

ROYAN



2 0 0 3

**Renouveau de l'architecture
sacrée à la reconstruction**

Rencontres nationales
20 septembre 2003

ACTES

ROYAN

2003

**Renouveau de l'architecture
sacrée à la reconstruction**

Rencontres nationales
20 septembre 2003

ACTES

Ce document réunit les interventions et les débats qui se sont tenus à Royan le 20 Septembre 2003 à l'occasion des secondes rencontres d'architecture moderne sur le thème : Renouveau de l'architecture sacrée à la reconstruction organisées par le Caue 17 sous la direction de Jean-michel Thibault.

Il a été réalisé par le Conseil d'Architecture, d'Urbanisme et de l'Environnement de la Charente-Maritime pour le compte de la Communauté d'Agglomération du Pays Royannais et de la Ville de Royan.

Il a été édité avec l'aide du Ministère de la Culture et de la Communication, Direction régionale des Affaires Culturelles, du Conseil Régional de Poitou-Charentes, de la Communauté d'Agglomération du Pays Royannais, de l'association Royan-Culture.

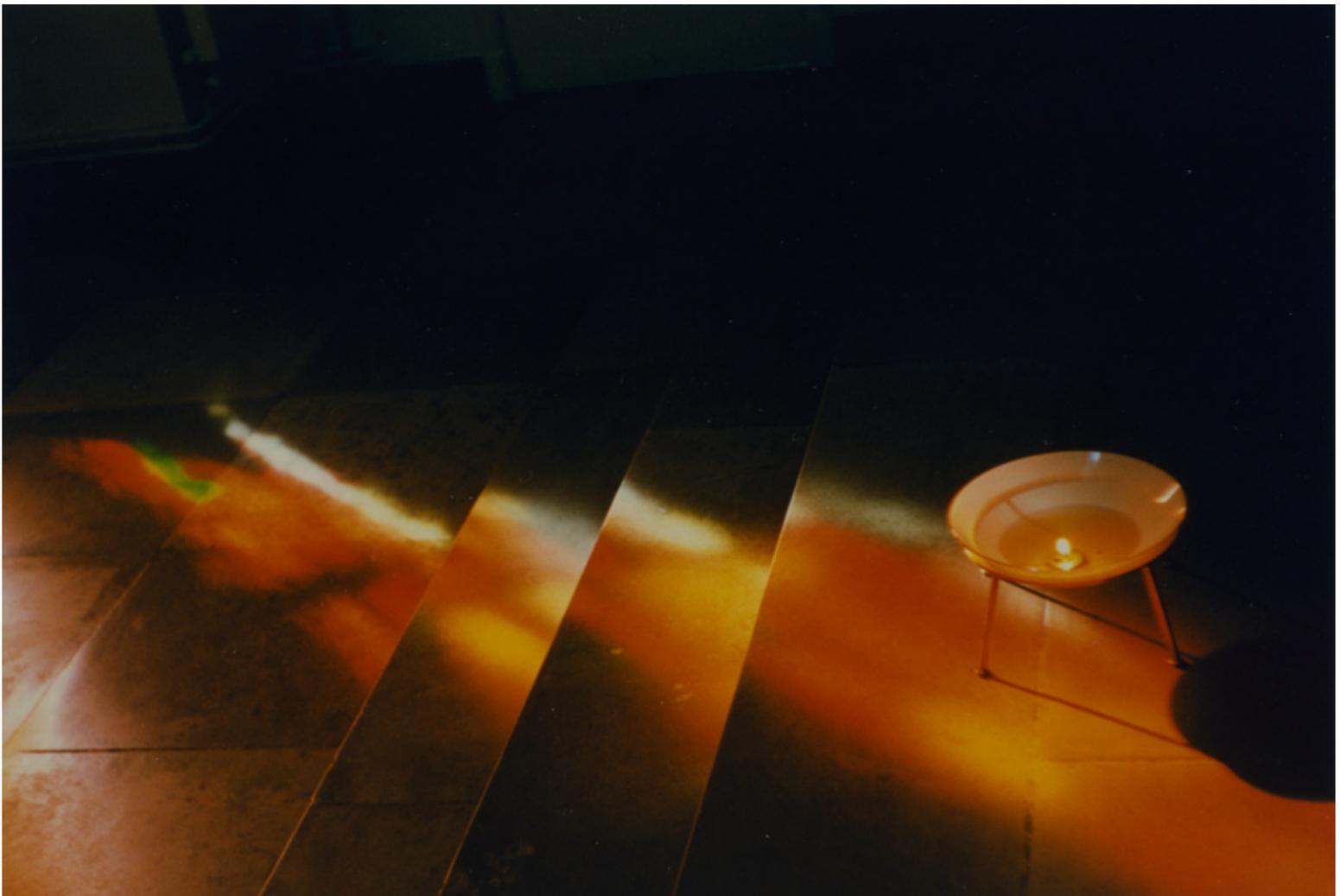
Maquette et conception graphique : Caue 17, Jean-michel Thibault
Retranscription et contrôle : Caue 17, Olivier Boé.

Crédits photographiques, illustrations et droits : © CAUE 17, © Archives Nationales/Centre d'Archives d'Architecture du XX^e siècle, Institut Français d'Architecture, © Laurent Pinsard, CAUE 44, © Revue l'Art Sacré, t.d.r., © Marc Deneyer, Drac Poitou-Charentes, © Pierre Lebrun, autres clichés t.d.r.

Remerciements

Olivier Boé, Anne-Marie Brochard, Isabelle Debette, Rose Gillet, Phillipe Most,
David Peyceré, Sylvie Thouvenot, Jean-Claude Van-Dam

Éditions du CAUE 17 - Décembre 2003
n° d'éditeur :



Couvent des Dominicains de Montels, Pierre Vago architecte, A.N. IFA

Sommaire

Accueil des participants

Henry **LE GUEUT**, premier-adjoint au Maire de Royan
 Léon **GENDRE**, Conseiller Général, Président du CAUE 17
 Didier **QUENTIN**, Conseiller Général, Député de la Charente-Maritime

Témoignage sur l'œuvre de Guillaume GILLET

Rose **GILLET**

Panorama de l'architecture religieuse à la reconstruction.
 Figures de l'inventaire Régional mené en 2000 sur la Région Poitou-Charentes

Gilles **RAGOT**, Historien, enseignant à l'École d'Architecture et du Paysage de Bordeaux

La réflexion architecturale et ses enjeux dans la revue L'Art Sacré après la seconde guerre mondiale

Françoise **CAUSSÉ**, historienne de l'Art, Docteur à l'Université de Bordeaux III

Coup d'œil sur l'architecture protestante du dernier demi-siècle

Bernard **REYMOND**, Professeur honoraire, Université de Lausanne

Débats animés par Gilles **RAGOT**

Les thèmes de l'expression architecturale - essai de typologie des courants

La filière plastique et artistique - l'art moderne peut-il être religieux ?
 L'apport de Pierre **PINSARD**

Magalie **GÉNUITE**, Historienne.

L'apport du Concile de Vatican II

Pierre **LAJUS**, Architecte

Les expressions artistiques intégrées à l'architecture : le vitrail et la dalle de verre

Jean-Pierre **BLIN**, C.R.M.H., DRAC Poitou-Charentes

Une monumentalité discrète : églises démontables, chapelles, polyvalence

Pierre **LEBRUN**, Historien

Témoignage de Claude **PARENT**, Architecte

Clôture des rencontres

Jean-Claude **VAN-DAM**, Directeur Régional des Affaires Culturelles de Poitou-Charentes

Annie **MONTRON**, Maire-adjoint à la culture de ROYAN



Henry LE GUEUT
Premier adjoint au Maire de Royan

Monsieur le Député, Mesdames, Messieurs les Conseillers Régionaux et Généraux.

Mesdames et Messieurs les Maires du Pays Royannais, Madame Montron, Chers collègues, Monsieur le Président du CAUE 17, Monsieur le Conservateur Régional des Monuments Historiques, Monsieur le Directeur de la DRAC, Monsieur l'Architecte des Bâtiments de France, Mesdames et Messieurs les conférenciers, Madame Gillet, Mesdames et Messieurs les professionnels.

Madame la Présidente de la Société du Musée de Royan, Mesdames, Messieurs.

Permettez-moi, au nom de la Ville de Royan, de vous souhaiter, à toutes et à tous, la bienvenue et de vous remercier de votre présence à l'occasion de ce colloque.

Celui-ci avait dû être reporté une première fois pour des raisons indépendantes de notre volonté, mais je crois pouvoir dire que sa coïncidence avec les Journées du Patrimoine est, finalement, une bonne chose.

Ce colloque est une étape de plus dans la reconnaissance de la valeur architecturale des années 50 et, plus particulièrement, de ce témoignage grandeur nature que constitue la Ville de Royan.

Les Rencontres Nationales de juin 2000 en avaient été, à ce titre, un des autres temps forts.

Depuis lors, dans un autre domaine, notre station s'est engagée plus avant dans la réhabilitation et la mise en valeur de son patrimoine «années 50».

Je pense ici, bien entendu, au Marché Central qui est désormais inscrit aux Monuments Historiques, au même titre que l'église Notre-Dame.

Je me félicite également que le Temple protestant figure aussi à l'Inventaire.

Longtemps décriées, à commencer par nombre de royannais nostalgiques, ces années 50 font maintenant partie intégrante de notre histoire et obtiennent - enfin ? - un large droit de cité sur le plan national, voire international.

Je voudrais notamment en profiter pour remercier Madame Gillet qui a fait don à la Ville de Royan de plusieurs œuvres de son défunt mari.

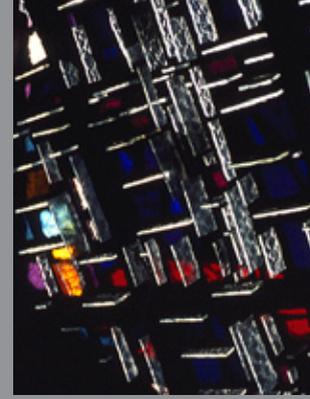
J'y associe toutes celles et ceux qui, d'une manière ou d'une autre, participent à ce travail collectif afin que Royan trouve ou retrouve sa juste place au sein des villes témoins de leur temps.

Je ne saurais oublier de citer ces expositions de peintres des années 50 que nous accueillons régulièrement.

Enfin, de plus en plus d'ouvrages évoquent cette période sur le plan architectural, avec Royan pour référence, sinon thème central, à l'image du récent livre de Gilles Ragot, très technique et documenté, ou celui édité conjointement par le CAUE 17 et la municipalité, plus facile d'accès.

Toujours est-il qu'aujourd'hui, dans le cadre de ce colloque, nous allons, je n'en doute pas, apporter une nouvelle pierre à l'édifice.

Je vous remercie une nouvelle fois, toutes et tous, de votre présence, convaincu que la présentation de vos travaux sera des plus instructives.



Léon GENDRE
Conseiller Général, Président du CAUE 17

Monsieur le Député, Monsieur le Maire-Adjoints, mes chers collègues, Mesdames, Messieurs.

C'est avec un très grand plaisir que je me retrouve à Royan pour ces secondes rencontres d'architecture moderne que Monsieur le Maire avait appelées de ses vœux lors du premier colloque sur Royan en juin 2000.

Cette collaboration entre la ville de Royan et le CAUE qui porte depuis de nombreuses années sur le conseil en urbanisme, a pris ces dernières années une dimension nouvelle avec ces colloques réguliers qui donnent à chacun, et particulièrement aux professionnels, l'occasion de mieux comprendre et donc de mieux protéger les qualités de cet urbanisme moderne si particulier en Charente-Maritime.

Cette année, c'est de la magnifique cathédrale (je devrais dire église) Notre-Dame dont il sera question, œuvre de l'architecte Guillaume GILLET, homme de cœur et de qualité, connu dans le monde entier pour son œuvre d'architecture moderne, dont cette église constitue le fleuron.

À cette occasion, vous débattrez du renouveau de notre grande tradition culturelle : celle de bâtisseur et particulièrement de bâtisseur d'église.

La qualité des hommes et leur vision du monde s'exprime dans l'architecture de leur temps, la période douloureuse de la reconstruction en France donna pour ces nouveaux lieux de culte une expression architecturale forte et innovante. Nous sommes certes assez loin des valeurs qui m'attachent à l'Île de Ré, mais dans la continuité d'une tradition nationale qui est de posséder les meilleurs architectes avec l'exigence de leur faire concevoir les plus beaux édifices en accord avec leur temps.

Merci à toutes celles et à tous ceux qui ont contribué à la bonne tenue de cette journée ; je vous souhaite un très fructueux colloque.



Didier QUENTIN
Vice-Président du Conseil général,
Député de la Charente-Maritime

Chers amis, juste quelques mots.

Beaucoup a déjà été bel et bien dit par Henri Le Gueut et Léon Gendre.

Je tiens à remercier et à féliciter les organisateurs de ces rencontres. Comme le disait il y a quelques instants Henri Le Gueut, le report de ce colloque a été le bien venu car il coïncide avec les Journées du Patrimoine qui, pour leur vingtième édition sont placées sous le signe du sacré. Ce colloque, centré autour de Notre-Dame de Royan, s'intègre donc parfaitement dans ce cadre.

Tout le monde connaît cette phrase - je ne sais d'ailleurs si elle est vraie ou apocryphe - prêtée à André Malraux «Le vingtième siècle sera spirituel ou ne sera pas». Elle a été rappelée ce matin dans de nombreuses émissions de radio et des articles de presse, comme dans La Croix, bien sûr. Notre grand quotidien régional Sud-Ouest consacre aussi une double page à «l'héritage spirituel» et à l'architecture religieuse. C'est donc un thème très riche et la qualité des intervenants tout au long de cette journée me fait penser qu'il va y avoir une réflexion de très haut niveau.

Je suis sûr que nous aurons des Actes très intéressants. Ces colloques sont toujours suivis de publications remarquables dont vous trouverez d'ailleurs des exemples à l'entrée de la salle.

En saluant tous les participants, j'aurai une pensée toute particulière et affectueuse pour Madame Gillet, je l'appellerai Rosette, et pour sa fille qui est aussi présente. Je tiens à rendre hommage à leur mari et père Guillaume Gillet et souligner combien son œuvre a eu dans l'histoire de notre ville une importance considérable. Lorsque j'étais enfant, la nostalgie du Royan d'avant-guerre, et même d'avant la première guerre, de la Belle Époque était très forte. Il existe, d'ailleurs, une association dans notre ville qui fait revivre ce brillant passé.

Les Royannaises et Royannais n'ont pas tout de suite épousé leur ville renaissante, la ville de la reconstruction. Il a fallu du temps avant que l'on découvre que quelques uns des plus grands architectes, des plus grands bâtisseurs, des plus grands urbanistes du XXème siècle y avaient exercé leurs talents.

A la fin juillet, j'étais au Cambodge avec un collègue parlementaire pour observer la régularité des élections dans ce malheureux pays déchiré par un épouvantable génocide durant les années 70. Il y a, au cœur de Phnom Penh, un marché ouvert et quelqu'un m'a dit, sans savoir que j'étais originaire de Charente-Maritime, «ça rappelle en France celui de Royan». Vous voyez, cette notoriété de notre ville va très, très loin grâce au marché couvert comme à l'église, appelée tout à l'heure par Léon Gendre «cathédrale». Je reprendrai l'expression du curé doyen Étienne PILOT qui l'a qualifiée, lors d'une cérémonie récente, de vaisseau amiral. Cette église de Royan - j'allais dire moi aussi cathédrale - est unanimement reconnue comme l'un des plus grands édifices religieux français du XXème siècle avec quelques autres, mais pas si nombreuses, peut-être l'église due à Auguste Perret au Havre ou encore celle de Le Corbusier à Ronchamp et la cathédrale de Cergy.

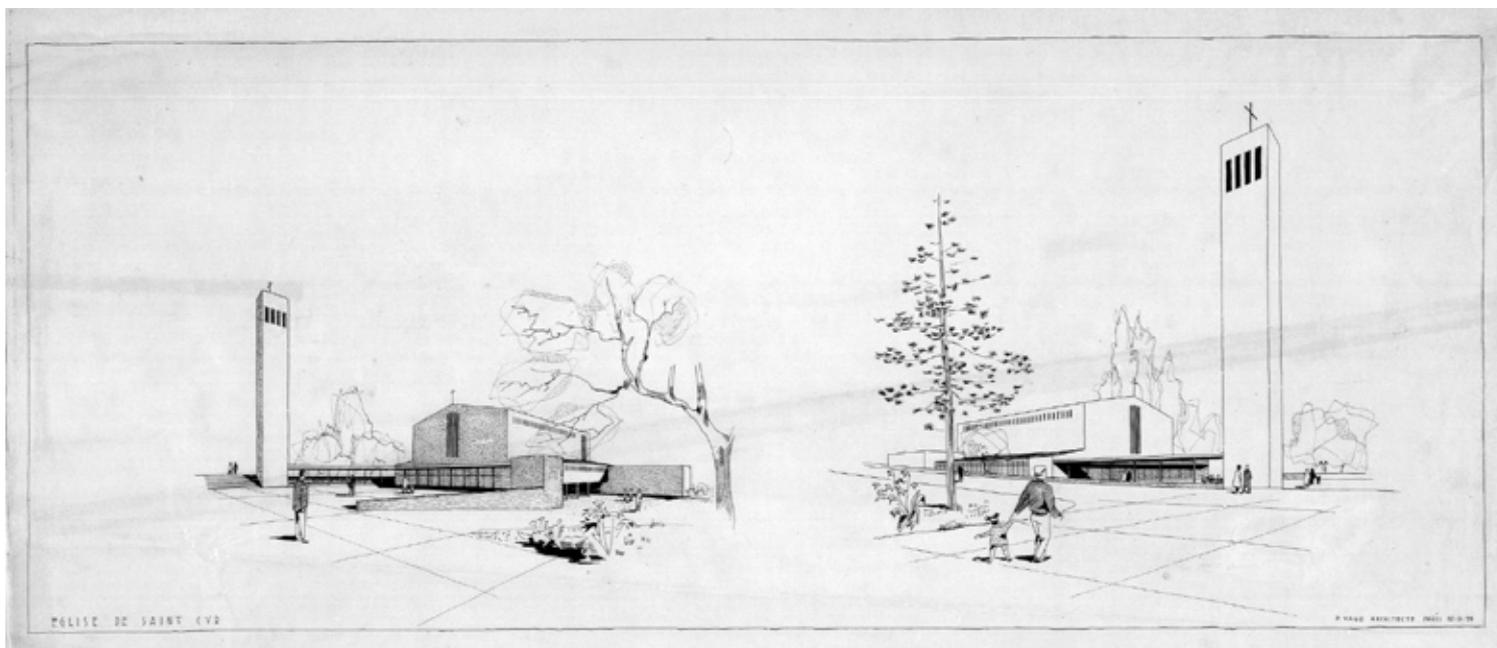
Elle est considérée comme un témoignage de l'architecture sacrée. Notre Saintonge riche en églises romanes des 11ème et 12ème siècles. Après cette formidable épreuve qu'avait été le passage de l'An Mil, il y eut une vague de construc-

tions d'églises pour témoigner de la foi, de l'espérance en l'avenir. A l'époque aussi, cette renaissance de l'art sacré, venant après les drames épouvantables, barbares, de la Seconde Guerre Mondiale, après l'holocauste, après ce qui aurait pu être une sorte de suicide collectif de l'humanité, a témoigné d'une formidable confiance en cette création divine qu'est l'homme.

Mais il faut se garder d'une nostalgie excessive. L'architecture, l'urbanisme doivent être tournés vers l'avenir. La connaissance du passé doit nous y obliger, car ce passé prestigieux est un aiguillon pour une création de qualité. De ce point de vue, nous avons reçu «cinq sur cinq» le message de Léon Gendre qui nous invite à cultiver encore de grandes ambitions pour notre ville de Royan.

Beaucoup de choses intéressantes y sont faites et je salue toutes celles et tous ceux qui y participent, notamment notre adjointe chargée de la Culture, Annie Montron. Je forme le vœu que Royan reste un centre de création d'art contemporain.

Voilà ce que je voulais dire en introduction de cette journée qui s'annonce passionnante. Et encore un grand merci pour toutes celles et tous ceux qui auront participé à cette journée. Et une pensée toute particulière pour Rose Gillet, sa fille Florence, son fils Germain et le souvenir de Guillaume.



église Saint-Cyr-l'École, Pierre Vago architecte. A.N. IFA.

Présentation

par Jean-michel THIBAUT

Il nous aura fallu attendre trois ans pour tenir ces secondes rencontres d'architecture moderne à Royan. En 2000, lors du premier colloque et à travers l'exemple unique que constitue Royan, rare expression de la modernité lyrique - en référence à l'abstraction lyrique d'un Matthieu ou d'Olivier Debré -, nous avons tenté d'éclairer le débat ouvert entre 1945 et 1960 sur l'urbanisme de la reconstruction et des nouveaux quartiers.

Celui-ci portait sur la ville, l'architecture, la modernité. Fallait-il recomposer la ville détruite dans ses formes classiques ou explorer les théories nouvelles dans lesquelles la beauté abstraite des volumes, des formes et des espaces répondrait en écho à la pureté annoncée par les expressions artistiques fondées en Europe dans les années 20 ?

Le débat sur les mutations sociales et culturelles qui allaient bouleverser notre société s'ouvrait sur les questions du style et de l'expression architecturale propres à cette nouvelle société, avant de s'enliser finalement dans l'urgence des besoins du plus grand nombre, laissant aux seuls architectes le soin d'y apporter des réponses.

Au premier rang de la ville ou du nouveau quartier figurent la place, le rôle, la forme de l'édifice cultuel et dans l'architecture religieuse, les images, les fonctions, les symboles à adopter pour la liturgie chrétienne dont le renouvellement sera finalement acté pour l'église catholique par le Concile de Vatican II en 1965.

Il sera donc question aujourd'hui de la rencontre entre la pensée moderne de l'espace et l'Art Sacré.

... Depuis une bonne trentaine de milliers d'années, aussi loin que nous reportent les documents sur la préhistoire d'homo sapiens, les hommes ont tenu pour centre de leur religion, des lieux généralement propices par leur ambiance naturelle pour jouer le rôle de sanctuaires. De ces lointaines origines, l'art et une intimité de silence et d'ombre se sont trouvés associés pour constituer l'ambiance dans laquelle s'exprimaient les valeurs morales et spirituelles qui culminaient ce fonds de pratiques primitives.

... Au cours des millénaires qui ont précédé notre temps les rapports entre la communauté et le sanctuaire ont continué de reposer sur les mêmes bases : le temple égyptien ou celui de l'Antiquité gréco-latine est à la fois le lieu de la présence divine et un dispositif architectural particulièrement propre à créer et à maintenir l'ambiance religieuse à travers les prières et les sacrifices. Qu'on se tourne vers les sanctuaires de l'Inde, ou ceux du Japon, leur rôle est d'accueillir les membres de la communauté religieuse et de les soutenir dans une atmosphère de dévotion. Le temple dans toutes les civilisations traditionnelles a été le point de convergence et le lieu de l'expansion de

l'activité artistique. Nombre de cultures, voire de civilisations ont laissé comme seul témoin les ruines de leurs sanctuaires.

Dans le monde catholique traditionnel... les innombrables monuments d'art que sont nos églises remplissaient leur rôle de microcosme sacralisé par des pratiques baignées dans une ambiance traditionnelle, modèle du contraste entre la vie temporelle et la vie éternelle. Les soubassements du spirituel ont été peu à peu dépouillés de leur imagerie parce que la science entraîne la dissipation d'une partie des coutumes de l'ordre de l'irrationnel.

L'amenuisement progressif de cet héritage légué par les lointaines origines a entraîné toute une série de réactions... Les églises modernes, surtout sur les marges de la catholicité urbaine sont un phénomène normal : celui de la naissance d'une architecture très polymorphe, mais qui est du même ordre fonctionnel que les églises qui ont précédé notre époque. Le lien entre l'art et la fonction religieuse y est aussi perceptible (mais dans des termes différents) que dans les constructions religieuses du passé. Pourtant quelque chose de capital a changé : on entrevoit (ou l'on voit des façons catégoriques) l'Église prendre le pas sur l'église, l'assemblée primer sur le décor. Cette disposition se traduit par des recherches extrêmes intéressantes des volumes, d'éclairages, d'axialités, de contours, qui traduisent par la multiplicité des solutions, le degré d'affranchissement par rapport aux sanctuaires traditionnels. La situation se développe en définitive dans la direction de l'église maison, conçue comme un optimum dans les contacts humains, comme le foyer spirituel de l'assemblée ecclésiale.

André LEROI-GOURHAN

Cette mise en perspective extraite de la préface qu'il avait rédigé en 1980 pour l'ouvrage de Suzanne Robin, *Églises Modernes*, servira d'introduction à notre journée. Bien sûr, la Charente-Maritime est peu représentative de cet élan de création d'églises modernes, mais nous sommes ici au cœur du Pays Royannais, pays d'art roman s'il en est. Nous sommes aussi au pied de cette œuvre majeure qu'est Notre-Dame de Royan conçue par Guillaume Gillet avec la complicité de Bernard Laffaille et de René Sarger. C'est dans cette tradition profonde et pérenne qu'il nous fallait tenir ces rencontres.

Gilles Ragot, historien et enseignant à l'école d'architecture et du paysage de Bordeaux animera les travaux autour des deux thèmes principaux : l'apport des relations architectes-ingénieurs et le renouveau de l'Art Sacré.

Mais ces œuvres, comme toute création majeure, sont avant tout une affaire d'hommes, aussi avons-nous demandé en ouverture à Madame Rose Gillet son témoignage sur l'œuvre de son mari. Merci de cet engagement Madame, merci d'être avec nous aujourd'hui.



Royan, église Notre-Dame, G. Gillet architecte. Cliché Marc Deneyer.

Témoignage sur l'œuvre de Guillaume GILLET

par Rose GILLET

Avant toute chose, j'aimerais remercier Madame le Maire-adjoint à la culture et Monsieur le Directeur du Conseil d'Architecture, d'Urbanisme et de l'Environnement pour m'avoir donné l'occasion d'exprimer ce témoignage sur l'œuvre de Guillaume Gillet. Bien que n'étant pas moi-même architecte, l'expérience vécue au quotidien et le recul du temps m'ont permis de prendre conscience de la qualité de cette vie de créateur.

Certains mots-clés se sont imposés au cours des années tels que :

- Diversité, Rigueur,
- Tradition, Invention,

ainsi que :

- Curiosité d'esprit, Goût de l'effort
- Réflexion, Sens de l'humour et sens de la fête,
- Et par-dessus tout «élégance de pensée».

Des mots qui, me semble-t-il, ont marqué une vie qui, comme toutes les vies, a eu sa part de joies et de chagrins, de chances et d'échecs, d'enthousiasmes et de déceptions. D'abord, la chance de naître dans un milieu familial naturellement cultivé : un grand-père lettré et académicien, un père écrivain, historien d'art et académicien, des études dans cette École des Beaux-Arts qu'il a tant aimée avec, par-dessus tout, le don du dessin, qui lui permettra plus tard, au temps de l'épreuve, de transformer cinq années de captivité en Westphalie en une création permanente. Deux expositions, l'une en Allemagne en l'an 2000, l'autre à Royan l'été dernier, ont illustré cette période sévère.

La chance reviendra avec le retour à Paris et la réussite au Concours de Rome en 1946, suivie des trois années traditionnelles à la Villa Médicis. Rome, l'Italie, la Méditerranée préludent à la création de son agence d'architecte, à Paris en 1950. Il s'agit désormais d'aborder la vie professionnelle.

La chance est de nouveau au rendez-vous en 1954 lorsque Max Brusset, Maire de Royan en cette époque de reconstruction, lui demande une proposition de plans pour la nouvelle église Notre-Dame : «Ceci à vos risques et périls» lui précise-t-il «vous avez 15 jours pour répondre» ! Et l'architecte raconte très bien toute l'aventure dans ses mémoires : l'aller et retour immédiat à Royan pour repérer et dessiner le terrain, le dîner avec l'ingénieur Bernard Laffaille et les croquis sur la nappe avec les célèbres V de Laffaille, les nuits passées sur les esquisses, la descente à Royan et leur présentation à la Commission des travaux. L'acceptation avec le commentaire de l'évêque de La Rochelle : «je ne vois pas très bien ce que sera, mais ça a l'air d'une église»... ! C'était le commencement d'une belle histoire qui n'est pas prête de se terminer.

On pourrait aussi rappeler ces mots plus tardifs du Général De Gaulle en visite officielle à Royan le 13 juin 1963 : «Ah ! Bonjour Maître, c'est vous qui avez fait l'église ? Et bien je ne l'ai pas vue !»

Il y eu d'autres églises, construites cette fois avec l'ingénieur Robert Lourdin : Saint Crépin - Saint Crépinien des Soissons, réplique exacte mais plus réduite de Notre-Dame de Royan, la Chapelle de la Solitude à Vieux-Condé près de Valenciennes, Saint-Joseph travailleur à Avignon.

Il m'est arrivé aussi de descendre parfois à Royan, pas très souvent car j'avais moi-même mon chantier, c'est-à-dire un petit garçon qui a aujourd'hui 45 ans ! et d'y respirer cette atmosphère exceptionnellement dynamique de la Reconstruction, d'y rencontrer Louis Simon, l'architecte du marché couvert, Guy Melicourt, Yves Bonnefois, Claude Beraud... Je n'ai pas eu la chance de rencontrer Claude Ferret... Mais il m'a été donné de comprendre et de mesurer l'allégresse des bâtisseurs.

J'avais rencontré le mien... au début des années 50, à Paris, dans son atelier de la rue de Saint-Simon. J'y étais emmenée par des amis musiciens, Pierre Petit, Prix de Rome de composition musicale et Christiane Castelli, sa femme, cantatrice ; j'ai vu émerger d'un épais nuage de fumée une grande silhouette, plutôt décontractée, cigarette aux lèvres bien sûr ! Ce fut déterminant. Plus tard, l'agence trop à l'étroit dans ce premier local, ayant émigré dans le quartier du Marais, la vie de famille put s'y établir. Restait l'insertion dans un parcours serré, Ô combien ! Et surtout l'adaptation au rythme de l'architecte, en particulier aux horaires nocturnes. Pourquoi la nuit ? À cause du silence. Plus de rendez-vous, plus de téléphone, on peut enfin travailler. J'ai encore dans les oreilles le «j'arrive, j'arrive»



Guillaume GILLET

de l'architecte, suivi une heure plus tard d'un nouveau «j'arrive, j'arrive». Les enfants dormaient c'était l'essentiel. Il y avait aussi les dîners d'architectes, les discussions passionnées avec les confrères : Bernard Zehrffuss, Henry Bernard, avec le grand équipier René Sarger, le sculpteur Gaston Watkin, le professeur-écrivain Jacques Robichez, et combien d'autres... Le moins qu'on puisse dire c'est que ça n'était pas ennuyeux !

En 1956, autre téléphone-miracle de Pierre de Gaulle cette fois, qui, en tant que Commissaire général de la France à l'Exposition Internationale et Universelle de Bruxelles de 1958, lui demande s'il peut assumer la réalisation du Pavillon français, symbole de la France renaissante. Deux ans pour cet autre défi.

Là encore, laissons le parler : «je cours à Bruxelles, je vis les ennuis de ce terrain difficile : une passerelle en construction, les tas de gravats, les bosses et les trous, la tranchée du tramway qu'il faudrait recouvrir mais ménager, les quelques arbres qu'il ne faudrait pas couper... Je pris des croquis du paysage qui était agréable avec le parc de Laeken et la résidence royale... Édifié par cette visite des lieux, je rentrais chez moi pour méditer et faire le point de la situation. Je conclus qu'au moins nous pouvions faire un palais en prouvant que la voûte à double courbure est capable de couvrir un hectare et qu'elle peut être supportée par un minimum de points d'appui, un seul si possible... À Royan, il fallait une verticale, à Bruxelles ce serait une flèche, un signal oblique formant contrepois et soulageant la voûte en s'intégrant à l'édifice. Eureka ! Ce geste dynamique rapprocherait l'architecture humaine et celle des oiseaux. Comme eux, notre pavillon aurait un bec, un corps et des ailes. L'emblème de notre pays n'était-il pas un coq ?»

Avec l'ingénieur René Sarger et une magnifique équipe de constructeurs, ils réaliseront ce chef-d'œuvre de verre et d'acier qui sera l'une des gloires de l'exposition.

Il y avait non seulement les chantiers mais aussi les concours, ces terribles et bien-aimés concours qui requièrent à la fois toute votre intelligence, votre imagination, votre énergie et vos horaires. L'équipe se mobilise, se passionne, les jours, les nuits, les semaines, rien ne compte plus en dehors du «rendu». Et même si on n'a pas gagné, même si le jugement est contestable on est fier de s'être battu. Les chantiers, les concours, les voyages : j'ai fait beaucoup de valises : Royan, Bruxelles, Lille, Roubaix, Bordeaux, Rome, Londres, Seattle... J'ai écouté beaucoup de discussions sur les plans à la Vauban pour des prisons sans barreaux, sur l'importance des circulations dans les Palais des Congrès de Lille ou de la Porte Maillot, sur les dressing-rooms des ambassadrices !

