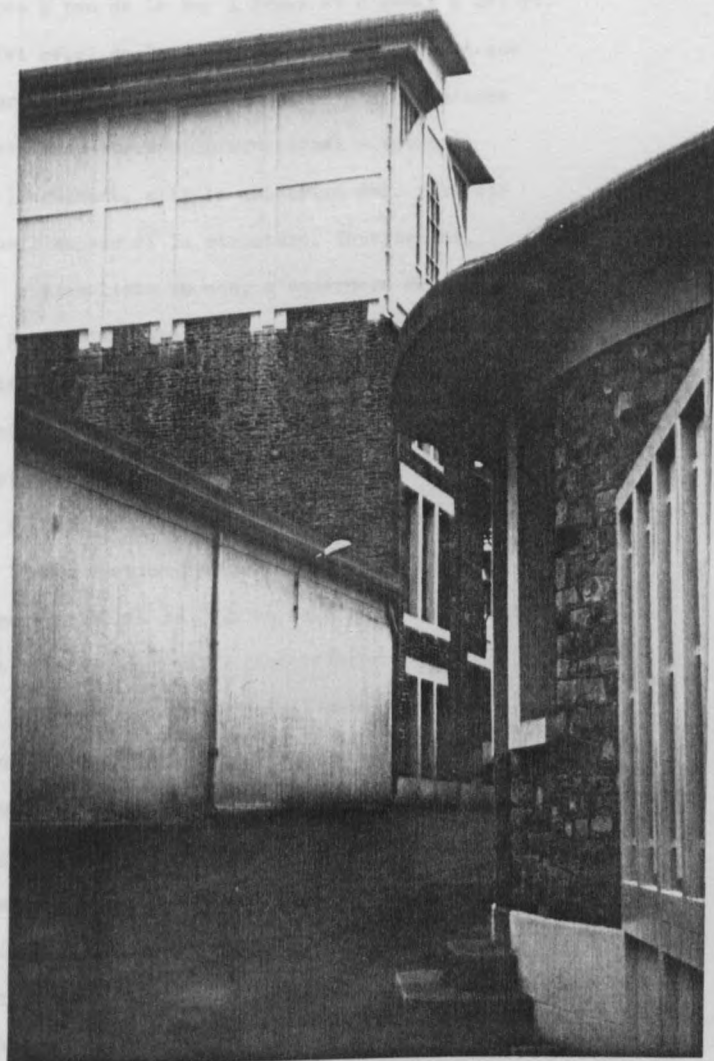
surtout à l'aise dans l'habitat social, où il pratique l'urbanisme d'îlot : les beaux immeubles qu'il construit en 1947, boulevard Villebois-Mareuil à Rennes, ont cette évidence de masse et cette sobriété du détail qui font la beauté de l'architecture. Deux détails suffisent à les individualiser : les bow-windows en triangle marquant les salles de séjour des appartements, les combles brisés fermés par des persiennes et utilisés pour les séchoirs. La dureté de la silhouette cubique est rompue par ces saillies biaises qui en adoucissent la planitude et rythment les parois dans leur longueur.

Beaucoup plus que Pol Abraham, parisien égaré en Bretagne (32), Georges Lefort aura représenté l'école moderne dans la région : moins tiraillé qu'Hémar, plus ferme que Lemoine, il rompt avec une tradition constructive et avec une culture - sans grande nostalgie pour le passé. Il y est aidé par sa vision rationnelle de l'architecture - ce qui fait du modernisme l'héritier de l'école diocésaine. Il l'est aussi par son expérience américaine, par les techniques qu'il y a découvertes, par la manière dont il les y a vues appliquer. Il est tout à fait révélateur que ce moderniste isolé ait été en même temps l'architecte des Monuments Historiques : il signe ainsi son origine.

Toutefois, le genre de production architecturale qu'il impose, par son dépouillement, par le caractère constructif du discours, n'est guère en coïncidence avec la demande du public : il n'a de bretonne que la référence accidentelle à un matériau, à une forme de toit ou à motif d'ornement (et, en cela, il s'oppose totalement à Hémar ou Heuzé, qui sont les pères-fondateurs du néo-breton); quant à l'Art Déco,

avec s'il le possible, c'est au service de l'architecture. Il
ne s'agit pas de l'imposer pour lui-même. Il ne s'agit pas
de valoir mais il s'agit de valoir avec l'architecture.
L'architecture n'est pas le service de l'homme,
c'est l'homme qui doit servir l'architecture.

Le service du régionalisme et de la modernité, tel est
mon seul souci. Il ne s'agit pas de la forme, il s'agit
de la fonction. L'architecture n'est pas un art, elle est
un moyen. Elle doit servir l'homme et l'architecture.
L'architecture n'est pas un art, elle est un moyen.
Elle doit servir l'homme et l'architecture.



Rennes :
à gauche, la brasserie Graaf rue Adolphe
Leroy et rue Saint-Hélier
à droite, immeuble 12 quai Emile Zola



même s'il le pratique, c'est au service de l'architecture - il ne s'intéresse pas à l'ornement pour lui-même, il ne le met pas en valeur mais il l'asservit à une volonté architecturale globale : son architecture n'est pas le support de l'ornement, c'est l'ornement qui fait valoir l'architecture.

Le divorce du régionalisme et de la modernité, tel qu'il nous est apparu peu à peu de Le Ray à Hémar et d'Hémar à Lefort, c'est plus en effet celui de la structure avec l'ornement que celui de la culture et de la contemporanéité : l'architecture d'avant-garde - celle du purisme international - détruira toute allusion à l'ornement, elle le proscriera avec férocité en ne retenant que l'espace et la structure. Inversement, l'art décoratif, régionaliste ou non, s'enfermera dans un système clos qui prend l'architecture pour support, mais se désintéresse du traitement architectural lui-même : en France, l'opposition du métier d'architecte et de celui de décorateur révèle cette fracture. Nos architectes ont tous eu conscience de la difficulté de leur époque à conserver l'unité du traitement de surface et de l'organisation spatiale. Leurs réponses offrent des dosages variables de l'un et de l'autre. En ce sens, aucun d'eux n'est franchement tout à fait moderne - pas même Lefort - car ils se préoccupent encore du thème décoratif dans le traitement de la forme : ils ne parviennent jamais à l'abstraction totale du modernisme.

Comme Sauvage, Lefort est imprégné de la tradition constructive de l'école française : c'est la structure qu'il met en avant. Hémar, lui, avoue clairement son incapacité à résoudre la quadrature du cercle, il juxtapose les discours en les affrontant. Perrin, enfin, est plus ouvertement attaché à la tradition décorative, qu'il met en vedette (en revanche, le bretonnisme ne le souciera guère). Ces tempéraments d'artistes, reflet des positions sociales,

professionnelles et culturelles de chacun d'entre eux dans le contexte régional, ont toutefois un caractère commun leur attachement à la modernité - ce thème qui motivait déjà Le Ray au début du siècle. Cette modernité, dont le principe est plus éthique qu'esthétique, est une sorte de devoir pour l'architecte : il s'impose, quand il le faut, le sacrifice de son goût et de son plaisir (33) pour la pureté de la forme et la logique du discours - problème dont d'autres générations ne se sont absolument pas préoccupées (surtout, les éclectiques). Ce faisant, l'architecte va à contre-sens de la demande de son public : l'entre-deux-guerres aime l'art décoratif, elle en use et en abuse dans le mobilier, dans le papier-peint, dans l'objet, dans le vêtement. Seule l'architecture se refuse à ce laisser-aller, avec une rigueur sans concession : il n'est pas étonnant que le public ne l'ait pas suivie dans cette dérive. L'élite cultivée pouvait comprendre l'exigence de la nudité, elle pouvait transformer ce discours de l'ascèse en un signe social de son luxe - si élevé qu'il peut se donner l'allure du dépouillement. Mais le grand public, récemment introduit dans le monde de la culture, ne pouvait guère comprendre une telle démarche : pour lui, le modernisme s'assimilait à la pauvreté. Il a rejeté avec virulence cet art incompréhensible : nombreuses deviennent, dans cette période, les attaques plus ou moins nuancées contre les formes du modernisme, leur excessive sobriété, leur absence de référence. D'une façon générale, tous les arts majeurs - architecture, peinture et musique - ont perdu le contact avec leur clientèle. Leur sophistication abstraite est devenue incompréhensible pour ceux qui n'en connaissent pas les détours. C'est ainsi que les artistes se sont trouvés pris à leur propre piège : celui de la culture qu'ils dénonçaient

et qui leur aurait pourtant servi à dialoguer avec leur public. L'histoire de la modernité, c'est celle d'un enfermement progressif, dont les architectes (et, d'une façon plus générale, tous les artistes) ne tarderont pas à payer le prix.

Rêves d'entrepreneurs

C'est principalement dans le domaine de l'immeuble que les entrepreneurs, rivaux traditionnels des architectes, viendront leur tailler des croupières - jusqu'à la création de l'Ordre, en 1942. L'architecture étant un métier libéral, assujéti à la patente, chacun peut ouvrir un cabinet et faire des projets. La commission de l'architecte venant en plus des travaux, il est tentant de se passer de lui : pendant tout le XIXe siècle, les entrepreneurs occupent la majeure part du marché privé de l'habitat, laissant aux architectes la commande publique. A la fin du XIXe siècle, l'aisance de la clientèle devient suffisante pour qu'elle s'assure les services d'un architecte, garant de la bonne conduite des travaux - l'architecte, représentant de son client auprès de l'entrepreneur, tient celui-ci d'une main de fer. C'est ainsi que les architectes conquièrent peu à peu, entre 1880 et 1910, la clientèle traditionnelle des entrepreneurs et qu'ils font de la maison bourgeoise le véritable lieu de l'art de la IIIe République. Après la première guerre mondiale, la régression s'amorce, sous l'effet de la crise économique. Les années vingt seront une courte rémission, avant la grande prise de Wall Street.

Les entrepreneurs sont alors les seuls à pouvoir satisfaire une demande aussi étendue que démunie : ils reprennent aux architectes le marché de la petite maison et s'imposent dans celui, non traditionnel, de l'immeuble urbain - presqu'inconnu

JUSQU'À LA POIRIER

jusque là dans les villes moyennes en dehors de l'extrême centre. Le premier des architectes-entrepreneurs rennais à s'être intéressé à ce marché est Jean Poirier (18 ? - 1965). Il construira beaucoup durant l'entre-deux-guerres aux marges de l'ancien centre et demandera en 1942 son inscription à l'Ordre. Très significativement, celle-ci lui sera refusée et ne lui sera attribuée qu'après appel l'année suivante : Poirier n'était pas digne d'être membre de la corporation des architectes, lui qui n'en avait ni la formation, ni la clientèle, ni même le goût.

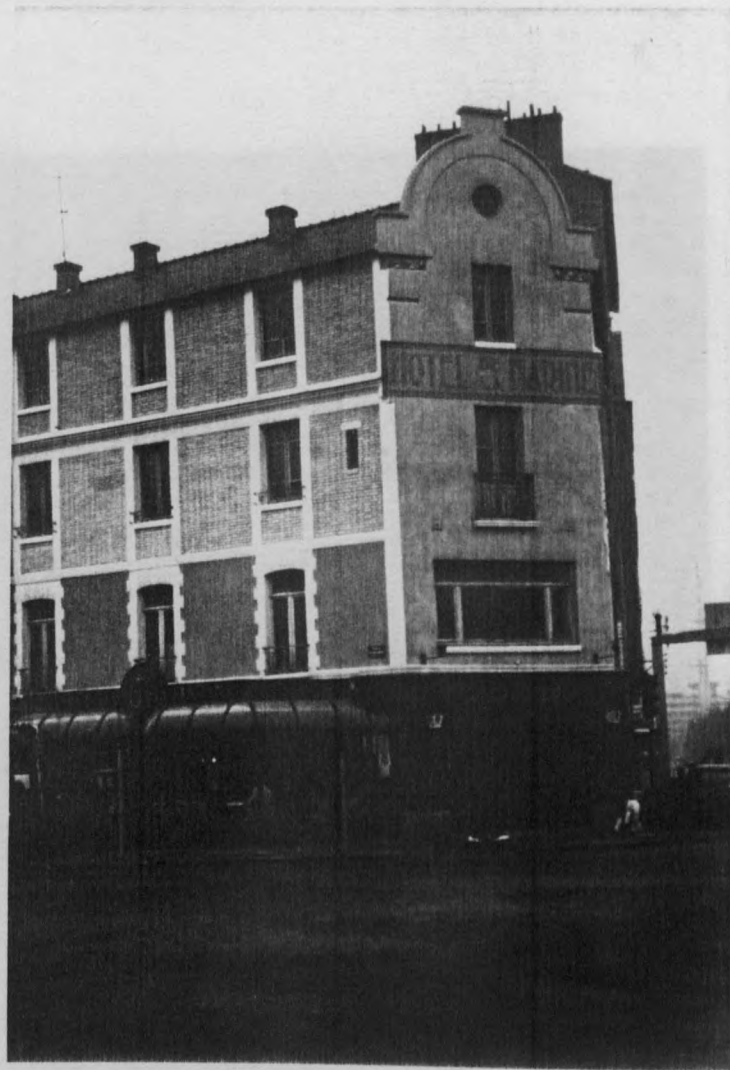
399 ◀ Ses premières maisons sont des bâtiments à cadres de béton apparent et remplissage de brique jaune : le squelette est parfaitement visible et l'ornement se limite à quelques balcons de fonte et à des décors d'enduit sur quelques points de la structure (comme les médaillons enrubannés, vaguement Louis XVI, du 27, boulevard de la Liberté). Imitant le répertoire de Le Ray, il consacre à la mosaïque une part plus grande et surtout plus originale : la salle de bains de son propre appartement, boulevard de la Liberté, en est un exemple, comme les sols de l'entrée à décor de sparterie.

400 ◀ Un peu plus tard, il construit de grands immeubles avenue Aristide-Briand, dans le prolongement des quais de la Vilaine, et il les orne de motifs Art Déco en relief (tandis qu'Odorico lui exécute de magnifiques entrées en grès cérame - variante Op'Art particulièrement intéressante du style à la mode. Mais

401 ◀ c'est surtout en 1931, au 7, avenue Janvier, qu'il va créer une formule qui, pour être parisienne, n'en est pas moins séduisante : il abandonne à Odorico l'étage à l'attique et celui de l'entresol, qui seront entièrement revêtus de mosaïque. L'idée dérive de la "Maison Bleue" d'Angers, où Odorico avait



1927 - immeuble, 27 bd. de la
Liberté et rue Tronjolly à
Rennes



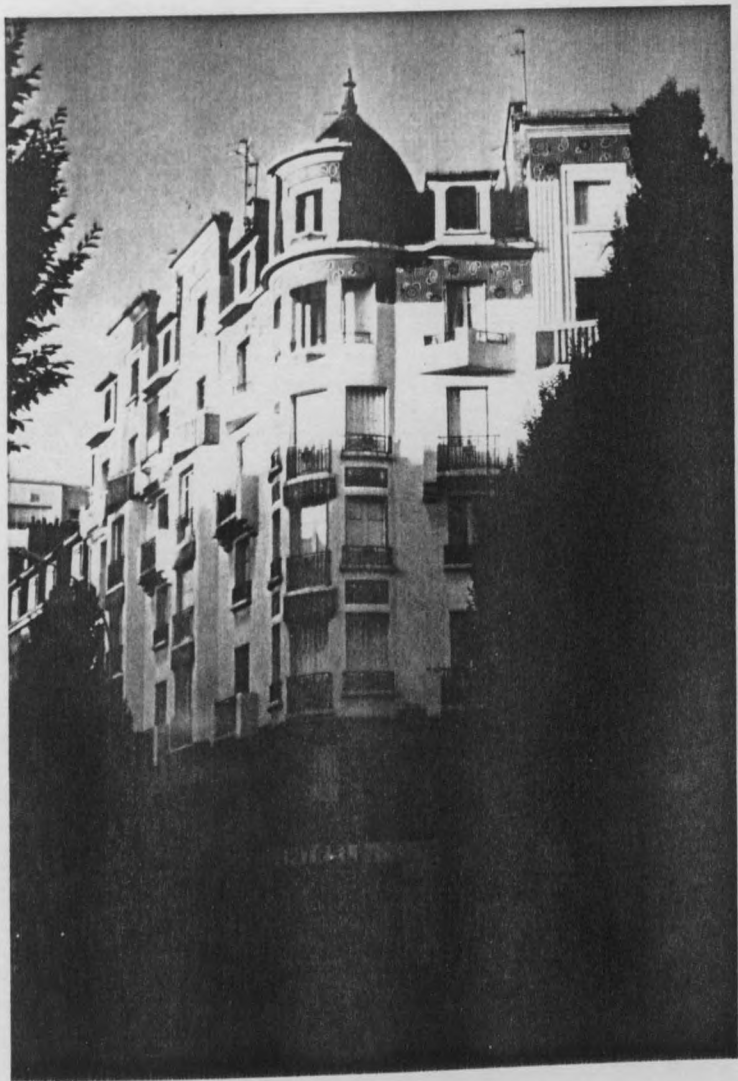
1934-36 - Bar de la Marine, place
de Bretagne et quai de la Prevalaye
à Rennes



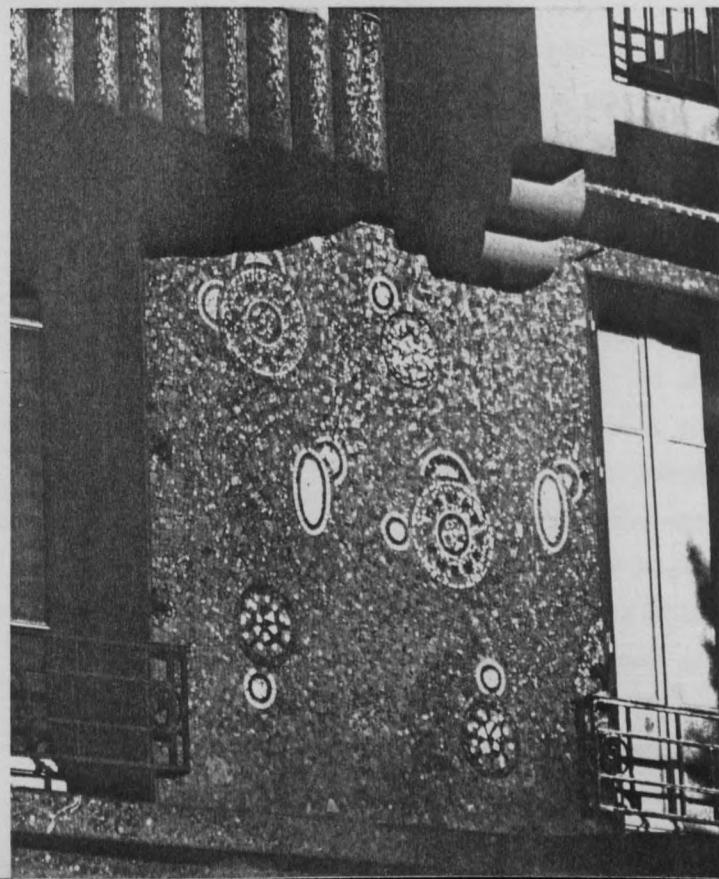
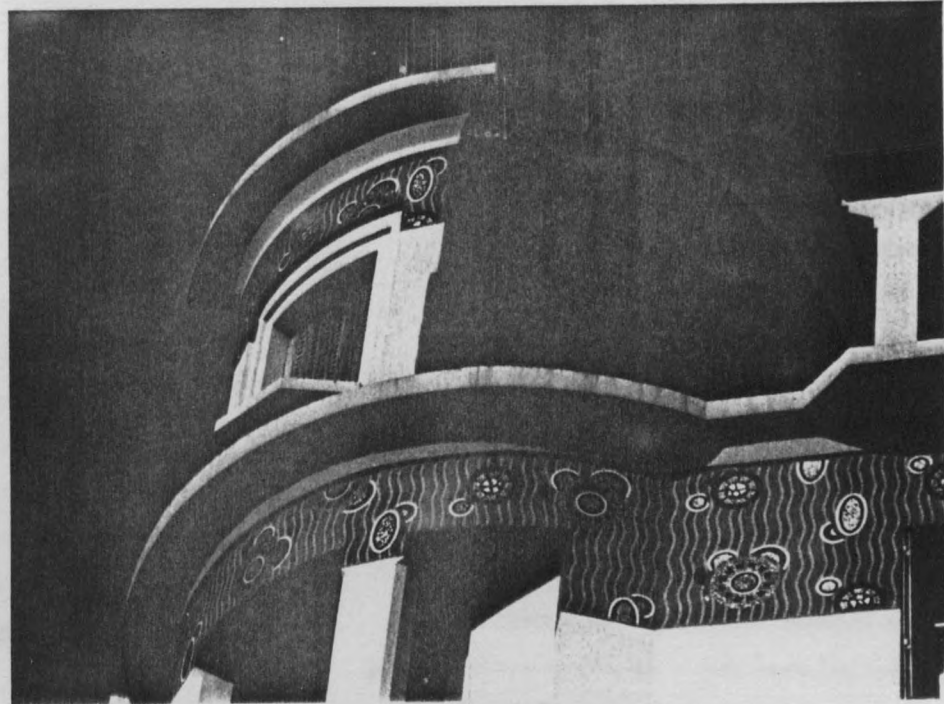
1931 - immeuble 9, avenue Aristide Briand
façade et vue de la cage d'escalier vers
la porte d'entrée



1931 - immeuble 9, avenue Aristide Briand
vue de la cage d'escalier vers la porte d'entrée



1931 - immeuble Poirier, 7, avenue Janvier et
1 rue Duhamel à Rennes (revêtements en mosaïque
exécutés par l'entreprise Odorico Frères)



J. POIRIER

donné la mesure de son talent, mais elle est appliquée à un immeuble de type post-hausmannien presque caricatural : grands combles, dôme d'angle, bow-windows, hiérarchie d'étages. Le décor d'Odorico va souligner les bow-windows par des décors fasciculés couverts de mosaïque d'or (et rappelant lointainement l'Egypte), ainsi que par des motifs stylisés d'inspiration florale - flottant, à l'entresol, sur un fond dégradé et, à l'attique, sur des vaguelettes. Ce beau décor de façade a, dans le paysage urbain rennais, une importance majeure - à peu de distance, sur la même avenue que l'immeuble construit peu après par Yves Lemoine dans un gabarit identique. Mais Poirier construit aussi des édifices plus modestes; et c'est chaque fois à Odorico qu'il en demande la décoration - ainsi, de la surélévation d'une maison ancienne, place de Bretagne,

p. 399 ◀ pour y installer le "Bar de la Marine" : le squelette de béton apparent à remplissage de briques vient prolonger les lignes de l'ancien édifice, tandis que s'installe sur l'angle une grande pancarte ornée d'une typographie décorative (le décor intérieur a malheureusement disparu, lors de modernisations plus récentes).

Dans le même esprit travaille Jean Legaud, un compagnon devenu entrepreneur et spécialiste à Rennes des immeubles populaires du marché privé. Legaud sera poursuivi pour avoir construit sans calcul d'ingénieur des bâtiments de neuf étages et condamné, il s'enfuira, dit-on. Peu de temps après, les bombardements de la guerre de 1939-1945 laisseront seules debout ces constructions dont, apparemment, la résistance était plus grande qu'on ne l'aurait imaginé ! Legaud a eu le droit à la publication, chez Edari, d'une monographie sur son oeuvre (34). L'introduction est un hymne à sa profession : "Gars du bâtiment, un père praticien avant tout, je me suis efforcé d'en suivre les traces et c'est pourquoi moi-même, j'ai une confiance sans

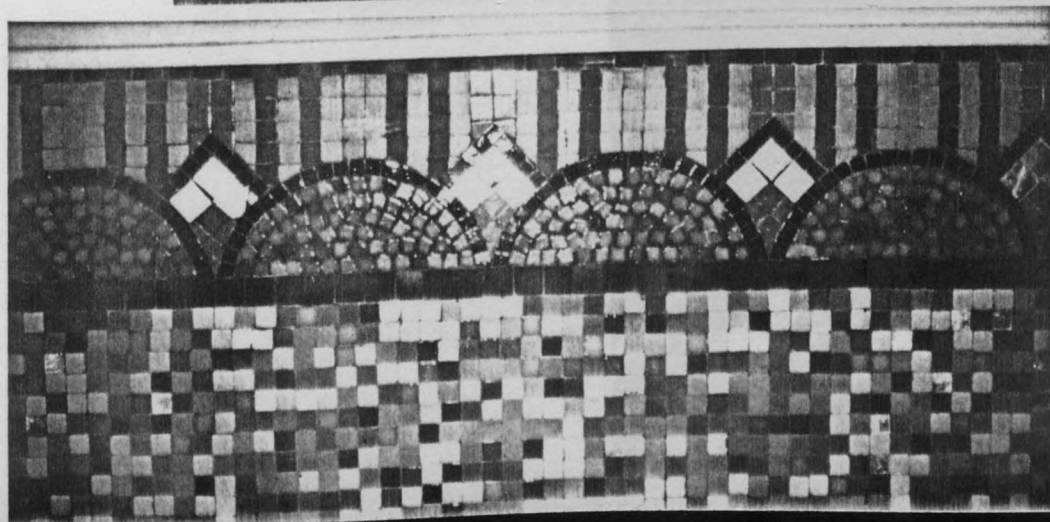
borne dans cette pratique professionnelle qui s'apprend "sur le tas" et laisse loin derrière elle certaines théories vaines; à mon avis, un homme ne se juge jamais à ses brevets ni à ses diplômes, mais à ses oeuvres".

Legaud est un bâtisseur étonnant : entre 1933 et 1938, il sera selon son expression : "le constructeur, l'architecte, l'ingénieur et le vendeur" de vingt immeubles de cinq à neuf étages. Ces immeubles ont tous une caractéristique commune : l'utilisation du granit en façade, un granit bosselé qui habille le squelette de béton d'une paroi chatoyante - Jean Legaud aurait sans doute été bien étonné d'a prendre qu'il devait ce procédé de revêtement du bâti à Richardson et aux magasins Marshall

404 ◀ Field de Chicago ! Dans certains immeubles d'angle, le pan coupé prolongé par un frontispice est bâti de brique jaune, mais dans 405 ◀ d'autres, la paroi est absolument uniforme, sans relief ni détail. Les prestations internes sont plus qu'élémentaires - il s'agit de petit logements sans aucun luxe - mais l'entrée est enrichie par un sol et un lambris de mosaïque qui donnent à cette construction élémentaire un peu d'apparence. Dans les espaces sans attrait des couloirs d'entrée, le décor coloré est un plaisir pour l'oeil : en laissant libre cours au mosaïste, Jean Legaud n'avait pas fait un mauvais choix.

Dans un registre moins économique, l'architecte Louis Gauvin et son successeur Ernest Prévos (18 ? -1976), ingénieur E.T.P., auront une large production dans les années trente. Installé à Vitré,

406 ◀ Gauvin avait construit à Fougères l'usine Morel et Gaté - sobre construction de béton aux allèges ornées de mosaïques Art Déco - en 1926. Il édifie également des maisons à Vitré puis à Rennes - 407 ◀ où, 15, rue Saint-Martin, il installe son logement et ses bureaux dans une jolie maison double aux fenêtres cintrées décorées de

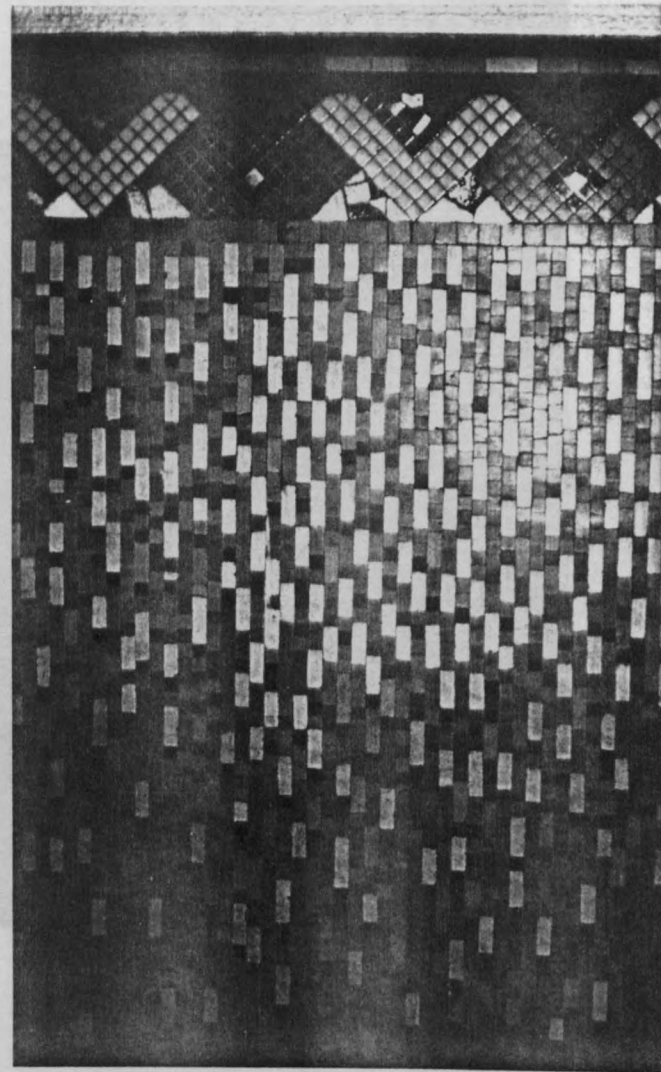


ci-contre : à Rennes,
1933-1938 - immeuble 14 rue de la Santé et
rue Jacques Gabriel (façade et détail sur
la frise du lambris de l'entrée)
ci-dessus : 1932-33, 75-77, boulevard de la
Tour d'Auvergne



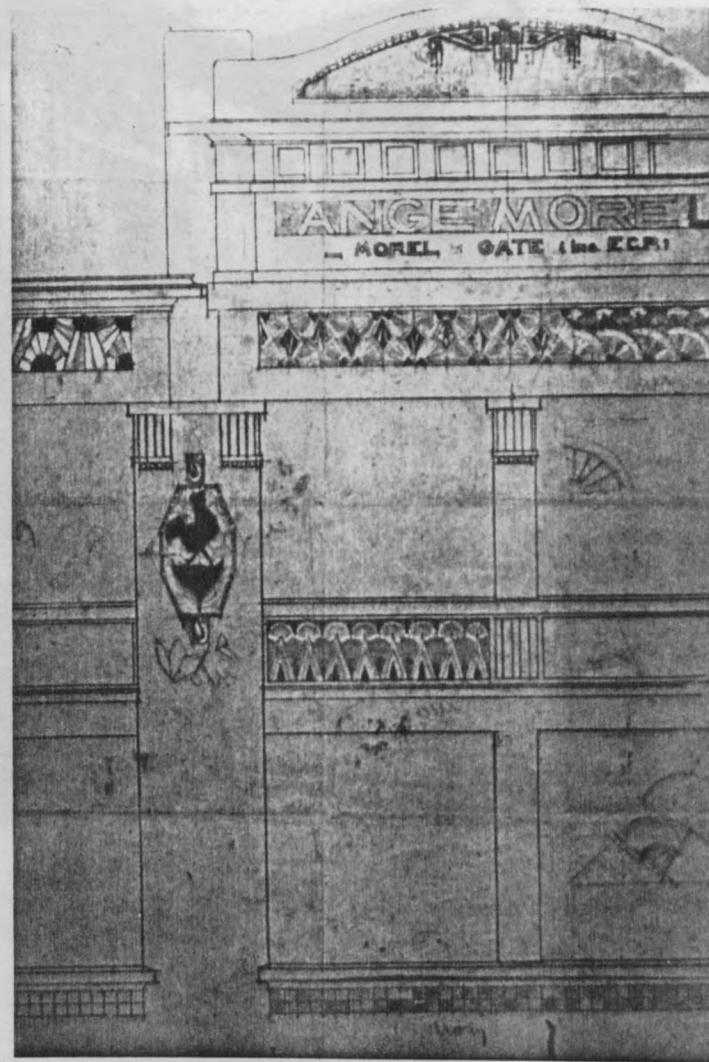
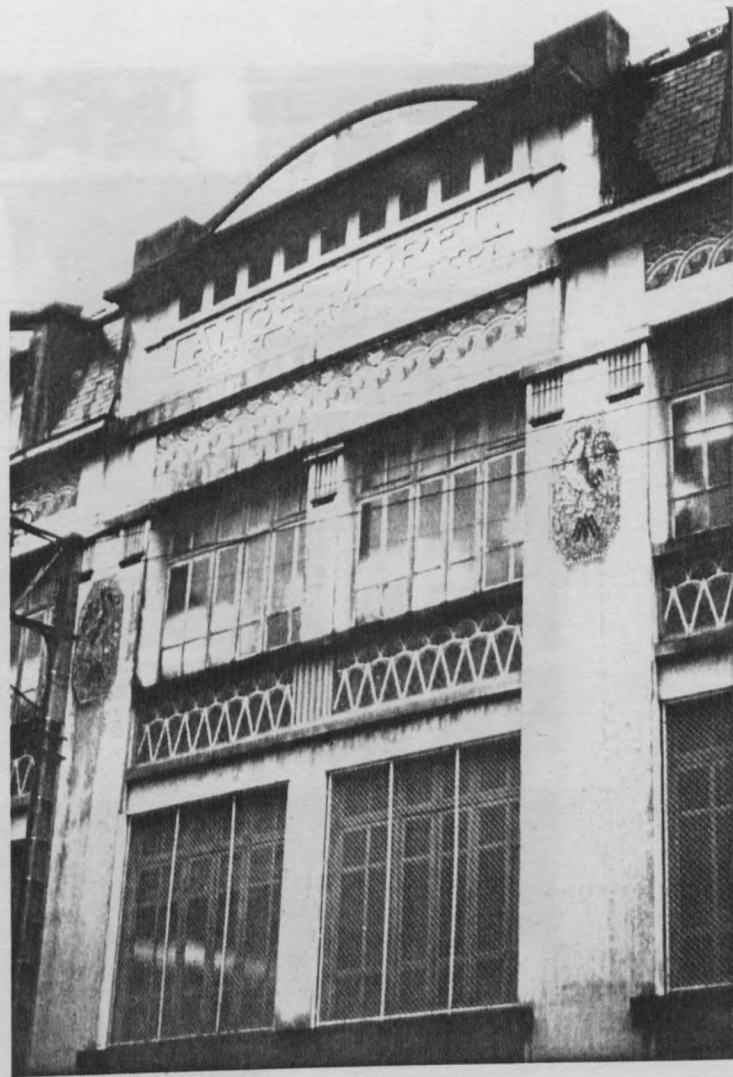
1936 - 5 quai de la Prevalaye à Rennes