Il y eut aussi les missions d'Architecte en Chef des Bâtiments de France et Palais Nationaux, notamment à Rome qui reste attachée à l'un de nos meilleurs souvenirs : celui d'un certain mercredi après-midi où Guillaume Gillet débarque rue de Saint-Simon et demande aux deux enfants, éberlués et ravis : «ça vous amuserait de passer votre jeudi à Rome ? Bon, alors soyez au Bourget demain à 10 heures. Vous y retrouverez Têtard et Cayla (les deux chefs d'agence) et un Mystère 20 vous attend (c'était l'époque où il travaillait pour Dassault) moi je pars tout de suite, à demain». Pour de l'imprévu, c'était soigné. Il nous attendait à l'arrivée et nous emmenait aussitôt faire le tour de la Ville Eternelle : le Forum, le Capitole, le Colisée, le Tempietto di Bramante, le déjeuner au Farnèse... Bref, une journée éblouissante. Plus tard, il y eut d'autres séjours, plus longs, Rome toujours, Venise, Naples avec les indispensables carnets de croquis et les boîtes

d'aquarelles. J'ai gardé la vision du père et de sa fille dessinant côte à côte dans les jardins de la Villa d'Este. C'était charmant, le numérique n'était pas né !

Il faudrait aussi évoquer son enseignement à l'École des Beaux-Arts qu'il a assumé avec «ferveur» jusqu'en 1968 ; les jurys qu'il n'aurait manqués pour rien au monde ; sa présidence à l'Académie d'Architecture, son élection à l'Académie des Beaux-Arts en 1967. Là encore, il a assumé non seulement les honneurs mais aussi les charges, spécialement lors de sa présidence, en 1984, pendant laquelle il dut accueillir de nombreux confrères architectes : le français Bernard Zehrffuss, le japonais Kenzo Tange, l'américain Ieoh Ming Pei. Heureusement il aimait l'écriture, et la rédaction des discours ne lui pesait guère. Pas plus que la rédaction de ces chroniques du Figaro où, de 1962 à 1986, il témoigne de ses curiosités et intérêts pour la vie contemporaine sous tous ses aspects. Je me souviens, en particulier, d'un texte écrit à la mort de Le Corbusier, intitulé «C'est la jeunesse du monde qu'il portait en lui». Il a été écrit en urgence en août 1965 à Royan, les larmes aux yeux.

Il ne détestait pas non plus les polémiques, que ce soit au sujet de la pyramide du Louvre (qu'il approuvait) ou de la restauration des vitraux de Chartres (qu'il redoutait) ; ou encore les Lettres ouvertes comme celle adressée au Président de la République à propos de la dispersion des maquettes de places-fortes des Invasions, intitulée : «Un larcin historique et archéologique» !

Bref, il avait le courage de ses opinions ; il ne l'envoyait pas dire.

On m'a fait observer que je disais vraiment trop peu de choses sur nos échanges personnels... J'ajouterai alors qu'ayant eu la chance de faire l'École du Louvre et plus tard d'enseigner à l'Alliance Française et à la Sorbonne, j'avais près de moi le plus précieux des consultants...

- Une question sur les ordres antiques ? Le soir même ou le lendemain matin j'avais dans mon assiette un croquis détaillé : hauteur des colonnes, nombre de tambours, type de cannelures, dessins des chapiteaux doriques, ioniques, corinthiens... Tout y était, net et précis.

- Je me souviens d'une escale à Milly-la-Forêt où nous avons admiré ensemble la charpente du Vieux Marché, ce qui m'avait valu le même type de croquis : la faitière, la sablière, les arbalétriers...

- On pourrait ajouter cette petite coupole sur pendentifs découpée dans une écorce d'orange et qui s'est solidifiée à travers les années...

Bref, je n'aurais jamais pu enseigner avec autant de bonheur si je n'avais pas eu près de moi cette grande présence.

Le temps passant, et bien que détestant l'idée de «vacances, congés, retraite» ses haltes dans notre maison d'été devinrent de plus en plus fréquentes et prolongées avec son retour à la peinture, «la joie de retrouver ses pinceaux» disait-il. Un bonheur qu'il a exprimé naturellement dans ses paysages de Saintonge : les clochers de Saintes, les vues de Sablonceaux, de Saint-Sulpice de Royan, aussi bien que dans ses bords de plage, avec les chers petits manèges de Monsieur Pierdon.

Panorama de l'architecture religieuse à la reconstruction

par Gilles RAGOT

Le 5 juin 1929, Le Corbusier écrivait à Mme de Salle, pour lui annoncer qu'il renonçait à poursuivre l'étude d'une église que cette bienfaitrice lui avait confiée à Tremblay, près de Paris.

"Nous voulions vous dire le résultat de nos réflexions au sujet de l'église. Et tout d'abord vous demander ce que pensait l'archevêché de notre existence en cette affaire. Nos réflexions nous ont conduit à admettre qu'en toute sincérité, qu'en toute conscience, nous ne pouvions construire une église catholique : ceci pour 2 raisons. La première, c'est que si l'on veut respecter le culte catholique et ses traditions, on ne peut avec le béton que "moderniser" une tradition préexistante. Et cela nous est pénible, car nous aurions à créer des organismes neufs basés sur des problèmes d'esprit neufs. La seconde, c'est que, si nous suivons la voie qui nous est chère, nous pensons à créer un lieu de méditation. Et nous avons établi une étude de principe sur ce thème, et nous avons une solution qui nous satisfait. Or, dans un tel cadre, les objets de culte catholique apparaissent paradoxaux. Mais plus encore, l'attitude d'un tel bâtiment, si en dehors des problèmes habituels contemporains, est si inattendue, si nouvelle, que nous sommes persuadés de provoquer l'étonnement, la protestation, la violence.

Et nous vous entraînerions dans une polémique, une aventure, pleine des violences toujours provoquées par les innovations. Et combien fort lorsqu'il s'agit d'une religion en quelque sorte canonique. Vous voyez que c'est l'essence même du vif intérêt que nous avons apporté à ce problème, qui nous conduit à cette attitude négative."¹

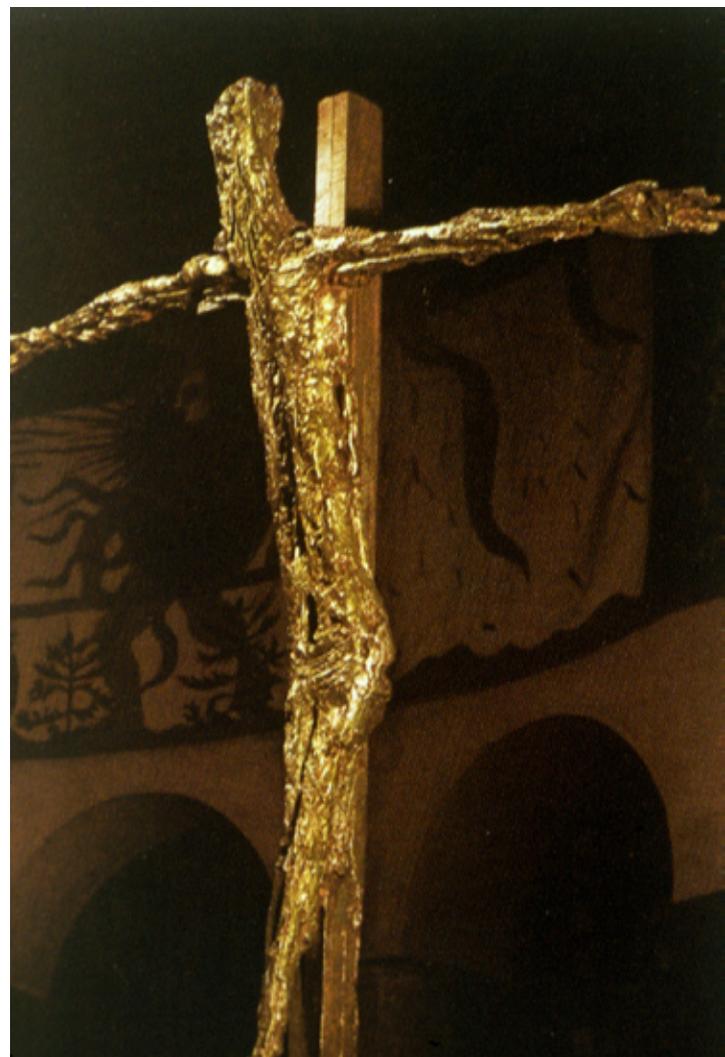
Les raisons de ce renoncement que l'on peut résumer principalement en trois points² - refus de "moderniser" des solutions anciennes ; volonté de remise à plat du programme et des contraintes ; volonté de repenser la relation des "outils de la liturgie" à l'architecture - préfigurent avec acuité les termes de la querelle de l'art sacré qui aura lieu entre les débuts de la reconstruction et le concile de Vatican II. Au moment où Le Corbusier renonce au Tremblay, les "chantiers du cardinal" lancés par Monseigneur Touzé voient l'ouverture d'une centaine de chantiers d'églises en région parisienne entre 1931 et 1939. Le renouvellement des formes architecturales y demeure assez mesuré. Les architectes du cardinal privilégient les formes primitives de l'architecture chrétienne, romane ou byzantine. Les architectes du mouvement moderne ne sont pas associés à ces chantiers en raison de l'avant-gardisme de leurs propositions formelles et du caractère progressiste de leurs prises de position sur le plan social.

Auguste Perret, plus conservateur et représentant d'une modernité qui ne rompt pas avec les règles de composition classique, est l'un des rares architectes modernes admis à construire des églises. Mais que ce soit à Notre-Dame de la consolation du Raincy (1923) ou à Sainte-Thérèse de l'Enfant-Jésus de Montmagny (1925), où Perret ose utiliser un matériau "vulgaire" comme le béton dans un programme sacré, il ne renouvelle pas pour autant fondamentalement l'architecture religieuse. Essentiellement, il réinterprète la tradition gothique à travers la double logique du rationalisme constructif et de l'emploi du béton armé. Les premières esquisses de Le Corbusier pour le Tremblay attestent en revanche d'une rupture forte avec les codes culturels en usage dans ce type de programme. L'église se situe au deuxième étage d'un socle de plan carré accessible par une rampe monumentale qui s'enroule autour de cette base. Elle est couverte d'un impressionnant clocher en forme de tour carrée. Ces principes transgressent violemment les codes culturels liés à l'architecture sacrée. Le Corbusier les reprendra à l'occasion d'un nouveau projet d'église à Firminy, mais seulement trente ans plus tard, en 1960...³

La querelle de l'Art Sacré

Dès 1939, le révérend Père Couturier pose la question du renouveau de l'Art sacré dans des termes qui perdureront après-guerre. «Le jour», disait-il, où Dufy, Segonzac, Picasso, Matisse, Bonnard, auront les commandes pour Saint-Sulpice, pour Notre-Dame ou pour le Faubourg Saint-Honoré, le jour où Perret, Le Corbusier, Mallet-Stevens, auront à bâtir dans ces Chantiers du Cardinal autant d'églises que M. Barbier, et M. Tartempion, ce jour-là une grande partie de notre tâche sera faite». L'intention était louable ; mais suffisait-il d'introduire des oeuvres d'art moderne dans les églises pour qu'un renouvellement ait lieu ?

Après la seconde guerre mondiale, près de 4000 églises sinistrées imposent la mise en place d'une double structure de décision, civile et ecclésiastique, adaptée à l'ampleur de la tâche⁴. Le contrôle de l'église s'exerce grâce aux Commissions diocésaines d'Art Sacré qui se mettent en place dès 1945. Sur 2500



Le Christ de Germaine Richier, Notre-Dame-d'Assy.



Église d'Yvetôt, Yves MARCHAND architecte. Photo Gilles Ragot.

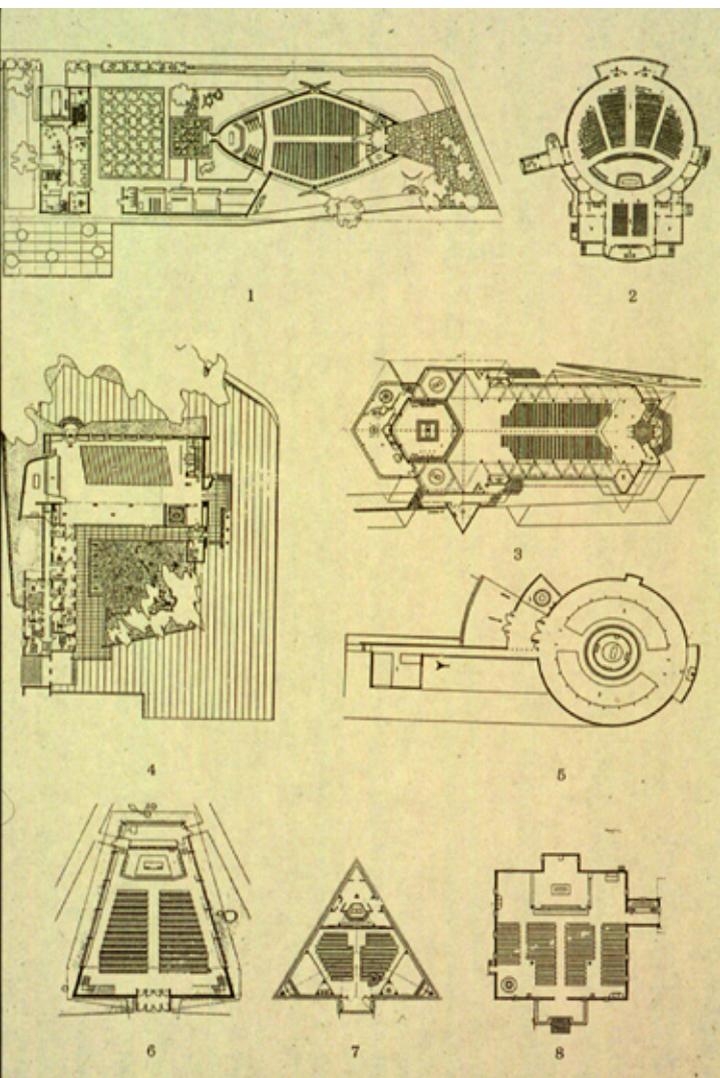


Planche de plans types.

églises construites en France entre 1945 et 1970, près de 1500 sont réalisées par les Offices diocésains d'Art sacré qui s'organisent comme de véritables agences d'architecture et de planification urbaine.

La querelle de l'Art Sacré⁵, matérialisée par l'introduction d'œuvres d'art moderne dans les églises de Maurice Novarina à Assy (1950) et Audincourt (1951) ainsi que dans la Chapelle de Vence de Matisse (1951), marque les débuts de la reconstruction⁶. Le débat se focalise un temps sur la présence du christ décharné de Germaine Richier à Assy. Mais, si l'intervention d'artistes d'avant-garde consacre les efforts entrepris depuis l'avant-guerre par les R.P Régamey et Couturier au sein de la revue L'Art Sacré, il représente également une impasse pour l'architecture religieuse. Comme le souligne l'architecte Pierre Pinsard "les admirables vitraux de Fernand Léger à l'église d'Audincourt n'en font pas pour autant une église"⁷. Les œuvres de Novarina, comme la chapelle de Matisse, ne renouvellent pas les formes architecturales. A l'aube de la reconstruction, la querelle de l'Art Sacré s'avère doublement salutaire ; elle permet d'introduire enfin dans les églises des œuvres de peintres, de sculpteurs, de mosaïstes ou de maîtres verriers modernes ; mais elle permet également de recentrer le débat sur l'essence même de l'architecture religieuse moderne au-delà de la question du décor. Une essence qui tient, comme l'écrit Le Corbusier, de «l'indicible» : l'espace, la lumière, la plasticité des matériaux, la couleur.

Des recherches foisonnantes

Dans les limites financières, imposées par les dommages de guerre, la reconstruction des églises sinistrées donne lieu à un foisonnement de formes originales que facilitent les nouvelles techniques constructives et les progrès de l'industrialisation du bâtiment.

Dans l'ensemble, les années 1950-1955 voient la disparition du transept, du déambulatoire et des absidioles, et la prépondérance du plan basilical orienté, rectangulaire ou trapézoïdal ; parfois demeure un bas-côté comme dans l'église Ste-Jeanne d'Arc de Lods à Belfort. Mais l'extrême simplicité de ce type de plan porte souvent en elle les germes de l'indigence et de la routine.

Moins nombreux et plus variés, les plans centrés illustrent l'évolution de la liturgie vers une pratique plus conviviale qu'entérinera Vatican II. Tout le registre formel est expérimenté : le triangle à St-Agnès de Fontaine-lès-Grès (M. Marot, 1956), le cercle à St-Pierre d'Yvetot (Y. Marchand), la mandorle à la basilique souterraine de Lourdes (Vago, Le Donné, Pinsard, 1958), le carré dans lequel s'inscrit l'amphithéâtre de Ste-Anne de Beauregard à Nancy (P. Prunet).

Ces réalisations bénéficient des recherches sur les voiles minces et les structures précontraintes d'ingénieurs comme B.Laffaille, Ou Tseng, J.M. Hereng ou R. Sarger. La couverture en parabolôïde hyperbolique de N-D de Royan (G. Gillet, 1958) ou la voûte elliptique de St-Julien de Caen (H. Bernard) en donnent chacune une traduction architecturale réussie. Les premières grandes charpentes en lamellé-collé couvrent autant les salles de sport que les églises.

Préfabrication et banalisation

Entre 1955 et 1975 la France connaît la plus forte poussée urbaine de son histoire entraînant des mutations socioculturelles jusqu'alors inégalées⁸. L'hexagone se couvre de nouvelles cités, Z.U.P et villes nouvelles qui fractionnent les communautés traditionnelles. L'Église qui veut suivre cette urbanisation redéfinit les dimensions d'une pastorale limitée désormais à 10 000 âmes. L'application de ce nouveau ratio de façon concertée et systématique entraîne la création de centaines d'églises dites de proximité. Leur taille est limitée en moyenne entre 800 et 1000 places. S'inspirant des solutions d'urgences des constructions provisoires de l'immédiat après-guerre, le discours officiel, comme celui de bon nombre d'architectes, se déplace vers les notions de modestie et de pauvreté évangélique.

Dès 1950, la revue L'Art Sacré louait la magnificence de la pauvreté et consacrait en 1958 un numéro spécial au problème des constructions économiques, en particulier celle de Rainer Senn pour l'abbé Pierre (St-André de Nice, 1957). P. Pinsard et A. Le Donné signent alors quelques-unes des œuvres majeures de cette tendance où la primauté est rendue au programme et qui s'accommode tant plastiquement que techniquement des moyens financiers disponibles. Hélas, de la modestie à la misère, il n'y a souvent qu'un pas. En 1957 le père Winninger se prononce pour les églises préfabriquées ; un an plus tard des prototypes d'églises sont exposés pour la première fois au salon d'Art Sacré. Les solutions se multiplient rapidement parmi lesquelles figurent les églises démontables de Jean Prouvé, la chapelle de J. Rouquet en éléments de ciment destinés aux clôtures de jardin, la chapelle de chez Aitorm coulée en béton sur coffrage gonflable réutilisable⁹. La chapelle à couverture métallique tridimensionnelle qu'Edouard Albert élève à Corbeil-Essonnes (1960) marque une étape supplémentaire dans la confusion des lieux de culte et des salles polyvalentes. Quelques années plus tard, la revue des chantiers du cardinal présentera en quatrième de couverture une publicité pour les chapelles préfabriquées Jossermoz, société spécialiste de la construction des salles de sport typifiées¹⁰... Un glissement progressif s'opère de la notion d'église vers celles de centre spirituel et de relais culturel, plus adaptés à la vie des grandes citées. Le programme se complexifie : autour de l'église viennent se greffer des salles de réunions, parfois modulables, une chapelle de la semaine et l'indispensable parking.

Le Concile de Vatican II (1962-1965) dont le dessein est d'adapter l'Église catholique au monde moderne, entérine ces élargissements du programme et les mutations de la liturgie où le modèle de référence devient la salle de spectacle.

Spiritualité et valeurs permanentes de l'architecture

Le renouveau de l'architecture religieuse est cependant jalonné de quelques œuvres exceptionnelles signées Le Corbusier, Pierre Pinsard, André Le Donne, Paul Herbé et Le Couteur, Guillaume Gillet, Claude Parent et Paul Virilio. Mais celles-ci demeurent isolées au sein d'une production de qualité moyenne. Il n'existe pas de courant fort, mais une multiplicité d'œuvres inégales, foisonnantes de liberté, souvent aux dépens du programme spirituel. Les caractères et les tendances de toute l'architecture moderne d'après guerre s'y retrouvent intacts : formalisme, faiblesse des programmes, consommation abusive des matériaux, des couleurs et des formes servies, ou desservies, par une fascination excessive pour les techniques nouvelles.

Les théories du mouvement moderne sont mises en œuvre à grande échelle par une génération d'architectes formés à l'École des Beaux-Arts. L'architecture sacrée n'échappe pas à cette règle ; au contraire, elle offre un champ privilégié de création où l'architecte, pour le meilleur ou pour le pire, se sent plus libre que dans les programmes de logement étouffés par la logique économique et politique de la reconstruction.

L'apport de Le Corbusier n'en apparaît que plus important. À la chapelle de N-D du Haut de Ronchamp (1950-1955), Le Corbusier applique, comme dans toute son œuvre profane, la définition de l'architecture qu'il avait énoncée dès 1923 : "L'Architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière." Contrairement à ce qui est souvent écrit, Ronchamp ne constitue pas à cet égard une rupture dans l'œuvre de Le Corbusier, pas d'avantage qu'un moment d'égarement expressionniste. Ronchamp s'inscrit au contraire clairement dans l'Œuvre de Le Corbusier. Le révérend-père Couturier nous en livre une des clefs dans les colonnes de L'Art Sacré où il écrit en 1955 : «Il faut prendre possession de cette oeuvre en se déplaçant : elle ne se livre pas d'un coup parce qu'elle contient un mystère...»

Cette hypothèse du déplacement, si juste à Ronchamp, s'applique en réalité à toute l'Œuvre architecturale de Le Corbusier, profane ou sacrée. Le thème de la promenade architecturale abordée pour la première fois en 1923 dans la villa La Roche, trouve en effet à la chapelle de pèlerinage de Ronchamp, un champs d'expression renouvelé et privilégié.

Le parti du projet de Le Corbusier est dessiné en quelques jours de juin 1950. Il s'agit sur un plan dissymétrique, de murs incurvés surmontés d'un toit en forme de carapace de crabe.

Ronchamp est une chapelle de pèlerinage dédiée au culte de Marie. L'édifice accueille et guide le regard comme le mouvement ; ses formes rondes protègent et rassurent le pèlerin. Celui-ci parvenu au sommet de la colline par un étroit chemin découvre la masse de la tour ouest et la concavité de la façade sud qui le guident vers l'angle aigu et élancé de la façade orientale. Il s'agit là, d'une configuration spatiale comparable à celle du plan de la villa Stein et de Monzie de 1929. L'usage des courbes dans les villas puristes, si fréquent et négligé par la critique, n'avait d'autre fonction que celle d'accompagner sinon de suggérer le mouvement hors et dans la maison.

Ronchamp rompt totalement avec le plan en croix ; il est dissymétrique, sans collatéraux, ni transept. Les façades sont indépendantes, mais se répondent entre elles. Le mur de la façade occidentale se retourne sur lui-même pour isoler deux chapelles baignées d'une lumière douce qui tombe d'un puits de lumière en forme de tour. Une troisième chapelle, prise dans le mur septentrional, répond aux deux précédentes pour encadrer une entrée secondaire ainsi magnifiée. Une nouvelle fois, il s'agit là d'une formule déjà employée dans certains plans de villas des années vingt où une cloison se retourne de part et d'autre d'un passage pour le souligner.

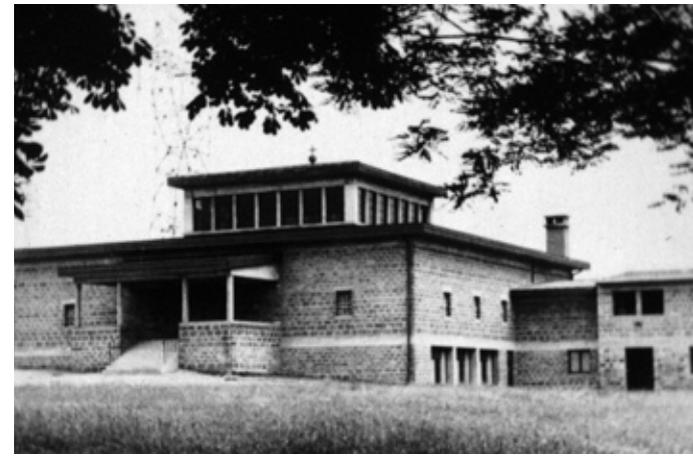
La coque du toit évoque le repliement sur soi-même. Pourtant à l'intérieur, cette sensation n'est pas perceptible; la coque semble flotter, immatérielle au-dessus d'un mince liseré de jour. Cet effet tient à la technique employée. La chapelle repose sur une ossature de poteaux et de poutres en béton armé qui supportent la coque du toit ; mais cette ossature est noyée dans la masse du mur de remplissage exécuté avec les pierres de récupération de l'église calcinée. Le mur sud est construit suivant une technique expérimentée par Le Corbusier pour la cité de logements ouvrier à Pessac dès 1925. En effet, ce mur est constitué d'un voile de béton projeté au canon à ciment sur un treillage métallique. Ce principe autrefois inadapté pour élever des murs droits et normalisés de maisons standardisées, offre ici toute liberté quant à l'inclinaison, la rugosité et la courbure de ces murs non porteurs. C'est ce qui autorise Le Corbusier à dissocier le toit des parois verticales par un fin liseré.

La conque est reliée aux poteaux par de discrètes rotules métalliques. Ce principe sera souvent repris par d'autres architectes, parfois avec talent comme l'équipe Salier, Courtois, Lajus et Sadirac autour de Bordeaux.

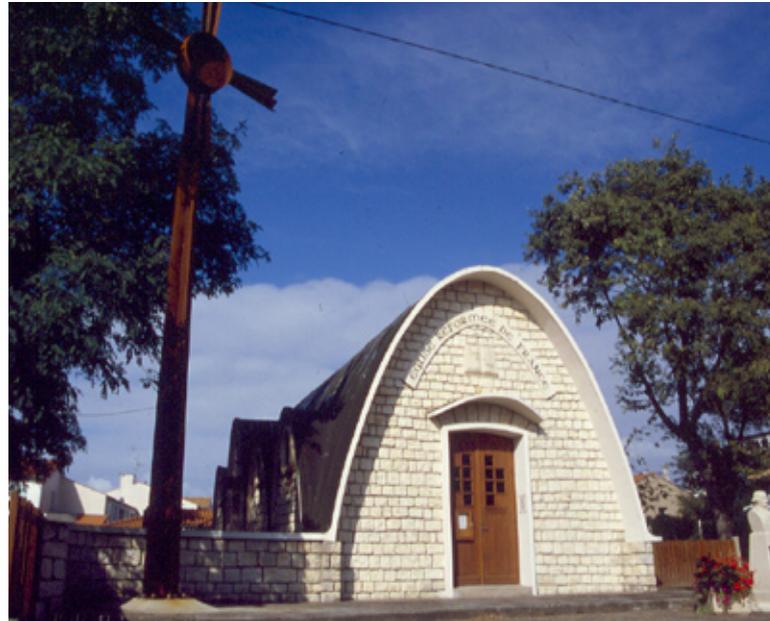
Le Corbusier joue aussi de la lumière. À Ronchamp, cette lumière dépend de multiples procédés : claustras de couleurs ; liseré sous le toit ; puits de lumière. Pour ces derniers, Le Corbusier reprend fidèlement des principes relevés en 1910, Villa Hadriana à Tivoli. Mais c'est surtout au couvent de la Tourette d'Eveux sur Arbresles (1953-1960), près de Lyon, que Le Corbusier déploie toute sa palette de procédés d'éclairages naturels au profit de l'expression du sacré. Des canons à lumière éclairent la chapelle nord de l'église ; des brise-soleil comparables à ceux de l'unité d'habitation de Marseille protègent les cellules de moines ; des fentes lumineuses horizontales offrent, dans les couloirs, une vue



Chapelle Notre-Dame du Haut-Ronchamp, Le Corbusier architecte, cliché G. Ragot.



Église de Mariénau-les-Forbach. Le Donne, architecte. Archives de l'IFA.



Temple de Royan, Hébrard architecte. Photo Gilles Ragot.

Temple de Saint-Georges-de-Didonne, Paul Dremilly architecte. Photo Gilles Ragot.

cadrée à hauteur des yeux ; un fin liseré de lumière sous le plafond de l'église allège, comme à Ronchamp, la masse de la dalle du toit. Mais à La Tourette, Le Corbusier et son collaborateur principal, le musicien Iannis Xénakis, innoverent encore. Ensemble, ils imaginent : les mitraillettes à lumière, simple réduction des canons à lumière ; les fleurs de béton, sortes de boucliers placés devant les fenêtres des pignons nord pour doser la lumière autant que la vue. Mais surtout, c'est à La Tourette qu'apparaissent les pans ondulatoires, composés de potelets de béton qui rythment les ouvertures et servent de dormant pour le vitrage. Le fractionnement doit créer l'ondulation. C'est surtout dans l'atrium à la croisée des deux couloirs du déambuloire que l'effet est le plus abouti. Ainsi Le Corbusier et Xénakis ont su renouer pleinement avec l'esprit de l'Art sacré avec un langage, d'une grande simplicité et pleinement renouvelé.

Un bilan en demi-teintes

Ronchamp coïncide avec le tournant que prend l'Art sacré. Après dix ans de reconstruction, l'année 1955 est l'occasion d'un premier bilan en demi-teintes. Si le rejet du pastiche fait l'unanimité, l'effet de mode que la chapelle de Le Corbusier suscite révèle le désarroi d'un grand nombre d'architectes confrontés à un programme exceptionnel où la recherche de la modernité prive de toute référence au passé. Pour beaucoup, la construction d'une église est une expérience unique.¹¹ La critique unanime déplore l'insignifiance de la majorité des oeuvres, la diversité, voire le désordre des partis, la méconnaissance du programme spirituel de l'église dont les maîtres d'ouvrages partagent parfois la responsabilité. La tentation de la virtuosité et du formalisme, à laquelle Novarina succombe à Villeparisis, est également dénoncée. L'emprunt aux formes de l'architecture profane est jugée incompatible avec la transcription architecturale du mystère.

En région Poitou-Charentes, l'exceptionnelle réussite de Notre-Dame de Royan



Église Saint-Cyprien, Poitiers, Beaudoin & Lafille architectes. Photo Gilles Ragot.

due à l'architecte Guillaume Gillet, mais aussi aux ingénieurs de premier plan que sont Bernard Laffaille et René Sarger, occulte une production de qualité moyenne. Quantitativement, la région Poitou-Charentes, peu urbanisée et peu touchée par les destructions de la guerre n'est pas le théâtre de chantiers majeurs. Il convient toutefois de signaler quelques réalisations de qualités, en particulier le temple protestant de Royan (1953-1957) de Marc Hébrard et l'église Saint-Cyprien à Poitiers de Marcel Boudouin et Jacques Lafille (1964) récemment inscrits sur l'inventaire supplémentaire des Monuments Historiques¹².

Depuis l'Antiquité, les programmes d'architecture sacrée avaient été le lieu privilégié de l'innovation architecturale. Au XXe siècle, l'émergence d'une nouvelle avant-garde, qualifiée de moderne ou de puriste s'est faite en dehors de ce programme ; l'espace privilégié de la recherche architecturale est devenu celui de l'habitat et plus particulièrement celui de l'habitat pour le plus grand nombre. Le concile de Vatican II entérine les mutations de la liturgie qu'un grand nombre de recherches architecturales des années cinquante et soixante préfiguraient. Cette période de profonde mutation s'identifie profondément aux principes du mouvement moderne, au moment même où ce mouvement passe du statut d'avant-garde où il était confiné entre les deux-guerres à celui d'architecture dominante. Devant l'ampleur des destructions et de la situation dramatique du logement en France, le mouvement moderne est alors perçu comme la seule doctrine apte à résoudre ces problèmes à toutes les échelles. L'architecture sacrée fut un théâtre annexe de cette reconnaissance ; elle en sortit profondément et définitivement bouleversée.

1- Brouillon manuscrit daté du 5 juin 1929, FLC U-2-9; pièces 62 et 93.

2- Les véritables raisons ne sont probablement pas culturelles ni éthiques mais plus prosaïques. Le Corbusier qui ne refusait jamais un "combat artistique" était à cette époque très pris par de nombreux projets importants en France et à l'étranger et n'avait probablement pas le temps de se consacrer à un programme dont le financement était hypothétique

3- Au moment du décès de Le Corbusier en août 1965, le projet n'en était qu'à un avant-projet sommaire. Les travaux n'ont commencé qu'en 1973 et furent interrompus en 1978 alors que 80% environ du gros œuvre était réalisé. Une solution financière ayant été trouvée, les travaux d'achèvement doivent reprendre en novembre 2003 pour un achèvement prévu au printemps 2005.

4- Les totaux des sinistres s'établissent comme suit : 3528 églises non classées monuments historiques et 370 églises classées. Chiffres cités par P. Koch, in *L'Architecture Française*, 1955, n°161-162, p.3

5- Voir à ce propos le n° 9-10, mai juin 1952, de la revue *L'Art Sacré*, intitulé «Bilan d'une querelle».

6- La polémique porte surtout sur le Christ de Germaine Richier à Assy.

7- P. Pinsard, extrait de *Art sacré et architecture contemporaine*, conférence donnée à Gand le 4/12/1960. Archives de P. Pinsard, Institut Français d'Architecture.

8- Entre ces deux dates, le taux de la population urbaine passe de 58 % à 73 %. Chiffres cités par F. Debié et P. Véro dans *Urbanisme et Art Sacré*, p.145.

9- Voir *L'Art Sacré* n°1-2 de septembre -octobre 1953.

10- Les chantiers du Cardinal, n°27, septembre 1969.

11- P. Koch dénombre 350 architectes pour 400 églises neuves construites entre 1945 et 1958, in *L'Architecture Française*, n°191-192, p.4.

12- Signalons également le temple protestant de Saint-Georges de Didonne par Paul Dremilly (1951) et les églises : Saint-Paul à Poitiers de Madeleine Ursault (1954-1955), Sainte-Bernadette de Pierre Laliard à Angoulême (1964) ou Saint-Paul de Marc Quentin à Rochefort.

La réflexion architecturale et ses enjeux après la Seconde Guerre Mondiale la revue l'Art sacré

par Françoise CAUSSÉ

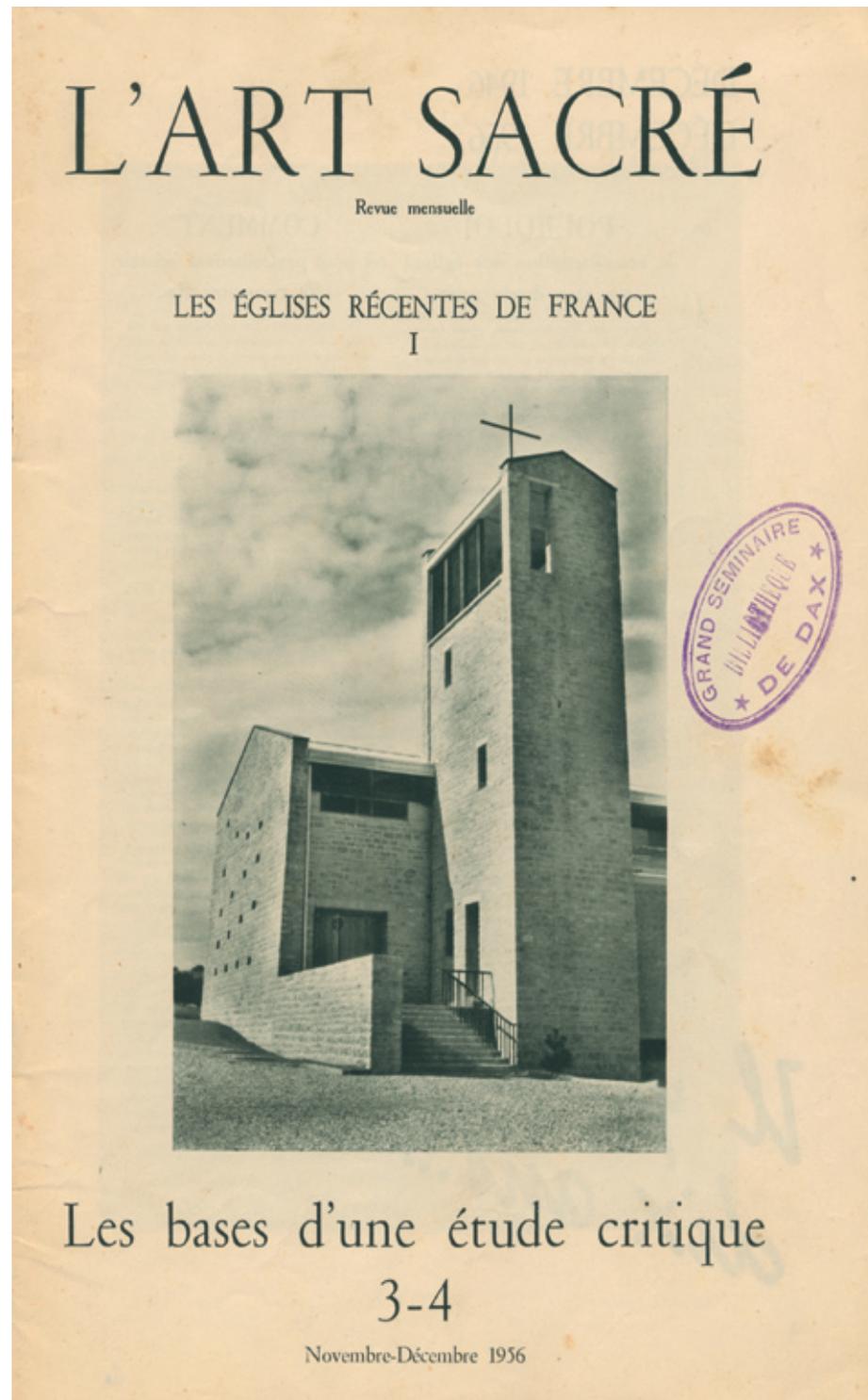
Le thème de l'intervention demandait à ce que soit présentée l'Art sacré, une revue qui occupe une place très particulière¹ dans l'histoire de l'art aussi bien que celle de l'Église catholique française. C'est l'objet de la première partie de cette étude. Par ailleurs, lors d'un colloque assez récent, où la même question avait été traitée, j'avais principalement traité du travail de la revue dans les années de l'immédiat après-guerre. Cette étude ayant fait l'objet d'une publication, accessible², l'accent est porté ici sur la période postérieure à 1954 : d'où le développement plus important qui lui est accordé dans la seconde partie, relativement à ce qui précède 1954.

I. La revue L'Art Sacré (1935 - 1969)

La création de cette revue en 1935 est une des conséquences d'un important mouvement de rénovation de l'art religieux français initié dès la fin du XIXe siècle dans certains milieux catholiques, qui appelaient de leurs vœux la renaissance d'un art religieux « moderne ». Après la Grande Guerre, ce mouvement avait entraîné la constitution de groupes d'artistes catholiques d'importance variable : la Société de Saint-Jean, les Ateliers d'Art sacré de Maurice Denis et Georges Desvallières, l'Arche, les Artisans de l'Autel, les Catholiques des Beaux-Arts, divers ateliers de vitraux, tapisseries et mosaïques³... Il trouvait cependant peu d'échos auprès d'un clergé habitué aux productions de série d'un « Saint-Sulpice » peu coûteux. De son côté, l'architecture religieuse restait marquée d'éclectisme et l'on ne concevait pas une église sans référence aux formes architecturales anciennes. Dans les tentatives pour faire connaître cet art religieux « moderne », se déroula de mai à juillet 1934, à l'Hôtel de Rohan à Paris, sous l'impulsion de l'« Office Général d'Art Religieux » (O.G.A.R., un organisme qui s'était constitué pour favoriser le contact entre le clergé et les artistes) une grande exposition inaugurée par le cardinal archevêque de Paris Mgr Verdier, qui réunissait dans 35 salles près de 3000 œuvres. Un de ses promoteurs était Joseph Pichard. Ce dernier, patronné par un brillant « Comité de rédaction », lança L'Art sacré en juillet 1935.

La revue rencontra rapidement des déboires financiers. Sauvée par quelques mécènes et donnée à la fin de 1936 aux jeunes éditions du Cerf, elle devint alors dominicaine⁴. Ce fait la caractérise au point que l'on peut considérer que les véritables « créateurs » de son « esprit » furent les deux religieux qui en reçurent la charge. Ces hommes, fort dissemblables, surent admirablement se compléter⁵ et ce fut la véritable « chance » de la revue. Pierre Couturier (1897-1954 ; frère Marie-Alain), venu des Ateliers d'Art sacré, peintre verrier de talent⁶, est principalement connu par ses prises de positions en faveur de l'ouverture de l'Église aux grands créateurs contemporains. Il fut l'ami de nombre d'entre eux. Convaincu que pour éduquer la sensibilité du public, il fallait présenter de la beauté, il fit de la revue un véritable objet d'art entre 1950 et 1954. Son journal personnel, ses échanges épistolaires avec Matisse, témoignent de la hauteur de sa réflexion⁷. Raymond Régamey (1900 - 1996 ; frère Pie-Raymond) avait débuté une carrière de conservateur au Louvre avant d'entrer dans l'Ordre. Cet historien de l'art de haut niveau⁸, membre du Conseil des Musées dès 1945⁹, s'intéressait beaucoup à l'architecture. Il fut le théoricien de la revue et son ouvrage lucide Art sacré au XXe siècle¹⁰, reste une grande référence.

Seule revue française d'art religieux jusque dans les années 1950, L'Art Sacré, modeste par son format (22 x 29 cm avant la guerre, 18 x 26,5 cm après 1945) et son impression (héliogravée, éditée en noir et blanc), constitue avec ses cent quatre-vingt-un numéros et plus de six mille pages une source de documentation inestimable¹¹. Il faut la classer sans hésitation parmi les revues d'art¹² en raison de sa beauté et de la solidité de ses études - elle se référait aux meilleurs historiens et critiques d'art de son temps. Elle vécut d'abonnements (maintenus volontairement à un prix très bas) et d'un peu de mécénat¹⁴. Sa croissance après 1945 fut



Église de Béthoncourt (Doubs), Gauthier architecte. t.d.r.



Sanctuaire de l'église Sainte-Élisabeth, Opalden, Emil Steffann architecte. A.S. n°3-4, 1959. t.d.r.

continue : de 2000 abonnés en 1950, elle était passée à 4000 en 1953 ; sa plus haute période se situe entre 1960 et 1965 (5 à 6000 abonnés¹⁵). Elle avait acquis une réputation de rigueur et de qualité parmi le public qu'elle visait : les prêtres mais aussi les artistes et les architectes.

Pour ses directeurs, l'art religieux révélait un «état spirituel» de l'Église et celle-ci, pour donner d'elle-même un témoignage crédible, devait s'ouvrir au monde, accueillir résolument l'art «vivant» - analyse qui n'était nullement majoritaire. De leur côté, la plupart des artistes importants étaient fort éloignés de l'Église et peu soucieux de ses besoins. Lorsque *L'Art Sacré* présenta avec enthousiasme l'église des malades à Assy (Haute-Savoie), consacrée le 4 août 1950, la chapelle des dominicaines de Vence, bénie le 25 juin 1951, et l'église paroissiale du Sacré-Cœur d'Audincourt, consacrée le 16 septembre 1951, trois édifices au décor desquels avaient travaillé des artistes comme Léger, Matisse, Lurçat, Bazaine, Bonnard, Germaine Richier, etc., une «querelle» se déclencha qui dépassait largement les milieux catholiques, en raison de la célébrité des artistes et de l'hostilité des milieux romains de l'art sacré¹⁶. En fin de compte, au printemps 1954, le Père Régamey fut écarté de la revue, le P. Couturier était mort peu auparavant. Sur la proposition de Régamey, le Dominicain Maurice Cocagnac¹⁷, ancien étudiant d'architecture, peintre et musicien, qui avait déjà collaboré à *L'Art Sacré* en 1953, fut chargé de la relève. Il s'adjoignit comme co-équipier Jean Capellades¹⁸, ingénieur de formation, sensibilisé à l'art religieux durant son noviciat, qui rédigea en 1968 un *Guide des nouvelles églises en France* dont il sera plusieurs fois question¹⁹. Ce nouveau tandem poursuivit dans le même esprit, mais il fut affronté après 1965 aux mutations liées au concile Vatican II et à l'évolution de la société.

La revue ne fut jamais raisonnable. Plus exactement, jamais raisonnable au bon moment. Toujours un peu trop tôt, en avance. Cocagnac constatait en 1958 combien les audaces qui avaient suscité la «querelle» étaient devenues des lieux communs. Ce qui avait été qualifié de scandaleux avait pris le visage de sagesse et de lucidité que la revue avait discerné et défendu avec acharnement²⁰. Pourtant, ni Régamey ni Couturier - ni leurs successeurs - ne s'illusionnaient sur les chances de renaissance d'un véritable art «sacré». Dans un monde dont les structures économiques, intellectuelles, sociales - et même religieuses - étaient antipoeétiques et antimystiques, comment pourrait-il en être autrement ? Parfois cependant, au hasard de conditions dont la conjonction relèverait du miracle, surgiraient quelques œuvres de très haute valeur religieuse.

II. Architecture religieuse : réflexion et analyses de l'Art sacré.

La revue professa toujours la nécessité de considérer l'église comme un tout orga-

nique, et elle aborda par conséquent toutes les questions d'art et d'artisanat dans leurs divers rapports. Il est donc difficile d'isoler, sans la dénaturer, la réflexion sur l'architecture. Par ailleurs *L'Art Sacré* suivit de très près la rénovation liturgique qui fermentait dans l'Église dès le début du siècle, et qui se concrétisa en France, après 1945, avec le Centre de Pastorale liturgique né en 1943 sous l'impulsion des dominicains Pie Duployé, A-M. Roguet et du Chanoine Martimort.

Avant 1954 : positions théoriques, références.

L'Art Sacré de l'entre-deux-guerres avait été influencé par les théories de Maurice Denis et du philosophe néo-thomiste Jacques Maritain que nous résumerons ici aux deux postulats majeurs : d'une part l'art religieux n'était lié ni à un style spécifique, ni à une technique particulière ; d'autre part l'artiste devait absolument être «de son temps», mais avec le corollaire que pour faire œuvre chrétienne, il fallait être soi-même chrétien²¹. Les deux premiers principes ne furent jamais remis en question dans la revue. Le corollaire fut par contre soumis à la pression des faits.

À propos de la centaine d'églises construites à partir de 1931 dans le diocèse de Paris et connue sous le nom de «Chantiers du Cardinal», la revue resta dans une position discrètement critique²² ; elle salua cependant les édifices modestes bâtis par Henri Vidal, et la relecture des formes de l'église traditionnelle opérée par l'architecte bénédictin dom Bellot, dont un bon exemple est l'Immaculée Conception, construite en 1930 à Audincourt. Mais la grande référence française fut Notre-Dame du Raincy construite en 1923 par Auguste Perret, présentée dans la revue dès le n° 4 (1935) de Pichard, «le plus beau morceau d'architecture religieuse de notre temps [...] jeune parmi tant d'édifices qui se sont démodés»²³. La référence demeura constante²³. Les autres furent prises en Suisse romande et alémanique : dès 1939, Régamey présenta Saint-Antoine de Bâle, de Karl Moser, Saint-Charles de Lucerne, de Fritz Metzger, Saint-Jean-Bosco de Bâle, d'Hermann Baur²⁵.

À la Libération, un «Comité d'architecture»²⁶ collabora aux trois premiers numéros d'une série de cinq, «Reconstruire les églises», destinée aux architectes et aux responsables d'églises. Les thèses présentées dans le premier numéro²⁷ furent par la suite constamment développées. Le postulat fondamental était la primauté de la liturgie, considérée comme «l'art majeur» auquel tous les autres devaient se soumettre ; la fonction première de tout art sacré était en effet de «rendre sensibles» les Béatitudes évangéliques, dont la première : «Bienheureux les pauvres en esprit», résumait tout. Ce thème fondateur sous-tend jusqu'à la fin la plupart des options de la revue. On réaffirmait ensuite la nécessité pour les œuvres d'emprunter les formes artistiques actuelles, de parler aux contemporains



Pèlerinage en Septembre 1955, église Notre-Dame-le-Haut, Ronchamp. Le Corbusier architecte. A.S. n°1-2, 1955. t.d.r.

«aussi clair que le cinéma, la gare ou le stade». Ce qu'il fallait chercher dans la Tradition, ce n'était pas un modèle de «forme stylistique», mais l'esprit qui devait animer toute création destinée à l'église. La troisième idée forte était celle du discernement : toute œuvre, même «religieuse», ne conviendrait pas à l'église. A contrario, il fallait s'attendre à ce que toute œuvre «nouvelle» soit reçue au début comme «insolite», voire choquante. Cette idée de convenance, incontournable, contenait en germe toutes les querelles.

Le second numéro de la série détailla les fonctions liturgiques et leur expression architecturale²⁸. L'essentiel était la convergence de l'assemblée vers le sanctuaire et son autel de manière à favoriser la participation des fidèles. La solution «romano-gothique» était affirmée comme obsolète, mais on pouvait adopter les plans basilicaux, en trapèze, en hémicycle, polygonaux et circulaires. Ce dernier parti, qui séduisait beaucoup, était analysé de près : l'autel étant situé au centre, il devenait difficile de donner au sanctuaire son caractère sacré ; le regard des fidèles plongeait dans l'assistance située de l'autre côté de l'autel et le prédicateur tournait le dos à la moitié de son auditoire... Le troisième numéro²⁹ s'ouvrait sur une introduction au titre fracassant. Allait-on comme en 1918 «rater la reconstruction des églises» ? L'inquiétude de Régamey se basait sur ce qu'il qualifiait de «triple péché originel» de l'architecture religieuse moderne : un goût persistant pour le pastiche, un enseignement artistique trop coupé du réel, et surtout, un divorce flagrant entre les capacités sensibles des créateurs et les techniques nouvelles. Hormis Le Raincy, aucun édifice religieux n'avait en France franchement abordé les «lois d'économie propres à la construction en béton». Dix ans plus tard, Cocagnac et Capellades se servirent de ce numéro pour introduire leur propre série³⁰ sur les églises de France.

Le même numéro abordait un double thème. En premier lieu, l'époque où l'église dominait par sa masse les autres édifices de la cité, était révolue. L'Église devait accepter ce fait, qui correspondait à la réalité de sa position dans la société. Elle devrait maintenir et manifester sa dignité d'une autre façon, par la qualité spirituelle de son architecture. Ensuite, il fallait tenir compte sans les opposer, de deux conceptions apparemment contraires : celle de l'église «Maison de Dieu», qui privilégiait le caractère sacré – celle de la «Maison du peuple fidèle», qui mettait l'accent sur les fonctions de l'édifice. Ce deuxième thème devait, dans les années 1960, trouver un puissant écho.

Le quatrième numéro de la série³¹ revint sur les édifices de Suisse alémanique et les églises de Metzger et Baur. Le cinquième traita de la décoration³². Il n'y eut plus de dossiers d'architecture à l'exception d'un numéro qui en 1951 présenta des projets d'élèves architectes lors d'un concours d'églises organisé par l'École

des Beaux-Arts³³. Durant les années où la Reconstruction occupa le devant de la scène, la création des églises se fit par à-coups, au hasard de rares occasions, avec chaque fois «la peur que ce soit la dernière étant donné l'hostilité romaine»³⁴.

Les années 1954-1969.

1) Options et méthodes.

Cocagnac et Capellades héritaient d'une revue dont la réputation était établie et la demande fut d'autant plus grande du fait de l'explosion des villes nouvelles et des problèmes activement posés par le renouveau liturgique. *L'Art Sacré* continua d'être un lieu de réflexion nourri par les rencontres faites sur le terrain ; il fit connaître les réalisations importantes ; il tenta de constituer un «vivier» d'architectes et d'artistes, et assumant le rôle d'une commission d'art sacré itinérante, il offrit aux curés et paroisses un sérieux appui. Les directeurs, refusant de juger sur documents, se déplacèrent à la demande, contribuèrent à l'organisation et au déroulement de jurys de concours d'architecture - leur présence servant surtout de garant aux architectes méfiants «qui savaient comment se passaient d'habitude les concours»³⁵. Si plusieurs des architectes qu'ils présentèrent (Le Donné, Pinsard, Novarina) étaient de la génération précédente, beaucoup étaient jeunes : Belmont, Prioleau, Marot, Genton, Pottier.

Dans la revue, la méthode consista à confronter, notes techniques et critiques à l'appui (et souvent note de l'architecte) des édifices qui permettaient d'isoler une question. Par exemple en novembre 1956³⁶ étaient analysés les avantages et inconvénients des églises à plan orienté et à plan centré, sur des exemples de Gauthier à Béthoncourt, (Doubs) ainsi qu'avec les églises de Morsang-sur-Orge, de R. Faraut ; Villey-le-Sec (Meurthe et Moselle), de Schmit ; Roussy-le-Village, de Martinez ; Agneaux, de J. Prioleau. Les églises de St-Pierre d'Arles Trinquetaille (B.-du-Rhône), de P. Vago ; Le Pouzin, (Ardèche), de Biny ; Ste-Croix de Sochaux et Ste-Jeanne-d'Arc de Belfort, de Marcel Lods, toutes quatre influencées par la Suisse, servaient à montrer la diversité des solutions constructives à partir de données semblables et de plans très proches. Les deux églises de Sochaux et Belfort, de Lods dont l'effort s'était «surtout porté vers une invention de formes rationnellement issues de la construction en béton», permettaient de souligner l'évolution et le progrès d'une réalisation à l'autre. L'esprit du travail critique de la revue était bien dans la tonalité du commentaire qu'elle en fit en 1957³⁷ : «Disons une fois pour toutes [...] que nous nous efforçons d'orienter nos critiques dans un sens positif. Il ne s'agit nullement de dénigrer à plaisir les réalisateurs, mais de dégager les valeurs authentiques à travers les erreurs et les tâtonnements inévitables de ceux qui ouvrent la voie. Notre préoccupation constante va à tous

ceux, prêtres, fidèles, architectes, qui auront à utiliser les matériaux que nous apportons». Ce même numéro, axé sur l'étude des églises à plan centré, présentait de façon détaillée Fontaine-les-Grès, de Michel Marot, église de plan triangulaire à l'ossature de bois, «une œuvre de qualité» qui se caractérisait aussi par «le souci du détail et la qualité de l'exécution».

Le double objectif du plan était, nous l'avons dit, de rassembler les fidèles pour favoriser leur participation, et de rendre l'autel visible de partout. Le Guide de 1968 récapitula ce travail sur les plans, faisant une présentation critique des différents partis assortie de croquis et de listes d'édifices³⁸. Le plan rectangulaire, le plus simple, posait peu

de problèmes pour situer le sanctuaire ; mais il éloignait de l'action une partie des fidèles. Le plan carré tentait de corriger ce défaut, mais il devenait difficile de faire de son sanctuaire un véritable «centre». Le plan triangulaire, variante du précédent, en augmentait les inconvénients. Le plan ovale (celui de Notre-Dame de Royan) posait problème en raison des deux foyers équivalents de l'ellipse qui rendaient la prédominance du sanctuaire difficile à établir. L'entrée se trouvait au lieu le plus étrié du volume, et si l'ovale était allongé, le groupement de l'assemblée n'était pas des meilleurs. Le plan circulaire était discuté avec les mêmes arguments que Régamey en 1945. L'étude critique des plans ne différait pas en son fond, de celle de l'immédiat après-guerre. La nouveauté venait des moyens techniques nouveaux qui donnaient au maître d'œuvre une liberté accrue. Mais celle-ci, déplorait Capellades, n'avait poussé le plus souvent qu'à la seule recherche de la prouesse ou à une originalité gratuite, ceci aussi bien pour le choix du plan que dans la recherche des formes et structures. Il y avait

là un «véritable détournement de la fin au profit des moyens», d'autant plus dommageable que d'un point de vue strictement architectural il était difficile de concilier la liberté d'une recherche formelle avec les impératifs du programme d'une église. Le lyrisme ne devait pas «être voulu avant» et «par-dessus tout». Dans le choix des techniques et des formes comme dans la recherche du plan, l'important était que «l'architecte les considère comme de simples moyens, des outils au service d'une œuvre qui appelle en priorité rigueur, simplicité et humilité»³⁹.

La question du décor dans l'église fut bien évidemment abordée à chaque présentation d'édifices ou traitée en soi dans certains numéros. Deux points intéressent au premier chef l'architecte. Le premier, abordé à plusieurs reprises, est celui du

traitement du mur. «On oublie qu'un mur doit satisfaire l'œil par ses seules proportions, qu'il soit en béton, en pierre ou en acier. [...] Compter sur des astuces décoratives pour corriger des dimensions incertaines est dérisoire»⁴⁰, notait en 1968 Jean Capellades. Dix ans auparavant, il méditait sur le sanctuaire de l'église d'Emil Steffann à Opladen : «Tout architecte qui prétend bâtir une église doit avant tout venir ici prendre une leçon de vérité. Il apprendra avec les yeux ce principe de base de l'architecture : la beauté et la vie d'un mur viennent de la perfection de ses proportions. Un tel mur se suffit à lui-même et n'a besoin d'aucune décoration. Par voie de conséquence directe, toute recherche gratuite de décoration dans un mur fait éclater au grand jour une défaillance ou une incapacité de l'architecte»⁴¹. Le deuxième point se rattachant à la fois au décor et à l'architecture, fondamental pour le «climat intérieur» de l'édifice, était celui du traitement de la lumière⁴². L'Art Sacré ne se limita pas à la seule présentation de vitraux⁴³ ; son approche fut plus vaste et globale. Mais l'évolution vers un parti pris de simplicité fut nette. Le Guide fait un long développement historique sur la symbolique de la couleur et la spiritualité qui se rattachait à l'introduction des verrières dans l'architecture. Mais il souligne aussi la «dangereuse inflation» des verrières envahissant le mur au point de détruire toute discrétion, toute intimité. La désaffection que l'on constatait à l'époque où Capellades écrivait ces lignes tenait certes à des raisons économiques mais aussi à des motivations plus profondes. À la limite, la pure lumière naturelle suffisait à condition que l'architecte sache moduler ce «souffle vital qui fait vivre et vibrer tout l'espace interne», révélant «l'éclat d'une réalité subtile et d'une réalité impalpable».

Vers la fin des années 1950 la présentation d'édifices connut une pause. La revue le reconnut en juillet 1959, ajoutant qu'elle n'avait pas été préméditée. Les réalisations intéressantes n'avaient pas été nombreuses⁴⁴.

2) Les grandes réalisations. Les références.

Outre les réalisations de Le Corbusier, les édifices présentés avec le plus de soin se situent entre 1960 et 1965 : le Sacré-Cœur de Mazamet, Sainte-Thérèse du Val-Vert au Puy, et surtout, Sainte-Bernadette de Dijon, «l'une des très rares églises françaises d'aujourd'hui à révéler le visage vivant et achevé de l'église de notre temps». Le programme du Sacré-Cœur de Mazamet – Aussonnion avait été publié dès 1958, accompagné du projet de Joseph Belmont. En juillet 1960⁴⁵ la revue détailla la réalisation d'une «harmonieuse simplicité» conçue selon un authentique «esprit de pauvreté» et avec le souci de tirer parti des techniques contemporaines. Ses fondations formaient un «socle» en maçonnerie traditionnelle, alors que les structures légères de la nef, en acier et bois, supportaient un toit plafonné de bois et couvert d'aluminium. Le mur autour de l'édifice portait le bandeau de glace continue qui assurait l'éclairage de l'ensemble. La nef de 700 places, précédée d'un grand porche surélevé avait un vaste chœur comprenant l'autel principal, l'autel du Saint-Sacrement, l'autel de la Vierge, le baptistère. Le clocher était situé en-dehors de l'église.



Église Sainte-Bernadette de Dijon, Belmont architecte. A.S. n°11-12, 1964. t.d.r.

En 1964 L'Art Sacré consacra un numéro à Ste-Bernadette, important édifice construit dans le nouveau quartier des Grésilles de Dijon, sur la place centrale, à l'endroit le plus élevé. La revue avait publié en 1961⁴⁶ le programme très détaillé établi par l'abbé Paul Vinceneux, et le projet de Belmont, sélectionné parmi 16 projets lors d'une consultation restreinte d'architectes. En raison d'une population considérable d'enfants, on avait prévu deux lieux de culte : la nef de 1200 places munie d'une vaste tribune, et une crypte. Le baptistère serait attenant à l'église. Son volume général, et le choix d'un baptistère éloigné du sanctuaire, font remonter sans ambiguïté à l'époque pré-conciliaire ce projet, même si l'église Ste-Bernadette fut consacrée le 10 mai 1964. Ce problème se retrouve, on le verra, dans le diocèse de Bordeaux.

Le numéro donnait la parole au curé et à l'architecte. L'abbé Vinceneux racontait le «rude effort apostolique», remontant à 1956 lorsque son évêque, Mgr Sembel, l'avait mandaté pour construire une église dans un quartier de vingt mille habitants, formé de grands ensembles et appelé encore à grandir. Toute la communauté s'y était mise, une chapelle provisoire avait été bénévolement exécutée. Il avait cherché de l'aide auprès de L'Art sacré pour le programme et le concours. Pour le choix de l'architecte, soulignait-il, «les relations et l'amitié ne suffisaient pas» ; il fallait connaître «ses réalisations, sa vraie valeur, son esprit créateur, sa compréhension sans doute, mais surtout son talent et sa personnalité». On devait alors lui faire «entière confiance» et «chacun à sa place de maître d'œuvre et de curé», il pourrait se faire un bon travail d'équipe. Pour l'architecte, l'église avait posé «des problèmes délicats». Alors qu'elle serait très vaste, elle devrait conserver un caractère humain, accueillant. Une légère dénivellation du terrain avait permis de concevoir une crypte à demi enterrée. Au-dessus avait été réalisée une vaste nef entourée de bas-côtés (avec porches, halls d'entrée, nefs latérales, le baptistère, des sacristies etc.) dont les plafonds s'élevaient progressivement vers la nef centrale et qui servaient de «transition entre l'extérieur et l'église», en amenant «du clair-obscur des entrées vers la lumière de la grande nef». Ils avaient permis de rediviser la nef principale et de créer ainsi des volumes plus accueillants. Ces partis s'affirmaient dans les systèmes constructifs : dans la crypte, de solides «planchers-champignon» en béton brut, faisaient jouer une lumière tamisée. La nef très aérienne était supportée par des tubes en acier contreventés par de grandes tôles découpées. La charpente métallique habillée de bois était couverte d'aluminium, les fermes courbes métalliques des bas-côtés, également habillées de bois et couverte de cuivre. Les façades étaient constituées par un mur-rideau fait à l'intérieur d'une paroi en plaques cannelées de polychlorure de vinyle, et qui se présentait à l'extérieur comme une série de pointes de diamant en tôles d'aluminium perforées formant brise-soleil «et oxydées doré» ; opaques de l'extérieur, ces panneaux vus de l'intérieur étaient entièrement transparents. Le clocher, haute flèche en aluminium soudé posée sur un soubassement maçonné, était indépendant.

«Depuis Ronchamp et l'Arbresle, nous n'avions plus eu cette révélation d'une plénitude, nous n'avions pas retrouvé cette perfection de qualité et d'invention», commentait L'Art Sacré. L'église, située au centre géographique et vital du nouveau et plus grand quartier de Dijon, n'était «pas une construction altièrre» mais un véritable «édifice spirituel» pensé avec amour par son architecte, réalisé avec une grande maîtrise et une profonde connaissance de la fonction de l'église. Son plan était carré, le plateau du sanctuaire, de vastes proportions, parfaitement visible. Belmont ne cherchait pas l'effet, ses œuvres étaient «calmes et pacifiantes, sensibles et raffinées» dans leur dépouillement. La revue réfutait l'accusation de



Église Sainte-Bernadette de Dijon, Belmont architecte, bas côté et nef. A.S. n°11-12, 1964. t.d.r.

«triumphalisme» prononcée à l'encontre de Ste-Bernadette : il ne fallait pas confondre «perfection et poésie». Le rayonnement de la beauté n'avait rien de commun avec l'étalage de la puissance, et l'éclat de la pauvreté évangélique n'avait «rien à voir non plus avec le tapage des médiocres».

À propos de la troisième réalisation importante, l'église Sainte-Thérèse du Val-Vert, au Puy-en-Velay, de Jacques Prioleau, dont le programme et le projet – primé pour la «simplicité et la justesse de son parti» et sa «bonne organisation liturgique» - furent présentés en juillet 1961 et l'édifice achevé en 1965⁴⁷, L'Art Sacré fit le commentaire



Nantes, Centre paroissial Saint-Michel, Evano architecte. A.S. n°11-12, 1966. t.d.r.

suivant : «Une certaine conception très matérielle de la pauvreté en arrive à considérer la qualité comme une richesse et l'art comme un luxe. Or, nous ne le répéterons jamais assez, c'est justement lorsque les moyens sont réduits à l'extrême qu'il est indispensable de faire appel à de véritables créateurs afin que la simplicité ne devienne pas schématisme, le dépouillement sècheresse et la pauvreté indigence. L'exemple de Sainte-Thérèse du Puy nous montre bien ce que veut réaliser avec des moyens modestes un architecte qui a le sens des valeurs spirituelles. [...] Face à un certain rationalisme étroit qui vide le christianisme de toute chaleur, de toute résonance affective et poétique, il faut défendre la mission irremplaçable de l'artiste».

La célébrité des églises d'Assy, Vence et Audincourt était due à des peintres, non à des architectes. C'est le choix de Le Corbusier qui amorça une véritable révolution architecturale et Ronchamp constitue une «étape décisive dans l'histoire de l'architecture religieuse». Le Corbusier fut une des références majeures de *L'Art Sacré* qui, en 1955, consacra un numéro spécial à la chapelle de pèlerinage Notre-Dame-du-Haut de Ronchamp, inaugurée le 25 juin de la même année. De même fut présenté en détail, en 1960 le couvent de la Tourette à l'Arbresle, construit en 1959, et en 1964 le projet de Firminy qui finalement ne fut pas construit, une autorité ecclésiastique bien mal inspirée ayant soulevé des difficultés⁴⁸. En 1965 mourait le vieil architecte. Il avait déclaré en remettant la chapelle de Ronchamp à l'évêque Mgr Dubois : «En bâtissant cette chapelle, j'ai voulu créer un lieu de silence, de prière, de paix, de joie intérieure. Le sentiment du sacré anima nos efforts. Des choses sont sacrées. D'autres pas, qu'elles soient religieuses ou non». *L'Art Sacré* lui rendit un vibrant hommage sous la plume de Maurice Cocagnac. «Longtemps critiqué, souvent vilipendé, on s'est tardivement avisé que la méconnaissance de cet homme constituait une sorte de scandale qui rejaillissait sur la France. [...] L'Église ne s'est que tardivement intéressée à son œuvre. Il est vrai que Ronchamp et la Tourette sont, en quelque sorte, contemporains du renouveau de l'art sacré en France. Ils en sont à la fois le sommet et le symbole»⁴⁹...