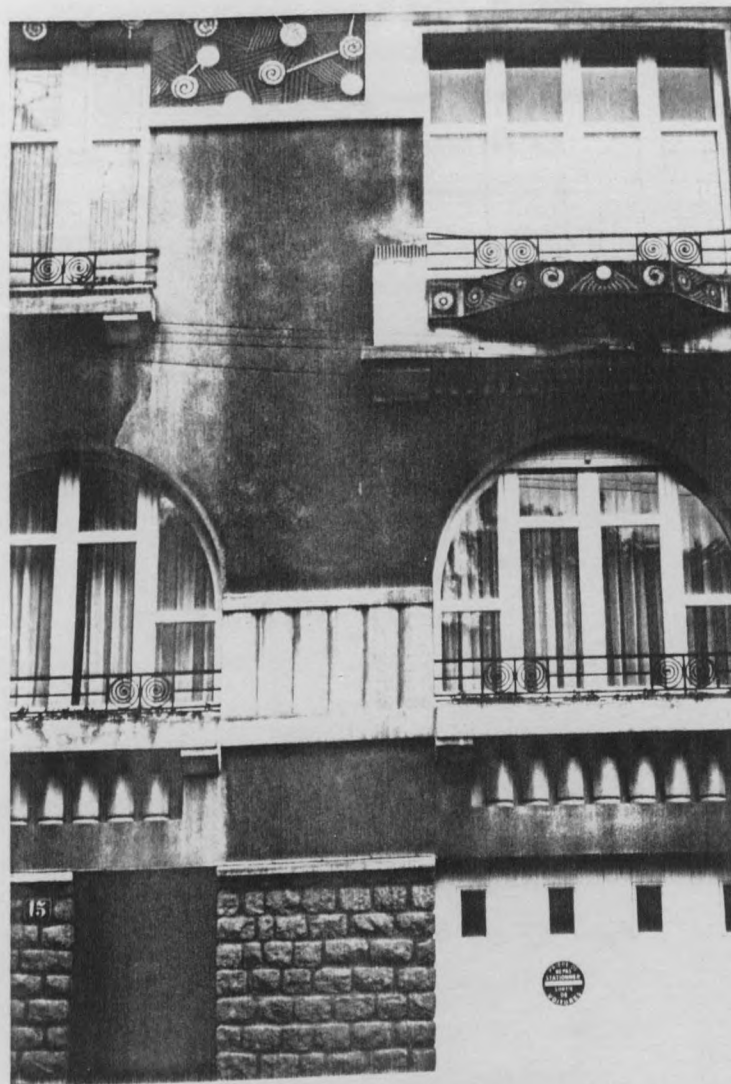
ci-dessous : 1933-1938 - 39 ter, bd. de la Liberté
entrée de l'immeuble et détail sur la frise du lambris



1926-1927 -

Fougères : usine Morel et Gaté, 1-3 rue des Récollets (Gauvin, architecte)
façade et dessin du projet conservé au Musée de Bretagne à Rennes (Odorico Mosaïstes)





1932 - 13-15 rue Saint-Martin à Rennes
(Prévos entrepreneur)

jardinières et à l'attique couverte d'un large bandeau de mosaïque.

Dans le répertoire à la mode - façades planes, grandes arcades en plein cintre, alternance de parties lisses, de crépi et d'appareillage rustique, décor géométrique - Gauvin puis Prévos construisent de nombreuses maisons qui, sans grande ambition, correspondent parfaitement aux goûts de la clientèle et qui, de fait, la satisfont parfaitement. Ils sauront aussi répondre au programme de l'immeuble : l'immeuble construit par Ernest

410 ◀ Prévos place Saint-Jean-Eude n'est pas seulement un bel exercice dans le style 1930, il a l'échelle et la monumentalité qui conviennent à ce vaste carrefour marquant l'extrémité de la rue d'Antrain, à la limite Nord du centre-ville. On retrouve

410 ◀ les mêmes qualités dans l'immeuble de l'avenue Aristide-Briand, dont le frontispice d'angle silhouette habilement le bloc d'immeuble et dans celui, très comparable, de l'avenue du Mail (qu'il faut probablement lui rapporter).

Ernest Prévos, qui n'est pas dénué d'un talent d'arrangeur, sera imité : lorsque l'entrepreneur Novello engage la construction

411
412 ◀ de l'avenue Louis Barthou, dans le quartier de la gare, il demande à l'architecte Armand Frigault des plans qui ne sont que la réinterprétation des édifices de Prévos. Ces grandes façades de l'immédiate avant-guerre, avec leurs alternances d'enduit et de moellon, le jeu des bow-windows ou des colonnes, les arcades sans profondeur, les attiques et les frontispices monumentaux ont une étrange similarité avec des œuvres architecturales récentes qui, sans doute, puisent aux mêmes sources...

Les immeubles des années trente posent à l'historien d'art un difficile problème : leurs auteurs sont des personnalités sans envergure artistique, qui se contentent d'imiter la mode et de la reproduire avec une aisance variable. D'architectes,

ils n'ont que le nom - et encore, pour peu de temps. La réalité est qu'ils sont entre les mains des marchands de maisons qui, constatant l'émergence d'une classe moyenne urbaine, répondent à sa demande par la construction d'immeubles ordinaires, dont l'apparat décoratif est tout à fait superficiel. Il serait tentant d'éliminer cette production pour cause de médiocrité plastique. Mais, ce faisant, on éliminerait aussi la clientèle correspondante et ce seraient des quartiers entiers de ville qu'il faudrait faire disparaître : force est de constater que cette catégorie nouvelle de construction existe (comme elle existe à Paris depuis un siècle) et qu'elle joue, dans l'ordonnance urbaine un rôle majeur - au point que ces constructions apparaissent aujourd'hui comme les éléments forts du paysage urbain de la rive gauche de la Vilaine. La culture savante, les media, les architectes ont ignoré cette production : il est dommage pour eux qu'elle ait eu en vérité quelque importance. On peut même affirmer avec le recul du temps que l'architecture immobilière, en dehors des circuits de la production architecturale officielle, a parfaitement répondu aux exigences du temps - au point qu'elle reste encore, pour notre génération, source d'imitation.

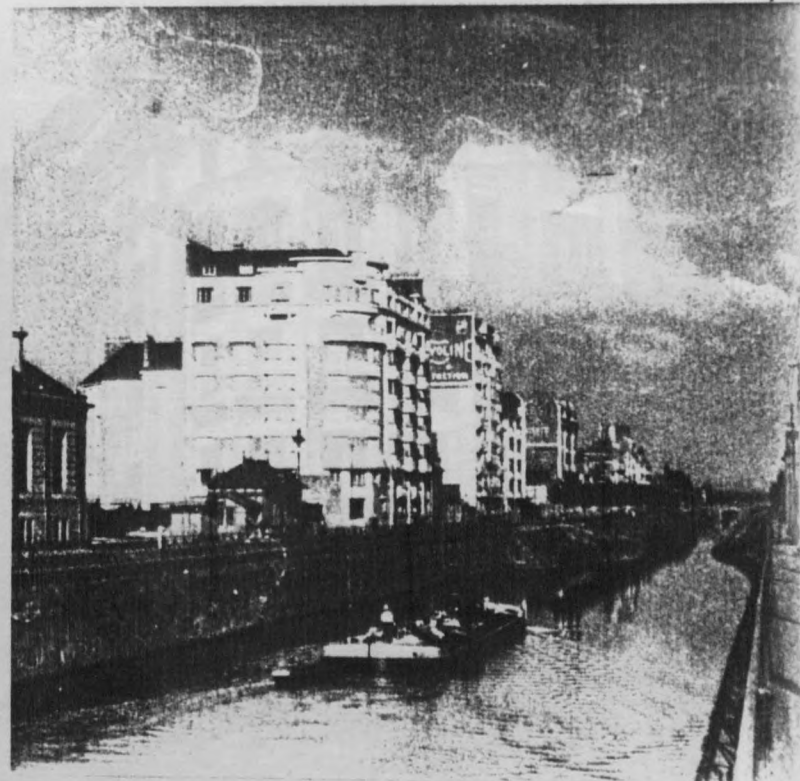
La dissolution pavillonnaire

Il nous reste, pour conclure, à évoquer l'habitat pavillonnaire. Né dès avant la guerre de 1914-18, il s'installe au long des voies situées derrière la gare, près la prison des femmes ou dans le secteur mal structuré de la rue de Redon et du boulevard Voltaire. C'est là que, rue

415 ◀ Alexandre Duval, nous avons pu trouver des maisons d'entrepreneurs qui, avec leurs balcons de bois, leurs fontes sur catalogue et leur décor de ciment moulé, sont de parfaits



à gauche : ca. 1935 - immeuble place Saint Jean Eudes et à droite, immeuble 19 rue Hardouin de Chartres et avenue Aristide Briand (1936) - Ernest Prévos successeur de Gauvin



Rennes : 8-10 avenue Louis Barthou et 2 avenue Louis Barthou, à l'angle de la rue Saint-Hélier



Rennes : 3-5 rue de la Santé et 19-25 avenue Louis Barthou
(revêtements intérieurs de Novello)



produits de l'esthétique pavillonnaire, balnéaire ou suburbaine. Versions populaires du répertoire savant des architectes, elles ne manquent pas toujours de charme, même si l'ordonnement urbain qu'elles génèrent est lâche et imprécis. Leur qualité majeure est le consensus dont elles font l'objet sur l'échelle, sur l'implantation, sur le rapport mur-toit, sur le système des percées et, enfin, sur le matériau : grès armoricain et brique. Dans l'immense secteur pris entre les voies du chemin de fer et le boulevard Jacques Carier, ce modèle va se répéter à l'infini pendant trente ans.

Avec la Loi Loucheur, en 1928, cette production s'intensifie. Les anciens faubourgs de Vern, de Châtillon et de Nantes se rejoignent, débordant jusqu'au boulevard Clémenceau qui constituent la limite Sud de la ville au delà de laquelle il n'est plus possible de construire (on dépasse les limites extrêmes de la vallée glacière de la Vilaine, limites au delà desquelles une usine de relèvement des eaux devient indispensable). Dans ce secteur peu structuré se retrouvent la prison des femmes et la prison départementale (de Laloy), l'église des Sacrés-Cœurs et celle de Sainte-Thérèse (oeuvres, respectivement, de Regnault et Perrin). Mais ces quelques éléments ponctuels ne suffisent pas à structurer un bâti sans hiérarchie aucune, composée de petits pavillons étroits disposés sur des parcelles en lanières.

416 ◀ Le parti en est toujours le même, s'allignant tout au long des grandes voies : un rez-de-chaussée réservé au garage ou au service, avec une petite entrée axiale; un étage d'habitation composé de deux pièces en enfilade sur deux travées (salon et salle-à-manger, chambre et cuisine) qu'isole une étroite travée d'axe pour le sanitaire; enfin, un comble à demi-croupe, parfois aménagé. Véritable collectif horizontal, cette

disposition systématique est d'une grande pauvreté. Mais il faut lui reconnaître quelques qualités : les jardins intérieurs, traités en vergers et en potagers, ont beaucoup de charme et correspondent parfaitement à une clientèle d'origine rurale, encore proche de la terre qu'elle cultive, pour assurer sa subsistance après la journée de travail; par ailleurs, la répétition systématique d'un même module et le recours fréquent au grès armoricain donnent une forme d'unité aux espaces urbains. L'analyse permet de constater quelques variantes : la maisonnette à pignon sur rue peut céder la place à une construction moins profonde, avec gouttereau sur rue et faux-pignon : dans ce cas, la parcelle est plus large et la maison isolée de ses voisins par des passages latéraux : on entre véritablement dans le pavillonnaire.

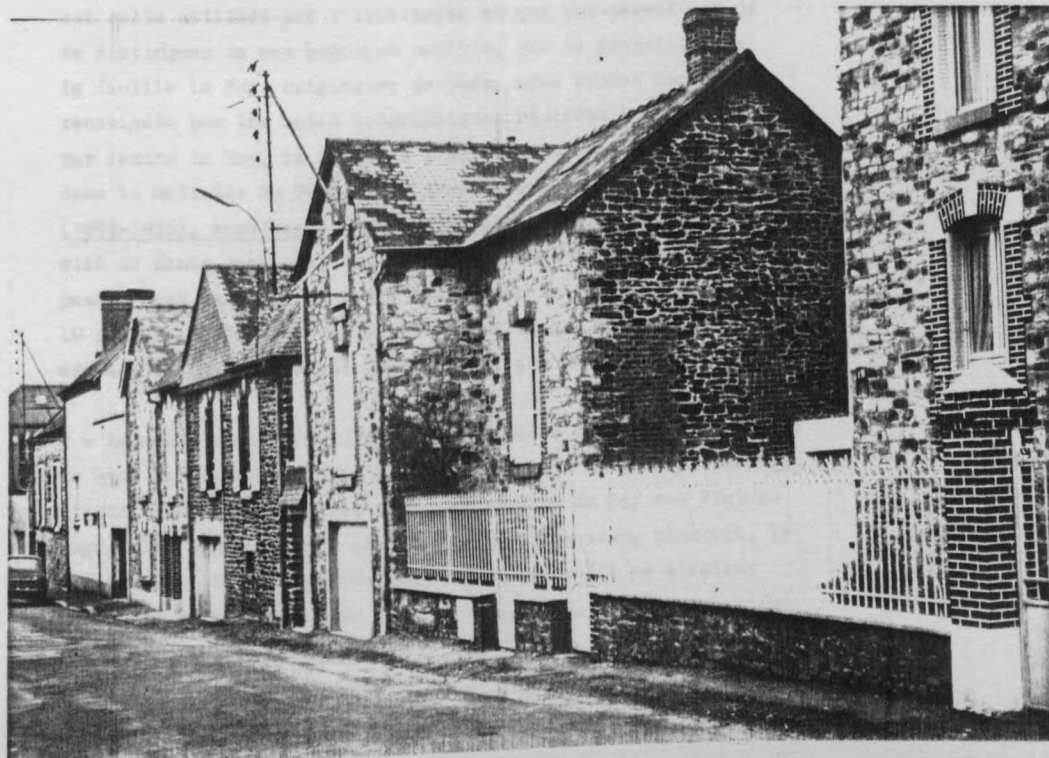
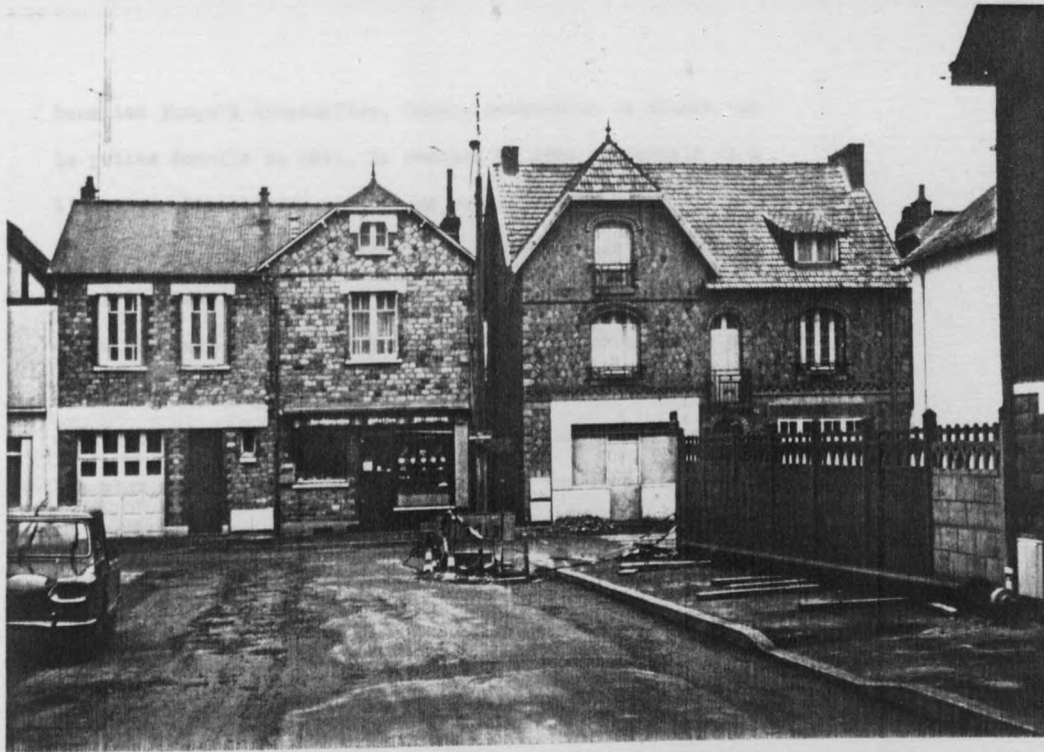
Cette architecture de série est d'un faible attrait. Elle constitue des paysages monotones, distendus, auxquels on a bien de la peine à trouver de l'intérêt : les entrepreneurs pouvaient certes correspondre à la demande d'une clientèle populaire et ils pouvaient trouver les formulations architecturales appropriées à une construction sans moyens. Mais leurs exigences se sont révélées bien faibles au niveau de l'agence urbaine comme à celui du traitement architectural de la forme : ce genre de construction appelle de toute urgence un retraitement qui tire parti de ses médiocres qualités pour en faire autre chose qu'un agglomérat. On mesure ici la profonde aliénation culturelle des classes populaires dans la civilisation industrielle.