Les références étrangères de la revue se concentrèrent sur l'Allemagne et l'Italie. Nous reviendrons sur les églises de secours d'Otto Bartning. À la fin de 1959 et au début de 1960, deux numéros complets furent consacrés aux diocèses de Milan et de Cologne. Celui de Milan présentait et analysait, avec comptes rendus de visites et notes techniques, huit édifices réalisés par une douzaine d'architectes⁵⁰. En janvier 1965⁵¹ la revue rappela que le Cardinal Montini (futur Paul VI) avait été l'archevêque de Milan. Il avait - chose alors fort rare dans l'épiscopat - «encouragé dans son diocèse les efforts en vue d'utiliser les techniques nouvelles de construction» au service d'une «expression artistique neuve, libre, brillante, pleine de foi». Le dossier sur les nouvelles églises du diocèse de Cologne⁵² était axé sur Rudolf Schwarz et Emil Steffann, avec une présentation détaillée des églises Sainte-Elisabeth de Steffann, à Opladen et Saint-Michel de Schwarz, à Francfort-sur-le-Main. «Rigueur et simplicité» vivifiées par une très fine sensibilité étaient la marque personnelle de Steffann dont les œuvres si modestes risquaient d'échapper au regard superficiel. «Ces grandes surfaces nues, sans le moindre ornement, ces volumes dépouillés, sans aucune fantaisie, ne sont ni vides ni ennuyeux. La solidité des formes, la justesse des proportions et une sorte de douceur, qui affleurent avec retenue, créent une authentique noblesse [...] non pas hautaine, mais familière et imprégnée de poésie. Il est difficile d'expliquer cela, mais on sent que ces volumes ont été pétris par des mains pleines de respect et d'amour». Rudolf Schwarz, un des architectes les plus marquants du renouveau de l'architecture allemande dès 1925⁵³, avait déployé son talent surtout après la guerre, dans des constructions de brique très dépouillées, au vaisseau étroit, long et élevé, au plafond plat, au sanctuaire situé à l'intersection des axes, à l'éclairage naturel «soigneusement réparti». Leur parfaite proportion donnait à toutes ses églises une «saisissante noblesse».

3) La pauvreté et l'urgence.

Un des thèmes récurrents fut la recherche de solutions « pauvres » susceptibles de répondre à la dignité et à la spiritualité d'une église. Quatre numéros de 1958 furent consacrés à l'étude d'églises provisoires. Le premier, s'appuyant sur des exemples d'édifices anciens, développait cette spiritualité de la pauvreté⁵⁴. Cocagnac y rappelait aussi les cruels besoins en lieux de culte. Le nombre des églises édifiées en France depuis dix ans ne devait pas faire illusion, la plupart remplaçaient seulement des lieux de culte détruits. En somme, la pression sociologique, les impératifs financiers, les ressources techniques et l'évolution de l'art vivant engageaient l'Église «presque de force dans le sens de la simplicité et du

dépouillement». Le second numéro⁵⁵ développait le cas de Villejuif. La municipalité communiste avait demandé à Jean Prouvé des classes d'école préfabriquées dont *L'Art Sacré* soulignait l'intelligence de facture et la qualité plastique. Parallèlement la très pauvre paroisse du quartier Ste-Colombe vivait avec comme église une baraque vieille de vingt ans. Le troisième numéro⁵⁶ aborda franchement le problème. Les termes de «provisoire», «démontable», n'avaient pas bonne presse, mais ni la pauvreté ni le caractère transitoire n'étaient incompatibles avec la nature essentielle de l'église chrétienne. La démonstration s'appuyait sur des maquettes de Jean Prouvé, un projet de Jean Rouquet, et sur l'exemple des multiples églises de secours, variations intelligentes sur un prototype, réalisées par Otto Bartning dans toute l'Allemagne. Les églises provisoires pouvaient revêtir «la noblesse et la qualité» attendues et l'uniformité n'était pas à craindre si l'on s'adressait à des architectes doués «de sensibilité et d'imagination».

Cette campagne trouva un écho enthousiaste dans le clergé, mais beaucoup moins chez les architectes dont beaucoup se récusèrent, ne trouvant pas d'intérêt à ce type de construction. La difficulté dut être importante : le numéro de janvier 1959⁵⁷ donna la parole à André Le Donne pour présenter un prototype d'église de série de sa conception. En 1961, à propos de deux projets de chapelles de Reiner Senn pour les Antilles⁵⁸, la revue remerciait l'architecte d'avoir bien voulu «mettre au service des missions sa bienveillance et son sens aigu de l'architecture en milieu pauvre». Le numéro suivant annonça qu'il avait accepté de reconstruire l'église Sainte-Colombe de Villejuif.

On ressent fortement à la lecture de *L'Art Sacré* l'angoisse devant l'urgence et l'énormité de la tâche. En mars-avril 1962⁵⁹ : «La construction des églises nouvelles nous tourmente. Pendant des années, sur les routes de France, appelés par des curés en difficulté, nous avons retourné ce problème en tous sens. [...] Il faudrait éviter, dans toute la mesure du possible, au jeune curé la charge d'un financement, le souci de la conduite des travaux. [...] Nous avons vu bien des prêtres usant leurs forces à d'épuisants conseils de construction, portant le poids des attermoissements, des incompréhensions et des haines, avec un courage et une simplicité qui mènent vers la sainteté...» Le problème était perçu par certains architectes. Le même numéro proposait trois prototypes d'églises de Pierre Dumas, selon qui la construction des églises devait être entièrement repensée. Il manquait en France «1050 centres paroissiaux d'extrême urgence dont 350 dans la seule région parisienne». Il fallait absolument réduire les coûts et les délais des centres paroissiaux, dont l'ensemble «ne devait pas représenter la moitié du coût traditionnellement admis de nos jours pour l'église seule», que Dumas évaluait à «1000 NF la place» : soit, selon lui, ne pas excéder «25 à 35 millions pour 400 places assises dans la nef, ou 35 à 45 millions pour 600 places», à réaliser par étapes successives en suivant la fluctuation des ressources de la paroisse.

4) La rénovation liturgique et ses conséquences.

La réflexion sur les aménagements liturgiques avait largement précédé le concile Vatican 2. Celui-ci fut ouvert à Rome par le pape Jean XXIII le 11 octobre 1962⁶⁰. Il se déroula en quatre sessions, et Paul VI le clôtura le 8 décembre 1965⁶¹. La «Constitution sur la Liturgie» fut promulguée le 4 décembre 1963. Les textes étant connus, la rénovation liturgique focalisa l'attention du clergé. Dans *L'Art Sacré*, elle prit le pas sur les chantiers.

En juillet 1964⁶² *L'Art Sacré* donna les principaux passages du chapitre 7 relatif à l'art sacré et au matériel du culte. L'Eglise avait toujours veillé «à ce que le matériel sacré contribuât de façon digne et belle à l'éclat du culte, tout en admettant soit dans les matériaux, soit dans les formes, soit dans la décoration, les changements introduits au cours des âges par les progrès de la technique» (§ 122). Elle n'avait jamais «considéré aucun style artistique comme lui appartenant en propre» et elle avait admis les genres de chaque époque. L'art contemporain avait liberté de s'exercer sous réserve de servir les édifices et les rites sacrés «avec le respect et l'honneur qui leur étaient dus» (§ 123), de préférer «une noble beauté à la seule somptuosité», de se prêter «à l'accomplissement des actions liturgiques et de favoriser la participation active des fidèles» (§ 124). L'ouverture au monde était réelle, mais les interrogations fusèrent devant la difficulté à réaménager les églises existantes et le sentiment de plus en plus net de leur inadéquation.

Trois numéros en 1965 furent consacrés à la question du réaménagement et aussi, de la sauvegarde. Le P. Régamey invité pour la circonstance produisit un texte instructif. Il ne fallait pas «sacrifier hâtivement à une actualité superficielle» : l'«aggiornamento» ne condamnait nullement le décor ancien, le chant

grégorien ou la liturgie traditionnelle. Il fallait à la fois «respecter l'ancien et accueillir le moderne»⁶³. La revue travailla sur maquettes, proposa des croquis. Les modifications principales, dont le *Guide* de 1968 offre un résumé détaillé, portaient sur le sanctuaire et sur le baptistère. Trois «lieux» du sanctuaire étaient importants pour la célébration liturgique. «L'ambon» jusque-là avait constitué une sorte d'annexe explicative de ce qui se passait à l'autel. Désormais, il s'y déroulait la liturgie de la «Parole». La «présidence», qui avait eu valeur honorifique, devenait le second «pôle» de cette liturgie, le «lieu» où le célébrant résumait la prière communautaire. Les superstructures de ces deux «lieux» devaient être légères, afin de laisser l'autel dégagé et de permettre une circulation «aisée» et «digne» dans le sanctuaire dont l'autel, «lieu de l'Eucharistie», restait le pivot. Dégagé de tout accessoire, ayant retrouvé son double symbolisme de «pierre du sacrifice» et de «table du Seigneur», l'autel était le seul «objet» vénérable et il devait être très soigné. Quant au baptistère, deuxième modification importante pour l'architecture, le nouveau rituel du baptême impliquait la participation d'une assemblée. Il devenait donc logique de le placer à proximité du sanctuaire, en relation étroite avec lui.

En 1968, Capellades notant le reproche souvent fait aux églises nouvelles d'être froides et peu propices au recueillement individuel, plaidait pour elles. Le style de l'époque était sans doute responsable, mais l'impératif fondamental était de permettre le bon fonctionnement liturgique. Ces architectures l'assuraient malgré leurs défauts. «Le sentiment de participer ensemble à l'action liturgique est souvent plus fort dans une église neuve, même médiocre, que dans certains monuments admirables qui n'ont pas été conçus dans cet esprit»⁶⁴.

5) L'évolution après 1965.

Après 1965, on constate dans la revue un changement de tonalité. Les projets conçus durant les années préconciliaires ne correspondaient pas aux besoins dont on n'avait pas pris l'exacte mesure. Deux textes de 1966 font bien sentir les problèmes. Le premier⁶⁵, de Cocagnac, révèle les difficultés à installer la nouvelle liturgie dans les églises, tant du fait des curés «bricoleurs» d'une sonorisation naissante («à quoi bon avoir dépouillé nos autels du tabernacle, de la croix et des chandeliers si c'est pour en faire le piédestal du dieu micro ?») que de l'insuffisante connaissance des enjeux par les architectes dont les projets étaient le plus souvent d'une grande banalité. Il fallait réfléchir aux conditions qui permettraient de «retrouver en sa plénitude le chant profond» des célébrations et prendre à nouveau conscience de «l'importance du symbole et du geste», pour que le culte puisse «déployer toutes ses virtualités» et l'imagination de la foi, «trouver son aliment».

Le deuxième texte, de Jean Capellades évoquait la réflexion sérieusement menée dans certains diocèses. L'exemple de Bordeaux⁶⁶ montrait comment les orientations primitives, sous la pression des problèmes, avaient dû se transformer. Le dossier présentait, des architectes Salier, Courtois et Lajus, l'église paroissiale Saint-Delphin du Pont-de-la-Maye - «retenue par le Comité national de constructions d'églises parmi les meilleurs spécimens d'architecture moderne» - et la chapelle du collège Grand-Lebrun, de Lajus, achevée en 1965. De Moreau, Maxwell, Duclos, l'église de Lacanau-Océan, «lieu de culte pour une plage». Mais ces églises étaient les témoins d'une «étape déjà dépassée dans la pensée des responsables». L'abbé de Boysson présenta les orientations des «Chantiers diocésains» de Bordeaux, qui s'étaient structurés à la fin de 1962 dans la double perspective d'une aide au diocèse et d'une sensibilisation des paroisses. «Un concours d'idées» avait rencontré un écho chez nombre d'architectes. On avait alors lancé plusieurs «générations» de travaux : retouches d'églises existantes ; puis trois églises nouvelles (dont Saint-Delphin). Mais des «exigences incontournables» s'étaient progressivement imposées, face à l'ampleur des besoins, aux délais excessifs provoqués par la lenteur des études préparatoires, aux incertitudes de la Pastorale - on s'interrogeait fort sur l'avenir de la paroisse, sur son rôle dans le futur, sur l'évolution de la société -, aux «impasses» en moyens financiers aussi bien qu'humains. La claire conclusion était que désormais, «la multiplication des églises au sens strict du terme, c'est-à-dire des édifices importants permettant à l'art des bâtisseurs de s'épanouir librement», n'était plus possible. Il faudrait les «réservé pour quelques cas particuliers». Bon gré, mal gré, on se voyait contraint de limiter les créations de nouvelles paroisses. Elles pourraient difficilement exister «à moins de 15-20000 âmes de manière à leur assurer dans l'avenir le service d'une équipe sacerdotale d'au moins deux membres». En contrepartie, il fallait attribuer aux unités de quartier - dont l'abbé estimait la taille «à 1500 à 2000 logements, 6 à 7000 âmes» - des «relais» ou centres secondaires. Enfin, il fallait

construire «à bon marché» dans un «style très simple, en série».

Pour raisons de «convenances psychologiques faciles à deviner» il faudrait sans nul doute ménager des périodes de transition. Ainsi à Bordeaux mettait-on en route une «troisième génération» de projets : «vaste église de 800 places dans une ZUP» avec deux relais, «chacun d'une étude particulière et doté de son style bien à lui». La «quatrième génération», encore à l'étude, prévoyait un «local polyvalent de 350 F sans équipement, 400 F équipé, comportant un lieu de culte permanent, suffisant néanmoins pour le service des cérémonies ordinaires de la semaine et entouré de salles pouvant lui être ajoutées le dimanche». L'architecture en serait «quand même un peu soignée de façon à être acceptée par l'urbanisme et surtout aider les fidèles à prier dans un cadre digne et beau». Car ce choix impliquait «un sacrifice intime de la part du constructeur et de l'utilisateur, pas nécessairement préparé à entrer dans les perspectives d'un dévouement, conforme par ailleurs à l'esprit de Vatican II». L'abbé de Boysson s'interrogeait en conclusion : «Sommes-nous rendus au terme de l'évolution ? Ne faudra-t-il pas aller plus loin et demain ne rassemblerons-nous pas les fidèles dans les locaux appropriés de la vie civile ? Demain les exigences de la pauvreté ne nous obligeront-elles pas à renoncer à la construction de vastes édifices dont l'utilisation se limiterait à quelques heures par semaine ? Nous sommes engagés dans une voie impérative...»

L'expérience de Nantes compléta ces orientations⁶⁷. Le rapide développement urbain avait imposé un très gros effort de construction aux chantiers diocésains et il avait été «exceptionnel» par la «cohérence de ses orientations». Dès 1956, un petit groupe d'architectes, d'artistes et de prêtres avait fait un bilan de l'architecture religieuse d'alors, et tenté de poser quelques jalons pour l'avenir. Les directeurs de *L'Art Sacré* s'y étaient impliqués, et l'expérience de Nantes avait été extrêmement précieuse pour la revue. Au total, même si tout n'était pas satisfaisant, le pourcentage d'églises intéressantes était remarquable, essentiellement à cause du «dialogue confiant et continu» qui s'était établi entre les curés et les architectes.

Sur les quatre édifices présentés (église Notre-Dame du Rosaire, à Rezé, dans la banlieue de Nantes, construite en 1960-61 par Jean Rouquet avec la collaboration de Christian Trudon ; Saint François de Sales, de M.C. Pomarède ; Saint-André, de J. Chénieux, collaborateurs Trudon et Boizot ; le centre paroissial Saint-Michel, de G. Evano), ce dernier illustrait l'étape ultime de la réflexion menée à Nantes, qui recoupait celle de Bordeaux. Devant les problèmes humains posés dans les nouvelles zones urbaines, les responsables diocésains s'étaient en effet demandé s'il ne fallait pas envisager un élargissement des fonctions de l'église. Situé à proximité d'une place près d'un futur grand carrefour de circulation, le centre «conçu comme un tout» englobait l'église, grande salle polyvalente munie de cloisons mobiles et de rideaux dont le sanctuaire était une simple estrade de bois et les éléments liturgiques mobiles. L'œuvre était cependant d'une grande qualité architecturale et d'une «authentique poésie» mais Capellades regrettait que l'idée de départ n'ait pas été poussée jusqu'au bout : l'organisme liturgique

était «trop léger pour que ce soit un vrai sanctuaire» et en même temps, «trop présent, même derrière les rideaux, pour qu'on puisse utiliser la salle, avec aisance, à des activités profanes. Mais peut-être nos réactions sont-elles encore liées à une mentalité sacrale qui sera étrangère aux jeunes générations».

Le *Guide des églises nouvelles* de 1968, destiné à un large public, constitue une sorte de synthèse de la réflexion menée par *L'Art Sacré* sur l'architecture durant les années 1954-1968, et elle marque aussi son terme. Cent soixante-dix édifices y sont présentés, munis d'une note critique, cent trente autres édifices étant de plus mentionnés. C'est peu, relativement aux quelque 2500 lieux de culte construits depuis 1945, mais l'auteur se défend d'avoir voulu faire un ouvrage exhaustif ; il a simplement «essayé d'ouvrir un large éventail» et de fournir des critères d'analyse. Dans la partie théorique, consistante (65 pages sur les contextes «historique, urbanistique, architectural, liturgique, pastoral» de la construction des églises), Capellades rappelle que dès 1966 la revue avait fait le constat de l'inadaptation des structures chrétiennes. Il ne s'agissait certes pas de «renier l'acquis d'une tradition vivante, mais de faire le tri» entre ce qui appartenait à «l'essence même» du christianisme et ce qui était lié à des situations temporelles données. «Ces révisions déchirantes», nul ne pouvait savoir jusqu'où elles iraient. Les théologiens avaient cependant, dans de récents travaux⁶⁸, mis en lumière la doctrine primitive traditionnelle chrétienne. L'originalité du christianisme reposait précisément sur la libération de tout lien de la présence divine avec un lieu privilégié. Cette liberté par rapport à tout édifice particulier, qui avait longtemps subsisté avait progressivement, sous le poids des nécessités pratiques, «ouvert une porte au vieux fonds de sentiment du sacré enraciné dans l'humanité», au point que «l'ecclésià», assemblée des fidèles, en était arrivée à désigner l'édifice matériel, réintroduisant par ce biais la notion ancestrale de temple, demeure de Dieu et image du cosmos. Pour s'adresser à un monde de type sacral, au moyen âge, le christianisme avait trouvé «l'audace de lui emprunter une partie de ses conceptions et de ses rites». Pouvait-on continuer, dans une société «désacralisée» ?

La partie historique du *Guide*, reprenant significativement le titre du numéro 3 de 1968 : «Où prierons-nous demain ?» se terminait par un «Message aux artistes de Bologne» de Mgr Lercaro⁶⁹. Ce sera aussi notre conclusion. Selon ce prélat, il fallait garder en mémoire «le sens de la fragilité extrême des structures matérielles et de leurs fonctions». Les futures églises devraient pouvoir être aisément modulables «afin que les générations à venir ne se trouvent pas conditionnées par ce que nous considérons aujourd'hui comme des églises d'avant-garde, mais qui pourraient leur apparaître comme des constructions vétustes». On voyait bien combien les «merveilleuses églises du passé» s'adaptaient mal et s'opposaient même aux réformes de l'action liturgique. «Nos églises les plus «modernes» seront rapidement considérées ainsi dans un laps de temps beaucoup plus court que par le passé à cause de l'accélération progressive de l'histoire. Nous ne prétendons donc pas construire des églises pour les siècles à venir, mais nous nous limitons à faire des églises modestes et fonctionnelles [...] en face desquelles nos fils se sentiront libres de les repenser à nouveau [...], comme le voudra leur époque et leur sensibilité religieuse...»

1- Cf. CAUSSÉ Françoise, «Les artistes, l'art et la religion en France. Les débats suscités par la revue *l'Art sacré* entre 1945 et 1954». Thèse de doctorat d'histoire de l'art, université Michel de Montaigne - Bordeaux III, direction Marc Saboya, déc 1999. Publiée par l'atelier national de reproduction des thèses, université Charles de Gaulle - Lille 3.
2- Revue *Livraisons d'histoire de l'architecture* n° 2, 2ème semestre 2001 : «La critique architecturale dans la revue *l'Art sacré* (1937-1968)».
3- La Société de Saint-jean coiffait la plupart des groupes. Cf. LENELL François, «Henri de Maistre et les Ateliers d'art sacré», thèse de doctorat, U.F.R. 1993, Paris IV, dir. Bernard Dorival. Cf. *L'art sacré au XXe siècle en France*, musées de Boulogne-Billancourt, 1993, TAILLEFERT G. et H., «Les sociétés d'artistes et la fondation de l'Art catholique», p. 15 ss.
4- Pichard (1892-1973) participa jusqu'en 1939 à *l'Art sacré*. Il fit dès 1946 une carrière personnelle de chroniques (*Journal La Croix*), *Salons d'Art sacré* (dès 1951), articles, ouvrages (*L'aventure moderne de l'art sacré*, 1966), revues (*Art chrétien*).
5- Cf. biographies détaillées in «Les artistes...», op. cit. p. 299 - 445.
6- Il réalisa de nombreux chantiers principalement dans des couvents dominicains, en France, Italie, Norvège, Canada, Etats-Unis, Belgique...
7- COUTURIER M-A, *La vérité blessée* (textes de 1939 à 1953). Plon 1984, réédition Cerf 1990, introduction Michel Serres. MATISSE Henri, COUTURIER M-A, RAYSSIGUIER L-B, *La chapelle de Vence*. Journal d'une création. Cerf / Menil Foundation / Skira, 1993.
8- Il rédigea plusieurs ouvrages sur Delacroix, Proudhon, Géricault...
9- Chargé de statuer sur les achats de l'Etat pour les Musées (témoignage de Bernard Dorival, qui fut le premier conservateur du Musée d'Art moderne à la Libération). Régamey fut aussi chargé par le Gouvernement français d'organiser à Rome pour l'«Année Sainte» de 1950 l'exposition d'art religieux français, qui présentait en Italie les premiers Rouault ainsi que des dessins et lithographies de Matisse, Manessier, Jacques Villon, etc.
10- *Art sacré au XXe siècle* ? Cerf, 1952, collection *l'Art et Dieu*. 483 p.
11- *Zodiaque*, revue bénédictine, apparaît en 1951 ; *Art chrétien*, en décembre 1955. La revue bénédictine *l'Artisan liturgique* née vers 1930 à Saint-André-les-Bruges (Belgique ; devenue en 1948 *l'Artisan* et les arts liturgiques était à usage plus «interne».
12- 14 numéros de 1935 à 1936 ; 30 de 1937 à 1939 ; 48 de 1945 au printemps 1954, 89 1954 à 1969 (dernier

numéro au 1er trimestre). Elle refusa de paraître durant la guerre. D'octobre 1948 à septembre 1949 elle dut s'arrêter pour raisons financières d'où sa numérotation compliquée (n°1-2, en septembre - octobre). Le nombre des pages, variable avant 1939 et à la Libération, se fixa après 1949 à 32. Consultable à la Bibliothèque du Saulchoir à Paris, dans les bibliothèques diocésaines et dans les couvents dominicains.
13- Dans l'entre-deux guerres, sa formule était la meilleure de son temps. Cf. CHEVREFFILS-DESBIOLLES Yves, «Les revues d'art de l'entre-deux guerres à Paris». Thèse de doctorat, 1992, UFR Paris I, dir. Mme Josée Vovelle, p. 270-271.
14- Quelques pages de réclames avant 1939. Quelques numéros en tirés à part.
15- Jean Capellades, entretien avec F. Caussé, 20 avril 1993. En comparaison, la Revue des chantiers diocésains de Versailles tirait en 1966 à 23000 exemplaires, DEBIÉ Franck - VEROT Pierre, *Urbanisme et art sacré*. Une aventure du XXe siècle, Critérim Histoire, 1991.
16- Notamment de Mgr Celso Costantini, directeur de la revue *Fede e Arte*, frère de Mgr Giovanni Costantini, secrétaire de la Commission pontificale pour l'Art sacré et influent auprès du Saint-Office. Cf. *Histoire de la France religieuse*, sous la direction de René Rémond, tome 4 (XXe siècle). Seuil, 1992.
17- «M-A.C.» dans la revue. Selon Régamey, le plus qualifié pour le remplacer (lettre à Mgr Villot, 25 juin 1954).
18- «M-R.C.» dans la revue, il signa «J.Caps» l'important fonds documentaire qu'il constitua.
19- Guide des nouvelles églises en France. Editions du Cerf, collection *l'Art sacré*, 1968, 246 p.
20- AS n° 3-4, 1958, «A l'image de la vie».
21- Cf. MARITAIN Jacques, *Art et scolastique*, 1920. DENIS Maurice, *Théories*, 1920.
22- AS n° 34, octobre 1938. En 1949 le P. Régamey en parla comme d'un «échec à peu près général», AS n° 1-2, 1949, p. 21.
23- Père Régamey, AS n° 23, 1937. Le Raincy.
24- En 1946 Régamey montra les aspects stylistiques hybrides de l'église de Duval et Gonse à Moreuil, face au Raincy que le temps affirmait au contraire comme un chef-d'œuvre. Cahier de l'AS n° 10, déc. 1946, p. 36. Il souligna son influence sur les églises de Suisse. Capellades en 1968 fit de même.
25- AS n° 39, mars 1939.
26- Comportant les architectes Pierre Barbe, Gaston Bardet, Jean Courtiot, Roger Faraut, Raoul François, Paul Koch, Picot, Pierre Vago. Cahier de l'AS n° 10, 1946.



Couvent des Dominicains de Montels, Pierre Vago architecte, A.N. IFA

27- Cahier n° 1, «L'esprit et les principes», 1945. La revue reparut durant quelque temps sous forme de «Cahiers», dans un contexte d'extrême pénurie, publiant au fur et à mesure des disponibilités en papier, ce qui explique aussi l'aspect touffu de la présentation.

28- Cahier n° 4, 1946.

29- Cahier n° 10, 1946. «Formes de l'architecture religieuse nouvelle».

30- Quatre numéros en 1956 : 3-4, 1956, «Les églises de France I. Les bases d'une étude critique». 5-6. «II : A la recherche d'un plan». 7-8 : «III. L'église, son programme et son parti». 9-10. «IV. L'église et sa décoration».

31- AS n° 1-2, janv.-fév. 1947, «L'exemple de la Suisse alémanique».

32- Prévu pour 1947, il ne parut qu'à la reprise de 1949 (n° 1-2, sept.-oct.)

33- AS n° 1-2 sept.-oct. 1951. Dans les projets figuraient ceux de Genton et de Rouquet.

34- Jean Capellades, entretien... (Un bon exemple : l'histoire de Ronchamp...).

35- Id. Ainsi furent arrêtés les projets de Belmont à Dijon et de Prioleau au Puy.

36- AS n° 3-4, 1956. Documents et notes critiques, p. 8-28.

37- AS n° 5-6, 1957.

38- Guide..., p. 46-50.

39- Guide..., p. 50-52.

40- Id.

41- AS n° 3-4, 1959. Cf. plus loin, références à l'Allemagne.

42- Guide..., p. 52-55.

43- Manessier à Hem, Léger à Courfaivre, Chagall à Metz, Bazaine au baptistère du Sacré-Cœur d'Audincourt, Zack à Issy-les-Moulineaux, etc.

44- AS n° 11-12, 1959, «Nova et vetera».

45- AS n° 11-12, 1958. AS n° 9-10, 1960.

46- AS n° 11-12, juillet-août 1964. AS n° 7-8, mars-avril 1961 (présentait aussi trois des quatre projets pour la nouvelle Cité de la Duchère à Lyon (9e) : Cottin, Genton, Novarina).

47- AS n° 9-10, mai-juin 1961. AS n° 5-6, 1965.

48- Cf. AS n° 9-10, juillet-août 1955 : «Ronchamp». AS n° 7-8, 1960 : «Le Corbusier, un couvent dominicain». AS n° 3-4, nov.-déc. 1964 : «Un projet d'église paroissiale de Le Corbusier». Cf. PAULY Danièle, Ronchamp, lecture d'une architecture, Editions Ophrys, Strasbourg, 1987. MONNIER Gérard, Le Corbusier, Editions La Manufacture,

1992.

49- AS n° 1-2, 1965, p. 29-31.

50- AS n° 1-2, 1959. Mangiarotti, Morassuti (église de Baranzate) ; Magnaghi, Terzaghi (villa Cagnola à Gazzada) ; Villa (St-Jean à Sesto) ; Figini, Pollini (N-D des Pauvres) ; Castiglioni (St-Gabriel) ; Magistretti, Tedeschi (San Siro) ; Gardella (Cesate) ; Gandolfi (Idroscalo).

51- AS n° 5-6. Donnait in extenso le texte de l'allocution prononcée par Paul VI le 7 mai 1964 lors de la «messe des artistes» de l'Union Nationale Italienne.

52- AS n° 3-4, 1959 complété dans le n° 5-6 de 1960. A la suite d'un voyage d'études de Capellades et en référence avec l'ouvrage Neue kirchen im Irzbitum Köln 1945 - 1956.

53- Notamment par son église d'Aix-la-Chapelle en 1929.

54- AS n° 5-6, 1958, «Transparence de la pauvreté».

55- AS n° 7-8, mars-avril 1958, «L'église des apôtres».

56- AS n° 9-10, 1958. «Détruisez le Temple... Le problème des églises provisoires».

57- AS n° 5-6, 1959. «L'église dans la cité».

58- AS n° 7-8, mars-avril 1961. Fort-de-France et Grand-Bourg dans l'île Marie-Galante.

59- AS n° 7-8, mars-avril 1962, «Trois églises pour notre temps». Texte liminaire p. 2-4.

60- «Motu proprio» du 2 février 1962. Travaux préparatoires de juin 1961 à juin 1962.

61-11 oct. / 8 déc. 1962. 29 sept. / 4 déc. 1963. 14 sept. / 21 nov. 1964. 14 sept. / 8 déc. 1965. Jean XXIII ne présida que la première session (il mourut le lundi de Pentecôte 1963).

62- AS n° 11-12, 1964. Article du P. Gérard de la Trinité, p. 25-27.

63- AS n° 9-10, mai-juin 1965.

64- Guide..., p. 62-63 : «Des églises pour notre temps».

65- AS n° 5-6, janv.-fév. 1966.

66- AS n° 9-10, 1966. «Evolution et nouvelles orientations. Le diocèse de Bordeaux».

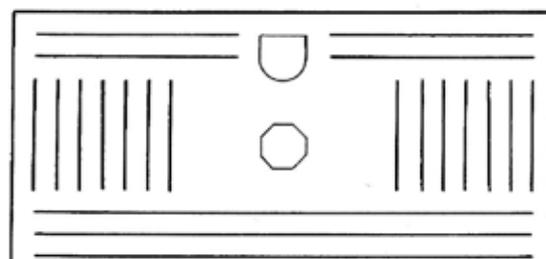
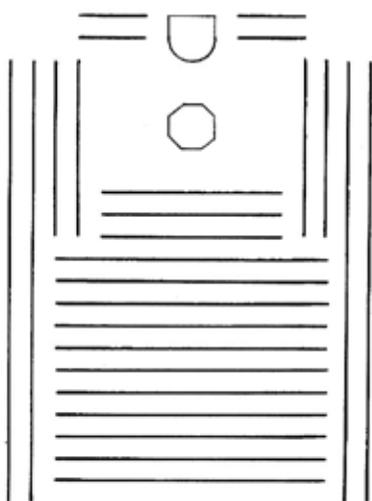
67- AS n° 11-12, 1966. «De quelques réflexions prospectives. Le diocèse de Nantes».

68- Capellades se référait principalement à l'un des experts du concile, le Père Daniélou.

69- Guide..., p. 27-29, parle des artistes de «Cologne». Nous corrigeons, dans la mesure où Mgr Lercao était cardinal archevêque de Bologne.

Coup d'œil sur l'architecture religieuse protestante du dernier demi-siècle

par Bernard REYMOND



Les deux dispositifs en quadrangle les plus répandus dans les temples réformés de la période classique

En France, le protestantisme demeure un élément important de l'histoire nationale. Mais, laminé par la Révocation de l'Édit de Nantes (1685), il est aujourd'hui une confession très minoritaire. Aussi semble-t-il intéressant de ne pas limiter ce coup d'œil sur un demi-siècle d'architecture religieuse protestante aux seules frontières de l'Hexagone, mais d'y inclure aussi quelques exemples empruntés à d'autres pays d'Europe continentale.

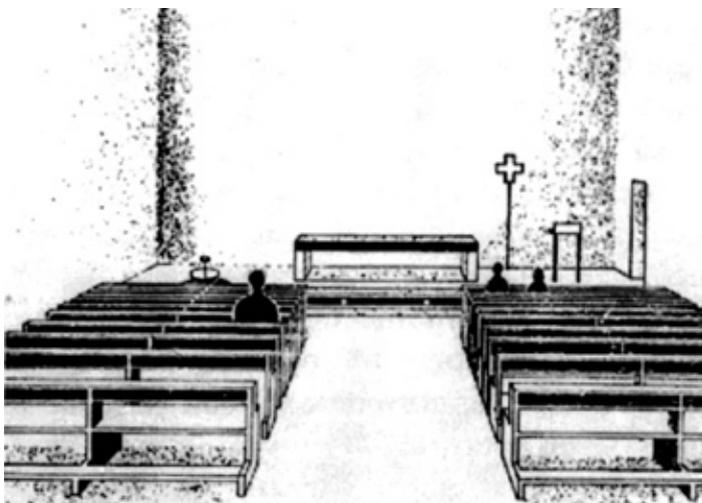
Si le patrimoine construit du protestantisme français a souffert des endommagements et destructions de la deuxième guerre mondiale dans des proportions quasiment identiques à celles dont a pâti le catholicisme, on ne doit pas oublier que ce patrimoine avait été délibérément anéanti par l'application de l'édit de Fontainebleau entraînant la Révocation citée plus haut. Seuls quelques rares temples ont subsisté dans leur intégralité, ou presque, aux destructions consécutives à 1685 : ceux de Vialas et du Collet-de-Dèze dans les Cévennes et, déjà hors du champ d'application de l'édit de Fontainebleau, ceux de Sainte-Marie-aux-Mines et de Montbéliard. À ces rares exceptions près, les temples que l'on rencontre en France sont donc postérieurs à la promulgation des Articles organiques de 1802 (pendant protestant au Concordat accordé aux catholiques) et ont été construits soit sous le régime d'union des Églises et de l'État, soit après 1905 sous celui de leur séparation.

Sitôt après la libération, en 1944-45, les paroisses protestantes dont les temples avaient été détruits par les bombardements se sont trouvées dans une situation d'urgence et ont souvent dû se contenter, dans un premier temps, de baraquements en bois, souvent fournis par l'entraide protestante suisse aux Églises ruinées (EPER). Ensuite, lors de la phase de reconstruction proprement dite, les Églises protestantes se sont posé dans l'ensemble les mêmes questions que du côté catholique : que construire qui ne soit pas la reconduction pure et simple de solutions traditionnelles ou passées, tout en donnant lieu à des édifices dotés d'une réelle identité ?

Les protestants réformés de France avaient déjà été confrontés à une question du même ordre par les conditions que leur posaient les dispositions d'application de l'Édit de Nantes (1598) : l'architecture des temples qu'ils avaient le droit d'édifier en certains lieux ne devait pas prêter à confusion avec celle des églises catholiques, mais ils tenaient aussi à ce que leurs temples ne soient pas n'importe quoi. Le protestantisme n'aime guère l'expression « architecture sacrée » qui implique des associations d'idées étrangères à la compréhension protestante de la foi. En revanche, on peut bien parler, à propos de ces temples d'ancien régime, d'architecture « cérémonielle », dans le sens où les réformés de jadis parlaient volontiers de leur culte comme d'une « cérémonie ». Dans la proximité de Royan, le temple le plus justement célèbre par la qualité de son architecture fut celui de La Rochelle dont le dessin s'inspirait de modèles probablement empruntés à Philibert Delorme (récupéré en 1685 pour devenir temporairement cathédrale catholique, il a brûlé au XVIII^e siècle) : il ne ressemblait pas à une église catholique, et pourtant il ne pouvait y avoir de doutes sur son identité.

Aujourd'hui, en Europe, ce problème de physionomie identitaire se pose de toute évidence différemment selon que l'on se trouve en contexte de très forte majorité confessionnelle, comme au Danemark où la très grande majorité de la population est luthérienne et où les catholiques ne savent guère comment se signaler à l'attention, ou en contexte d'équilibre entre les confessions, comme en Suisse ou en Allemagne occidentale, où l'on ne distingue souvent pas du premier coup d'œil si un édifice religieux est catholique ou protestant. Mais, dans la plupart des cas, ce sont les habitants d'une localité qui finalement savent, par habitude, de quelle confession relève tel ou tel édifice. Cela étant, du côté protestant comme du côté catholique, reste alors la question la plus difficile : comment, en contexte urbain, signaler que l'on a affaire à un temple ou à une église, sans retomber pour autant dans les poncifs architecturaux du passé ?

À cela s'ajoute un problème d'utilisation. En Allemagne, on rappelle souvent la devise selon laquelle « die Liturgie ist die Bauherrin de Kirche » – la liturgie détermine le programme de construction d'une église. Le protestantisme, tout particulièrement dans son acception réformée qui est la plus traditionnelle en France « de l'intérieur » (comme on dit à Strasbourg !), a une conception du culte qui entraîne



Aboutissement d'une évolution : l'espace liturgique

une organisation spécifique de la salle dans laquelle le culte a lieu. Ce dispositif, que j'ai proposé d'appeler «quadrangle choral réformé», organise l'espace en une sorte de carré formé par les bancs des fidèles, avec la chaire sur l'un des côtés et la table de communion au point de convergence de tous les regards. Ce dispositif est le résultat d'une formalisation de ce qui se passait déjà dans les églises médiévales, lorsque les fidèles se rassemblaient autour de la chaire, dressée elle-même contre un pilier à mi-longueur de la nef, la seule nouveauté étant que la table de communion (les réformés ne parlent jamais d'elle comme d'un autel) se trouve désormais dans la proximité de la chaire, au centre de l'assemblée. Une telle organisation de l'espace permet une bonne écoute de la prédication et favorise les échanges visuels entre les fidèles, ce qui lui confère un caractère éminemment communautaire.

Qu'il soit utilisé en large, cas le plus fréquent aux XVIe-XVIIe siècles, ou en large comme c'est devenu plus fréquemment l'usage dès le XVIIIe siècle, ce dispositif a longtemps caractérisé l'architecture protestante réformée et lui a conféré un certain cachet. Mais, dès le XIXe siècle, on a eu de plus en plus tendance à organiser les salles de culte en long, la chaire et la table de communion étant installées frontalement face à des bancs disposés rigidement en «rangs d'oignons», sans réel souci d'échanges visuels communautaires. Et, dès le milieu du XXe siècle, un probable souci de rapprochement avec les manières de faire catholiques, doublé d'une forte influence de type «high church», ont abouti à la mise en place, face à l'assistance toujours disposée en long, d'un «espace liturgique» généralement surélevé de quelques marches, avec table de communion au centre et, de part et d'autre, la chaire et les fonts baptismaux. Dans ce dernier cas, on a fortement l'impression que la vue de cet «espace liturgique» a pris le pas sur celle des autres fidèles (avec leurs visages, et pas seulement de dos), quand bien même, comme le disait si bien Rainer Volp, l'un des meilleurs spécialistes allemands en matière de liturgie protestante, ce sont les êtres humains y participant qui sont le symbole le plus nécessaire et le plus caractéristique du culte chrétien.

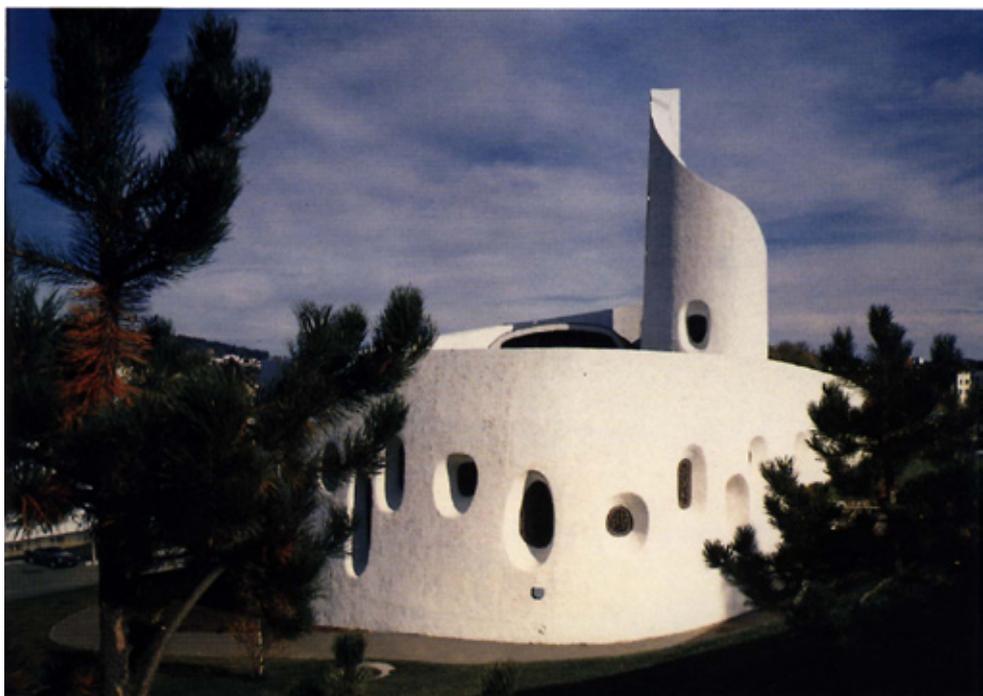
Cette dernière évolution dans la conception des espaces cultuels réformés n'est pas sans importance si l'on considère que, dans l'ordre des styles architecturaux, les édifices construits dans la seconde moitié du XXe siècle témoignent des mêmes tâtonnements, des mêmes hésitations et du même défaut d'une ligne directrice que l'on constate du côté catholique. On semble avoir cherché dans toutes les directions, sans qu'on parvienne à définir une silhouette ou un type architectural qui serait caractéristique d'un édifice destiné à la célébration du culte chrétien, tant catholique que protestant. Et, en France particulièrement, le problème se complique du fait que, dans l'ensemble, les protestants ont en général renoncé à doter leurs temples ou chapelles de clochers faisant pour ainsi dire office d'éléments signalétiques.

Dès les années 1950-1960, en revanche, on a très généralement renoncé à la construction d'édifices religieux destinés à la seule célébration du culte pour leur préférer des ensembles paroissiaux comprenant également des salles de réunion avec cuisine, des salles de catéchisme, des bureaux, voire des logements pour le personnel paroissial. Cette formule est par exemple celle qui a d'emblée prévalu lors de la reconstruction des temples de Royan et de Saint-Palais.

Quant aux problèmes de financement, les protestants de France ont très souvent dû se contenter de solutions les moins onéreuses possibles, tandis que dans des pays où, comme au Danemark ou dans certains cantons protestants de Suisse, les Églises protestantes sont directement financées par l'État, ou par un impôt prélevé par l'État, on a pu se permettre d'édifier des temples ou ensembles paroissiaux dont certains semblent carrément luxueux.



Temple de Lausanne-Montriond.



Temple Saint-Jean à La Chaux-de-Fonds.



Lyng Kirke à Fredericia (DK).

Passons maintenant en revue quelques exemples empruntés à ce demi-siècle qui nous a précédés, étant bien entendu que leur choix relève de critères forcément subjectifs, même si je m'efforce en l'occurrence d'être le moins arbitraire possible.

Les architectes de tous les temples que je vais passer en revue ont recouru à la technique du béton, mais modulé de différentes manières. Le style de l'un des temples de Marseille, édifié en 1954, s'inspire visiblement des constructions d'Auguste Perret, au Havre, mais sans chercher du tout la monumentalité qui, dans cette ville, caractérise l'église St-Pierre. À Lausanne, vers 1960, on a édifié sur le flanc de la colline de Montriond un temple parallélépipédique (presque une «boîte à chaussures» !) qui me semble caractéristique de ces années où l'on était encore sous l'influence des styles autoritaires et catégoriques des années 1930-1940 ; l'intérieur, doté de bancs alignés comme des militaires pour une parade, avec des empiètements de béton interdisant de les déplacer, est redoutablement irréfutable ; ce dispositif oblige de surcroît les regards des fidèles à s'écraser contre la paroi sur laquelle se détache une croix monumentale ; c'est la version protestante d'un dispositif dont Franck Debié et Pierre Vérot ont à juste titre dénoncé les effets pervers du côté catholique.

Le temple St-Jean, à La Chaux-de-Fonds, dans le Jura suisse, témoigne d'une recherche à la fois plus suggestive et plus élaborée. La Chaux-de-Fonds est la ville natale de Charles-Edouard Jeanneret, alias Le Corbusier, que l'on avait d'abord sollicité ; mais il renonça bientôt à ce projet, ce qu'on peut regretter : il eût été intéressant que cet architecte de formation protestante propose un édifice destiné précisément à la célébration du culte protestant. C'est finalement un jeune architecte français, Daniel Grataloup, qui eut l'idée, à la fin des années 1970, de cet édifice s'élevant en colimaçon jusqu'à une émergence centrale faisant office de clocher ; pour le réaliser, il a eu recours à la technique du gunitage (béton liquide projeté sur une structure métallique en forme de grillage), très utilisée dans la construction de barrages et de tunnels. Le tout invite indubitablement au recueillement et, tout inusité que soit le style de cet édifice, son caractère culturel ou religieux ne saurait faire de doute.

Au Danemark, l'architecte Johannes Exner a eu la chance de pouvoir construire une vingtaine d'églises luthériennes. L'une des dernières, Lyng Kirke, près de Fredericia, a des structures directement inspirées des grands arbres au milieu desquels elle a été édifiée. Elle est un bon exemple d'inventivité architecturale protestante, même s'il faut préciser que, dans ce cas, les maîtres de l'ouvrage ont pu compter sur des ressources financières nettement plus confortables que ce ne serait possible en France en pareil cas. La silhouette générale de l'édifice est résolument novatrice, comme avec le temple St-Jean de La Chaux-de-Fonds, et là encore l'identité du tout semble ne pas faire de doute.

Au début des années 1960, la paroisse réformée d'Annecy, comme d'ailleurs celle de Paris-Auteuil, a dû se résoudre à une solution beaucoup plus urbaine et novatrice. Elle disposait près de la gare d'un terrain sur lequel se dressaient un temple et un presbytère du XIXe siècle en fort mauvais état. Mais la paroisse n'avait pas les moyens de les rénover de fond en comble, encore moins de les raser pour construire du neuf. L'évolution du contexte urbain a voulu que, situé près de la gare, ce terrain situé autrefois aux confins de la ville ait acquis une forte valeur immobilière. La solution a dès lors consisté à raser le temple et le presbytère, et à édifier à leur place un immeuble de rapport, la paroisse se réservant l'usage des deux étages inférieurs, la salle de culte étant elle-même intégrée dans le nouvel édifice tout en le débordant sur l'un de ses côtés. En d'autres lieux, des paroisses catholiques se d'ailleurs ralliées à la même solution qui semble fort opportune pour l'instant, mais nous ne pouvons pas savoir quels problèmes elle pourrait susciter à longue échéance.

À Portes-lès-Valence, la Mairie désirait disposer de l'espace sur lequel s'élevait le temple. Elle a proposé un échange de terrains, dûment indemnisé. La paroisse protestante a ainsi eu la possibilité toute récente de confier à l'architecte François Cuche l'édification d'un nouveau temple, avec locaux annexes, sur l'une des principales places de la localité. Le tout est à la fois élégant et bien conçu, avec des parois



Nef du temple d'Annecy.



Temple de Portes-Lès-Valence.



Ensemble oecuménique de Corsy près de Lausanne.



Ensemble oecuménique de Jacou, Montpellier.

mobiles permettant d'augmenter la surface de la salle de culte en cas de besoin. L'élément le plus novateur de cet édifice dépourvu de clocher est, en façade, un bas-relief d'Odile Pelier, représentant la prédication de Jésus aux foules (le Sermon sur la Montagne). C'est à ma connaissance la première fois qu'une communauté réformée recourt ainsi à une image délibérément figurative, voire narrative, pour affirmer son identité sur la place publique. Le fait est d'autant plus surprenant que, traditionnellement, les réformés français relèvent d'une tradition plutôt iconoclaste, ou pour le moins iconophobe ; il semble n'en être que plus symptomatique d'une forte évolution de la sensibilité réformée sur ce point particulier, et de l'influence sur ce milieu confessionnel particulier de ce que l'on qualifie volontiers de «civilisation de l'image».

Deux exemples œcuméniques pour terminer, non sans préciser que, dans les deux cas, il s'agit de lieux de culte annexe et non de sanctuaires paroissiaux centraux. A Corsy près de Lausanne, en bordure d'une sortie d'autoroute, les architectes Fonso et Patrick Boschetti ont édifié une chapelle œcuménique directement rattachée à un complexe scolaire (on est dans un contexte d'union des Églises et de l'État). Extérieurement, ils ont dû prémunir l'édifice contre les nuisances sonores du trafic automobile. En revanche, avec le concours du coloriste Claude Augsburgger, ils ont réussi à créer un espace culturel dont la simplicité presque radicale semble résoudre presque d'elle-même les problèmes liés à une utilisation bi-confessionnelle, tout en créant les conditions d'une authentique spiritualité.

Enfin à Jacou, près de Montpellier, la Mairie avait proposé de mettre un terrain à disposition dans ce village en pleine expansion démographique à condition que protestants et catholiques se mettent d'accord pour édifier ensemble un seul et même bâtiment. Les architectes Yves Vandheyden (catholique) et Denise Leenhardt (protestante) ont réalisé en 1991 un centre œcuménique dont la conception me semble particulièrement heureuse et prometteuse : l'ensemble est fait de deux édifices distincts, mais imbriqués l'un dans l'autre. Entre eux, une sorte de place publique, commune aux deux confessions, couverte par un toit commun de forme pyramidale se terminant par un clocher ; cette place abrite une fontaine qui, quand le temps le permet, peut faire office de fonts baptismaux, également communs aux deux confessions. En cas de fête paroissiale, aucune des deux communautés ne dispose d'un espace suffisant dans ses propres locaux et doit solliciter la possibilité d'utiliser les locaux de l'autre communauté. Cette solution suppose donc des rapports de bon voisinage et, à ce titre, peut justement être considérée comme judicieusement œcuménique : chaque communauté conserve son identité distinctive, sans être pour autant complètement séparée de l'autre. Des études menées en Allemagne sur des édifices religieux à usages multiples construits dans les années 1960-1970 montrent que le besoin d'identification des espaces culturels demeure important aux yeux et pour la sensibilité des fidèles. C'est probablement l'un de ceux qui restent les plus épineux au sortir de ce demi-siècle d'architecture religieuse protestante.



Pierre Pinsard A.N. IFA.

Pierre PINSARD : le langage sacré de l'architecture

par Magalie GÉNUITE

Au sein de la production d'édifices religieux des années 1950 à 1970 qui va donner lieu à une expression architecturale foisonnante et polymorphe, la démarche à la fois théorique et plastique de Pierre Pinsard apparaît singulière et obscure, fruit d'une lente maturation. Architecte «marginal» ou «marginalisé» définit par la critique architecturale comme «le bâtisseur d'églises»¹, un «spécialiste»² en la matière, Pierre Pinsard a largement participé à la mise en place d'un langage architectural nouveau à la recherche du «sacré», dans le domaine si particulier de l'architecture religieuse de la France d'après 1945. Surtout connu pour sa participation à la Basilique souterraine de Lourdes, avec les architectes Pierre Vago, André Le Donné et l'ingénieur Freyssinet, Pinsard a construit plus d'une vingtaine d'églises, deux couvents, mené la conception de plusieurs chapelles privées, et publié de nombreuses conférences et articles sur la question du «Sacré», s'interrogeant sur la place et la forme que doivent adopter les lieux de culte afin de répondre aux mutations de la société contemporaine. Autant dire que le sujet ne lui est certes pas indifférent,

et qu'il représente à ses yeux bien plus qu'un champ d'expériences.

Le dépouillement et l'austérité caractéristiques de ses églises, cette modestie, cette humilité dont fait preuve l'architecte face à l'acte créateur ont certes à voir avec la simplicité de l'Évangile et des Mystères chrétiens privilégiés par le Père Régamey, lequel encourageait dès les années 1950 l'esprit de pauvreté dans toute œuvre d'art prétendant à un caractère sacré, mais ils répondent surtout à une ascèse que s'impose l'architecte pour obliger son art à donner toute sa puissance : «La pensée et l'action de l'artiste, de l'architecte, devraient être soumises à une sorte de morale aussi rigoureuse et de même nature que celle qui devrait conduire nos actions»³. Influencé, certes, par les réalisations de l'architecture religieuse de l'Allemagne et de la Suisse alémanique, et fortement marqué par les directives du Concile de Vatican II, Pinsard élabore cependant un vocabulaire architectural qui lui est propre et développe une esthétique particulière à la limite d'un certain «brutalisme», où le parti constructif adopté, la pureté des volumes, la «banalité» apparente, la rudesse, la rusticité des matériaux utilisés, et l'économie des moyens,

cautionnent le projet sans pour autant faire coïncider simplicité avec facilité ou indigence.

Le thème de la nature et de la fonction de l'édifice-église a suscité de profondes réflexions de la part de Pierre Pinsard qui a développé une véritable dialectique de la création architecturale du sacré et, par extension, de la création au sens large du terme. Son parcours architectural est rythmé de nombreuses conférences - tant en France qu'en Allemagne - et la publication d'un certain nombre d'articles dont la portée philosophique et culturelle rend manifeste la loyauté logique et la qualité plastique de la conception de ses édifices culturels. A travers eux se dessine une pensée cohérente préoccupée par des questions d'éthique et de sincérité qui sont l'essence même des convictions architecturales et plastiques de l'architecte. Et dont l'église, lieu sacré, est la plus haute expression.

Faisons tout d'abord le point sur la situation de l'église au sortir de la seconde guerre mondiale.

Dans le contexte particulier de l'après-guerre, où la question de l'émergence d'une architecture sacrée contemporaine resurgit alors, en des termes beaucoup plus



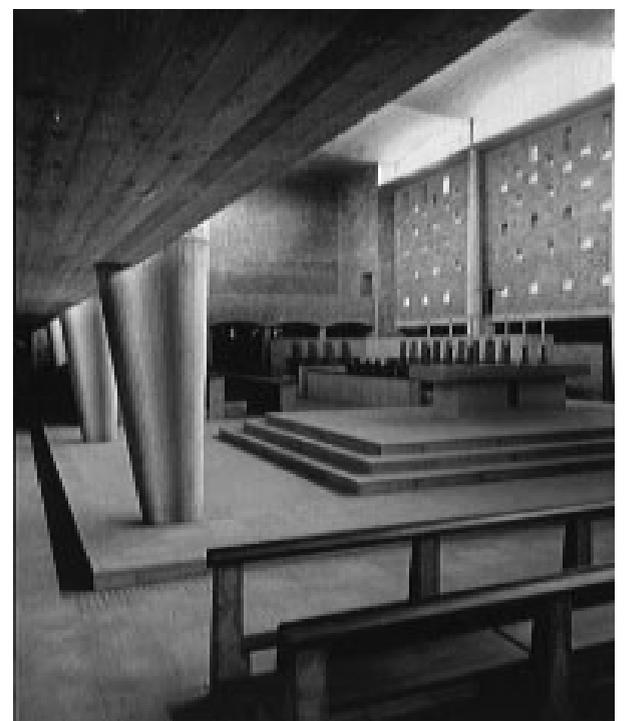
Basilique souterraine de Lourdes. Pinsard, Vago, Le Donné architectes. Cliché Laurent Pinsard.

complexes et angoissés, il ne fut plus pratiquement question de reconstruction à «l'identique», d'autant que «les bouleversements sociaux et psychologiques que la guerre occasionna, fut la grande catalyseuse des tendances nouvelles»⁴, affirmait Yves Sjöberg dans «Mort et résurrection de l'art sacré», publié en 1957. L'architecte allemand Otto Bartning, auteur de nombreuses églises de secours, posait également le problème en ces termes : «Reconstruction ? Techniquement, financièrement impossible, vous dis-je ; que dis-je ? Psychologiquement impossible»⁵. Les années d'après-guerre sont ainsi à la fois marquées par les traumatismes consécutifs aux années de barbarie, et à la nécessité pressante de répondre aux vastes programmes de reconstruction et de réalisation d'édifices religieux répondant aux besoins culturels des nouvelles zones urbanisées. Face aux grands ensembles qui s'édifient autour des métropoles où la notion de quartier perd tout sens et où le découpage paroissial ne répond plus à une cohérence urbaine et sociale, l'église ne constitue plus désormais le monument symbolique central dans lequel s'identifie la société urbaine. Il faut à nouveau essayer de définir la place de l'église dans la cité. Devant ce constat, Pinsard recentre le problème sur l'essence même de la notion «d'église», sa conception et son expression architecturale, et par extension sur les liens que l'art moderne peut étroitement tisser avec le sentiment religieux.

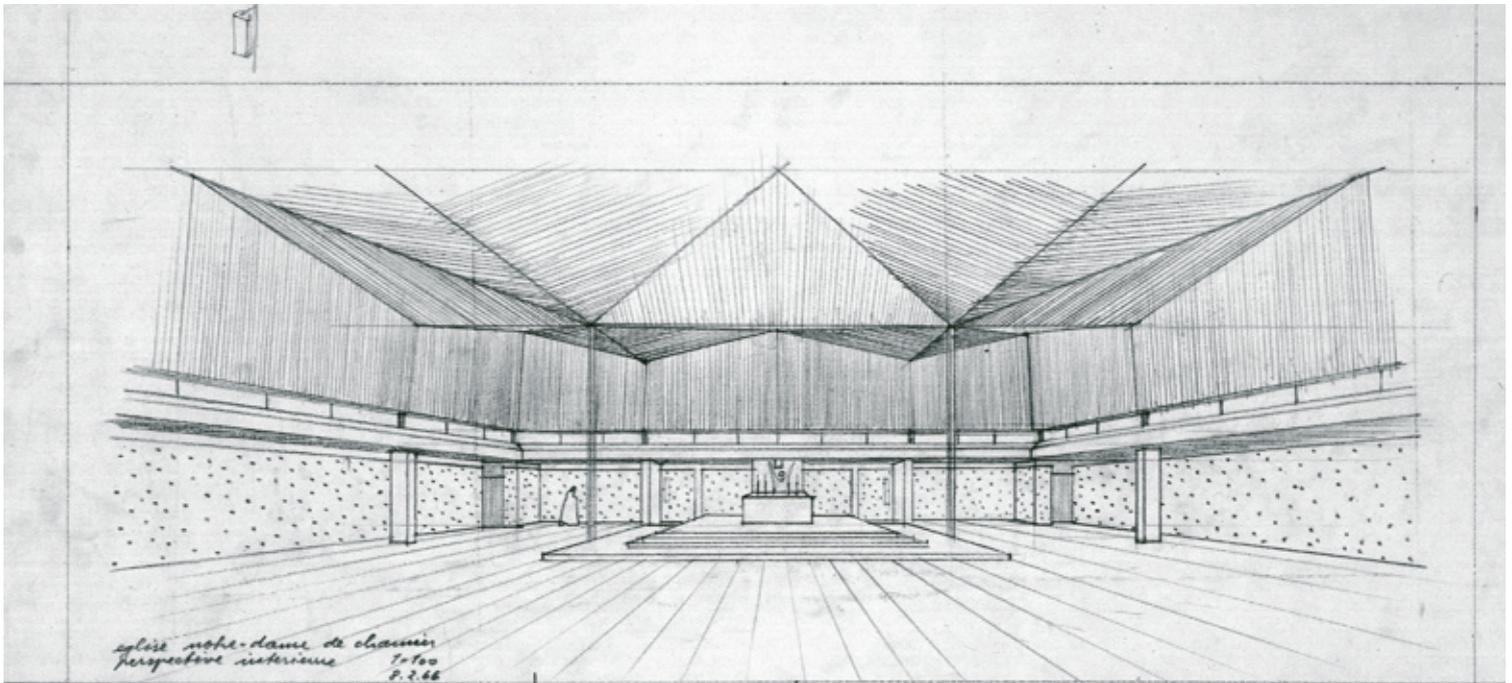
Chargé en 1956 d'établir un bilan sur les «églises de France reconstruites», André Le Donné, ami et collaborateur de Pinsard, insiste sur la fonction première de l'édifice catholique, «maison de prière», montrant un déplacement significatif du concept de l'église à l'époque contemporaine : «Qu'est-ce qu'une église, sinon le lieu, l'abri où la communauté chrétienne se réunit pour célébrer l'acte essentiel du culte, le sacrifice de la messe : c'est donc la table même de ce sacrifice, l'autel, son éclairage, sa mise en valeur, sa visibilité pour l'assistance qui axe et détermine la construction tout entière»⁶. Ces principes énoncés ne diffèrent guère de ceux de Pierre Pinsard, lequel pousse plus avant la réflexion par une véritable remise en cause de la notion même d'église, «édifice qui n'est pas en soi la véritable église, laquelle est la communauté chrétienne tout entière», et d'ajouter «l'édifice-église n'est donc pas d'institution divine puisqu'il n'existe qu'en conséquence d'une communauté de fidèles ; en tant que tel, il est le plus pur reflet d'une époque et d'une civilisation - le produit d'une culture. Le programme de l'église, intimement liée à la réalité de notre temps, trouve donc son expression suivant les différentes époques, et ce qui nous préoccupe aujourd'hui, c'est l'expression de ce programme à notre époque»⁷.

Bâtir une église catholique après 1945, revient certes pour Pinsard à assimiler le programme traditionnel de l'église. Mais cela oblige surtout - et peut être même avant tout - à trouver une réponse et une expression architecturale aux nouvelles conceptions d'ordres culturel et spirituel de l'Église dans le monde contemporain. Le débat ainsi recentré sur l'authenticité de l'Église et son action pastorale va de pair avec l'émergence d'une architecture sacrée d'essence moderne. Seul le souci d'authenticité, de rigueur et de simplicité de l'architecture moderne, nous dit Pinsard, (la pureté des formes, les lignes sobres et les effets saisissants des structures représentatives de l'époque) peut se rapprocher de l'atmosphère, de l'ambiance à imprimer à l'édifice-église, qu'il définit comme cette «œuvre d'humilité»⁸, et dont témoigne la chapelle du couvent des Dominicains de Lille.

Réalisée en collaboration avec l'architecte Neil Hutchison, l'ingénieur Bernard Laffaille et le maître-verrier Gérard Lardeur, elle présente cette double quête : la recherche de l'expressivité plastique dans la structure architectonique et dans le choix des matériaux. Le plafond de la chapelle, œuvre de l'ingénieur Bernard Laffaille, voile de béton à double courbure laissée brut de décoffrage et reposant sur des béquilles en forme d'échasses, fait référence aux formes de l'architecture industrielle. A première vue, l'église s'apparente davantage à un «hall d'exposition».



Chapelle du couvent des Dominicains de Lille, clichés Laurent Pinsard



Église N.D. de Chamiers, perspective intérieure, A.N. IFA.

Mais la disposition de l'ensemble et le jeu graphique des vitraux, légèrement teintés de gris et de jaune, composés en bandeaux lumineux qui courent le long des murs latéraux de la chapelle assurent la dimension plastique. Il ne s'agit donc en aucun cas chez Pinsard d'une question purement fonctionnelle ou d'un désir d'impressionner par la prouesse technique. L'intervention de l'ingénieur apparaît ici importante et remarquable, mais elle s'opère au sein d'un projet totalement maîtrisé par l'architecte. Les ressources de l'architecture industrielle et leur pauvreté matérielle représentent pour Pinsard des éléments de plus au service de la liturgie et sont, par leur qualité plastique, les supports de la spiritualité. L'architecte a tout simplement cherché à dégager toutes les possibilités plastiques de la structure et des matériaux, dans un sens qui se rapproche de la vérité, pour accéder à cet idéal évangélique, qu'est la pauvreté.

Récusant toute distinction entre architecture profane et architecture religieuse : «Je ne crois pas en un style architectural religieux. Il y a l'architecture d'un temps donné et son expression religieuse», Pinsard met ainsi les formes architecturales et les matériaux modernes d'un temps au service de la liturgie et du sacré. Toute velléité d'autonomie de l'architecture religieuse par rapport aux modèles contemporains semble vaine à ses yeux. Encore faut-il que l'architecte «les hausse à une sorte de transcendance. Car si les formes créées par les techniques sont souvent belles dans leur pureté, il n'en reste pas moins que leur rationalisme n'est pas un brevet de beauté. Il en est ainsi pour toute architecture et donc à fortiori dans le domaine de l'architecture sacrée»¹⁰.

Moderne dans sa conception du programme religieux, Pierre Pinsard l'est donc plus nettement encore dans ses convictions sur les principes de corrélations qui s'établissent entre l'art sacré et l'architecture moderne.