Ainsi s'achève l'histoire architecturale de la Troisième République à Rennes comme dans beaucoup de villes à l'époque industrielle : devenue produit de consommation, l'architecture perd toute signification propre, elle s'appauvrit, elle se

Avant 1914

à gauche : 17 et 19 rue Alexandre Duval; à droite, le n° 15.





L'ARCHITECTURE PAVILLONNAIRE

Entre deux-guerres

ci-contre : la rue Bigot de Prémeneu depuis
la rue Pierre Corneille

et 13 à 17 rue de Vouziers

ci-dessous : 20 à 16 rue Barbey d'Aurevilly



banalise jusqu'à disparaître. Encore avons-nous la chance que la petite échelle du bâti, le recours au grès armoricain et à l'ardoise, l'emploi du pignon sur rue constituent une figure à peu près reconnaissable et, en tout état de cause, spécifiquement rennaise. Il en sera autrement par la suite où le néo-breton contemporain ne sera qu'une des branches anonymes du pavillonnaire international. La dissolution des cultures dans l'espace pavillonnaire est l'un des constats les plus attristants qu'on puisse faire sur la production du XXe siècle. La mort professionnelle des architectes a laissé place à un grand vide.

Notes :

1 - Nous avons adopté l'orthographe Le Ray (et non Leray), qui est celle utilisée par l'architecte et qui lui permettait de se distinguer de son homonyme nantais. Sur la généalogie de la famille Le Ray, originaire de Guer, nous sommes amplement renseignés par les notes biographiques réalisées à notre intention par Jeanne Le Ray, la fille de l'architecte, et reproduites dans la maîtrise de Françoise Le Bret-Hervouin, Emmanuel Le Ray (1859-1936), architecte de la Ville de Rennes, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1980. A ce document de première main - passionnant parce qu'il a été rédigé par un des acteurs de la période - s'ajoute une lettre détaillée que nous avait adressé en 1979 notre ami Jean Blécon, que nous tenons à remercier.

2 - Laurence Chatoney-Dzuira, Le répertoire décoratif d'Emmanuel Le Ray, et Marie-Françoise Bastit, Maisons d'E. Le Ray, dossiers d'Arts de l'Ouest, 1982 et 1983. L'immeuble du 24, rue Victor-Hugo, plus conventionnel que la rue de Châteaudun, pourrait, le cas échéant, être de Jobbé-Duval - à moins qu'il ne s'agisse d'une des toutes premières oeuvres de Le Ray, encore sous l'influence de son beau-frère ?

3 - Veillard, op. cit., p. 426 et p. 432, note 37. Le texte qu'il cite est extrait de L. Joubin, La Faculté des Sciences de Rennes, Rennes, Imp. Simon, 1900.

4 - L'édifice a malheureusement été défiguré par les bombardements de la dernière guerre, qui l'ont privés de son aile gauche - reconstruite dans un autre style après 1950.

5 - Le Palais du Commerce a eu bien des malheurs : en 1911, alors que les travaux de l'aile Est (P.T.T.) étaient à peine entamés, un incendie détruisit l'aile Ouest (édifiée par Martenot de 1885 à 1893). Il fallut la reconstruire et les travaux du pavillon central ne furent achevés que tardivement, en 1929. La salle prévue sera finalement remplacée par un central téléphonique qui occupe curieusement le coeur de la ville de Rennes !

6 - Information mentionnée par Nathalie Ruau, exposé d'Arts de l'Ouest, 1982, après entretien avec Jeanne Le Ray. L'hôtel Le Ray a été publié par Raguenet dès son achèvement.

7 - La notice de Charles Collasnon mentionne les travaux de l'Imprimerie Oberthur dans Auguste Jalabert, Annuaire de la Société des Architectes Diplômés par le Gouvernement, Paris, S.A.D.G., 1913. La grande halle en béton est reproduite d'autre part dans "Le Béton armé. Conférence de M. Flament à la Société centrale d'Architecture de Belgique. 8 décembre 1901" in L'Emulation, Bruxelles, 1901, col. 29 à 32, 35 à 37, 53 à 56, 59 à 64, 67 à 76 - illustration col. 73-74, avec le commentaire suivant (col. 72): "Voici une ferme d'environ 25 m. de portée entièrement en béton armé : répétition en petit de la Galerie des Machines de l'Exposition de 1889".

8 - Comme l'a montré Jean-Marie Pérouse de Montolos, "De la villa rustique d'Italie au pavillon de banlieue", op. cit.

9 - Jacques Gubler, Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse, Lausanne, L'Age d'Homme, 1975.

10 - Comme l'a montré P. Loyer dans "Ornement et caractère" in Le siècle de l'Eclectisme. Lille 1830-1930, op. cit.

11 - "C'était de la vénération ou presque que mon père éprouvait pour M. Mellet l'architecte, au talent mesuré, calme, qui avait construit le Collège Saint-Vincent en s'inspirant de l'architecture italienne. C'était le talent de M. Mellet qui inspirait à E. Le Ray ce sentiment mais aussi et surtout son caractère, M. Mellet était un croyant dans toute l'acception du terme, et sa croyance si vraie, si sincère, rayonnait autour de lui. Il était profondément bon et tolérant, cette bonté, cette tolérance s'étendait à tous ceux qui lui étaient en apparence diamétralement opposés. Mon père disait parfois, Mellet, c'est un saint!" (Jeanne Le Ray, notes sur son père in Fr. Lebrat-Hervouin, op. cit., vol. 2, p. 19).

12 - Idem, vol. 2, p. 33.

13 - Le "terrazzolith" est une poudre de bois à base de sciure, compressée, teintée en rouge et additionnée d'un liant à base de chaux : il constitue un sol uni, lavable, pouvant être ciré et dont la qualité principale est l'élasticité - qui le rend silencieux. Le procédé a été introduit à Rennes par Odorico père et exploité en premier par H. Mellet dans les couvents de la rue Hoche. Le Ray l'emploiera ensuite à large échelle.

14 - Gustave Geffroy, "Le plafond du théâtre de Rennes", in L'Art et les Artistes, Paris, tome XVIII, p. 211 à 217, et H.F., "Rennes", ibidem, p. 243 à 245 (à propos de la restauration de l'hôtel de ville - sur laquelle on verra aussi Jean Janvier, L'Hôtel de Ville de Rennes, Rennes, Oberthur, 1919).

15 - L'oeuvre de Jean Boucher n'aura pas eu plus de chance que ses prédécesserices. Les autonomistes bretons ont fait sauter le monument à la veille de la guerre de 1939-1945, arguant du fait que le thème en était "La Bretagne aux pieds de la France".

16 - Luc Legeard, exposé d'Arts de l'Ouest, 1982 (publié sous le titre "Le Panthéon rennais. 11 novembre 1918 - 2 juillet 1922" in Arts de l'Ouest, Rennes, 1983, vol. VII, p. 57 à 66). Sur les Halles Centrales, Katherine Gruel, 1975, et sur la Piscine Saint-Georges, Dominique d'Espinose-Letellier, 1975, dossiers d'analyse architecturale.

17 - Il y a quelques années encore, le peintre Masson ne le considérait-il pas comme le meilleur plafond réalisé au XXe siècle ? Il nous a affirmé s'en être inspiré pour le plafond du théâtre de l'Odéon, qui lui avait été commandé par André Malraux. Blessé gravement aux yeux durant la première guerre mondiale, J.J. Lemordant fit par la suite une carrière assez contestée. Ancien élève de Le Ray, il était architecte de formation - il s'en souviendra pour la construction de son hôtel parisien, 48, avenue René-Coty (Antony Goissaud, "Hôtel particulier pour un artiste-peintre, 48, avenue du Parc Montsouris à Paris par Jean-Julien Lemordant architecte" in La Construction Moderne, Paris, 4 octobre 1931, p.8 à 15, pl. 1 à 4 & couverture).

18 - Rapport de Jean Janvier sur le projet de construction de la piscine municipale, lors de la séance du Conseil municipal de Rennes, le mercredi 5 octobre 1921.

19 - Des documents concernant les piscines des Thermes de Nancy et de la Butte-aux-Cailles à Paris se trouvent dans le dossier des Archives Municipales de Rennes consacré à la piscine Saint-Georges : ils prouvent l'influence que ces modèles ont exercé sur Le Ray. Ce dernier s'est également inspiré du Stade Nautique des Tourelles (construit à Paris, Boulevard Mortier, par l'architecte Léopold Bévière en 1924).

20 - Hélène Guéné, Odorico mosaïste. La production d'un atelier italien en Bretagne et Anjou (1882-1978), thèse de 3e cycle, Université de Haute-Bretagne, 1984. Quelques éléments de ce travail ont été publiés (voir ci-dessus p. X, note 8).

21 - Cette citation est extraite d'un article de Germain Sanzère dans L'Ouest-Eclair - article auquel répond le journal municipal sous le titre " La piscine de Rennes - une campagne anti-sportive". Les attaques contre la piscine ont été d'autant plus ardentes que son implantation s'est faite sur l'emplacement de l'ancienne abbatale Saint-Georges, détruite à la Révolution : le remplacement d'une église par une piscine était difficile à supporter!

22 - L'histoire de l'Ecole des Beaux-Arts de Rennes et de l'Ecole d'Architecture a été faite par H. Guéné, op. cit., vol. 1, p. 343 à 353 et vol. IV, p. 261 à 357.

23 - Sur le thème de la bretonnité, divers travaux d'architectes sont parus récemment : à Nantes, Françoise Chaillou et Jean-Pierre Peneau, Extension des stéréotypes architecturaux de la bretonnité, Nantes, Unité Pédagogique d'Architecture, C.E.R.M.A., rapport intermédiaire contrat CORDA, juin 1983; à Brest, Daniel Le Couédic, Un siècle d'architecture domestique en Bretagne: du modèle social à la série marchande, thèse de 3e cycle, Brest, Université de Bretagne occidentale, 1984. Sur les relations entre modernisme et modernité, le Musée de Brest prépare, en collaboration avec l'Institut Français d'Architecture, une exposition qui sera le bilan des travaux de D. Le Couédic.

24 - Emile Charpentier, préface à P. Laloy. Architecte diplômé par le Gouvernement. Rennes. Travaux d'Architecture, Stasbourg, EDARI, s.d. (1932).

25 - Sur le néo-breton, on consultera la maîtrise d'Hélène Guéné, ainsi que les travaux plus récents de Françoise Chaillou et de Daniel Le Couédic cités plus haut. Il n'existe malheureusement pour l'instant aucune étude sur Lionel Heuzé ni sur James Bouillé (ce dernier a écrit L'habitation bretonne, Paris, Ch. Massin, 1926, ainsi que L'Art en Bretagne, mais sa personnalité est quelque peu effacée par l'engagement qui fut le sien dans l'antonomisme breton durant l'occupation allemande).

26 - H. Guéné, Odorico mosaïste, op. cit., vol. 1, p. 435.

27 - La maîtrise que Catherine Lebret consacre à l'oeuvre d'Yves Hémar est en cours d'achèvement à l'Université de Haute-Bretagne: nos informations proviennent directement de son travail et nous l'en remercions vivement.

28 - Extraits de presse (Le Journal, 6.7.1927, et La Côte d'Emeraude, 13.5.1932) publiés en tête de Yves Hémar. Architecte D.P.L.G. Travaux d'Architecture, Strasbourg, Edari, s.d. (1933?).

29 - Yves Hémar, L'art populaire en Bretagne. Monographie de l'exposition du château de Saint-Malo, Saint-Brieuc, O.L. Aubert, s.d. Cette très riche collection, conservée au château de Saint-Malo, a mystérieusement disparu depuis la Libération : selon les uns, elle aurait été détruite durant le bombardement de la ville (encore que le château n'ait pas été touché); selon d'autres, elle serait abandonnée dans les caves depuis quarante ans et serait en grande partie perdue pour cette raison. On affirme également que les relations de l'architecte avec le Régime de Vichy ne sont pas étrangères à cette curieuse disparition d'un fonds très important pour l'art et l'ethnographie bretonne.

30 - La revue L'Architecture a consacré un numéro spécial à l'oeuvre de Georges Lefort, à l'occasion de la remise de la grande médaille de la société centrale, en novembre 1930. Sur cet architecte, Elisabeth Girre-Hervé achève une maîtrise qui a été l'occasion de la redécouverte du fonds de l'architecte à Guingamp: les filles de Georges Lefort ont bien voulu faire don de ce fonds très important (plusieurs milliers de pièces) au Musée de Bretagne, où Elisabeth Girre-Hervé s'est chargée de son classement. Sur la Caisse d'Epargne de Saint-Brieuc, dossier d'Arts de l'Ouest (Jacqueline Le Glatin, 1983). Les projets du concours ont été publiés dans les Cahiers d'Architecture, Paris, 1907, 10e année, planches 104 à 109 sur "Les concours publics". Pour le centenaire de la Caisse, un volume a été publié en 1934 à Saint-Brieuc (Archives Départementales des Côtes-du-Nord). Enfin, on consultera Jean-Paul Midant, Un programme architectural : les Caisses d'Epargne entre 1870 et 1914, maîtrise, Université de Haute-Bretagne, 1983, qui donne un aperçu plus général du thème.

31 - Anne-Marie Robin, 1979, et Catherine Leuret, 1983, dossiers d'Arts de l'Ouest sur la Gare de Dinan. Le premier de ces dossiers comporte de nombreuses précisions sur le rôle de Raoul Dautry et sur celui du maire de Dinan dans la reconstruction de la gare.

32 - Sylvie Rémy (qui a précédemment travaillé sur Mallet-Stevens) prépare actuellement une étude sur Pol Abraham, dans le cadre du projet d'exposition du Musée de Brest. Pol Abraham est par ailleurs le célèbre auteur de Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval, dont la publication en 1934 devait ouvrir un débat passionné sur l'efficacité de la croisée d'ogives ainsi que l'exactitude des théories de Viollet-le-Duc (cf. Pierre-Marie Auzas, Eugène Viollet-le-Duc 1814-1879, Paris, catalogue de l'exposition de la C.N.M.H.S., 1965 - 2e éd., 1979, p. 215).

33 - F. Loyer, "Sauvage ou le renoncement" in Henri Sauvage 1873-1932, Bruxelles, A.A.M., 1976, p. 35 à 70, expose ce thème, également applicable à Georges Lefort.