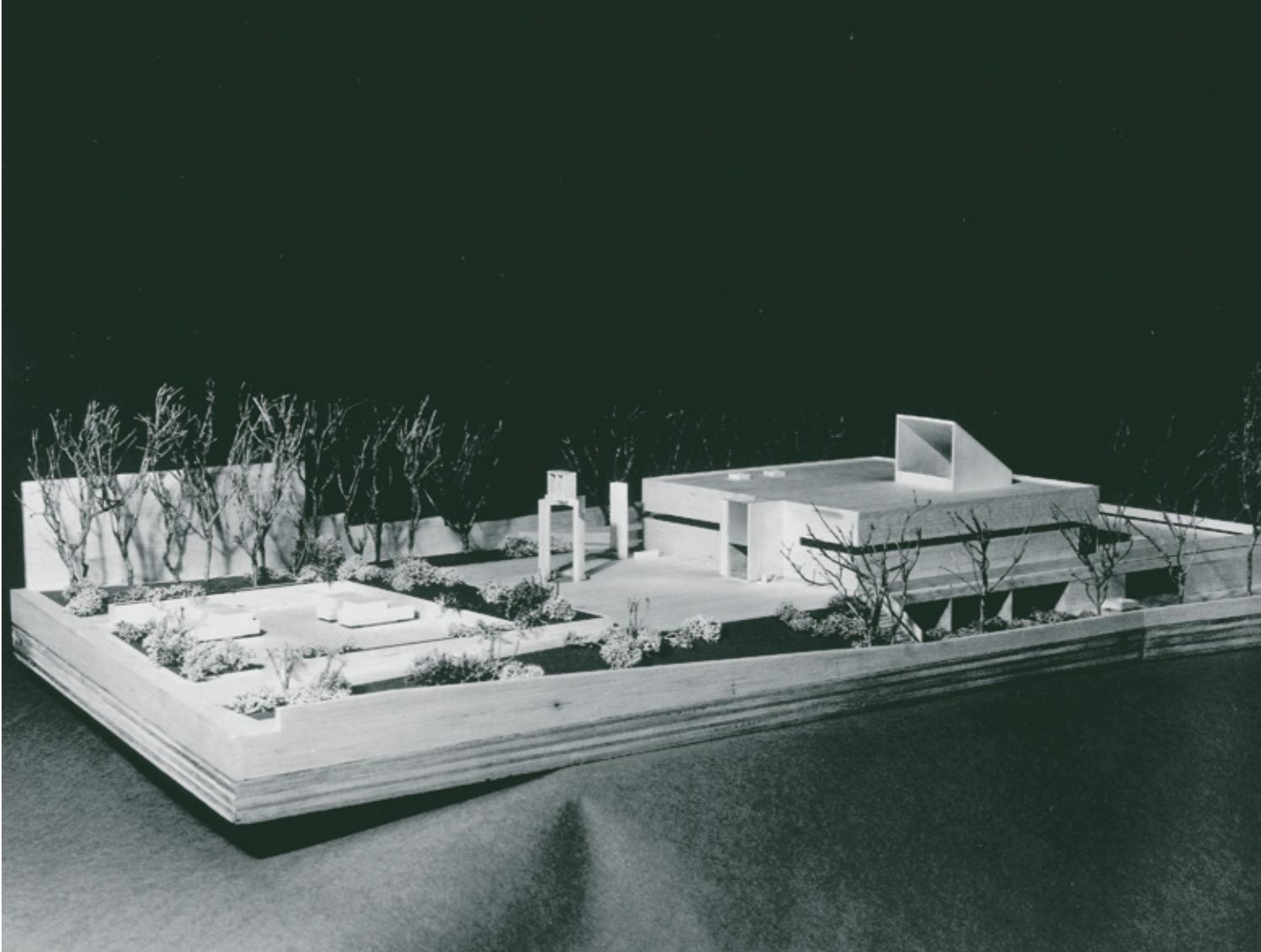
Tenant une définition du Sacré, l'architecte affirme que les fonctions déterminantes de l'art religieux ne diffèrent pas de celles de toute architecture : «je crois que les conditions du bien - dont le beau est finalement le signe - existent dans toute chose créée, dans toute construction, à condition que cette chose, cette construction affirme la loi d'équilibre et de vérité. Si l'on considère cette loi comme universelle on peut dire que tout art est sacré»¹¹. Mais poursuit-il, «la grande œuvre d'art est celle qui fait oublier ses moyens propres ; ses prouesses constructives et son contrepoin ne sont là que pour exprimer le chant de l'invisible»¹². C'est pourquoi il entrevoit dans l'architecture religieuse la plus haute expression de «l'Art architectural», dans le sens où «c'est vraiment l'architecture du dépassement, de l'humilité, et du mystère... Mystère de l'Art : on parle formes, proportions, couleurs, rapports. Mais de quoi parle-t-on au juste ? Pourquoi une proportion, la juxtaposition de deux couleurs, de deux notes, nous transporte ou nous rebute ? Oui, mystère de l'Art = mystère de Dieu»¹³. Ainsi, l'église dépasse-t-elle le simple fonctionnalisme car par «son unité profonde et fondamentale - aucun de ces éléments ne devraient être exprimés pour eux

seuls, mais afin de concourir à la délectation du tout»¹⁴. La finalité essentielle de l'église, qui est d'incarner le spirituel par le mystère, aspire à faire de celle-ci «la grande œuvre d'art»¹⁵. Et son enveloppe architecturale, charpentée par la «technique matérialiste»¹⁶, devient, à elle seule, porteuse de l'émotion. «Passés au crible de notre intelligence et de notre cœur», nous dit Pinsard, «les matériaux sont notre langage - et doivent nous permettre de nous exprimer en glorifiant le Créateur de toutes choses»¹⁷.

Si la rigueur architecturale, l'ordonnance communautaire et l'adaptabilité de l'aménagement liturgique sont des données fondamentales qui vont conditionner la nature, le caractère et la forme propre de l'architecture, le rejet d'expressivité monumentale, cette conjonction établie entre un langage architectonique épuré et une réponse fonctionnaliste au programme liturgique, les moyens financiers restreints correspondent à une démarche «essentialiste» de l'architecte à la recherche de «l'Unité»¹⁸. Tout concourt chez Pinsard au «rayonnement» du spirituel, à la délectation du «Tout» : «Ce que l'on cherche principalement en construisant une église, c'est de répondre à un besoin, à une fonction, mais aussi à créer un lieu de silence, de prière et de paix, à créer un lieu exprimant le sens du mystère divin»¹⁹. Cette soumission aux exigences de l'utilité et de l'économie des moyens, que l'architecte impose à ses édifices, n'est donc pas antinomique avec le caractère sacré de l'église.

Pinsard ne réduit pas l'édifice religieux à un bâtiment purement fonctionnel. Entre espace fonctionnel et espace spirituel, l'église est pour l'architecte cette œuvre de synthèse, «unique», qu'il décrit être «à la charnière, au cœur même d'un immense problème, le problème-clef de notre époque : la recherche d'un équilibre entre le temporel et le spirituel»²⁰. Lieu de médiation entre Dieu et l'homme, l'édifice-église excède pour l'architecte tout fonctionnalisme, ou plus exactement c'est un fonctionnalisme spirituel autant que matériel qui commande la construction. Plus que tout autre programme, l'église manque à sa mission si elle ne traduit pas en langage architectural un idéal spirituel.

Pierre Pinsard s'est largement expliqué sur les rapports qu'entretiennent le fonctionnalisme et l'architecture religieuse dans «Art sacré et architecture contemporaine», titre de l'une de ses conférences, donnée à Gand en 1960, et qui résume pour l'essentiel la pensée de l'architecte : «je voudrais dire deux mots sur ce qu'il est convenu d'appeler le fonctionnalisme. (...) On a voulu, et on a bien fait, que seule la nécessité soit la loi, que la fonction dicte le plan, et par conséquent les façades et rien d'autre. Bien entendu, la base fonctionnelle est excellente en soi. Mais on ne saurait faire de l'architecture en se contentant d'en rester là. Je suis d'avis de construire un bâtiment qui fonctionne et qui réponde à un besoin matériel bien fixe. Mais quant au reste ? Nous ne savons qu'en penser. Eh bien, c'est le reste qui est tout. Et ce tout fait que nos églises ne seront pas des machines à prier»²¹. Chez Pinsard, la fonction du bâtiment, qui commande les données et la



Centre paroissial Saint-Hugues à pontcharra, maquette de Pierre Pinsard, A.N. IFA.

structure d'un bâtiment, est nécessaire, mais elle ne présente pas une fin en soi. Cette dernière est au service d'un objectif bien déterminé, qui est de l'ordre de l'«ineffable», du «Mystère» et qui fait de l'église cette «œuvre de synthèse». Il ne s'agit pas tant d'«habiter» un lieu que d'y «accéder» par une sorte d'élévation spirituelle.

A la question, l'art moderne peut-il être religieux ? Pinsard entrevoit dans l'esthétique de l'architecture moderne, par son souci de vérité structurale, de rigueur et d'authenticité matérielle, une capacité à dialoguer avec l'architecture religieuse. Elle devient un support, un médium, un moyen d'expression, un langage par lequel l'architecte cherche «à déclencher le moment poétique»²². Il affirme avec forces convictions «Construire une église à l'heure actuelle, c'est se poser dans l'ordre de l'architecture les plus graves questions. Il s'agit là plus que jamais de faire esprit de la matière et de la matière esprit»²³.

Ainsi, l'œuvre de Pinsard échappe-t-elle aux contraintes purement fonctionnelles. Soucieux de manifester, à la manière de l'église de Ronchamp de Le Corbusier, quelque chose de l'ordre du «transcendant», Pinsard rend compte de la «consistance» spirituelle de l'espace par une sorte d'«esthétisation» du vide, seule capable de donner une âme à ses édifices-églises. L'espace est ainsi révélé par l'articulation et la lisibilité des différents éléments architecturaux entre eux. Pinsard expérimente une esthétique qui «dramatise» le système plastique, apporte une intensité profonde au lieu, une poétisation de l'espace par la mise en place d'effets lumineux et la cohérence des structures et des matériaux bruts. Véritable magicien de la mise en scène, Pinsard est un «essentialiste» à la recherche de l'indicible, dont les préoccupations appartiennent au domaine de l'éthique, de la rigueur et de l'authenticité. C'est pourquoi l'architecture des églises de Pinsard renonce délibérément à tout prestige autant extérieur qu'intérieur, et jamais ne cherche à provoquer l'admiration par l'audace, la technique, l'ingéniosité du plan ou l'originalité du décor. Rien ne doit distraire

l'attention des fidèles de l'autel, centre et raison d'être de tout l'édifice. En éludant toute recherche de «démonstrativité narrative», il s'agit d'atteindre à la banalité, entendue comme la qualité supérieure des édifices intemporels, telle que l'architecte André Le Donne l'a explicité : «l'église banale, tellement simple qu'elle semblera avoir toujours existé»²⁴. L'architecte ne cherche en aucun cas à «faire de l'effet». Ces conceptions esthétiques fondées sur l'ascèse le rapprochent, en outre, d'une attitude «puriste». Toute fantaisie, tout étalage de recherche est exclu en vue de restituer l'objet dans sa simplicité architecturale et dans son authenticité.

D'une austérité limpide, les églises de Notre-Dame de l'Immaculée Conception de Périgueux et de Saint-Luc de Nantes sont caractéristiques de cette tendance à la banalisation du lieu de culte dans la Cité. Tandis que Notre-Dame de Périgueux se signale par un toit en cuivre, composé de pans qui s'imbriquent et se coupent à angles vifs, l'église Saint-Luc de Nantes est constituée d'une simple structure cubique où aucune signalisation extérieure ne vient exprimer le sacré du lieu.

Ces églises hors du commun, si elles impriment au culte un caractère atypique - dans l'actualité de leurs moyens d'expression architecturaux et plastiques -, engendrent, par leur qualité d'exécution manifeste, un espace de l'intériorité propice au recueillement. Dans le contexte urbain environnant des grands ensembles d'habitations de l'après-guerre, ses églises fonctionnent comme de véritables havres de paix et de recueillement qui isolent les fidèles du monde extérieur, sorte de «microcosmes hermétiques» où seule la lumière porteuse de l'émotion divine, pénètre. L'église est avant tout, pour Pinsard, un «dedans», où s'exprime un langage abstrait.

Né de l'expression architecturale, le décor de ses églises n'est donc pas ajouté ; c'est le jeu des volumes à la fois fonctionnel et esthétique, l'opposition des pleins et des vides, la matière et la coloration des matériaux, le dessin des éléments de structure, qui lui donnent toute sa valeur. Rien n'est laissé au hasard ou à l'à-peu-près. Le moindre détail



Église de Massy, cliché Laurent Pinsard



Chapelle Saint-Pie X à Ottignies (Belgique), vue de l'autel. Cliché L. Pinsard.

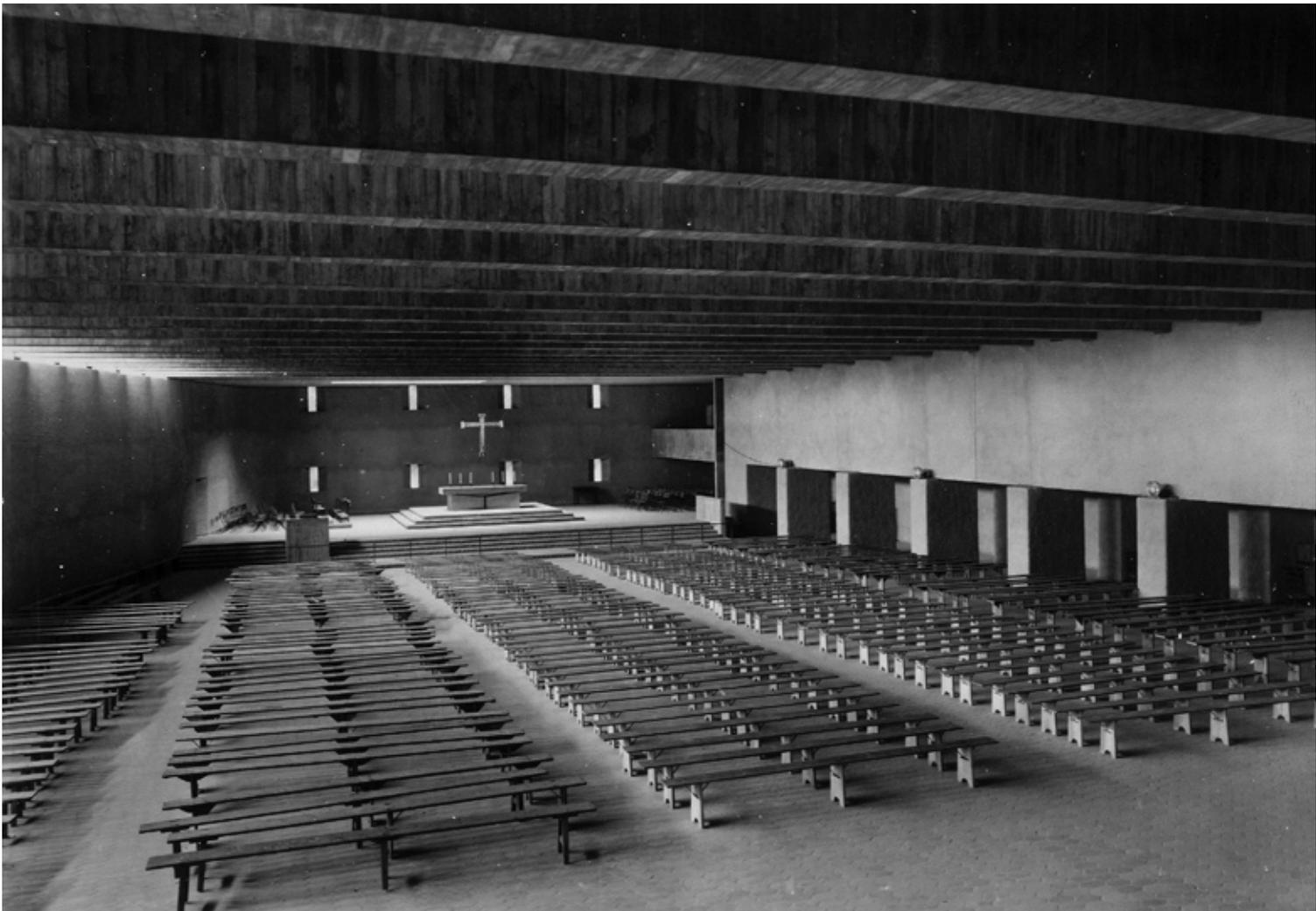


Chapelle Saint-Pie X à Ottignies (Belgique), vue extérieure. Cliché L. Pinsard.

a sa raison d'être, la moindre ligne du plan sa signification. L'élégance de l'église de Massy (1955-1962) réside en ces détails : pas de vitraux, seulement des verres blancs, opaques ; des murs de pierre rustique ; une voûte de lamelles de bois clair, divisée en deux pentes inégales, qui s'interpénètrent et laissent ingénieusement tomber un flot de lumière zénithale et subtile derrière l'autel. L'architecte crée ici un espace de l'ordre du silence que la critique de l'époque définit comme «intimiste et dont l'intérêt réside dans la modestie des moyens mis en œuvre, dans l'extrême simplicité de la construction et tout ceci au profit d'une répartition judicieuse de la lumière»²⁵.

Pinsard fait de la lumière un élément fondamental de l'articulation de l'espace religieux. Cette dernière, par le jeu d'ombres et de lumières, qualifie une atmosphère, des ambiances sensibles et vivantes et impose de manière frappante le respect et le calme, comme on peut le remarquer dans la chapelle d'Ottignies, où de véritables puits de lumière révèlent la plastique du mur de l'autel. Pinsard paraît chercher silence, immobilité, immuabilité. Avec lui s'incarne, le temps des architectes «moines» où l'affirmation des valeurs de l'austérité et de l'ascétisme ainsi qu'une volonté claire de dépouillement stylistique constituent les mots d'ordre de ses conceptions architecturales. Il s'agit ici, par-delà la surface des choses, d'accéder à une pureté idéale, à cette sérénité faite d'humilité. L'architecture religieuse de Pinsard peut paraître bien laconique ; mais elle a le poids de certains silences. Elle ne véhicule aucun accessoire, aucun symbolisme caché, aucun sous-entendu ; elle ne se souvient de rien qui ne soit essentiel ; elle s'offre nue et franche, ne proposant que sa structure, son corps bien charpenté, bien bâti, et la qualité, douce et rude de sa peau. Derrière cette rigueur «brutale», ce dépouillement, cette rudesse de l'architecture, règne une certaine tactilité sensuelle des matières brutes - de grands aplats de béton brut aux surfaces légèrement dansantes aux jeux des reliefs et contre-reliefs obsédants du coffrage - comme on peut le voir dans la crypte d'Ars (1959-1975), et l'église Saint-Jean-Porte-Latine à Antony (1963-1967). Dans l'église Notre-Dame de la Plaine à Oyonnax (1963-1970), les empreintes des planches de coffrage dans le béton offrent d'admirables jeux pour l'imagination plastique. Comme le précise Georges Mercier, dans «L'architecture religieuse contemporaine en France. Vers une synthèse des arts» : «le mur ne peut plus aujourd'hui être considéré comme une muraille ou un écran qui arrête la vue, mais comme un élément de poésie libérant l'espace au lieu de la clore en nous offrant les ressources de ses perspectives illimitées»²⁶.

Pinsard a su accéder à l'essentiel sans se laisser accaparer par l'épisodique, le secondaire, créant des lieux pourtant magiques qui dépassent de loin la seule interprétation fonctionnelle pour chercher à atteindre l'intention fondamentale à travers une exigence rationnelle : un lieu qui communique avec le spirituel de manière subtile, un lieu à la recherche et à la rencontre de la «transcendance». L'architecte est cet inventeur de lieux. Il façonne, il donne chair à des espaces jusqu'alors improbables, impossibles ou impensables. Le bâtiment-église s'inscrit, pour Pinsard, comme une démarche de découverte, fonctionnelle comme une révélation : «l'essentiel qui est inscrit ici dans les murs, dans le béton, dans les surfaces, dans les volumes et dans le jeu qui les relie les uns aux autres, c'est l'homme et sa dimension ; c'est l'homme et sa rencontre avec le domaine du spirituel»²⁷.



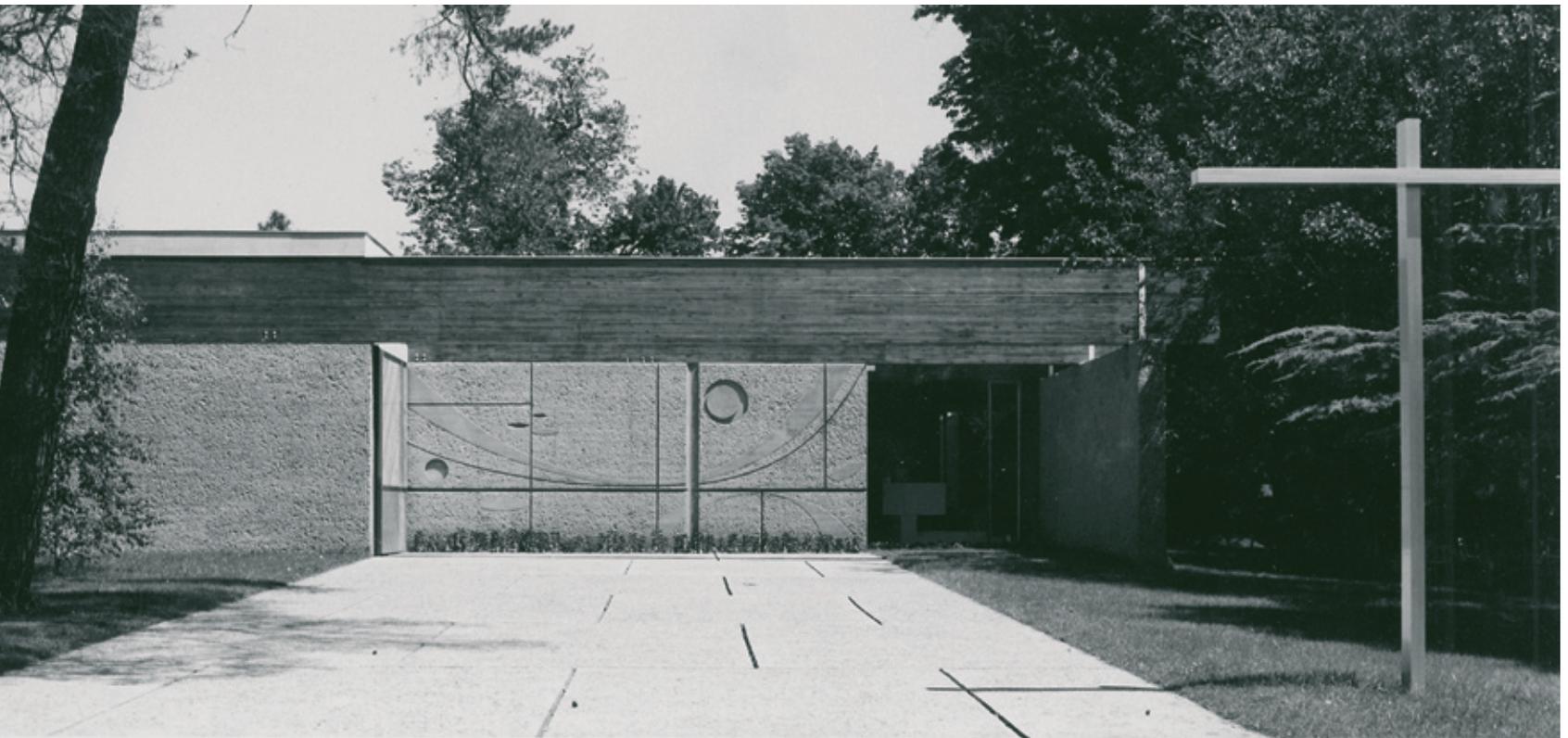
Crypte d'Ars (Ain). A.N. IFA. t.d.r.

- 1- Anonyme, «Pierre Pinsard, le bâtisseur d'églises», La Tribune de Lausanne, 8 juil.1962. Fonds Pinsard, 58 IFA 1/3.
- 2- Tel qu'il est défini dans le Dictionnaire de l'architecture moderne, article Pierre Pinsard, Paris, Fernand Hazan éditeur, 1964, p.232.
- 3- Pierre Pinsard, extrait de «Art sacré et architecture contemporaine», actes du colloque donné à l'Institut supérieur Saint-Luc à Gand, le 4 déc. 1960. Fonds Pinsard, 58 IFA 1/2.
- 4- Yves Sjöberg, Mort et résurrection de l'art sacré, Paris, Grasset, 1957, p.63.
- 5- Otto Bartning, «Ketzerische Gedanken am Rande der Truemmerhaufen», Frankfurter Hefte, Heft 1, 1946.
- 6- André Le Donne, «L'église, maison de prière», Art chrétien, n°4, 1956, p.16.
- 7- Pierre Pinsard, op.cit., «Art sacré...».
- 8- Pierre Pinsard, «Tendances de l'architecture sacrée», Architecture, n°71/72, juil.-août 1966, p.382.
- 9- Pierre Pinsard, op.cit., «Art sacré...».
- 10- Ibid.
- 11- Ibid.
- 12- Ibid.
- 13- Ibid.
- 14- Ibid.

- 15- Ibid.
- 16- Ibid.
- 17- Ibid.
- 18- Pierre Pinsard, «Les églises modernes en France», extrait de la conférence à l'Académie Catholique de Bavière, 1958. Fonds Pinsard, 58 IFA 1/2.
- 19- Anonyme, op.cit.
- 20- Ibid.
- 21- Pierre Pinsard, op.cit., «Art sacré...».
- 22- Ibid.
- 23- Ibid.
- 24- André Le Donne, «L'église dans la cité contemporaine», Art chrétien, n°23, p.25.
- 25- Madeleine Ochsé, «Paris et sa banlieue posent des problèmes à l'art sacré», Art d'église, n°115, 1961, p.38-40.
- 26- Georges Mercier, L'architecture religieuse contemporaine en France, Vers une synthèse des arts, Tours, Mame, 1968, p.164.
- 27- Pierre Pinsard, op.cit., «Art sacré...».

L'architecture du concile de Vatican II à Bordeaux

par Pierre LAJUS



Chapelle du Collège Sainte-Marie-Grand-Lebrun à Bordeaux (33). Pierre Lajus architecte.

Les églises construites dans la région bordelaise dans la période 1960 / 70 témoignent de la rencontre de deux mouvements : le «Mouvement Moderne», qui remettait vigoureusement en cause depuis le début du siècle la tradition académique de l'architecture, et le puissant mouvement de renouvellement et «d'aggiornamento» de l'Église catholique, concrétisé par le Concile Vatican II.

De 1962 à 1965, les évêques réunis à Rome par Jean XXIII allaient édicter les règles de conduite d'une église qui voulait s'adapter à son siècle. La «Constitution pour la Sainte Liturgie» insistait sur la participation active des fidèles et l'aspect communautaire d'une liturgie qui devait être mieux comprise par le peuple chrétien. En France, le Centre de Pastorale Liturgique animé par le Père Gélineau allait traduire concrètement ces orientations. Dans le domaine de l'architecture, ce sont les Dominicains de la revue «L'Art Sacré», les pères Couturier et Régamey, puis Capellades et Cocagnac qui allaient appeler les artistes et les architectes à s'associer à ce renouveau de l'esprit créatif.

La revue «L'Art Sacré» rappelait qu'une église n'est pas un temple mais la maison du peuple de Dieu, dont les formes architecturales et la décoration devaient privilégier l'intériorité et rendre sensible la fonction spirituelle du lieu de culte par un certain dépouillement. L'organisation de l'espace était dictée par le déroulement d'une liturgie communautaire : un sanctuaire visible par tous les fidèles, où prendraient place non seulement l'autel prévu pour une célébration face au peuple, mais aussi le siège du célébrant, l'ambon pour les lectures, la réserve eucharistique. Dans un présanctuaire devaient être prévus la place du commentateur et de la chorale, et le lieu de la communion. Les fonts baptismaux devaient retrouver une place plus digne que dans un recoin de l'église, et un espace d'accueil devait assurer la transition avec l'extérieur.

C'est ce programme que devaient donner les Chantiers Diocésains de Bordeaux pour un concours d'architecture lancé en 1963 pour un nouveau lieu de culte dans le quartier d'Ardillos, à Mérignac. Le



Église Saint-Esprit à Lormont-Carriet. Salier, Courtois, Lajus, Sadirac architectes.

projet lauréat de Moreau / Maxwell / Duclos reprenant la symbolique monumentale de l'église de Le Corbusier à Firminy ne devait jamais être réalisé, mais seulement une salle polyvalente moins ambitieuse dessinée par l'architecte Pierre Mathieu.

La même année 1963, le collège des frères maristes de Sainte-Marie de Grand-Lebrun mettait au concours la construction d'une chapelle de 600 places dans le parc du collège. J'étais lauréat de ce concours, mes amis et associés Salier et Courtois, avec un autre projet, prenant la deuxième place.

Dans ce projet, je reprenais un dispositif architectural mis en œuvre par l'architecte norvégien Sverre Fehn pour le pavillon de la Norvège à l'exposition de Bruxelles : un espace carré libre de tout point d'appui, couvert par un toit plat supporté par de grandes poutres droites en bois lamellé-collé prenant appui sur un mur périphérique en béton.

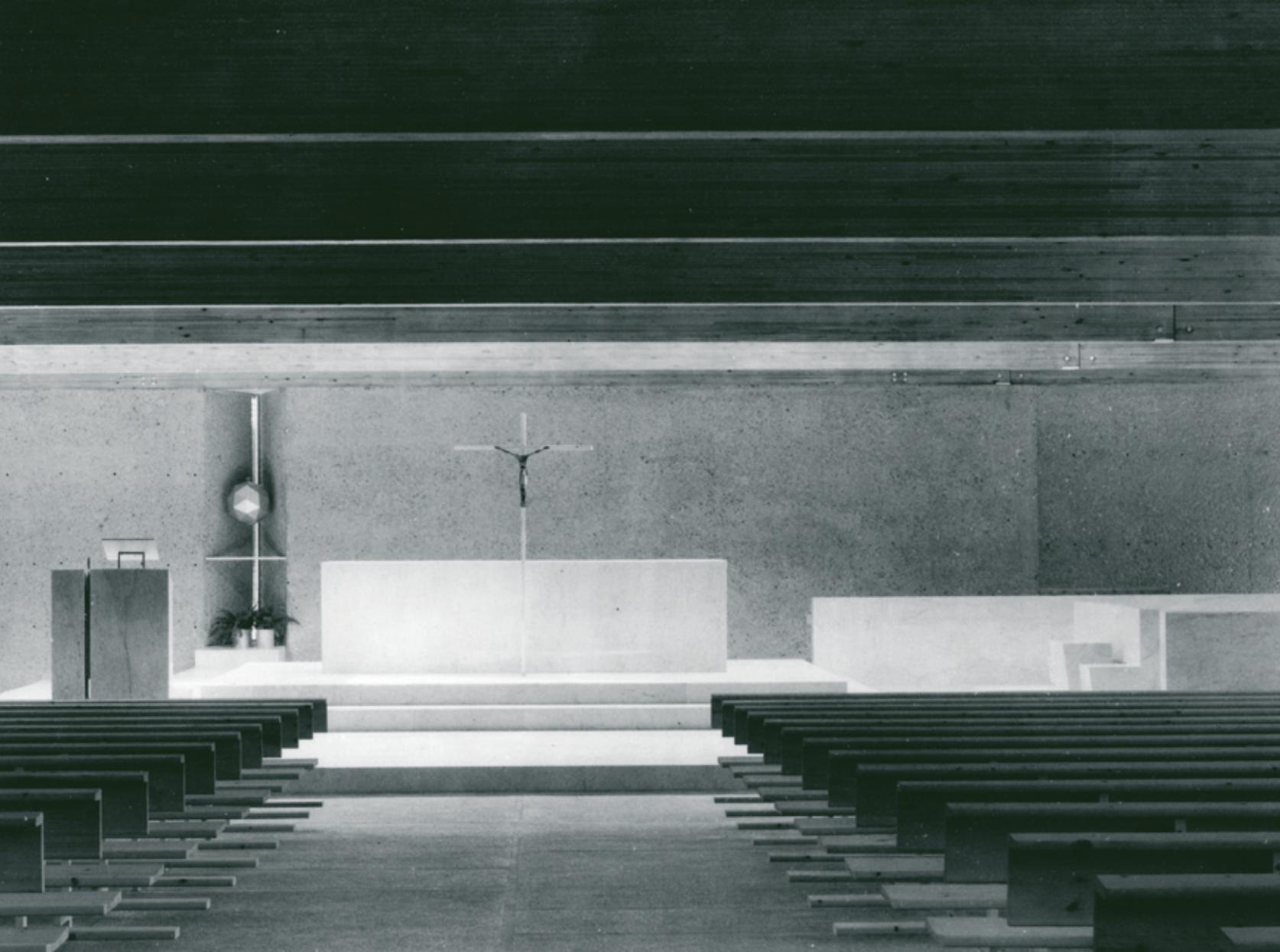
La lumière vient des vitrages placés en imposte entre les poutres lamellées-collées (pas de vitraux, mais le spectacle du feuillage des arbres du parc) et de trois pyramides vitrées disposées au dessus du chœur.

Dans le chœur, emmarchements, autel, ambon et tribune de la chorale sont traités en marbre blanc, en contraste avec le béton bouchardé des murs et le gravillon lavé des sols.

A côté de l'espace carré de la chapelle de 600 places, des petits espaces, ouverts sur des patios, sont aménagés pour les messes quotidiennes et les confessions.

En 1965, le curé de St-Delphin à Villenave d'Ornon voudrait porter à 700 places une petite église construite au XIXe siècle sur un terrain très étroit, tout en longueur, face à la route de Toulouse. Il fait appel à l'équipe Salier / Courtois / Lajus / Sadirac qui préconise la démolition de cet édifice sans grande qualité, et une construction nouvelle.

Le plan est contraint par la forme du terrain. On entre, après un parvis, par le niveau inférieur, dans un volume étroit couvert par une grande pente de toiture orientée vers la route. Le chœur s'inscrit dans



Chapelle du Collège Sainte-Marie-Grand-Lebrun à Bordeaux (33). P. Lajus architecte.

un triangle prolongé par un volume-signal allant chercher la lumière au-dessus de la toiture, un peu comme à la chapelle de Ronchamp de Le Corbusier. Les murs latéraux, totalement opaques, sont léchés par la lumière provenant de bandes vitrées ménagées dans la toiture, à sa jonction avec ces murs.

La même équipe se voit confier, en 1966, la construction d'un lieu de culte dans le quartier nouveau de la Cité Carriet, à Lormont. Le budget, de 250 000 francs pour une église de 350 places sur 400 m², et 200 m² de locaux pastoraux, est bien à l'image de cette cité d'HLM.

Mais cependant, les prêtres ouvriers en charge de la paroisse veulent que cet édifice modeste, voué au Saint Esprit, soit un signe du sacré.

Après plusieurs projets à la recherche d'une symbolique de la lumière dans une construction ultra économique, ils retiennent celui d'une salle obscure de 20 x 20m, dont la lumière ne viendrait que d'un lanterneau de béton surélevé au-dessus du chœur, dont le dessin de l'ossature forme une croix avec celui de l'auvent massif en béton projeté au-dessus de l'entrée.

Le socle du chœur, surélevé de trois marches, l'autel, le siège du célébrant, l'ambon, la colonne sur laquelle est posé le coffret du tabernacle, sont réalisés en mignonnette de caillou lavé, comme aussi la fontaine et la vasque des fonts baptismaux, à l'entrée de l'église.

Je suis sollicité en 1965 par la communauté des Dominicaines de Béthanie pour construire une chapelle dans leur couvent de Saint-Morillon. La communauté occupe une grande « maison de maîtres » campagnarde à laquelle est accolé un bâtiment de chais en mauvais état. C'est à la place de ces chais que les sœurs aimeraient voir édifier une chapelle pour une vingtaine de moniales et une vingtaine de pensionnaires et d'amis de la maison.

La nouvelle construction appuie au bâtiment principal un grand pan de toiture en tuiles descendant très près du sol, et des murs crépis coupés seulement par le pan de verre de l'entrée de la communauté. Une galerie en bois permet de relier à couvert cette entrée et les différents parloirs et salles de réunion du bâtiment de l'aumônerie.

Quand on entre dans la chapelle, on trouve la place des assistants, située sous l'encorbellement de la salle de réunion / bibliothèque de la communauté située à l'étage. Ensuite, c'est un chœur allongé où



Chapelle du Collège Sainte-Marie-Grand-Lebrun. Pierre Lajus architecte

les stalles des sœurs se font face de part et d'autre d'un espace aboutissant au sanctuaire. Celui-ci est traité comme une sculpture massive jouant des volumes de l'autel cubique supportant le tabernacle, du siège du célébrant, de l'ambon et d'un banc pour le servant. Ces volumes sont crépis comme les murs, leur face horizontale est revêtue de carreaux de terre cuite de Charente comme le sol de la chapelle. L'éclairage naturel est donné par un grand vitrage ouvrant sur la campagne, sous l'égout du toit, au-dessus d'un bassin qui recueille les eaux de pluie et renvoie ses reflets sur le plafond de la chapelle qu'une mince fente vitrée décolle des murs latéraux. Le tabernacle, l'ostensoir et les chandeliers en étain, ainsi qu'une Piéta en bois flotté, sont du sculpteur Hugues Maurin.

Pour ces quatre églises ou chapelles, nous avons à l'esprit l'exemple de Le Corbusier à Ronchamp, mais aussi celui des églises de la Suisse alémanique, de la chapelle du Plateau d'Assy, des réalisations de la reconstruction de Pinsard ou de Le Donné révélés par la revue «L'Art Sacré». L'esthétique architecturale rigoureuse de ces œuvres nous paraissait bien s'accorder avec l'éthique fonctionnaliste ascétique suggérée par les orientations de Vatican II.

Les Bénédictins qui publient la revue «Zodiaque» ont remarqué ces églises et ont écrit à leur propos : «Ces monuments méritent attention et estime. Dans un marasme général, ils apportent une lumière qu'il fait bon entrevoir. Au stade de la réussite géniale (mais unique) de Ronchamp, ils laissent espérer que pourrait succéder une phase moins spectaculaire peut-être mais sans doute plus féconde : celle d'édifices propres à répondre un peu partout à nos besoins et vœux actuels, capables d'assurer aux fidèles de notre temps des assemblées liturgiques conformes à la dignité du culte que nous souhaitons rendre à Dieu, en esprit et en vérité, dans un langage qui soit nôtre, à la mesure de nos moyens».



Église Saint-Esprit à Lormont-Carriet. Pierre Lajus architecte

DÉBAT

Gilles Ragot

Je relève une parenté qu'il y a entre votre travail dans l'équipe Salier, Courtois, Sadirac sur les églises et ce qui était votre quotidien : la maison individuelle.

Est-ce qu'il y a une démarche qui est différente quand on est architecte et qu'on a ce type de programme à traiter ?

Pierre Lajus

Vous avez raison de signaler ce point qui est important.

Il n'y avait pas de démarche différente. Par contre, la pratique de l'architecture domestique, de la maison nous a donné une certaine attitude, attitude qui a été, il me semble, utile pour faire des chapelles, pas pour faire des cathédrales. Pour faire ce genre de petites églises, cela nous a mis à la fois dans l'attitude d'écoute de nos clients, qu'on avait appris à pratiquer avec des clients particuliers en faisant des maisons, et dans une démarche économe. Nous étions habitués à travailler avec des gens n'ayant pas beaucoup d'argent pour leur maison. On s'est retrouvé dans la même situation.

Ce qu'on avait découvert, parce qu'on aime faire notre métier de cette façon-là, c'est que c'est intéressant d'aller au bout, d'aller très loin, de dessiner des placards, des salles de bains, des cuisines aménagées, etc... On l'a pratiqué aussi en faisant des églises : on a dessiné des bancs, des agenouilleurs, des chandeliers, des choses comme cela. Les deux domaines sont tout à fait cohérents. Si on avait été entraîné à faire de grandes commandes monumentales, peut-être n'aurions-nous pas traité les églises de cette façon.

Gilles Ragot

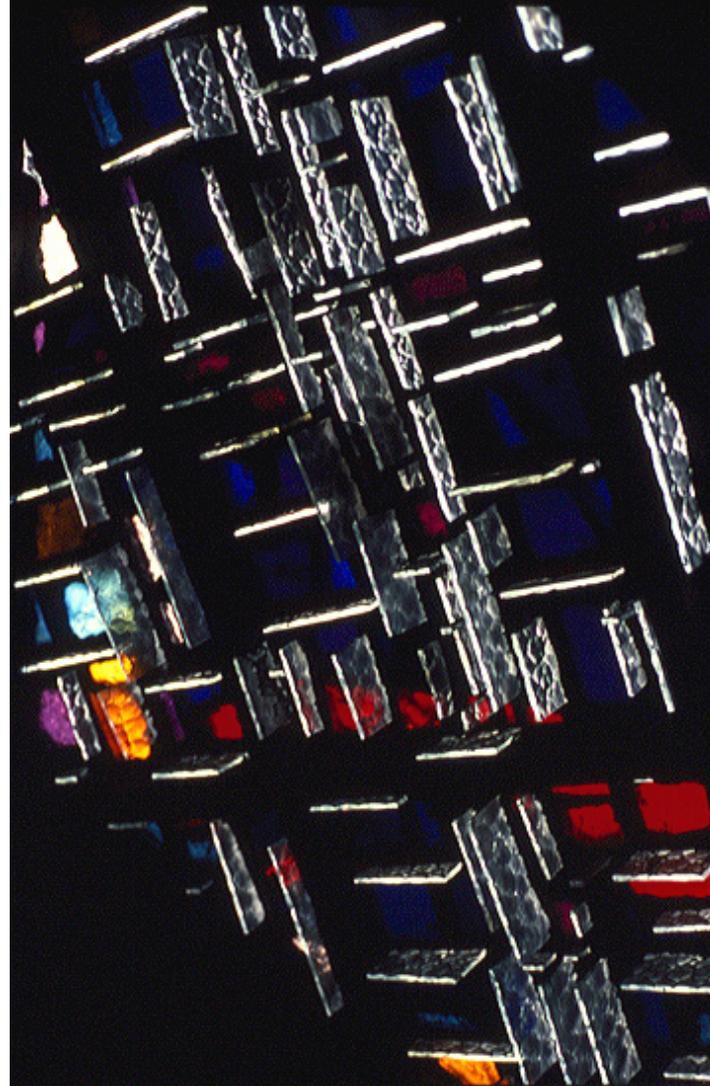
Pour ceux qui voudraient mieux connaître le travail de cette équipe, il a été très souvent publié dans les grandes revues d'architecture et, en 1995, Arc-en-Rêve a fait une grande exposition sur cette agence. Exposition qui a donné lieu à un catalogue, rédigé par Bruno Fayolle-Lussac, avec une préface de François Loyer. Le titre : « Salier, Courtois, Lajus, Sadirac – une agence à Bordeaux ».

Pierre Lajus

Avec un texte de Claude Parent très perspicace.

Le vitrail dans les églises de la reconstruction

par Jean-Pierre BLIN



Chemin de croix, Martin-Granel maître verrier, église N.D. de Royan

La période de l'entre-deux-guerres avait été marquée, en France, par la multiplication des sociétés d'artistes catholiques qui, à l'exemple des «Ateliers d'art sacré», fondés en 1919 par Maurice Denis et Georges Desvallières, s'étaient donné pour mission de sortir l'art religieux de la médiocrité à laquelle l'avait voué la production standardisée des ateliers de Saint-Sulpice. Ces mouvements divers, qui avaient pour nom «l'Arche», «les Artisans de l'autel», «les Catholiques des beaux-arts» ne survivront pas aux bouleversements que va provoquer la seconde guerre mondiale. L'exposition organisée en 1993 par le musée municipal de Boulogne Billancourt sur «l'Art sacré au XXe siècle en France» a néanmoins permis de réévaluer le bilan artistique de cette période et de redécouvrir, pour reprendre la formule d'Emmanuel Bréon, «une production de masse, artistiquement mature et belle».

L'art sacré de l'immédiat après guerre va mettre à profit les acquis de ces expériences tout en explorant de nouvelles voies. L'église Notre-Dame-de-Toutes-Grâces construite sur le plateau d'Assy en Haute Savoie témoigne de la mutation qui s'opère au cours de cette décennie. Commencée en 1939 sur les plans de l'architecte suisse Maurice Novarina, consacrée en 1950, elle associe des disciples de Maurice Denis comme Marguerite Huré, qui réalise les vitraux de la crypte, Paul Bony, disciple du verrier Jean Hébert-Stevens et le père Couturier qui refonde à cette époque, avec le père Régamey, la revue «L'Art Sacré».

De retour des États-Unis où il a passé les années de guerre et où il a rencontré des artistes en exil, le père Couturier a approfondi sa réflexion sur l'art et a compris la nécessité de réconcilier l'art religieux et l'art vivant en amenant ceux qu'il considère comme les plus grands artistes de son temps à travailler pour l'église, notamment dans le domaine du vitrail. Cette pensée s'exprime sans équivoque dans un article de la revue l'Art Sacré : «Nous avons toujours pensé et toujours dit que pour la renaissance de l'art chrétien, l'idéal serait toujours d'avoir des génies qui soient en même temps des Saints. Mais, dans les circonstances présentes, si de tels hommes n'existent pas, nous pensons, en effet, que pour provoquer cette renaissance, cette résurrection, il vaut mieux s'adresser à des génies sans Foi qu'à des croyants sans talent».

Les verrières d'Assy vont ainsi être confiées à Rouault, Chagall, Bazaine, Brianchon, Berçot et au père Couturier lui-même dans des œuvres qui restent encore ancrées dans l'art figuratif mais qui apparaîtront comme le manifeste d'une modernité qui tente de réconcilier l'art religieux à l'art vivant. La réalisation en sera confiée à Paul Bony, gendre et successeur de Jean Hébert Stevens qui avait été l'un des verriers les plus novateurs de l'entre-deux-guerres.

A la même époque est lancé le programme de l'église d'Audincourt, dans le Doubs, où l'on fait à nouveau appel au talent de Jean Bazaine (vitraux du baptistère) et surtout à Fernand Léger qui va concevoir l'ensemble des verrières du sanctuaire, réalisées en dalles de verre par l'atelier Barillet. Le père Couturier pourra écrire à ce propos : «L'avenir retiendra pour l'histoire de l'art chrétien cette date du 20 janvier 1951 où, dans une commission d'art sacré, réunie sous la présence de l'archevêque et de l'évêque auxiliaire, dix-sept esquisses de Fernand Léger, la maquette d'une mosaïque de Bazaine et les plans de Le Corbusier pour l'église de Ronchamp furent ensemble et unanimement approuvés».

C'est au cours de cette même année que s'achève la construction de la chapelle des dominicaines de Vence, entièrement conçue par Matisse qui en conçoit le plan, le décor peint, le mobilier et les verrières dont les tons verts, bleus et jaunes posés en aplats évoquent les papiers découpés que l'artiste crée à la même époque.

Deux années plus tôt, en 1949, s'était produit un événement, passé relativement inaperçu mais qui marquait néanmoins une étape fondamentale dans l'évolution du vitrail contemporain : la création par un jeune artiste, Alfred Manessier, des premières verrières abstraites insérées dans un édifice ancien, en l'occurrence la chapelle des Bréseux, dans le Doubs. Le chanoine Ledeur, commanditaire de l'œuvre, comptera parmi les plus ardents défenseurs du renouveau de l'art sacré dans cette région.

Dix ans plus tard, à la demande d'un industriel du Nord, Philippe Leclerc, le même Manessier réalisera les verrières de la chapelle de Hem, construite sur les plans de l'architecte suisse Hermann Baur. Il concevra pour l'occasion un véritable mur de lumière, construit en dalles de verre assemblées au ciment. Le sculpteur Eugène Dodeigne et le maître tisserand Jacques Plasse-le-Caisne seront également associés à cette création collective.

Parmi les œuvres remarquables de cette période, signalons encore l'église d'Issy-les-Moulineaux (1955) où Léon Zack donne, dans des verrières monumentales l'une des toutes premières créations dans le domaine de l'abstraction géométrique. Mentionnons également, malgré leur irréductible originalité, les vitraux créés par Le Corbusier pour Notre-Dame-du-Haut à Ronchamp.

De manière inattendue, le service des monuments historiques va contribuer à l'essor de ce mouvement de renouveau. A l'initiative de l'architecte en chef Robert Renard et de l'inspecteur Jean Verrier, les créations de vitraux pour la cathédrale de Metz vont successivement être confiées à Jacques Villon (1957) Roger Bissière (1960) et Marc Chagall (1960).

D'autres réalisations vont suivre dans toute la France, et notamment en Bretagne où vont travailler d'anciens élèves de Bissière à l'académie Ranson comme Jean Berthollé, auteur des verrières de Saint-Servan-sur-Oust (1962), Jean Le Moal, qui conçoit les vitraux du Pouldu (1959) en collaboration avec Manessier, puis celles du chœur de la cathédrale de Saint-Malo (1968). Maurice Rocher travaille quant à lui à Brest (église Saint-Louis) mais aussi à Laval (Sainte-Thérèse), Chateaulin et Nantes (basilique Saint-Nicolas). Bon nombre d'artistes de cette période continueront par la suite une carrière féconde dans le domaine du vitrail, comme Bazaine, Zack, Manessier, et Chagall.

La production de l'après-guerre ne se limite pourtant pas, loin s'en faut, aux seules créations des peintres en renom. Un certain nombre d'ateliers de verriers poursuivent alors leur œuvre créative et contribuent à l'émergence d'esthétiques nouvelles.

L'un des ateliers les plus productifs de cette période est celui de Max Ingrand. Né à Bressuire (79), Max Ingrand suit les cours de l'Ecole nationale supérieure des arts décoratifs avant d'entrer dans l'atelier du verrier Jacques Gruber. En 1933, il réalise, en collaboration avec son épouse, l'ensemble des verrières de l'église de Maison Alfort qui sont salués unanimement par la critique. Ce succès ne se démentira plus. Après l'interruption consécutive à la guerre, Max Ingrand reprend

une carrière fructueuse qui l'amène à participer aux principaux chantiers de la reconstruction, notamment en Normandie, à Yvetôt, mais répond également aux commandes du service des monuments historiques pour Azay-le-Rideau, les Baux de Provence, Caen, Beauvais, Saint-Leu d'Esserent et dans de multiples églises comme celle de Jaunay-Clan près de Poitiers. Ses ateliers emploient jusqu'à cinquante personnes et exportent dans toute l'Europe ainsi qu'aux États-Unis, au Canada, en Amérique du sud.

Autre artiste important de cette période, Jacques Le Chevallier, collaborateur avant la guerre de Louis Barillet s'impose alors comme l'un des artistes les plus en vue dans le domaine du vitrail. Il se voit ainsi confier les verrières hautes de la reconstruction. Ainsi en est-il à Royan où Claude Idoux, qui a réalisé en 1957 avec D. Chesnay, P. Keynard et A. Lenormand les vitraux de l'église de Baccarat (54) adopte cette technique pour réaliser la baie d'axe du chœur de Notre-Dame. Il utilise pour cela des dalles de cristal colorées mises au point par les ingénieurs de la cristallerie de Baccarat et compose ainsi une Assomption de la Vierge dont l'iconographie s'adapte bien à la forme triangulaire de la baie.

Nombreux sont alors les verriers qui utilisent la technique de la dalle de verre, alors très en vogue et idéalement adaptée à l'architecture de béton des églises de la reconstruction. Ainsi en est-il à Royan où Claude Idoux, qui a réalisé en 1957 avec D. Chesnay, P. Keynard et A. Lenormand les vitraux de l'église de Baccarat (54) adopte cette technique pour réaliser la baie d'axe du chœur de Notre-Dame. Il utilise pour cela des dalles de cristal colorées mises au point par les ingénieurs de la cristallerie de Baccarat et compose ainsi une Assomption de la Vierge dont l'iconographie s'adapte bien à la forme triangulaire de la baie.

Pour les verrières de la nef et des déambulatoires, Guillaume Gillet fait appel au verrier Henri Martin-Granel qui conformément aux vœux de l'architecte propose des verrières non figuratives composées de briques de verre aux nuances très douces. Afin de donner plus de relief à ses verrières, Martin Granel insère perpendiculairement dans les joint des lames de verre translucides qui font saillie sur la face intérieure et accrochent la lumière.

Autres spécialistes de cette technique, les ateliers Loire réalisent pour l'église Saint-Paul de Poitiers un ensemble de verrières d'une composition très monumentale. L'atelier Guevel, auteur notamment des vitraux de l'église Saint Pierre du Gros Caillou à Paris, participe, avec les verriers Lesquibe et Martin Granel à l'ornementation des baies de la chapelle de La Cotinière en Charente-Maritime. Enfin, à Sainte-Jeanne-d'Arc de Belfort, Jean Luc Perrot expérimente la technique des grandes dalles modulées qu'il fait fabriquer par les usines Boussois et avec lesquelles il met au point un procédé constructif uniquement constitué d'éléments de verre de couleur assemblés.

Période de remises en cause autant que d'innovations, la vingtaine d'année qui sépare la fin de la guerre du concile de Vatican II voit les peintres investir le domaine du vitrail et y apporter un souffle régénérateur. Dans le même temps, des maîtres verriers de talent donnent naissance à une esthétique nouvelle qui s'affranchit un peu plus de l'iconographie et de la figuration traditionnelles pour explorer de nouvelles voies et donner à l'art du vitrail de nouvelles ambitions. Des artistes comme Paul Bony, Charles Marcq, Jean-Luc Perrot ou Gérard Lardeur vont témoigner de ce renouveau.

DÉBAT

Gilles Ragot

A propos de l'introduction de l'abstraction dans les vitraux, vous avez parlé de la réaction de Couturier et sa capacité à revenir sur un jugement, ce qui est plutôt rare. Quelle a été, par contre, la réaction des autorités religieuses en général face à cette question ?

Jean-Pierre Blin

Dans un article, Couturier se félicite que dans une même commission d'art sacré, qui devait être celle du département du Doubs, on ait admis à la fois Ronchamp, Audincourt, les Bréseux. Tout a dû finalement passer dans la même commission, mais les publications qui étaient faites dans la revue L'Art Sacré étaient très contestées.

Pour Assy, le problème ne s'est pas tellement posé pour les vitraux, mais plutôt sur le Christ de Germaine Richier, qui a défrayé la chronique. Effectivement, les Régamey, Couturier, en défendant des artistes contemporains, et qui plus est abstraits, étaient très contestés et par le clergé de l'époque, et par les paroissiens.

Pour le pratiquer sur le terrain, je sais qu'encore aujourd'hui, imposer des verrières abstraites dans une église n'est pas joué d'avance. C'est un peu plus entré dans les mœurs qu'autrefois mais cela reste un travail de conviction, un travail difficile. Lorsqu'un concours est organisé, ce sont toujours les maquettes les plus traditionnelles qui recueillent les suffrages des utilisateurs. Si on a encore des difficultés aujourd'hui, il faut imaginer ce que cela pouvait être dans les années 50-60 pour imposer ce genre de choses. Il fallait vraiment avoir une grande autorité morale pour le faire.

Françoise Caussé

Je voudrais revenir sur ce que vous avez dit concer-

nant Audincourt et peut-être moduler un peu. Il est important d'insister sur le rôle qu'a eu, à Besançon, la Commission d'Art sacré. Sur le rôle de deux hommes surtout : François Mathey, qui a été Inspecteur des Monuments historiques et ensuite Directeur du Musée des Arts décoratifs à Paris, et le chanoine Lucien Ledeur, directeur de la maîtrise de Besançon, qui était secrétaire de la Commission.

Cette commission d'art sacré qui a travaillé pendant au moins quinze ans a fait que, effectivement, il s'est réalisé dans le diocèse un certain nombre de choses. Je précise que Bazaine est l'auteur des vitraux du baptistère ; Jean Le Moal a fait les vitraux de la crypte. Le programme de la crypte est incomplet : Le Moal que j'ai rencontré m'a expliqué qu'il avait été arrêté parce que le curé d'Audincourt avait été muté à Pontarlier. A cette époque Mgr Dubourg, l'évêque qui avait chapeauté les programmes difficiles, était décédé. Cela signifie que, à partir du moment où il manque des gens (François Mathey était reparti à Paris), les choses retombent. La Commission est responsable de ce que vous citez à propos de Jean-Luc Perrot c'est-à-dire de l'intervention de l'architecte Lods à Belfort et à Sochaux. Le vitrail de Jean-Luc Perrot que vous montriez tout à l'heure (qui n'est d'ailleurs qu'une partie du mur, quand on arrive l'église est plutôt sombre), est ce qui éclaire le chœur, on le doit à la Commission d'Art sacré du Doubs.

Concernant l'ouvrage dont vous parlez, «L'Art sacré au Vingtième siècle en France», j'ai quand même quelques réserves. Il est précieux comme source documentaire, mais il est également très orienté, avec un certain nombre d'erreurs dans les monographies. C'est un ouvrage qu'il faut considérer avec une certaine prudence car, justement, c'est un lieu de passions et un lieu de débats.

Jean-Pierre Blin

Oui. J'en ai fait l'expérience, un petit peu à l'envers. Pendant un certain nombre d'années, j'ai assuré les missions de recenseur des monuments historiques dans la région Picardie, après quoi j'ai été inspecteur dans le Nord-Pas-de-Calais.

La fréquentation quasi-quotidienne de ces églises de la reconstruction finit par vous changer le regard. J'avais travaillé avec mon collègue sur un certain nombre de protections au titre des monuments historiques. Une fois qu'on a eu classé ces églises, on est tombé sur un article de Régamey qui doit dater des années 52 où la moitié des églises qu'on avait classées, et qui avaient fait l'unanimité de la commission supérieure, étaient condamnées. Régamey savait être Torquemada.

Le catalogue de Boulogne-Billancourt a ses a priori. Il s'est fait sous la direction d'Emmanuel Bréon qui est un zéléateur, un admirateur de cette période. Ce catalogue pêche peut-être à certains égards par enthousiasme, mais on a eu un certain nombre d'expositions de Billautey, à Poitiers, qui est un peintre de cette période-là. Ça a été pour moi pas tout à fait une redécouverte, car je connaissais déjà ses peintures du Trocadéro.

En histoire de l'art, il n'y a pas qu'un seul canal. Gilles Ragot le disait dans son livre sur l'architecture 20ème, on parle beaucoup du mouvement moderne, mais massivement l'architecture est Art Déco. Un peu de la même manière, ce qui se passait dans l'art de ces années 30. Maurice Denis, Desvallières étaient peut-être des gens en retard d'une génération, mais cela ne retire pas toute qualité à ce qui se faisait sous leur égide, et à ce que faisaient les gens de ces ateliers de l'art sacré, de L'Arche, de La Rosace, de tous ces mouvements dont je vous parlais. C'est un peu tout cela que l'on retrouve dans ce catalogue.

Bernard Reymond

J'ai été très attentif à tout ce que vous avez dit et notamment les réticences du milieu catholique devant les vitraux abstraits. Au même moment, du côté protestant (pas en France car en France on n'a pas l'argent pour les vitraux, mais par exemple en Suisse) ce qui passe bien c'est les vitraux abstraits et les vitraux figuratifs passent mal.

Jean-Pierre Blin

Peut-être aussi parce qu'il y avait cette tradition de non-représentation chez les protestants.

Pierre Lajus

J'avais une question à propos du travail de Martin Granel, à Royan. Cette idée d'inclure des verres blancs, perpendiculaires aux dalles de verre, qui forment une sorte de tapis et qui donnent une vibration tout à fait particulière, est-elle originale ? Est-ce que ça a existé ailleurs ?

Jean-Pierre Blin

Je n'en connais pas d'autre exemple. Je pense que cela devait être sur proposition du verrier, mais je n'ai pas d'éléments plus précis là-dessus.

Max Boisrobert

Sous réserve de vérification, il me semble qu'il y a des tout petits vitraux à l'église de La Génétouze qui reprennent cette technique des petites dalles. Je ne sais pas si l'artiste est Martin Granel, mais cette technique est reprise.

Renaud Pernet, architecte

C'est 500 m² de verrière à Notre-Dame de Royan. Savoir qui a eu l'idée, c'est très intéressant, mais il y a un autre problème : ces lames de verre donnent en effet une qualité de lumière là où le soleil ne donne pas directement. On le voyait ce matin derrière l'orgue, c'était superbe. Mais il y a un problème : c'est extrêmement sale, cela retient la poussière. Cette église que l'on est en train de restaurer à grands frais mérite un nettoyage de l'intérieur. Quand elle a été inaugurée, il n'y avait pas ces verriè-

res. De quand datent-elles ?

Jean-Pierre Blin

Celles de Martin Granel datent de 1965/66. Elles sont venues assez tard.

Renaud Pernet

Elles sont venues assez tard donc l'intérieur de l'église était beaucoup plus clair, forcément. Cela devait être du plastique.

Cette architecture témoigne d'un double vieillissement.

Le béton à la Le Corbusier, qui est maintenant sacralisé et doit être laissé tel quel puisque le maître avait dit... conduit à un vieillissement structurel et un vieillissement de la peau qui est dommageable pour ce très bel espace.

Les vitraux, à cause de ces petites lamelles de verre, retiennent la poussière et assombrissent considérablement l'église.

Par rapport à ce que l'architecte avait comme vision de l'espace, il faudra, je pense, un jour, re-éclaircir et nettoyer, tout simplement.

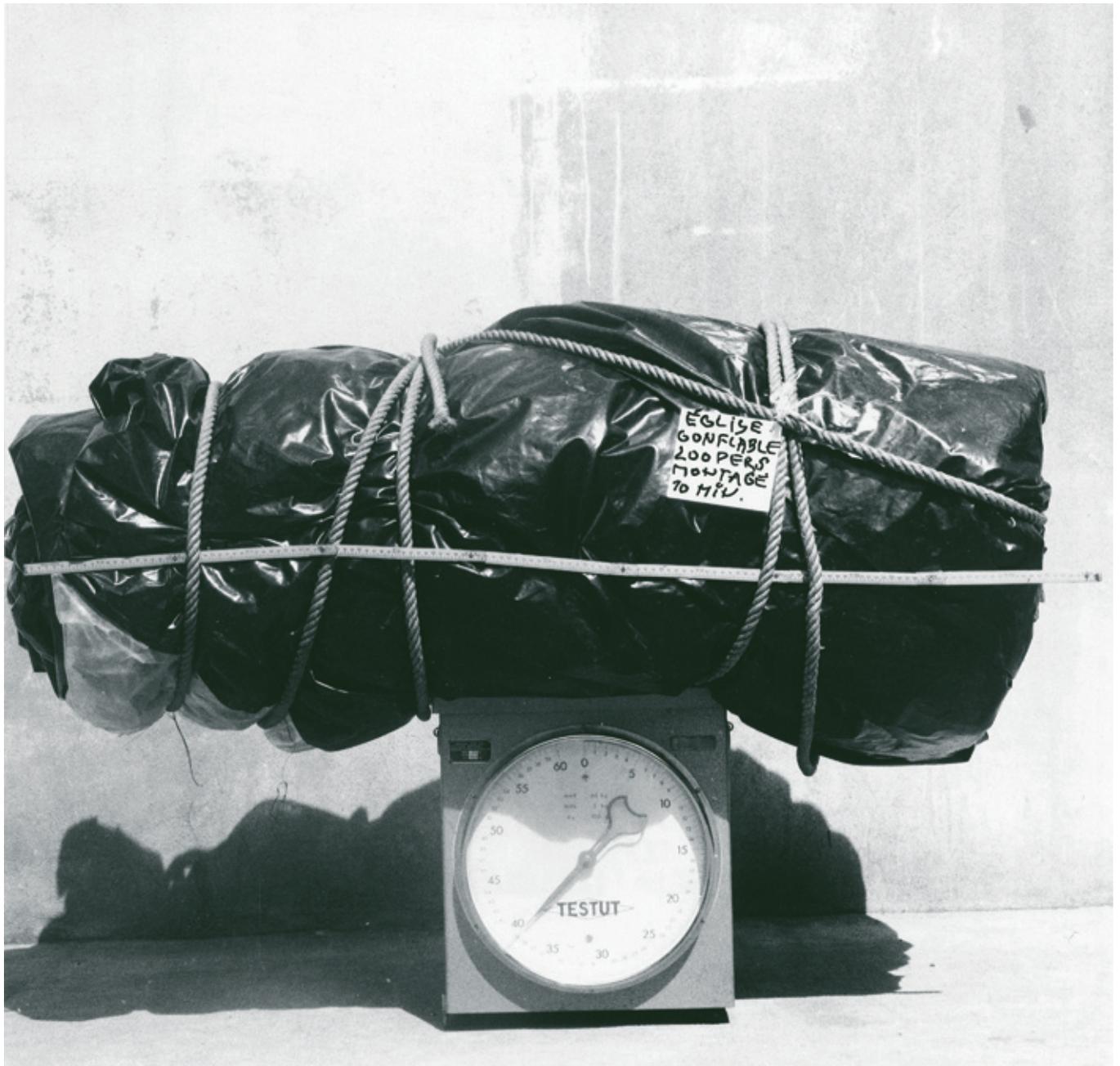
Jean-Michel Thibault

Je ne reprendrais pas l'interpellation, c'est une appréciation, je ne suis pas sûr de la partager entièrement, concernant l'épaississement de la lumière.

Je vois que la lumière conduit bien l'après-midi. C'était, vous l'avez compris, le fil de l'après-midi. On aura l'occasion de poser un certain nombre de questions tout à l'heure.

Une monumentalité discrète : églises démontables, chapelles mobiles, polyvalence...

par Pierre LEBRUN



Église gonflable, Montigny-lès-Cormeilles. H.W. Müller architecte, 1969.

Durant les années cinquante, l'urbanisation des grandes villes connut un essor important et les «grands ensembles» se multiplièrent à leur périphérie. L'Église catholique n'arriva cependant pas à suivre le rythme de construction des nouveaux quartiers d'habitat social en réalisant, au fur et à mesure, les lieux de culte qui auraient permis de maintenir le maillage paroissial des territoires nouvellement urbanisés. Certains responsables catholiques, clercs ou laïcs, s'inquiétèrent alors du risque de voir l'Église «perdre» les villes tout comme elle avait «perdu», au 19^{ème} siècle, le prolétariat ouvrier abandonné au prosélytisme marxiste.

Face à l'ampleur des besoins et à la faiblesse des moyens financiers, émergea l'idée d'abandonner la conception d'églises de taille imposante, coûteuses, au profit de réalisations économiques jugées, dans l'esprit qui animait les réflexions dès la période précédant la Concile Vatican II, plus en accord avec le message évangélique. Cette orientation fut tout particulièrement défendue et développée dans les articles publiés par la revue dominicaine *L'Art Sacré*.

Cependant, le prosélytisme déployé en faveur de la conception d'églises économiques, et donc forcément modestes, suscita un certain trouble chez les architectes. La construction d'une église constituait, en effet, un moment exceptionnel pendant lequel ceux-ci pouvaient vérifier que l'architecture touchait au sacré, à l'intemporel, au monumental. Or, avec l'église économique, il s'agissait ni plus ni moins que de renverser ces valeurs traditionnelles de l'architecture.

En fait, en promouvant la construction d'églises dépouillées et provisoires, *L'Art Sacré* révélait une double préoccupation qui dépassait la recherche de solutions contingentes à une époque de pénurie. D'abord, faire que la commande d'églises ne soit plus considérée comme le facile exutoire de la volonté d'art d'architectes parfois peu inspirés - «N'encombrons pas nos petits neveux avec des édifices qui leur paraîtront le plus souvent déplorables», écrivait ainsi Jean Capellades¹ - ; ensuite, répondre à la conviction que l'évolution pastorale et liturgique en cours empêchait d'arrêter un style d'église contemporain, tout comme la mobilité croissante des populations excluait d'ancrer les édifices dans des lieux particuliers.