34 - Jean Legaud. Travaux d'Architecture, Strasbourg, Edari, 1938, met en vedette cet architecte-entrepreneur au même titre que Pierre Laloy ou Yves Hémar. S'il paraît normal que Lefort soit exclu de ces publications, pour cause de modernisme affiché, on s'étonne en revanche que Perrin en soit absent - il est vrai que ses principales productions à cette époque sont religieuses et transitent par d'autres publications (comme Les églises de France illustrées, dont les fascicules donnent aux églises du XIXe et du XXe siècle une place non négligeable - Regnault, notamment, y figure pour l'Ille-et-Vilaine). Notre tableau de l'architecture à Rennes durant l'entre-deux-guerres ne peut pas prétendre à l'exhaustivité, faute d'études universitaires sur le sujet. C'est ainsi que nous excluons l'architecte Urbain Crommen, actif jusqu'en 1960 et auteur de l'immeuble du 1, rue Jules-Simon, où il habitait, ainsi que Charles Guillaume fils (18 ? - 1948) qui, avec Garin et Odorico, donne dans son appartement (en surélévation à l'angle des rues Pontgérard et Rallier du Baty) un bel exemple de style 1930; enfin, Marcel Guillet, dont la période de production va de la veille de la guerre aux années soixante. Parmi les

entrepreneurs, Urbain Huchet (auteur du très bel immeuble de la rue Lesage, face à l'ancien Séminaire) et C. Guérin (qui était installé rue du Docteur Roux, dans la villa "Les Cottages") mériteraient eux aussi une étude. Nous pouvons espérer que ce travail ouvrira la voie à des recherches plus approfondies sur une génération d'architectes qui sont encore très sous-estimés et qui posent par ailleurs de difficiles problèmes documentaires, car leur oeuvre a été ignorée par les media, leurs fonds de dessins souvent détruits (c'est le cas, par exemple, pour Hyacinthe Perrin) et les archives publiques les concernant fort mal gérées : notre siècle attache trop peu d'importance à sa mémoire, au point que les productions les plus récentes sont les plus difficiles à étudier, faute de sources. On peut espérer que ceci permettra de redécouvrir certains documents et de sauver d'autres plutôt mal en point (comme les archives de Jean-Marie et Pierre Laloy, encore conservées par leurs descendants, mais qui demanderaient une meilleure protection et un classement systématique - ici, relativement aisé à réaliser). Les dépôts que nous avons pu obtenir au Musée de Bretagne des fonds Mellet et Lefort ouvrent la voie à une politique beaucoup plus systématique de protection des dessins d'architecte dans la région.

BIBLIOGRAPHIE

■ Sources

Les Archives Départementales conservent de nombreux dossiers sur les constructions publiques du XIXe-XXe siècle, notamment les églises avant 1905 (série O) - documentation qu'on complètera par la consultation de la série 7 Fa (coupures de presse, photographies, notes manuscrites diverses, etc...) et par le registre des Avis du Conseil local des Bâtiments Civils.

Les Archives Municipales de Rennes sont surtout utiles pour le dépouillement des Arrêtés de Voierie qui donnent la date, le propriétaire et parfois l'architecte ou l'entrepreneur pétitionnaire - c'est la source principale pour l'architecture privée. Il existe par ailleurs des dossiers très complets sur l'architecture municipale - ce qui permet de connaître de près l'oeuvre de Le Ray ou de Lemoine.

Parmi les fonds privés, les Archives de l'Archévêché complètent utilement celles du Département pour la construction religieuse, tandis que le fonds Laloy, conservé par M. Michel Laloy, donne une idée presque exhaustive de la production de Jean-Marie, puis de Pierre Laloy. Les familles Mellet, de Quénétaïn (descendants de Regnault), Jobbé-Duval et Tamineau, Perrin, Collasnon, Hémar, l'architecte Guillaume (successeur de Gauvin et Prévost) conservent une documentation très importante, qu'ils ont largement mis à la disposition de nos étudiants ou de nous-mêmes pour les besoins de cette recherche.

Enfin, le Musée de Bretagne, sous l'impulsion de Jean-Yves Veillard, a accumulé une documentation considérable sur certains architectes du XIXe s. (Hérault, Langlois), ainsi qu'une énorme documentation photographique dans le cadre de son iconothèque. Nous avons pu y ajouter quelques éléments sur Richelot, une partie des fonds Regnault, Mellet et Collasnon (provenant du cabinet d'H. Maillols), et la totalité du fonds Lefort.

A ces sources s'ajoute le fichier Malo-Renault de la Bibliothèque Municipale de Rennes, dont l'utilité n'est pas négligeable - même pour la période contemporaine.

■ Publications

● Généralités :

Jean Meyer & collab., Histoire de Rennes, Toulouse, Privat, 1972.
Jean-Yves Veillard, Rennes XIXe siècle/ Architectes, urbanisme, architecture, Rennes, Editions du Thabor, 1978.

François Loyer, "Le XIXe siècle, un siècle de grande architecture" in Monuments Historiques, Paris, C.N.M.H.S., 1980, n° 109 (n° spécial "Bretagne"), p. 21 à 26, et "La renaissance architecturale des provinces au milieu du XIXe siècle" in Culture et création dans l'Architecture provinciale de Louis XIV à Napoléon III, Aix-Marseille, Publications de l'Université de Provence, 1983, p. 193 à 206.

Françoise Chaillou et Jean-Pierre Peneau, Les références architecturales dans le dialogue architecte-usager, rapport n° 39, octobre 1982; Extension des stéréotypes architecturaux de la bretonité, rapport intermédiaire, juin 1983; Mise à jour des références régionales dans l'architecture de quelques types d'équipements publics, rapport n° 49, mars 1984; Les architectes des régions Bretagne Pays de Loire dans la première moitié du XXe siècle, rapport n° 54, septembre 1984, Nantes, Unité Pédagogique d'Architecture, C.E.R.M.A.

Daniel Le Couédic, Un siècle d'architecture domestique en Bretagne. Du modèle social à la série marchande. 1880-1980, thèse de 3e cycle (dactylographiée), Brest, Université de Bretagne occidentale, 1984.

● Monographies :

Bertrand Pocquet du Haut-Jussé, "Le Mobilier de la Cathédrale Saint-Pierre de Rennes" in Arts de l'Ouest, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1983, vol. VII, p. 67 à 80.

François Loyer, "Le Théâtre de Rennes, un effort de modélisation" in Victor Louis et le théâtre, Paris, C.N.R.S., 1982, p.231 à 246.

Odile de Charry, "Jacques Mellet architecte rennais de 1841 à 1876" in Arts de l'Ouest, 1982, vol. VI, p. 117 à 132.

Jean-Yves Veillard, "Un "leader", Jean-Baptiste Martenot, architecte de la Ville de Rennes" in Culture et Création..., op. cit., p. 207 à 220.

F. Loyer, "Rennes d'hier et d'aujourd'hui. Le jardin du Thabor" in Le Rennais, Rennes, juillet-août 1978, n° 76, p.30 à 33.

Geneviève Plessix-Le Louarn, "L'usine à gaz de Rennes" in Arts de l'Ouest, 1983, vol. VI, p. 5 à 14.

Anne-Bénédicte Martineau, L'architecte Lussan et le fonds de la Bibliothèque municipale du Mans, in Arts de l'Ouest, 1983, vol. VII, p. 41 à 56.

Odile Besnier, "Les églises néo-gothiques des Côtes-du-Nord", in Monuments Historiques, Paris, C.N.M.H.S., 1980, n° 109, p. 27 à 32, et "La maison de Viollet-le-Duc à Saint-Brieuc", idem, n° 112, p. 89 à 92.

Sophie Weygand, "Alcide Boutaud (1844-1929), architecte néo-gothique", in Arts de l'Ouest, 1983, vol. VII, p. 15 à 40.

■ Travaux Universitaires

Les maîtrises, D.E.A. et thèses de 3e cycle mentionnées ci-dessous sont conservés à la bibliothèque de l'Institut Armoricaïn de Recherches et d'Etudes Historiques de l'Université de Haute-Bretagne à Rennes, où ils peuvent être consultés. Les dossiers et exposés réalisés dans le cadre du cours d'Arts de l'Ouest ont été conservés par leurs auteurs (c'est sur la base de photocopies ou des notes prises durant les exposés que nous avons pu effectuer la présente recherche).

● maîtrises

Maisons néo-Renaissance à Rennes (Pierre-Yves Balut, 1974)

L'architecture religieuse du XIXe siècle dans les Côtes-du-Nord (Odile Besnier, 1978)

L'évolution urbaine de Saint-Servan : l'exemple de la rue Ville-Pépin (Gildas Durand, 1978)

Arthur Régnault, architecte diocésain d'Ille-et-Vilaine (Annaïck Ravilly, 1978)

Catalogue de l'oeuvre de l'architecte rennais Jean-Marie Armand Laloy (Marie-Laure Blanchon-Hatzignatiou, 1979)

Le Bonhomme Morlaix (Morlaix aux XVIIIe et XIXe siècles) (Alekos Tsolakis, 1979)

Alcide Boutaud (1844-1929), un architecte néogothique de la fin du XIXe siècle dans l'ancien diocèse de Poitiers (Sophie Weygand, 1980)

Les Mellet, un cabinet d'architectes rennais de 1841 à 1926 (Odile de Charry-Tramond, 1980)

Emmanuel Le Ray (1859-1936), architecte de la Ville de Rennes (Françoise Leuret-Hervouin, 1980)

Le fonds Lussan de la Bibliothèque municipale du Mans (Anne-Bénédicte Martineau, 1981)

L'architecte Yves Hémar (Catherine Leuret, en cours)

L'architecte Georges Lefort (Elisabeth Girre-Hervé, en cours)

Le fonds François-Alfred Ramé au Musée de Bretagne (Marie-Laure Montier, sous la direction de X. Barral, 1985)

Joseph-Etienne Bigot (1807-1894), architecte-restaurateur, architecte-archéologue et le Moyen-âge (Thérèse Jannès, 1985)

Le château de la Gré de Callac et l'oeuvre de Frédéric Jobbé-Duval (Laurence Jégard, en cours)

Le jardin du Thabor (Muriel Laporte, en cours)

● Diplômes d'Etudes approfondies

Les problèmes d'urbanisme au Mans dans la première moitié du XIXe s. (Evelyne Robineau, 1977)

Le néogothique dans les Côtes-du-Nord (1840-1890) (Odile Besnier, 1979)

L'oeuvre d'Arthur Régnault et ses rapports avec le néobyzantin en France (Annaïck Ravilly, 1979)

L'architecture néoclassique à Rennes : Louis Richelot (Gwénaëlle de Carné, 1982)

La famille Odorico, un atelier de mosaïstes italiens en Bretagne (1882 - 1978) (Hélène Guéné, 1982)

Histoire d'un château: le château de Bel-Air, exemple de reconstruction castrale dans l'Ouest entre 1870 et 1914) (Odile de Charry-Tramond, 1982)

Châteaux néogothiques en Bretagne : Trevarez et Keriollet (Jean-Paul Midant, 1985)

● Thèses de Troisième Cycle

L'architecture néoclassique à Rennes : Louis Richelot (Gwénaëlle de Carné, 1984)

Odorico Mosaïste. La production d'un atelier italien en Bretagne et Anjou (1882 - 1978) (Hélène Guéné, 1984)

● Dossiers ou Exposés de Licence

Arthur Regnault :

Eglises de La Guerche de Bretagne (Jacqueline Duroc & Guylaine Le Kernec, 1985), Fleurtuit (Laurence Rouland-Tomasi, 1982), Combourg (Catherine Mainguy, 1985), St-Enogat à Dinard (Patrick Malbois & Isabelle Sibiril, 1984), Bedée (Marie-Claude Lagarde, 1983), St-Christophe des Bois (Christophe Laporte, 1985), Corps-Nuds (Marie-Christine Morel & Agnès Petite, 1982), Lohéac (Jack Ruellan, 1984), Liffré (Dominique Leblanc-Jaunâtre, 1976), Noyal-sur-Vilaine (Laurence Jégard & Michèle Lebrun-Rouxel, 1984), Coësmes (Panayota Kornezou, 1984), Maxent (Christine Ronco & Blandine Gourmelon, 1982), Maure-de-Bretagne (Isabelle Salmon, 1984), St-Aubin d'Aubigné (Frédérique Landuren & Pascale Raymond, 1984), St-Senoux (Monique Gourmelon & Catherine Potiron, 1984), Etreilles (Dominique Colmont, 1985), Ercée-en-Lamé (Maire-Laurence Mesle-Bouscayrol, 1985), Châtillon-en-Vendelais (Guy Le Thuault, 1985), Thorigné (Jeannie Boulin, 1985), Cesson-Sévigné (Estelle de Gérando & Nathalie Galipeau, 1984), St-Père-Marc-en-Poulet (Patrick Le Tiec, 1985), Tinténiac (Philippe Féfeu, 1982; Catherine Lambert, 1985), Acigné (Marie-Noëlle Bréchet, 1978; Isabelle Letellier, 1984), Epiniac (Nathalie Bertholet, 1985), Gosné (Isabelle Blanchard & Anne Kerhoas, 1984), Sacrés-Coeurs de Rennes (Pascale Deniaud & Catherine Chamoux, 1982), Montreuil-sur-Ille (Laurence Guillo & Blandine Morin, 1984).

Mellet frères :

St-Martin de Vitré (Nathalie Favard, 1978; Gaétane Guiguen, 1985), ch. des Aubiers-en-Hillion (Odile Fouéré & Jean-François Troussel, 1985), Janzé (Dominique Yvergniaux & Florence Fossey, 1982; Christine Grenouilleau, 1985), Montfort-sur-Meu (Danièle Yvergniaux, 1978), Melesse (Anne Bienvenu & Véronique Lejeune, 1985), Val d'Izé (Luc Gautier, 1985), Landujan (Pierrette Malenfant, 1985), St-Etienne-en-Coglès (Raphaëlle Nicoleau & Catherine Prigent, 1985), St-Aubin du Cormier (Isabelle Frager, 1985), ch. du Grand-Chesnay au Poël (Marie-Christine Allardin & Sylvie Grué, 1985), St-Malo de Phily (Bruno Saulnier, 1982), Bonabry à Fougères (Olivier Millet, 1985), Chapelle St-Vincent de Rennes (Luc Leborgne, 1982).

Jean-Marie Laloy : Ecole d'Agriculture de Rennes (Claire Boucher & Yvette Lavigne, 1983), Hospice de St-Méen à Rennes (Didier Pillen, 1978), Ecoles en Ille-et-Vilaine (Didier Lecenne, 1982; Hedwige Quivrin, 1985), hôtels particuliers rue de Viarmes à Rennes (Claudine Hamon, 1982), villas boulevard Surcouf à Cancale (Elisabeth Girra-Hervé & Guylène Louvel, 1983).

Le Ray : Le répertoire d'écoratif d'Emmanuel Le Ray (Laurence Chatoney, 1982), Maisons d'E. Le Ray (Marie-Françoise Bastit, 1983), Ecole de Médecine de Rennes (Jean-Michel Juillian & Claudine Ménard, 1982), Hôtel Poivrel (Monique Le Gall & Pierre Talbot, 1978), Hôtel Le Ray (Nathalie Ruau, 1982), château de la Piletière (Marie-Laure Montier, 1983), Halles centrales de Rennes (Katherine Gruel, 1975), Panthéon rennais (Luc Legeard, 1982), Piscine Saint-Georges de Rennes (Dominique d'Espinose-Letellier, 1975).

Lemoine : maison Odorico, rue Joseph Sauveur à Rennes (Béatrice Salmon, 1980).

Lefort : Caisse d'Epargne de St-Brieuc (Jacqueline Le Glatin, 1982), Gare de Dinan (Anne-Marie Robin, 1979; Catherine Leuret, 1983).

Bézières-Lafosse : Hôtel de Ville de St-Servan (Patrick Grueau, 1978).

Jacques Mellet : La Haute-Forêt à Bréal-sous-Montfort (Jacques Gendron, 1978).

Martenot : Halles des Lices à Rennes (Françoise Leuret-Hervouin, 1975), Jardin du Thabor (Anne Thomas, 1975 & 1976; G. Le Bourgocq, 1976; Gilles Le Guennec, 1976); Palais du Commerce à Rennes (Olivier Le Bihan, 1975; Christophe Koroma, 1976; Chantal Ollivier, 1978; Marie-Noëlle Bréchet, 1978), immeuble Léofanti à Rennes (Jean-Paul Trouillet & Odile Grandjean, 1975).

Guidet : hôtel Galicier à Rennes (Catherine Legallais, 1979), magasins Valton à Rennes (Renée Le Hérissé & Jacques Hayotte, 1978)

Labrouste : Grand Séminaire de Rennes (Annaïck Ravilly, 1976).

Balnéaire : Villas de la Pointe de la Malouine à Dinard (Pascale Forget, 1983).

Divers : Boulevard Sévigné à Rennes (Joëlle Texier-Lefevre, 1979); 5, rue de la Palestine à Rennes (Odile de Charry, 1978); 1, Contour de la Motte (Hugues de la Touche, 1978); rue Victor-Hugo (Elisabeth Amiot, Luc Boinet, Monique Le Gall, Dominique Martin, Claire Nedellec, Evelyne Rochery, 1979); L'ordre dorique (Françoise Galbrun, 1973).

INDEX DES NOMS DE PERSONNES (NB. Les chiffres entre parenthèses renvoient aux notes)

- A** ABADIE Paul - 38, 49, 101, 103, 115, 117, 122, 125, 151(8).
 ABRAHAM Pol - 393, 423(32).
 ALBERT - 304, 307.
 ALLEAUME - 349, 350.
 ANDRE (Général) - 147, 226.
 ANDRE Louis-Jules - 94, 159, 265, 266, 272, 278.
 AUDOIN (Abbé) - 88.
 AUGIER - 101.
 AUSSANT (Père) - 28(15).
 AUZAS Pierre-Marie - 423(32).
- B** BALIE Julien - 223, 344.
 BALLU Théodore - 97.
 BALTARD - 17, 29(19), 97.
 BARRE Jean-Baptiste - 236.
 BARTHOLDI - 282.
 BAUDOT Anatole de - 33, 69, 179.
 BERLAGE - 365, 385.
 BERTHELOT (les) - 238, 240.
 Francis & Armand - 238.
 BEVIERE Léopold - 420(19).
 BEYAERT Henri - 260(19).
 BEZIERS-LA-FOSSE Hippolyte - 34, 160, 175, 177, 223.
 Victor-Léonard - 222, 223.
 BIGOT Joseph - 37, 150(6).
 BINET Philippe - 222.
 BLECON Jean - 417(1).
 BOILEAU Louis-Henri - 232, 351.
 BONNIER Louis - 331.
 BORDERIE Arthur de la - 10.
 BOUCHER Jean - 326, 419(15).
 BOUEXIC (Vicomte du) - 129, 130, 197, 221.
 BOUESSEL - 161, 162, 174, 235.
 BOUGUENADE - 259(13).
 BOUILLE James - 362.
 BOUILLONS Des - 36.
 BOULANGER (Affaire) - 21, 72.
 BOULLE Vincent - 222.
 BOURGET Albert - 334, 335, 353.
 BRECHAT - 25(5).
 BRIAND Aristide - 147.
 BROSSAIS-SAINT-MARC (Monseigneur) - 4, 10.
 BROUSSE Salomon de - 29(20), 160, 164.
 BRUNE Joseph (Chanoine) - 10, 28(17), 34, 65.
 BRUTAILS - 151(10).
 BUHLER Frères - 221.
 BURGET Charles - 29(19).
- C** CAILLAT J. - 249.
 CARCAIN - 223.
 CARNE Gwénaëlle de - 27(12).
 CARRIER-BELLEUSE - 235.
 CELLIER (Chanoine) - 134.
 CHAILLOU Françoise - 259(12), 421(23).
 CHARPENTIER Emile - 363, 421(24).
 CHATELET Anne-Marie - 258(8).
- CHOISY Auguste - 51, 150(7).
 CIAMBERLANI Veuve - 293.
 CLOUET DE LA TOUCHE - 230.
 COMBES Emile - 78, 147.
 COQUART Ernest - 159, 160.
 CORDIER - 236.
 COUASNON Charles - 155(34-35), 223, 293, 294, 345, 418(7).
 COUETOUX Léonce - 34, 223.
 COUSTET Robert - 29(19).
 CROMMEN Urbain - 423(34).
 CHUCY Mathurin - 9, 10, 27(12), 222, 227.
- D** DABOVAL Alfred - 223.
 DALY César - 18.
 DARRU Léon-Armand - 36.
 DAUTRY Raoul - 423(31).
 DAVIOUD - 17, 29(19).
 DEBRET - 9.
 DELALANDE - 268, 304, 306.
 DELORME - 227, 232.
 DEPERTHES - 97.
 DEROUET Christian - 154(26).
 DOLIVET - 279.
 DOUILLARD Louis (Abbé) - 36.
 Michel - 36.
 DREYFUS (Affaire) - 21, 256(1).
 DUBOURG (Monseigneur) - 133.
 IN BREUIL - 201.
 DUC Louis - 4, 25(4), 179.
- E** EDARI - 402, 423(34).
 EPON Jean-Pierre - 257(2).
 EXPERT Roger-Henri - 257(2).
- F** FAURE Félix - 147, 282.
 FEINE A. - 269.
 FERRY Jules - 179.
 FEVRIER Jules - 194.
 FLAMENT M. - 418(7).
 FLANDRIN Frères - 97.
 FOLIE - 34, 223.
 FORGET Patrice - 154(28).
 FORTOUL Henri - 33.
 FOUGERAT Emmanuel - 326.
 FRAYARD - 156(41).
 FRIGAULT Armand - 408.
 FURNESS Frank - 156(40).
- G** GABRIEL - 197, 325.
 GALICIER - 27(13), 249, 250, 260(21).
 GALLICIER Jean - 366.
 GALLE Pierre - 299, 326.
 GARGAN (Baronne de) - 373.
 GARIN Louis - 353, 366, 367, 423(34).
 GARNIER Charles - 134.
 GAUDI Antoni - 51, 74, 129.
- GAULTIER Germain - 160.
 GAUVIN Louis - 403, 406, 410.
 GAVET Charles - 259(13).
 GEFFROY Gustave - 419(14).
 GELLY - 34, 223.
 GENTIL & BOURDET - 325, 334, 350.
 GINAIN - 97.
 GODET - 326, 343.
 GOISSAUD Antony - 420(17).
 GOYA - 63.
 GRANIER Christine - 258(8).
 GUBLER Jacques - 301, 418(9).
 GUEDEU - 162, 163.
 GUENE Hélène - 155(34), 420(20), 421(22-26).
 GUERIN (architecte) - 223.
 C. (entrepreneur) - 424(34).
 GUERINET (Albums) - 345.
 GUERINOT Antoine - 36.
 GUIDET - 248, 260(21).
 GUILLAUME Charles - 423(34).
 Eugène - 223, 293, 294.
 Wilfrid - 257(3).
 GUILLAMIN - 200, 202.
 GUILLET Marcel - 423(34).
 GUILLOUX - 223.
 GUIMARD Hector - 299.
 GUIZOT (loi) - 179.
- H** HANKAR Paul - 201, 286, 293.
 HASE C.W. - 145.
 HAUSSMANN Georges - 179.
 HEMAR Yves - 343, 362, 366, 372, 375, 393, 395, 422(27 à 29), 423(34).
 HENARD - 179.
 HENNEBIQUE - 278.
 HERAULT Louis-Marie - 223.
 HERET - 97.
 HERIEUX - 257(4).
 HEUDIARD - 304, 308.
 HEUZE Lionel - 362, 393.
 HODE René - 93, 148, 154(26).
 HORTA Victor - 293, 308.
 HUCHET Docteur - 351.
 Jean-Marie - 223, 256(1).
 Urbain - 256(1), 424(34).
 HUNT Richard - 162.
- J** JACQUARD - 294.
 JALABERT Auguste - 418(7).
 JANVIER Jean - 266, 283, 330, 419(14), 420(18).
 JENOUVRIER L. - 155(36).

JOBBE-DUVAL Frédéric - 159, 223, 225,
257(3), 259(16), 265, 342, 417(2).

G. - 326.

JOUBIN L. - 418(3).

JOURDAIN Francis - 337.

K KREGENBIEL - 259(13).

L LA BORDERIE - 38.
LABROUSTE - 10, 12 à 14, 139, 159, 163,
272.

LA FONTAINE Jean de - 350.

LAINSE - 251.

LALOUX Victor - 266, 354, 366, 378.

LALOY Jean-Marie - 92, 133 à 135, 162 à
254, 258(8), 279, 288, 301, 342, 362 à
364, 413, 424(34).

Pierre - 207, 343, 354, 362, 363,
374, 377, 421(24), 423(34).

LAMMENAIS - 376.

LANGLOIS Charles - 10, 11, 21, 28(16),
33 à 36, 38, 148(2), 160, 223.

LAROCHE Claude - 151(8), 154(29-31),
155(34).

LASSUS Jean-Baptiste - 11, 16, 34.

LASTEYRIE Robert de - 151(10).

LAINAY - 372.

LA VIGERIE (Cardinal de) - 72.

LAVIROTTE - 299.

LE BASTARD - 157, 161, 226, 266.

LEBRUN - 278.

LE CHAPELIER - 188 à 193.

LE CORBUSIER - 155(39), 378.

LE CUEDIC D. - 421(23).

LE DOHE (Révérend Père) - 158.

LE FORT Georges - 227, 377, 383, 395,
422(30), 423(33).

Fonds - 424(34).

LEGAUD Jean - 402, 403, 423(34).

LEGGE Paul de - 143, 156(41), 194.

LEMOINE Joseph - 378.

Yves - 337, 379 à 384, 393, 402.

LEMORDANT Jean-Julien - 326, 329, 343,
420(17).

LENOIR Charles - 235.

LENORMAND - 302, 303.

LEOFANTI - 29(19), 282.

LEON Paul - 343, 373.

Ange de - 18.

LE RAY Emmanuel - 9, 22, 35, 92, 133,
223, 265 à 344, 351, 378, 395, 396, 398,
417(1-2), 418(6), 419(11-13), 420(17-19)

Jeanne - 417(1), 418(6), 419(11).

Louis - 34, 236.

LE TEMPLIER - 315.

LIARD - 272.

LOGES (Comte des) - 194, 221.

LOUCHEUR (Loi) - 24, 353, 413.

LOYER François - 154(26), 257(6), 260(20),
419(10), 423(33).

LUPPE - 305, 311, 312.

M MAC DOUGALL - 373.

MAC KIM Charles Follen - 164.

MAGNE Auguste - 164.

MAIGNAN Théodore - 17, 20.

MAILLOLS Henri - 155(34).

MAJORELLE - 381.

MALAPERT - 251.

MALLET-STEVENS - 423(32).

MALRAUX André - 420(17).

MANSART - 325.

MARCAIS-MARTIN - 319, 320.

MARE André - 334.

MAROT - 283.

MARQUIS Jean-Claude - 258(8).

MARTENOT Jean-Baptiste - 4, 17, 18, 21,

26(7), 29(19), 34, 35, 175, 177, 219,

222, 223, 227, 257(3), 266, 272, 279,

283, 294, 304, 418(5).

MARTIN (Père) - 129.

MARUELLE - 302.

MASSON - 420(17).

MAYBECK Bernard - 265.

MELLET Fonds - 424(34).

Henri - 92 à 153(23), 155(34),

158, 184, 196, 219, 221, 226, 257(3),

419(11-13).

Jacques - 9, 28(15), 34, 65, 93,

94, 156(40), 270.

Jules - 94, 95, 97, 98, 102, 103,

105, 111, 112, 114, 139, 153(23), 160.

Frères - 27(14), 91, 93, 158, 223,

293.

MERRIEN François-Xavier - 27(11).

MILLARDET Charles - 9, 27(12), 222, 325.

MINIAC Prosper - 257(3).

MIRBEAU Octave - 26(8).

MORCEL Vincent - 266.

MOREL - 230

MOREL & GATE - 403, 406.

N NARJOUX Félix - 179, 185, 258(9).

NASH John - 193.

NICOUL - 351.

NITSCH - 342.

NORMAND Alfred-Nicolas - 11, 15.

NOVELLO - 408.

O OBERTHUR Famille - 25(4), 244, 293.

Charles - 265, 269 à 271, 305,

309, 310, 316.

F.C. - 221, 259(13).

René - 269.

ODORICO Isidore Père - 419(13).

Isidore Fils - 252, 334, 335,

337, 343, 353, 365, 366, 370, 374, 381,

382, 398, 401, 402, 423(34).

OPPIER E. - 145.

P PARISSET - 342.

PAULIN (Atelier) - 344, 385.

PENEAU Jean-Pierre - 259(12), 421(23).

PEREIRE Emile - 36.

PEROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie - 155(37),
418(8).

FERRIN Hyacinthe - 152(12), 223, 343 à
350, 354, 374, 375, 395, 413, 424(34).

PHÉLIPPEAUX Joseph-Marie - 223.

POINTEAU - 222.

POIRIER Jean - 398 à 402.

POIVREL - 223, 287, 289 à 290.

POLISCH - 259(13).

POMPEE César - 181, 185, 258(9).

POTAIN - 28(16).

PREVOS Ernest - 403, 407, 408, 410.

PUVIS DE CHAVANNE - 326.

Q QUENETAIN (Famille de) - 148(3).

QUESTEL (Atelier) - 94.

R RABREAU Daniel - 27(12).

RAGUENET A. - 154(32), 164 à 166, 257(5),
350, 418(6).

RAME Alfred - 10, 38, 50, 63, 150(6-7),
151(10).

RAULT Emile - 230, 236, 260(18), 342,

343, 353, 367, 374.

REDON Gaston - 159.

REGNAULT Arthur - 33, 35 à 92, 98, 101,

105, 111, 112, 114 à 117, 125, 133,

151(11), 152(15-18), 153(24), 158 à 160,

198, 219, 227, 232, 260(17), 353, 354,

413, 423(34).

Gustave - 149(5), 157.

Pierre - 150(6), 223, 227.

HEMY Sylvie - 423(32).

RICHARDSON - 385, 403.

RICHELOT Hippolyte - 9.

Louis - 9, 11, 27(12), 169, 222,

232.

RISIER Ch. - 265.

RISTORI Enrico - 265.

ROGER Louis - 325.

ROHAULT DE FIEURY - 163.

RONNIN Jules - 326.

ROUSSEAU Waldeck - 147.

ROUVIER - 147.

RUAL Ernest - 342, 374.

RULON Charles - 149, 256(1).

S SANZERE Germain - 421(21).

SAUVAGE Henri - 381, 395, 423(33).

SEDILLE - 134.

SHAW Norman - 244.

SITIE Camillo - 231.

SOLANA (Marquise de la) - 63.

SPIERS Phéné - 151(10).

STANY-GAUTHIER J. - 373.

SUE Louis - 334.

SULLIVAN - 282.

T TEROUANNE - 372.

TOMINE - 383.

TOUDOUZE Edouard - 169, 257(6).

TOULIER Bernard - 258(8).

TOULMOUÛRE (Docteur) - 8.

TOURNAIRE Albert - 159.

TOURNEUX Aristide - 34, 66, 70, 160,

223.

TROEN (Abbé) - 90.

TURIN - 244.

V VAISSE Pierre - 257(6).

VALTON - 251, 253, 260(21).

VAN AVERBEKE - 350.

VATAR (Famille) - 134.

VAUDOYER - 49.

VAUDREMER - 134, 175, 178, 321.

VEILLARD Jean-Yves - 25(2), 27(12-13-15)

29(19), 35, 148(2), 149(4), 259(13-14),

260(21), 417(3).

VERNHEIL Félix de - 49, 50, 151(8-10).

VILLEMARQUE Théodore de la - 114.

VIOLLET-LE-DUC Eugène-Emmanuel - 17,

19, 20, 33, 36, 44, 48, 51, 91, 97,

129, 144, 145, 148(1), 151(11), 193,

423(32).

VOGUE Melchior de - 50, 150(7).

VOYSEY - 201, 288.

W WEISSENBURGER Lucien - 201, 265.

WILSON (Affaire) - 21, 72.

WRIGHT Frank-Lloyd - 201, 337.

WYATT James - 193.

INDEX DES NOMS DE LIEUX

A
 ACIGNE - église : 77, 81 à 83, 149(5), 153(21).
 ALLEMAGNE - 330.
 ALSACE - 259(13).
 ANET - château : 239.
 ANCY-LE-FRANC - château : 239.
 ANGERS - théâtre : 164
 - maison "bleue" rue d'Alsace : 398.
 ANGLETERRE - 193, 330.
 ANGOULEME - église Saint-Martial : 103.
 - église Saint-Ausone : 101.
 - musée : 151(8), 154(29).
 ANTRAIN - hospice : 207, 213.
 - patronage : 218.
 AQUITAINE - 44, 62.
 AU BIEERS-EN-HILLION - château : 105, 107.
 AU VERGNE - 44, 62, 134.
 AZAY-LE-RIDEAU - château : 193.

B
 BAINS DE BRETAGNE - 35, 36.
 BARCELONE - colonia Guëll : 74.
 BECHEREL - église : 65, 93.
 BEDEE - église : 64, 69.
 BELGIQUE - 330.
 BETTON - église : 65, 93.
 BLOIS - château : 193.
 BOISGRIMOL - château : 294.
 BORDEAUX - 29(19)
 - port : 1.
 - serres : 17.
 BOSTON - Public Library : 164.
 BOURG-DES-COMPIES - château de Mont-Rive : 134.
 BOURGES - Palais Jacques-Coeur : 188, 193, 235.
 BOURGOGNE - 38.
 BOVEL - église : 33, 36.
 BREIEVENEZ - église : 43.
 BREST - 2, 3, 421(23)
 - musée : 421(23), 423(32).
 BRANSAILLAY - château : 294.
 BRUXELLES - 21, 288.
 - banque Nationale Belge : 260(19)
 - hôtel Vve Ciamberlani, rue
 Defacqz : 293.
 - hôtel Solvay : 304, 305.
 - hôtel Tassel : 293.
 BRUZ - gendarmerie : 213.

C
 CAEN - 38, 44.
 - pierre : 62, 100, 178, 278.
 CAHORS - église : 44.
 CANCALE : maison de pêcheur, rue J. Lamennais : 363
 - poste : 366, 369.
 - villas : 201, 203 à 205, 208 à 212.
 - 15 bd. Surcouf "Le Clos" : 259(12), 363, 364.
 - 17 bd. Surcouf "La Brèche" : 259(12), 363.

CESSON-SEVIGNE - église : 79, 80.
 CHAMPAGNE (La) - 38, 44.
 CHANTEPIE - maison ouvrière : 218.
 - hôpital : 207, 362.
 CHARENTE 38.
 - brique des : 321.
 CHARTRES - brique de : 321, 365.
 - cathédrale : 37.
 CHARTRES DE BRETAGNE - église : 36.
 CHATEAUBOURG - église : 52, 116, 149(5).
 CHATILLON EN VENNELAIS - château des Roussières : 315.
 CHAUVIGNY - pierre de : 146.
 CHICAGO - exposition Transportation Building : 282.
 - magasin Marshall Field : 403, 404.
 - maisons de la prairie : 337.
 CIERMONT FERRAND - Notre-Dame du Port : 49, 97.
 CLISSON : 134, 155(37).
 - la Garenne-Lénot : 134.
 COESMES - église : 77, 65, 153(21).
 COETLOGON - école agricole : 182, 279.
 CONSTANTINOPLE - Ste-Sophie : 49.
 CORFOU - place : 29(19).
 CORPS-NUDS - église : 44 à 49, 51 à 53, 63, 64, 73, 116, 149(5), 150(7).

D
 DEAUVILLE - 372.
 DINAN - cinéma et syndicat d'Initiatives : 372.
 - gare : 385, 391, 423(31).
 DINARD - 38, 366, 378.
 - Saint-Enogat : 44.
 - manoir de Mac Dougall : 373.
 DINGE - église : 93.
 DOL - cathédrale : 35, 43.
 - hospice : 207, 216.
 DOMLOUP - ferme de la Haute-Vigne : 316.

E
 ECOUEN - château : 239.
 ENTRAYGUE - St-Michel d' : 117, 122, 155(34).
 EPINIAE - église : 77, 84.
 ERBREE - château des Nétumières : 93.
 ERNEE - tannerie : 344.
 ERQUY - 366.
 ETATS-UNIS - 377, 385.
 ETRELLES - église : 77, 153(21).

F
 FINISTERE - 37, 38, 112.
 FLORENCE - 38.
 FONTAINEBLEAU - château : 145.
 FONTEVRAULT - abbaye de : 101.
 FOUCHERES - 125, 126.
 - basilique de Bonabry : 126, 128.
 - école St-Sulpice : 181.
 - halles, justice de paix, bibliothèque : 163.

- maison Nicoul, 7 rue du Chemin-aux-pauvres : 351.
 - maternité : 207.
 - théâtre : 164 à 166.
 - usine Morel & Gaté, 1-3, rue des Récollets : 403, 406.

G
 GOSNE - église : 77, 153(21).
 GOUEZEC - château de Kerriou : 194.
 GRANVILLE - 1.
 GUEMENE-PENFAO + château de Juzet : 93.
 GUER - 417(1).
 GUICHEN - les Halles : 163.
 - villa "Ker Maria" : 200, 202.
 GUINGAMP - 2, 382.
 - église Notre-Dame : 43.
 - mairie et hôpital : 385.
 - bd. Clémenceau : 385.

H
 HALLOUVRY - asile : 207, 362.
 HARLEM - cathédrale : 138.
 HAUTE-DILOIS - château : 194.
 HEDE - château de la Breteshe : 36, 39.
 HENNON - château Bellevue : 106.
 HOLLANDE - brique de : 334.
 HONGRIE - bois de : 350.
 HUELGOAT - granit de : 321.

I
 IFFS - église : 44, 69, 111.
 IFFENDIC - église : 69.
 ILE-DE-FRANCE - 38.
 ISSOIRE - église : 49, 101.
 ITALIE - 231.

J
 JANZE - église : 96, 99 à 101, 154(29).
 JERUSALEM - 144.

K
 KERINAN - granit de : 321
 KOKELBERG - basilique : 138.

L
 LA BAULE - 372.
 LA BOUEXIERE - château de Chevré - 305, 311, 312.
 LA BRETESHE - château : 92.
 LA CHAPELLE-CARO - château de Crevy : 93.
 LA GUERCHE DE BRETAGNE - église : 36, 38, 77, 95.
 - hôpital : 92.
 LA HAUTE FORET EN BREAL - château : 270.
 LAMBALLE - église : 65.
 LA MEZIERE - école : 217.
 - église : 65, 93.
 LA MOUSSAYE - château : 239.
 LANDUJAN - école et mairie : 180, 181.
 - église : 112, 113.
 LANNION - 385.
 L'ABRESIE - couvent La Tourette : 155(39).
 LA ROCHELLE - port : 1.
 LAVAL - 344
 - séminaire, chapelle : 159.

LE FACUET - chapelle St-Flacre : 103.
LE POEIL - château du Grand Chesnay :
106, 110.
LE GRAND FOUGERAY - gendarmerie : 215.
LE MANS - 2.
- "Dames de France" : 337, 339

à 341.
LE PERTRE - château de Bel Air : 139,
141, 142, 147, 156, 194.
- gendarmerie : 213

LE PUY - église : 49.
LIFFRE - église : 52 à 54, 116, 149(5),
152(12).
LILLE - 21, 256.
LIMOUSIN - 44.
LOCHES - église : 66, 69, 70.
LOHEAC - église : 66 à 71, 149(5), 153(20).
LORIENT - 3.
LOUVIGNE DU DESERT - 344.
- granit : 321.
LYON - 21.

M

MAISON LAFFITTE - château : 325.
MARIENBURG - château : 145.
MARSEILLE - cathédrale : 49.
- criée : 331.
- tuile de : 334.
MARTIGNE FERCHAUD - église : 93.
MAURE DE BRETAGNE - église : 53, 55 à
59, 63, 116, 149(5).
MAXENT - église : 53, 116, 149(5).
MAYENCE - église : 97.
MAYENNE La - 159.
MEDRAC - école : 181.
- église : 78, 149(5).
MELESSE - église : 102, 104, 116, 117,
154(30).
MONTAUBAN-DE-BRETAGNE - église : 65.
- gendarmerie : 216.
MONTENEUF - château de la Grè de Callac :
239, 243.
MONTFORT SUR MEU - salle des fêtes et
sous-préfecture : 220.
- patronage : 218.
- tribunal : 222.
MONTREUIL SUR ILLE - église : 78, 88, 89.
- école : 184.
MONT SAINT MICHEL - 139.
MORDELLIES - église : 93.
MORLAIX - 2, 362.
- poste : 374.

N

NANCY - 299.
- école : 244.
- piscine du parc thermal : 330,
331, 420(19).
NANTES - 3, 26(8), 227, 375, 421(23).
- église St-Nicolas : 11, 16,
28(15), 34, 95, 134.
- port : 1.
- palais Dobrée : 17, 19.

NEW-YORK - 40, Crosby Street : 162.
- Wall Street (crise) : 397.
NIMES - église de Saint-Paul : 97.
NORMANDIE - paquebot : 382.
NOUVOITOU - château de l'Éclouel : 106.
NOYAL SUR VILAINE - église : 73 à 77, 116,

P

PANAMA - (Affaire de) : 21, 72.
PARAME - villas : 344, 366.
PARIS - 50, 409.
- Académie Celtique : 112, 114.
- Bibliothèque Ste-Geneviève : 163.
- Cathédrale Notre-Dame : 38, 74, 97.
- Ecole des Beaux-Arts : 35, 36, 63,
94, 149(6), 159, 223, 226, 227, 354, 366.
- Ecole des B.A., mt Rougevin : 159.
- Ecole centrale : 35.
- Ecoles, rue Rouelle : 331.
- Ecoles primaires : 161.
- Ecole primaire supérieure, rue des
Marthys : 273.
- Eglise Notre-Dame de la Croix : 97.
- Sacré-Coeur de Montmartre :
36, 44, 150(7).
- Saint-Ambroise : 97.
- St-Eugène : 48.
- St-Eustache : 97.
- St-Germain des Près : 97.
- St-Nicolas des Champs : 97.
- St-Pierre de Chaillot : 44.
- St-Vincent de Paul : 48.
- Trinité : 48.
- Entreprise Cachalroc : 101.
- Exposition Universelle de 1867 : 151(44)
- de 1889 : 249, 418(7).
- de 1900 : 299.
- des Arts Décoratifs de
1925 : 342, 373.
- Grands Magasins, Au Bon Marché : 232.
- Halles Centrales : 25(3).
- Hôtel Gaillard, place Malesherbes
: 194.
- Immeuble Majorelle : 381.
- Institut Français d'Architecture :
421(23).
- Jardin des plantes : 278.
- Luxembourg (Le) : 29(20).
- Louvre (Le) : 29(19).
- Lycée Buffon : 175, 178, 321.
- Lycée Molière : 178.
- Musée de Cluny : 38.
- Opéra, place de : 163.
- Panthéon (Le) : 326.
- Plaine Monceau : 17, 161, 194, 229.
- Piscine de la Butte-aux-Cailles :
331, 420(19).
- Pont de Grenelle : 282.
- Quartier Latin : 354.
- 48, avenue René Coty (ex avenue
du Parc Montsouris) : 420(17).
- rue de Rome : 29(19).
- Samaritaine (La) : 381.

- Sorbonne (La) : 283, 326.
- Sté Centrales des Architectes : 139.
- Stade nautique des Tourelles, bd.
Mortier : 420(19).
- Théâtre des Champs-Élysées : 22.
- Théâtre de l'Odéon : 420(17).
- place Vendôme : 29(19).
- Tuileries (chapelle des) : 283.

PENMARC'H - église St-Nonna : 112, 115.
PERIGUEUX - St-Front de : 151(8).
PERROS-GUIREC : 362.
PETIT COLOMBES - école : 273.
PHILADELPHIE - 156(40).
PIPIRIAC - école : 184.
- gendarmerie : 215.
PLECHATTEL - église : 102.
- 154(30).
PLELAN - 201.
- gendarmerie : 207, 214.
PLESGUEN - 43.
PLESSIS-KAER - château : 249.
PLESTIN LES GREVES - église : 116.
- institution Notre-Dame : 113.
PLEURTUIT - église : 38 à 43, 64, 65, 69,
151(7).
PLOERMEL - séminaire : 92.
POMPEI - 38.
PONT CROIX - N.D. de Roscuden : 36.
PONT L'ABBE - école : 385.
POITIERS - préfecture, mairie : 36.
POITOU : 38.
PONT REAN - halle : 293.
- schiste de : 62, 207, 270, 273.

Q

QUIMPER - 2, 26(8).
- cathédrale : 35, 37.
- poste : 365.

R

RAMBOUILLET - église St-Lubin : 69.
REDON - 117.
- maison Heudiard, rue de la Gare :
304, 308.
RENAC - château de la Brossay : 106.
RENNES - abbatale St-Georges : 421(21).
- abbatoir de la Porcherie, 7 rue
Malakoff : 270.
- rue Alexandre Duval : 351, 409, 415.
- 15 à 19, " " : 415.
- Alma (quartier de l') : 24.
- 16, rue Anatole Le Braz : 350.
- rue d'Antrain : 29(19).
- Archives Municipales : 420(19).
- 9, avenue Aristide Briand : 398, 400.
- avenue A. Briand : 408, 410.
- Arsenal militaire du Colombier :

3, 24, 29(21).

B

- Bar de la Marine, place de Bretagne :
399, 402.
- Bazar Jacquart, place de Bretagne :
232, 294.
- 20 à 16, rue Barbey d'Aureville : 416
- rue Bigot de Préameneu : 416.
- Biscuiterie : 344.
- rue de la Borderie : 366.
- Brasserie Graaf, rue Adolphe Leray :
385, 392.
- rue de Brest : 3.
- 17 à 21, rue Brizeux : 236, 237.
- 5, rue Broussais : 153(24).

C

- Caisse d'Épargne, rue Martenot :
29(20).
- Californie (quartier de la) : 252.
- Chapelle du Carmel, rue d'Antrain :
353.
- des Missionnaires, rue de
Fougères : 28(15).
- cathédrale St-Pierre : 10, 28(16).
- Champ de Mars : 29(20), 238, 239.
- 5, quai Chateaubriand - 236.
- rue de Chateaudun : 267, 268, 417(2).
- Châtillon (faubourg de) : 413.
- (quartier) : 24.
- Chemin de fer : 3.
- Cimetière du Nord : 9, 282.
- Cité des Etudiants, 94 bd. Sévigné :
366, 370.
- Etudiantes, 46 av. Jules
Ferry : 366, 371.
- bd. Clémenceau : 413.
- Collège des Jésuites (actuel Lycée
Emile Zola) : 4.
- Collège Saint-Martin : 158.
- ancien Collège St-Vincent (alias
Pension Bréchat ou la Barre St-Just -
actuel Lycée Jean Macé) : 4, 5, 10, 25(5),
26(8), 133, 134.
- nouveau Collège St-Vincent : 5,
130 à 136, 139, 419(11).
- collège Saint-Vincent (nouveau),
chapelle : 136 à 139.
- Colombier (Le) : 153(20).
- Commissariat de police du Champ de
Mars : 337.
- " " " de la place
Sainte-Anne : 337.
- Contour de la Motte : 9, 219, 230.
- rue Pierre Corneille : 416.
- passage du Couëdic : 267, 268.
- ancien Couvent des Carmélites : 133,
136.
- Couvent des Réparatrices : 5.
- ancien Couvent de la Visitation
(actuel école des Beaux-Arts, Architecture
et Conservatoire) : 5, 342, 419(13).
- crèche Alain Bouchart : 337
- crèche Papu : 337.
- crèche Saint-Hélier : 317, 318.

- D**
- "Dames de France" - 337, 338.
 - rue de Dinan - 3.
 - rue Docteur Roux, villa "Les Cottages 424(34).
 - bd. Duchesse Anne, villa "Les Roches"; 294, 295.
- E**
- Ecole d'agriculture : 180, 182, 362.
 - Ecole agricole Trois Croix:182, 279.
 - Ecole d'architecture: 5, 377, 382, 385, 421(22).
 - des Beaux-Arts : 5, 265, 293, 325, 334, 335, 342, 343, 377, 382, 385.
 - Ecole, bd. de la Liberté: 321, 322.
 - de Médecine et de pharmacie : 4, 22, 272, 274 à 277. (bât. administratif 278).
 - Ecole Normale de Garçons: 177.
 - de Filles : 161, 175, 177.
 - pratique d'Industrie, bd. Laënnec : 279, 280.
 - Eglise N.D. Bonne Nouvelle: 29(19), 34, 279.
 - Saint-Melaine : 93, 134.
 - des Sacrés-Coeurs: 78, 86, 91, 413.
 - Sainte-Jeanne d'Arc: 78, 354, 361.
 - Sainte-Thérèse : 353 à 360, 413
 - 12, quai Emile Zola : 394.
 - Evêché : 158.
 - ancien Evêché (Faculté Droit) : 5.
 - Exposition Régionale de 1897:282,284.
 - " des Arts
 - Appliqués de 1922 : 342, 343.
- F**
- Faculté des Lettres: 4, 5.
 - de Médecine (actuel Service de l'urbanisme de la Ville): 26(7).
 - des Sciences (actuelle Ecole dentaire) : 4, 26(7), 272, 336.
 - rue des Fossés : 223.
 - 9, " " : 174, 176.
 - 14, " " : 105.
 - rue de Fougères : 36, 92.
 - 5, " " : 233, 234.
 - 42, " " : 153(24).
 - 61-63 " : 85.
 - Le Foyer Rennais : 320.
- G**
- rue Gambetta : 231.
 - Gare de chemin de fer : 1, 409.
 - Gare de triage : 3.
 - av. de la Gare (actuel J. Janvier): 282.
 - Gare (tri postal) : 365.
- H**
- Halles Centrales (de la poissonnerie) bd. de la Liberté : 321, 323, 324, 330, 334, 335, 420(16).
 - Halles des Lices : 29(19).
 - place Hoche : 345.

- rue Hoche : 223.
 - 1, place Hoche : 294, 296, 297.
 - rue Hoche (223).
 - 10, " (105).
 - rue Hoche (couvents de la): 419(13).
 - Hôpital de l'Hôtel-Dieu - 157.
 - " Pontchaillou - 320, 344.
 - " " - fondation
 - Marçais-Martin : 319, 320.
 - " " - pavillon
 - Claude Bernard : 378, 380.
 - Hospice Saint-Meen, rue de Paris : 133 à 135, 197, 259(10).
 - Hôtel Boussel, 7 rue de Fougères : 161, 162, 174, 235.
 - Hôtel de Cuillé - 231.
 - Hôtel Cordier, 6 rue Hoche - 236.
 - Hôtel de Courcy - 232.
 - Hôtel de Farcy, 11 quai Lammenais - 28(15), 154(27).
 - Hôtel Galicier, 6 place Hoche - 249, 250, 260(21).
 - Hôtel du Dr Huchet, rue Salomon de Brosse - 351.
 - Hôtel Jobbé-Duval - 235.
 - Hôtel Laloy, 18 rue de Viarmes - 169, 171, 235.
 - Hôtel Lechartier, 29 rue de la Palestine - 170, 172, 173, 194.
 - Hôtel Le Chapelier - 188 à 193, 196, 200, 287, 288.
 - Hôtel de Léon - 29(19), 304.
 - Hôtel Le Ray, 11 rue de Viarmes - 288, 291, 292.
 - Hôtel Maulion, rue de Paris -194.à197.
 - Hôtel Mellet, cours St-François (8, rue Hoche) - 28(15), 154(27).
 - Hôtel de Nétumières, av. Jean-Janvier (actuelle Caisse d'Epargne) - 21, 29(19-20).
 - Hôtel Oberthur Charles, 72 rue de Paris (détruit) - 270.
 - " " " (Fils), 30, rue Armand-Barbès - 305, 309, 310.
 - " " François-Charles - 259(13).
 - " René, rue de Paris-269
 - Hôtel de Palys, rue Dugay-Trouin (détruit) - 28(15), 154(27).
 - Hôtel de la Plesse, 16 quai Dugay-Trouin - 154(27).
 - Hôtel Poivrel, bd. Voltaire : 287, 289, 290, 293, 300, 302, 304, 305.
 - Hôtel Richelot - 18.
 - Hôtels du quartier du Thabor - 92.
 - Hôtels de la rue de Viarmes - 259(10).
- i**
- Immeuble Clouet de la Touche, 1 place Pasteur - 230.
 - Immeuble Delisle, 30 quai Dugay-Trouin 283, 286, 293.
 - Immeuble Guédeu, 6 rue Victor-Hugo : 162, 163.
 - Immeuble Léofanti, bd. de la Liberté: 29(19).
 - Immeuble Morel, 11-13 rue de Nemours 230.

- Immeuble Poirier, 7 av. Janvier-398,401
 - Immeuble Bault, 15 rue Gambetta - 230, 236, 260(18).
 - Immeuble Tomine, 1 av. Janvier-381,383.
 - Imprimerie Oberthur - 226.
 - Inventaire Général - 154(30).
 - rue d'Isly - 29(19).
- J**
- bd. Jacques Cartier - 87, 353, 419.
 - Jardin Saint-Georges - 336.
 - Jardin du Thabor - 4, 29(19), 133, 170.
 - 13, rue Joseph Sauveur - 252, 254.
 - 14, carrefour Jouaust - 153(24).
 - 1, rue Jules Simon - 423(34).
- L**
- rue Lesage - 424(34).
 - 11, rue Lesage - 344, 345, 347 à 350.
 - av. Louis Barthou - 408, 411, 412.
 - 8-10, 19-25 et 2 av. Louis Barthou - 411, 412.
 - bd. de la Liberté - 29(19).
 - 27, " " - 398, 399.
 - 39 ter " - 405.
 - place des Lices - 29(19), 153(24), 345.
 - Lycée Impérial - 4, 25(4).
- M**
- Magasin Valton, 9 rue d'Antrain - 251, 253, 260(21).
 - 54, av. du Mail - 378, 379.
 - Mairie, Hôtel de Ville -197, 325, 327.
 - Maison Albert, rte de Lorient -304,307.
 - Maison Berthelot, 16 esplanade du Champ de Mars - 238, 240.
 - Maison des Frères Berthelot, 18-20, esplanade du Champ de Mars - 238, 241.
 - Maison Delalande, rte de Lorient - 304, 306.
 - Maison Laisné, place de la Gare et bd. Magenta - 251.
 - Maison Lenormand, rue de Vitré -302,303
 - Maison Malapert, 6 rue de la Motte-Picquet - 251.
 - Maison Maruelle, 26 rue de Paris-302
 - Maisons Oberthur, rue Hippolyte Vatar- 244, 246.
 - Maison Odorico, rue Joseph Sauveur - 381, 384.
 - Maison du Peuple - 325, 337.
 - Maisons Turin - 11-13 rue de Paris - 244, 247.
 - Monument des Mobiles, champ de Mars - 278, 281.
 - quartier des Mottais - 302.
 - Musée de Bretagne - 424(34).
- N**
- faubourg de Nantes - 413.
 - rue de Nantes - 3.
- O**
- Ouest-Garage, rue de l'Alma : 304
 - Ouest-Eclair, rue du Pré-Botté et rue Paul-Louis Courrier - 294, 298, 369.

- P** - Palais du Commerce - 29(19), 283, 285, 330, 342, 418(5).
 - Palais de Justice - 163, 164, 167 à 169, 325, 354.
 - place du Palais - 157, 256(1).
 - Palais Universitaire - 4, 26(7).
 - 3, rue de la Palestine - 239, 242.
 - 63 " " - 347, 350.
 - Panthéon Rennais (Le) - 326, 328, 420(16).
 - rue de Paris - 304.
 - 90, " - 294, 296.
 - Petit Château, entre la rue de la Palestine et bd. Sévigné - 153(20).
 - La Piletière - 133.
 - Piscine Municipale (St-Georges) - 325, 330, 332, 333, 336, 420(16-19), 421(21).
 - rue Pontgérard - 423(34).
 - Postes Centrales - 365, 368, 382.
 - Préfecture - 28(15), 158.
 - 5, quai de la Prévalaye - 405.
 - 11-13 " " - 350.
 - 53, " " - 153(24).
 - Prison départementale - 207, 413.
 - Prison des Femmes - 11, 15, 409, 413.
- R** - rue Rallier du Baty - 423(34).
 - rue de Redon - 3, 409.
 - quai Richemont - 252, 254.
 - rue de Robien - 223.
- S** - 3-5 rue de la Santé - 412.
 - 14 " " - 404.
 - Séminaire (ancien) - 5, 10 à 14, 139, 154, 424(34).
 - rue Saint-Mélier - 411.
 - place St-Jean-Eudes - 408, 410.
 - rue de Saint-Malo - 3.
 - 13-15, rue Saint-Martin - 403, 407.
 - bd. Sévigné - 219, 302, 345.
 - 38-40 bd. Sévigné - 153(24).
 - 59 " " - 232, 233.
 - Stade nautique - 325, 337.
 - quartier Sud - 78.
- T** - Tanneries du Bourg-L'Evêque - 3.
 - Théâtre (de Millardet) - 9, 27(13), 325, 326 329.
 - 75-77, bd. Tour d'Auvergne - 404.
 - paroisse Toussaint - 87.
- V** - faubourg de Vern - 413.
 - 49, rue de Vern - 379, 381.
 - 24, rue Victor-Hugo - 267, 417(2).
 - bd. Villebois-Mareuil - 393.
 - domaine de Villeneuve - 87.
 - 70, rue de Vincennes - 351.
 - 3, rue de Vitré (actuel Anatole Le Braz) - 302.
 - bd. Voltaire - 351, 409.
 - 13-17, rue de Vouziers - 416.
- ROCAHEY - église : 374.
 ROME - Palais Pamphili, place Navone - 235.
 - St-Pierre - 10.
 - villa Médicis - 134.

ROTHENEUF - villa Ker Nevez : 105, 106, 108 à 110.
 ROYAUMONT - réfectoire de : 43.

- S** SABLES-D'OR-LES-PINS - hôtels : 366.
 - villa Launay : 372.
 - " Terouanne : 372.
- SAULNIERES - église : 112 à 120, 136.
 SAUMUR - pierre de : 62, 100.
 SAINT AUBIN D'AUBIGNÉ - église : 55, 69, 152 (15).
 SAINT AUBIN DU CORMIER - église : 126, 127, 129.
 SAINT BRICE EN COGLÈS - école : 181.
 - hospice : 207.
- SAINT BRIEUC - 2.
 - caisse d'Epargne, rue de Rohan : 385, 422(30).
 - grand séminaire : 385, 386 à 388
 - lycée : 385, 392.
 - maison de Théodore Maignan : 17, 20.
- SAINT CRISTOPHE DES BOIS - gendarmerie : 216.
 SAINT CYR - école : 226.
 SAINT DENIS - basilique : 74.
 SAINT DIDIER - basilique Notre-Dame de la Feinière : 117, 121 à 125.
 SAINT DOMINEUC - gendarmerie : 362.
 SAINT ENOGAT - 151(7).
 SAINT ETIENNE EN COGLÈS - église : 116, 127.
 SAINT JACQUES DE LA LANDE - église : 93.
 SAINT JUST - château Le Val : 106.
 SAINT LAURENT - école : 257(1).
 SAINT LUNAIRES - 363, 366.
 - manoir de Gargan : 373.
- SAINT MALO - 1, 2, 362, 373, 374.
 - casino : 22, 23.
 - château de : 422(29).
 - poste : 374, 376.
- SAINT MALO DE PHILLY - château de la Driennais 197, 214.
 - église : 126, 128 à 130.
- SAINT MARC - granit de : 321.
 SAINT MARTIN DES CHAMPS - 43.
 SAINT MEDARD SUR ILLE - château de Boisgeffroy 294.
 SAINT MEEN LE GRAND - gendarmerie : 217.
 - hospice : 362.
 - briques de : 129.
- SAINT PERE MARC EN POULET - église : 77, 80.
 SAINT PIERRE DE PLESQUEN - granit de : 363.
 SAINT POL DE LEON - Le Kreisker : 36, 37.
 SAINT REMY DU PLEIN - château de la Haye d'Iré : 294.
 SAINT SAVINIEN - pierre de : 53.
 SAINT SENOUX - 153(21).
 SAINT SERVAN - 366.
- SOLESMEs - abbaye : 94, 98, 139, 140, 155(39).
 SOUILLAC - église : 44, 49, 101.
 SYRIE - églises de : 62.

- T** TAILLIS - chapelle du : 354.
 TINTENIAC - église : 52, 53, 60, 61, 63, 149 (5), 152(12).
 TOSCANE (La) - 134.
 TOULOUSE : 50.
 TREDION - château : 93.
 TREGUIER - chapelle du Petit Séminaire : 120.
 - poste : 366.
- V** VAL D'IZE - église : 98, 101, 102, 126, 154(29)
 - château du Bois-Cornillé : 106.
- VANNES - 2.
 - collège St-François-Xavier : 5, 26(8).
 VANVES - lycée Michelet : 4.
 VICHY - Régime de : 262, 422(29).
 VIERZEHNEILIGEN (All.) - église : 74.
 VILLE DU BOIS - château : 231.
 VIETRE - 354, 403.
 - église N.D. de St-Martin : 95 à 98, 100
 - gendarmerie : 217.
 - musée : 154(28).
 - poste : 365, 367, 368, 374.

- W** WIES (All.) - église : 73.
 WORMS (All.) - église : 97.

- château de Chevré dit La Rosière à La Bouxière (1906)	311 à 312
- château des Roussières à Châtillon-en-Vendelais (1907) ...	315
- ferme de la Haute-Vigne à Domloup (1907)	316
- crèche municipale Saint-Hélier (1909-1914)	317 à 318
- fondation Marçais-Martin (1912)	319
- groupe scolaire bd. de la Liberté (1909)	322
- halles centrales, bd. de la Liberté (1912 à 1926)	323 à 324
- aménagements de la mairie de Rennes (1912)	327
- le Panthéon Rennais (1922)	328
- restauration du théâtre (1912)	329
- piscine Saint-Georges, rue Gambetta (1925)	332 à 333
- "Les Dames de France" à Rennes et au Mans (1926)	338 à 341

Hyacinthe-Marie Perrin

- croquis d'étude (ca. 1905)	346
- hôtel Perrin, rue Lesage à Rennes (1911)	347 à 349
- projet de villa sur la côte bretonne (1914)	352
- église Sainte-Thérèse, rue Bigot de Prémeneu (1936)	355 à 360
- église Sainte-Jeanne d'Arc (1952)	361

Pierre Laloy

- maison de J. Laloy "Le Clos" 15 bd. Surcouf à Cancale (1927)	364
- postes de Vitré, rue de la Borderie (1932)	367 à 368
- aménagements intérieurs de la poste de Rennes (1931)	368
- poste de Cancale (1935)	369

Jean Gallacier

- maison des Etudiants, 94 bd. Sévigné à Rennes (1935)	370
- maison des Etudiantes, 46 avenue Jules Ferry (1932)	371

Yves Hémar

- poste de Saint-Malo (1928) et projet de tympan (1923)	376
--	-----

Yves Lemoine

- immeubles 49 rue de Vern; 54 avenue du Mail (ca. 1935) ...	379
- pavillon Cl. Bernard à l'hôpital de Pontchaillou (ca. 1936)	380
- immeuble Tomine, 1 avenue Janvier (ca. 1936)	383
- maison d'I. Odorico, 7 rue Joseph Sauveur (1939-40)	384

Georges Lefort

- Grand Séminaire de Saint-Brieuc : chapelle (1927)	387 à 388
- gare de Dinan (1931-32)	391
- brasserie Graaf et immeuble 12 quai Emile Zola	394

Jean Poirier

- 27 bd. de la Liberté (1927) et bar de la Marine, place de Bretagne (1934-36)	399
- 9 avenue Aristide Briand (1931)	400
- 7 avenue Janvier, immeuble Poirier (1931)	401

Jean Legaud

- 14, rue de la Santé (1933-38) et 75-77 bd. de La tour d'Auvergne (1932-33)	404
- 5 quai de la Prévalaye (1936) et 39 ter bd. de la Liberté (1933-38)	405

Louis Gauvin et Ernest Prevos

- usine Morel et Gaté à Fougères (1926-27)	406
- 13-15 rue Saint-Martin (1932)	407
- immeuble place Saint-Jean Eudes et immeuble 19 rue Hardouin de Chartres, à l'angle de l'avenue A. Briand (1936)	410

Armand Frigault

- 8-10, avenue Louis Barthou	411
- 3-5, rue de la Santé et 19-25 av. Louis Barthou	412

L'architecture pavillonnaire

- 17-19 rue Alexandre Duval (avant 1914)	415
- la rue Bigot de Prémeneu depuis la rue Pierre Corneille; 13 à 17 rue de Vouziers; 20 à 16 rue de Barbey d'Aurevilly (entre deux-guerres)	416

TABLE DES MATIERES

Avant-propos	page	I à X
<u>Les raisons d'une renaissance</u>		
■ RENNES, CAPITALE PROVINCIALE		1
- Le chemin de fer		
- L'exode rural		
- L'enseignement		
- Rivalités sociales		
- La confrontation		
- L'aliénation		
■ ARCHITECTURE ET SOCIÉTÉ		9
- Le style comme appartenance		
- Une expérimentation difficile		
- Le triomphe de l'éclectisme		
- L'ordre urbain		17
- La paix bourgeoise		
- La guerre des styles		
- L'art des classes moyennes		
- Aimer ou rejeter l'architecture		
..... NOTES		25
<u>L'église et le château</u>		
■ UN ENJEU ARCHITECTURAL ET POLITIQUE		30
- Significations convergentes		
- Economie ou monumentalité		
- Trouver l'architecte		
■ ARTHUR REGNAULT, ARCHITECTE DIOCESAIN		35
- Formation		
- La Guerche-de-Bretagne		
- Pleurtuit		
- Corps-Nuds		44
- Le romano-byzantin		
- Les églises à plan central		
- Bédée		
- Lohéac		69
- Architecture et politique		
- Noyal-sur-Vilaine		
- Les Sacrés-Coeurs de Rennes		
- Montreuil-sur-Ille		88
<u>Les cadres de la République</u>		
■ LE COMBAT LAÏQUE		157
- Jean-Marie Laloy		
- Le parfait élève		
- Naissance d'une personnalité		
- Deux écoles		175
- Une série		
- Les plaisirs de l'éclectisme		
- Retour au vernaculaire		
■ UNE ÉLITE BOURGEOISE		221
- Frédéric Jobbé-Duval		
- De l'immeuble à la villa		
- Le vertige de la modernité		244
- L'ambiguïté d'une situation		
..... NOTES		256
<u>La fin d'un règne</u>		
■ L'IRRÉSISTIBLE ASCENSION DES CLASSES MOYENNES		261
- Emmanuel Le Ray		
- Hygiénisme et modernisme		
- Le temps de l'Art Nouveau		
- Les séductions du régionalisme		299
- A la recherche d'un style municipal		
- Le triomphe de l'Art Déco		
■ LES MALHEURS DES ARCHITECTES		375
- La modernité en rupture		
- Rêves d'entrepreneurs		
- La dissolution pavillonnaire		409
..... NOTES		417
Bibliographie		425
Index des noms de personnes		431
Index des noms de lieux		433
Liste des illustrations		437