Ce qui, au départ, se limitait à la recherche de solutions permettant de faire face rapidement et avec de faibles ressources à la pénurie de lieux de culte dans les zones d'urbanisation nouvelles, prit donc l'ampleur d'une réflexion de fond sur la nature de l'église dans la ville moderne. C'est pourquoi le caractère provisoire ou semi-permanent que l'on demandait aux nouvelles églises sembla rapidement moins signifier que l'on envisageait de les remplacer dès que possible par des constructions définitives, plus ambitieuses, que de vouloir souligner, au contraire, leur caractère amovible et précaire.

Les urbanistes et les architectes furent ainsi conduits à rechercher des solutions architecturales nouvelles. Il s'agissait, en particulier, de répondre à l'impossibilité de maintenir l'idée de l'église comme monument surplombant des immeubles de grande taille. Paul Koch, architecte conseil pour la reconstruction des églises, recommandait, lorsque les conditions matérielles étaient «difficiles», de ne pas hésiter à supprimer «un clocher, un vitrail, des statues»². Si l'existence même du clocher pouvait être remise en question, c'est qu'au milieu des grands immeubles d'habitation, il perdait le rôle de repère visuel qu'il avait joué autrefois. «Le clocher traditionnel dominant un village est impensable, voisinant des immeubles de plus de dix étages», écrivait encore Paul Koch³.

L'église Saint-Luc de Grenoble, construite en 1968 par les architectes André Béhotéguy, Giraud et Stahl constitue une traduction architecturale quasi littérale de ce renversement d'échelle, et donc de circulation symbolique, entre l'église et l'habitat. Ici l'église ne domine plus la cité mais, au contraire, se montre à la fois intégrée et protégée par la ville. Le lieu de culte, pourvu d'une toiture à versants, semble, en effet, avoir été glissé sous les pilotis d'un immeuble d'appartements.

Dans le contexte de déchristianisation croissante des populations urbaines, il importait de valoriser, au travers de solutions exemplaires, la traduction architecturale des termes «provisoire, de secours, démontable, nomade». L'église devait désormais manifester la modestie des moyens du clergé et exprimer son souci de ne pas heurter la sensibilité de travailleurs modestement logés.

C'est dans cette perspective qu'un projet du constructeur Jean Prouvé fut présenté comme un modèle. Sa «solution» consistait en une chapelle de 400 places composée d'une nef rectangulaire couverte de bacs en aluminium. L'importance de la couverture, qui devait permettre des montages et démontages rapides de l'édifice, lui donnait l'aspect d'une tente. L'image de la tente permettait opportunément de faire référence au nomadisme des peuples du Moyen-Orient, à la mobilité des premières communautés chrétiennes. La tradition rejoignait et authentifiait ainsi ce projet d'église nomade moderne. Trois églises de ce modèle furent commandées par l'évêché de Metz afin de répondre au besoin urgent de lieux de culte dans des cités minières récentes de la région de Forbach. Elles furent édifiées en 1961 à Creutzwald, à Forbach-Bellevue et à Behren-lès-Forbach.

A cette époque, la question de l'incidence de la mobilité croissante des populations sur l'aménagement du territoire alimentait les réflexions des responsables politiques et administratifs. En 1962, un comité baptisé «Groupe 1985» fut créé par le gouvernement «pour éclairer les orientations générales du Vème Plan». Ce comité, composé de personnalités comme Eugène Claudius-Petit ou Paul Delouvrier rendit, en 1964, un rapport dont un chapitre était consacré à la mobilité⁴. Ce rapport soulignait que l'on pouvait observer une tendance récente



Église Saint-Luc, Grenoble, Bénotéguy, Giraud et Stahl architectes, 1968. Cliché R. Lebrun

à un accroissement de la mobilité des hommes, des objets ou encore des équipements. La mobilité était décrite comme une tendance inéluctable à laquelle l'homme devait s'adapter.

En 1965, l'année même où s'achevait le Concile Vatican II, le clergé français se fit l'écho des préoccupations gouvernementales en organisant un colloque interconfessionnel dans les locaux de l'UNESCO à Paris. Ce colloque présidé par Monseigneur de Vaumas, vicaire général de Paris et Président du Comité National des Constructions d'Eglises (CNCE), associa des personnalités des différentes confessions présentes en France mais aussi des responsables de la planification urbaine. A cette occasion, Paul Delouvrier évoqua les perspectives de développement démographique des villes françaises dont on prévoyait un doublement de population d'ici l'an 2000. Les autorités religieuses étaient donc incitées à mesurer les conséquences, en terme de programmation de lieux de culte, du processus d'urbanisation accélérée qui résultait de l'expansion démographique, mais aussi à se montrer sensible à la «révolution automobile» en cours.

Ces problématiques trouvèrent rapidement un écho dans certains diocèses particulièrement touchés par les questions d'aménagement. Dans une brochure diffusée en 1963, l'Association des Centres Religieux du Diocèse de Nantes observait qu'il fallait désormais tenir compte de la mobilité dans le choix de l'implantation des lieux de culte. «L'homme urbain, l'homme mobile du 20ème siècle n'est plus limité et le sera de moins en moins : la distance est vaincue», était-il affirmé⁶. Cette réflexion conduisit certains membres de cette association à se demander si de grands édifices à la sortie des villes ne seraient pas la meilleure forme d'implantation alors que l'on poursuivait la construction d'églises dans des quartiers qui risquaient bientôt d'être désertés lors des week-ends. L'abbé Michel Brion, l'un des organisateurs du colloque de l'UNESCO, suggéra ainsi de réaliser une «église de route» à la sortie de Nantes. Il ne s'agissait pas de concevoir une église mobile mais, à l'inverse, d'adapter l'église à la voiture en la localisant à proximité de l'un des grands axes de desserte routière de la ville. Des difficultés foncières empêchèrent la réalisation de ce projet.

Le colloque de l'UNESCO, en plus des questions que posaient les déplacements liés aux week-ends, souleva également celles qui résultaient du développement des vacances d'été et d'hiver. Des millions de français prenant l'habitude, l'été, de quitter les villes pour passer plusieurs semaines au bord des plages, la plupart

en camping, le problème se posait de l'absence, sur place, d'équipements religieux adaptés. Il semblait nécessaire de créer un nouveau type de mission tourné vers les populations estivales. Le «père campeur», accompagné de sa chapelle de toile, allait, suggérait-on, pouvoir s'y consacrer.

L'église de la station balnéaire de Lacanau-Océan que conçurent en 1966 les architectes Moreau, Maxwell et Duclos, constitue un exemple de recours à la solution de l'église polyvalente pour permettre d'accompagner la mobilité estivale des populations urbaines. En effet, cette église offrait un millier de places l'été tout en satisfaisant aux besoins de la centaine de pratiquants de la population sédentaire le reste de l'année. L'extrême dépouillement du système architectonique mis en oeuvre - ossature métallique supportant des bacs «Prouvé», murs de clôture en brique creuse apparente, panneaux basculants translucides - provoqua une réaction de rejet du comité paroissial et du curé qui ne pouvaient admettre que leur église ne se distingue en rien d'un quelconque édifice industriel.

Le développement des sports d'hiver donna également lieu à la conception d'édifices de culte capables de répondre aux variations importantes des populations dans les stations de sports d'hiver durant l'année.

La station de ski située à Merlette et Orcières dans les Hautes-Alpes en constitue un exemple. L'association des laïcs et des prêtres de la paroisse s'interrogea durant les années 60 sur les caractéristiques d'une église qui puisse répondre aux pointes de fréquentation qui se produisaient au maximum cinq fois par an aux saisons hautes d'été et surtout d'hiver. La dépense nécessaire pour réaliser une telle construction étant jugée disproportionnée, l'association décida alors d'acheter l'un des niveaux de l'immeuble d'où partaient les téléphériques. La conception de ce lieu de culte répondait au souci qu'avaient ses promoteurs de l'intégrer dans le fonctionnement de la station. Le local était banal et parfaitement situé sur le flux des vacanciers. L'accueil pouvait être séparé de l'oratoire-chapelle de semaine par une cloison coulissante tandis que l'ensemble de l'équipement, en particulier l'autel, était mobile.

A l'occasion du colloque de 1965 à l'UNESCO, on évoqua également l'intérêt de réalisations qui, comme la chapelle d'Orly ou comme celle de la gare Maine-Montparnasse à Paris, étaient situées sur des points de passage importants des voyageurs. Il s'agissait de promouvoir des lieux de culte conçus en fonction de critères d'accessibilité (et non plus de visibilité) et localisés dans des lieux d'embarquement ou de changement de modes de déplacement.

La chapelle de l'aérogare sud d'Orly, inauguré en 1961, fut située dans ce bâtiment de telle manière que des personnes se trouvant hors douane et sous douane puissent suivre simultanément les offices. Pour cela, la salle dont le plan épouse la forme d'une ellipse, fut divisée par une vitre traversant la table d'autel en son milieu.

La chapelle Saint-Bernard, située en sous-sol de la gare Maine-Montparnasse à Paris, est accessible depuis l'extérieur. Une porte vitrée qui porte la simple mention «chapelle» donne accès à un escalier qui conduit au lieu de culte. Celui-ci a été aménagé en 1969 par le père Suitbert dans une portion des parkings de la gare, réalisée par l'architecte Urbain Cassan. La chapelle, d'une capacité de 450 places, fut conçue comme un lieu de rencontre entre voyageurs, travailleurs en transit et visiteurs.

Le cardinal Jacques Lercaro, dans un message aux artistes qui s'étaient réunis en symposium à Cologne, en février 1968, soulignait que l'accélération progressive de l'histoire, à laquelle il lui semblait qu'on assistait, s'accompagnait de la «mobilité structurale socio-démographique de la communauté humaine»⁶. Il estimait qu'il convenait de donner à l'église des caractéristiques de mobilité et de polyvalence et concluait son message en affirmant : «L'Église du Seigneur peut donc être vraiment une tente mobile que l'Esprit pose où il veut et dont les formes doivent être continuellement réinventées par les hommes attentifs à l'Esprit»⁷.

En fait, les architectes qui se sont inspirés de l'idée de la tente l'ont, en général, réduite à l'image symbolique qu'évoque de manière plus ou moins heureuse la couverture d'un certain nombre d'églises de cette période. Cependant, cette image permettait de rompre avec les toits à versants traditionnels et de recourir au répertoire des structures tendues et à la gamme des paraboloides hyperboliques alors en vogue comme l'illustre, par exemple, l'église Saint-Jean l'Évangéliste réalisée en 1963 à Dôle par les architectes Korady et David-Catet.



Église Notre-Dame à Behren-lès-Forbach, J. Prouvé constructeur, Sommermatter & Voltz architectes



Chapelle oecuménique, aéroport d'Orly-Sud, Vicariot architecte



Chapelle Saint-Bernard, gare Montparnasse, Paris. Aménagement du père Suitbert.



Église Saint-Jean l'Évangéliste à Dôle, Korady & David-Catet architectes, 1968



Église Saint-Joseph ouvrier, Creil, J. Prioleau architecte, 1968.

Ces formes tout en courbes avaient également l'avantage de contraster avec le perpendicularisme écrasant des «barres» et des «tours» environnantes et ainsi, de faciliter l'identification du lieu de culte.

Quelques concepteurs tentèrent néanmoins de répondre pleinement à l'idée de lieux de culte nomades et éphémères.

Une église-tente mobile vit ainsi le jour en 1969 à Montigny-les-Cormeilles. Cette commune ne possédait pas d'église et le culte s'y déroulait dans une sorte de hangar. L'architecte Hans-Walter Müller avait rencontré le curé de Montigny à l'occasion d'une fête paroissiale très animée. Porté par sa passion pour les gonflables, H.-W. Müller proposa de financer et de réaliser une église gonflable pour la future fête paroissiale, charge au curé d'y faire la messe. Ce projet fut accepté et l'église, comme prévu, fonctionna durant un seul week-end où deux cents personnes assistèrent à la messe. Malgré l'importante médiatisation que connut cet événement éphémère, ce prototype n'eut pas de descendance directe ; peut être parce qu'il prenait trop ouvertement à contre-pied l'image traditionnelle de l'église.

Si Jean Prouvé réalisa les trois églises nomades dont nous avons parlé plus haut, il déplora cependant, à la fin des années 60, que celles-ci étaient si bien ancrées dans le sol qu'il n'était plus question de les déplacer. Pourtant, il lui apparaissait que la mobilité des édifices de culte constituait une réponse toujours appropriée aux besoins de l'époque. «Actuellement notre urbanisme devrait être dynamique et ne l'est pas», écrivait-il en 1968 aux animateurs de L'Art Sacré, «c'est dommage. Avec les mouvements de population on peut imaginer le déplacement d'une église. L'église démontable, l'église nomade est une possibilité que vous aviez envisagée il y a quelques années. Certaines ont été construites, mais tellement scellées qu'elle ne sont plus mobiles. L'intérêt de ces réalisations, ne serait-ce que pour récupérer un terrain ou en occuper un autre est une éventualité très pensable, si toutefois la liturgie l'autorise»⁸.

Par ailleurs, si certains responsables du clergé avaient le sentiment que l'Église devait faire face aux déplacements croissants des populations, ils se préoccupaient également de la variabilité de la pratique religieuse durant la semaine et l'année. Si la mobilité de l'église semblait pouvoir répondre au premier aspect de ce problème, la mobilité des cloisons et du mobilier apparaissait comme un moyen d'ouvrir les lieux de culte à des pratiques sociales diverses. La polyvalence des bâtiments devait permettre d'optimiser leur usage et de rentabiliser les investissements consentis. Elle devait essentiellement favoriser l'appropriation des églises par des populations non-pratiquantes et leur en donner une image de lieux banals, ouverts à tous. Il s'agissait d'éviter que les nouvelles églises ne soient l'objet de phénomènes de désaffection semblables à ceux que l'on observait pour les églises monumentales construites au 19^{ème} siècle.

Ainsi, au milieu des années 50, la communauté paroissiale qui avait en charge de concevoir un lieu de culte pour la nouvelle cité construite sur le plateau dominant la ville de Creil, alors en pleine industrialisation, prit conscience que sa population, peu stable, se renouvelait constamment. En effet, ce nouveau quartier de 20 000 habitants était constitué pour moitié d'une population de travailleurs parisiens fuyant un cadre urbain ingrat le week-end et pour l'autre d'une population d'origine rurale attirée par le développement des emplois dans l'industrie creilloise. L'équipe paroissiale décida alors de faire de l'église un lieu de socialisation comprenant non seulement un lieu de culte et des salles pour l'enseignement du catéchisme mais également des salles de réunion pour les différentes associations regroupant les chrétiens des différentes couches sociales présentes : ouvriers, étudiants, ingénieurs, commerçants etc. De plus, des lieux d'échanges furent prévus pour être mis à la disposition de l'ensemble de la population. Ce programme, défini durant l'année 1962, fut soumis à l'architecte Jacques Prioleau. Celui-ci conçut un projet où le volume principal de l'église pouvait se combiner de diverses manières grâce à un dispositif de cloisons coulissantes. L'espace pouvait donc être modulé en fonction de la taille du groupe et du caractère de la rencontre. Extérieurement, et conformément au souci de l'équipe paroissiale, le bâtiment fut conçu de manière à en souligner l'horizontalité plutôt que la verticalité.

Parmi d'autres réalisations d'églises polyvalentes contemporaines, on peut mentionner deux exemples qui ont pour singularité d'avoir été initiés par l'abbé Michel Brion, alors secrétaire de l'évêché de Nantes. Ce dernier prit contact à la fin de l'année 1962 avec quatre architectes : Pierre Pinsard, Michel Marot, Luc et Xavier Arsène-Henry connus pour la qualité de leurs édifices religieux. Il souhaitait que chacun conçoive un projet sur la base de «lignes de recherches» qu'il avait élaborées. Ces «lignes de recherche» convergeaient vers le principe d'une église dont les locaux devaient pouvoir servir à d'autres usages que le culte. Pour cela, il était nécessaire que les éléments fussent mobiles et qu'il n'y ait pas de chœur mais une tribune.

Retenu, le projet de Pierre Pinsard aboutit à la réalisation de la Maison du Peuple chrétien (rebaptisée plus tard église Saint-Luc) dans le quartier de Breil-Malville à Nantes. Cet édifice devait rompre avec la notion d'église consacrée, au profit d'un édifice religieux ouvert à l'ensemble des habitants des logements sociaux situés à proximité. Le bâtiment qui a été réalisé par Pierre Pinsard en collaboration avec l'architecte Hugo Vollmar, se présente sous la forme d'un parallélépipède rectangle. Grâce à un dispositif de cloisons escamotables, dont la conception est due au constructeur Jean Prouvé, la grande salle de culte peut, soit être isolée, soit être ouverte sur la chapelle de semaine et sur deux des salles de catéchisme latérales pour former une grande église d'environ 600 places. Jusqu'en 1976 la nef de l'église a ainsi été utilisée dans un fonctionnement polyvalent. Par la suite, l'usage des cloisons a été progressivement délaissé.

De son côté, Michel Marot mit à profit ces recherches pour concevoir une église de 800 places et 8 salles de catéchisme pour la ville de Meaux. Son église de plan carré est divisée en 9 carrés égaux pouvant accueillir chacun une centaine de places. Ce système de carrés que l'on pouvait ou non isoler grâce à un système de cloisons coulissantes, permit à l'architecte de répondre à la commande tout en divisant la surface à réaliser par deux. Lorsqu'un office nécessitait l'occupation maximum, les cloisons en coulissant cachaient les tableaux noirs des salles de catéchisme et l'église conservait ainsi sa dignité. L'église Saint-Jean-Bosco, outre la polyvalence de ses locaux, possède une autre singularité. En effet, grâce aux cloisons mobiles, l'architecte a non seulement divisé par deux la surface de l'édifice mais il en a également divisé par deux la hauteur. Le toit-terrasse de

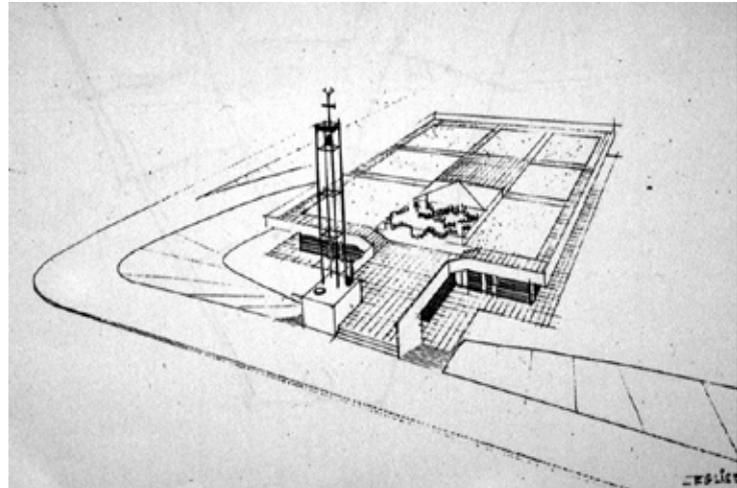
l'église qui fut construite dans une excavation, fut conçu pour être de plain-pied et accessible depuis les immeubles d'habitat collectif qui le bordent. La terrasse, écrivait M. Marot, «sera un lieu d'accès facile pour les personnes âgées. De larges parties de cette terrasse seront traitées en jardin planté, à un niveau légèrement supérieur aux circulations ; celles-ci relativement étroites mènent à des coins de repos avec bancs. On créera ainsi un lieu de promenade accessible au public dans une ambiance de calme»⁹. L'église, ici, ne dominait plus la ville mais, située dans un creux, elle apparaissait comme incrustée dans la cité.

Au début des années 70, dans le cadre des villes nouvelles, la volonté du clergé de s'effacer derrière les habitants pour définir l'architecture des lieux de culte à édifier, conduisit parfois à ajourner tout projet de construction. On se contenta d'utiliser les locaux de réunion - les LCR et Maisons de quartier - que les urbanistes avaient prévus en grand nombre, dans l'hypothétique attente que les fidèles - les «pierres vivantes» de l'Église - formulent leurs propres réponses. L'absence de lieu spécifiquement consacré au culte et l'extrême discrétion du clergé reflétaient l'incertitude profonde de ce dernier quant au devenir des communautés catholiques dans la cité moderne.

On peut se demander également si le climat d'incertitude, d'interrogation quant à la nature et l'évolution des lieux de culte, n'était pas également le reflet d'une sourde inquiétude quant au devenir des villes. En effet, les années 50-60 furent marquées par le climat de «Guerre froide» puis de stratégie de l'équilibre de la terreur durant lesquelles les grandes villes furent les objectifs désignés des missiles porteurs de charges nucléaires¹⁰. Les églises, autrefois symboles de la capacité protectrice des cités, constituèrent désormais des repères et des cibles militaires privilégiées. La recherche d'une architecture religieuse résolument contemporaine pouvait difficilement faire entièrement abstraction de ce climat. Aussi, rien d'étonnant à ce que l'architecte Rémy Le Caisne ait affirmé, dans un article de L'Architecture d'aujourd'hui intitulé «Une équivoque : l'art religieux», «si le décor du monde a changé, la scène est bien toujours la même et le drame qui s'y joue à nouveau plus aigu que jamais. A la terreur de l'An Mille s'est substituée celle de la Bombe H»¹¹.

Un édifice, l'église Sainte-Bernadette à Nevers réalisée en 1966 selon les plans de Claude Parent et Paul Virilio, fut conçu comme une dénonciation de la menace qui pesait sur les cités contemporaines. L'ensemble de l'église, traité en béton brut de décoffrage, est constitué de formes massives fermées évoquant celles d'un blockhaus. «Le symbole était voulu», explique Paul Virilio, «en effet quand l'église de Nevers se construit, on se situe en pleine période, non plus simplement de guerre froide, mais d'équilibre de la terreur. L'abri antiatomique était une sorte de métaphore de la fin du monde. Ainsi, l'église Sainte-Bernadette devint la grotte de Lourdes transférée au travers de la métaphore de l'abri qui sauve»¹².

Malgré les encouragements que le CNCE prodigua au clergé français pour qu'il teste la valeur des lieux de culte d'une architecture banale, discrète, évolutive, provisoire voire éphémère, les «expériences» demeurèrent réduites et le fait de décisions locales. La plupart des réalisations découlèrent en effet d'initiatives prises par des associations travaillant dans un esprit militant et animées par des personnalités enthousiasmées par l'esprit d'ouverture du Concile. La production de lieux de culte œcuméniques, d'églises polyvalentes, de centres paroissiaux, de maisons d'Église est ainsi restée un phénomène marginal dont les créations sont demeurées méconnues ou souvent incomprises du grand public. De plus, lorsque les conditions qui avaient prélué à certaines réalisations eurent évolué - stabilisation de l'urbanisation, paupérisation des grands ensembles -, et après que les équipes paroissiales qui avaient présidé à la définition des programmes architecturaux eurent changé ou que les curés qui, dans les premiers temps, animaient le fonctionnement de ces équipements religieux, eurent été remplacés par d'autres, se perdit souvent la compréhension de ce qui avait motivé l'édification de ces constructions, antithèses de l'église monumentale. Dès le début des années 80, on en vint ainsi à regretter l'absence des signes architecturaux qui avaient été délibérément écartés de bâtiments auxquels on reprocha désormais d'être «sans âme».



Église Saint-Jean-Bosco, Meaux. M. Marot architecte, 1968



Église Sainte-Bernadette, Nevers. Claude Parent & Paul Virilio architectes, 1966

1- J. Capellades, L'Art Sacré, n° 5-6, 1959, p. 13.

2- P. Koch, L'Architecture Française, n° 191-192, 1959, p. 3.

3- Ibid.

4- Réflexions pour 1985, la Documentation Française, Paris, 1964.

5- Texte ronéotypé diffusé par l'Association des Centres Religieux du Diocèse de Nantes. Introduction page 2 - n.d.

6- J. Lercaro, «L'Église dans la cité de demain», Espace sacré et architecture moderne, Cerf, Paris, 1971, p. 20.

7- Ibid., p. 26.

8- J. Prouvé, L'Art Sacré, n° 2, 1968, p. 36.

9- Michel Marot, descriptif de l'église Saint-Jean-Bosco, août 1964.

10- Concernant ce sujet, on lira avec intérêt La ville et la guerre, sous la direction de Antoine Picon, Editions de l'Imprimeur, Paris, 1996.

11- Voir L'Architecture d'aujourd'hui, n° 71, 1957. Ce numéro est consacré à l'architecture religieuse.

12- Extrait d'un entretien entre l'auteur et Paul Virilio le 18 septembre 1997 à Paris.

Gilles RAGOT

Vous avez cité Jaunay-Clan, vous avez cité Saint-Paul à Poitiers, La Côtinière, Royan bien sûr. Ce matin, j'avais oublié de citer parmi les églises intéressantes l'église Saint-Paul de Quentin à Rochefort qui comporte des vitraux de Ingrand. Existe-t-il d'autres églises, d'autres bâtiments intéressants sur le plan du vitrail, qu'il serait intéressant d'aller voir dans la région ?

Jean-Pierre BLIN

Oui, il y a des sites intéressants. Louis-René Petit a fait des choses dans la région. Mais pour les années 50 la production reste relativement restreinte. Beaucoup moins que dans des régions comme la Normandie, qui ont souffert de la guerre et où l'on a reconstruit beaucoup de choses et où l'on a fait beaucoup de vitraux.

Gilles RAGOT

Et pour l'avant-guerre, la région n'est pas plus riche en églises remarquables ?

Jean-Pierre BLIN

Quand nous avons mené ensemble cette enquête sur le patrimoine du 20ème siècle, en vue de sa protection, seule l'église de Fétilly qui sortait de l'ordinaire a été retenue.

Dans l'église de Jaunay-Clan, on trouve des vitraux de Godin et un autel en verre, un autel construit en dalles de verre qui avait un éclairage intérieur qui permettait d'avoir la lumière sur ces vitraux. Ce qui pose d'ailleurs des problèmes de conservation, mais qui seront proposés au classement. Les années 30 ne sont pas plus riches que les années 50.

Une particularité régionale est l'existence du musée du vitrail, à Cursey-sur-Vaune. Ce musée fait régulièrement des expositions. Il en a fait une sur Max Ingrand, une sur les ateliers Douart et des collections permanentes qui font un peu toute l'histoire de l'évolution du vitrail jusqu'à nos jours.

Une convention vient d'être signée avec ce musée pour déposer là-bas des maquettes des différents concours organisés : maquettes, panneaux d'essai, pour que ce travail soit conservé dans de bonnes

conditions. Ils disposent d'ateliers où ils font la formation au vitrail, des lieux où l'on peut voir du vitrail et en apprendre les techniques. Cela n'est pas si fréquent et cela mérite d'être souligné.

Je n'ai pas dit dans la bibliographie, parce que ça n'était pas sur le sujet d'aujourd'hui, mais le livre figure en bonne place sur la table d'entrée, un livre qui s'appelle «Architectures de lumière» qui vient d'être édité, en 2000 ou 2001, qui donne un large aperçu sur la création en matière de vitrail contemporain aujourd'hui.

Françoise CAUSSÉ

Permettez que je vous livre une suite de remarques. Je suis tout à fait de votre avis pour dire que sur le plan de l'église, de la pastorale et de la liturgie, une grande part de la réflexion a été faite.

J'ai dit ce matin très vite que la liturgie était à considérer «comme un art majeur». Dans l'esprit de Régamey, cela voulait dire en somme : tout doit être organisé de façon à ce que, dans le culte, tout culmine au niveau de l'autel. C'est de cela que sont parties toutes les réflexions, aussi bien architecturales, spatiales, artistiques, etc.

Le concile s'est déroulé à une période où intervenait en France le grand bouleversement, dont on n'a pas parlé ici aujourd'hui mais qu'il faut citer, de «Mai 68». Cela a été un tournant dans la société française et, en même temps, cela recoupait tout un travail qui avait commencé dans l'Église dans les années 1930, qui s'appelaient la «Mission de France» et qui est allé dans le mur en 1954 avec la condamnation par Rome des prêtres-ouvriers. Cette forme de pastorale de la paroisse était devenue obsolète car elle ne correspondait plus à la réalité de la ville. Le concile a pris compte du fait qu'on ne pouvait plus réfléchir (voyez les chiffres de l'abbé de Boysson du diocèse de Bordeaux) en dehors d'une échelle devenue gigantesque : 17 000 personnes, ce n'est pas une paroisse ; une paroisse dans un village, c'est 300 ou 400 personnes. Capellades explique cela dans son «Guide», en rappelant que la paroisse était une unité où les gens se connaissaient et vivaient ensemble. A partir du moment où cela devenait un «machin» hors d'échelle qui ne correspondait plus à des vécus communs, ce n'était plus une unité recevable. D'où toutes les hésitations : faut-il éclater, faut-il se subdiviser ? Je trouve très éclairant quant Pierre Lebrun montre les églises qui se coupent en rondelles. J'allais presque dire : une image de «l'église – personne». En ce sens-là, il y a eu un «après – concile». Je dirais

que c'est dans les années 1970 que dans la pensée de l'ensemble du clergé français, on en était arrivé au point où, pour toutes sortes de raisons complexes qu'on ne peut définir en quelques mots on se disait : «les églises, telles qu'elles sont, cela ne va plus».

Il y a eu un retournement à cette situation dans la décennie 1980-90. Un retournement mais, plus j'avance dans ce travail, plus je trouve que ces problèmes restent d'actualité : quel type d'église faut-il faire, quel type de lieu de culte faut-il réaliser ? Tout à l'heure Monsieur Reymond parlait de lieux de culte polyvalents, c'est ce que montrait aussi Pierre Lebrun à Orly. Est-ce la voie ? C'est rarissime d'avoir actuellement des constructions d'églises, j'allais dire rendues nécessaires. Mais Evry n'est absolument pas une construction rendue nécessaire ! C'est pour des raisons qui n'étaient pas particulièrement pastorales qu'elle a été construite...

Gilles RAGOT

Ce matin, Monsieur Reymond, vous avez bien montré les liens qui peuvent unir, dans les années 50-60, 70, architecture catholique et architecture protestante, y compris jusqu'à la création d'églises ou de chapelles œcuméniques qui partagent les espaces. Est-ce que, justement, un des points communs n'est pas le mouvement moderne, l'architecture moderne ? Et, quand on voit le rôle qu'a joué Le Corbusier dans la naissance de ce mouvement moderne, des gens comme Gropius, Mies Van Der Rohe, des gens qui viennent d'Allemagne, de Suisse, est-ce qu'il y a, est-ce qu'on connaît, est-ce qu'on a étudié l'influence éventuelle de la pensée protestante dans les doctrines du mouvement moderne ?

Bernard REYMOND

Il se trouve que j'ai eu un étudiant en théologie, Daniel Gehring, qui avait été architecte et avait travaillé auparavant avec Mario Botta. Une de ses thèses était que le passage de la décoration, avec entre autres des images figuratives dans les églises, à une architecture qui travaille essentiellement sur les volumes et sur la lumière, a un passé protestant que vous ne trouvez évidemment pas en France, qu'à certains égards on ne trouve même pas dans l'architecture du 19ème siècle dans la mesure où elle essaie de récupérer des modules qui sont pseudo médiévaux. Mais vous avez cela dans l'architecture allemande baroque du 18ème siècle, je pense à la Michaelis Kirche de

Hambourg.

Et puis, il ne faut pas oublier que vous avez, au début du 20ème siècle, quelques réalisations importantes. Celle qui me vient tout de suite à l'esprit est l'extraordinaire Unity Temple de Frank Lloyd Wright à Chicago, qui est la première église en béton armé du monde. Il y a un ouvrage là-dessus, un américain qui cite les textes de Wright*. Dans cet univers de gratte-ciel (on a les ascenseurs donc on peut faire des immeubles de plus de 5 étages) il n'y a plus la place pour les tours, alors il fait une architecture horizontale, il invente de nouveaux coffrages. Il y a vraiment là une architecture de volumes et de lumière qui commence.

Il doit y avoir toute une filiation dont j'irais chercher les exemples du côté de l'Allemagne ou des pays scandinaves.

* Joseph M. SIRY. Unity Temple. Frank Lloyd Wright and architecture for liberal religion. Cambridge Unity Press, 1996+

Gilles RAGOT

Les travaux de cet étudiant ont-ils donné lieu à une publication ?

Bernard REYMOND

Son seul texte est dans l'Encyclopédie du protestantisme sous Architecture. C'est le seul texte qu'il a écrit à ce sujet.

Gérard BOUTET, Médecin à La Rochelle

Je voudrais ajouter à ce que je viens d'entendre une piste qui, me semble-t-il, n'a pas été explorée jusqu'à présent, vous m'y avez fait penser avec votre interpellation : c'est le texte de Weber sur l'éthique protestante et l'esprit du capitalisme.

Ce qui est assez frappant, je trouve, c'est que les architectures modernes sont nées en même temps que la circulation de l'argent, alors que les architectures classiques étaient du temps de la thésaurisation, de cette espèce de trésor à mettre de côté. On le voit bien dans la mobilisation des passants dans l'église.



Église Sainte-Bernadette à Nevers. Claude Parent & Paul Virillo architectes, 1966.

L'ART SACRÉ, un enthousiasme et un repentir

par Claude PARENT

Dans les années cinquante, le mouvement artistique dit de l'art sacré se développe en France en particulier sous la houlette des frères Dominicains.

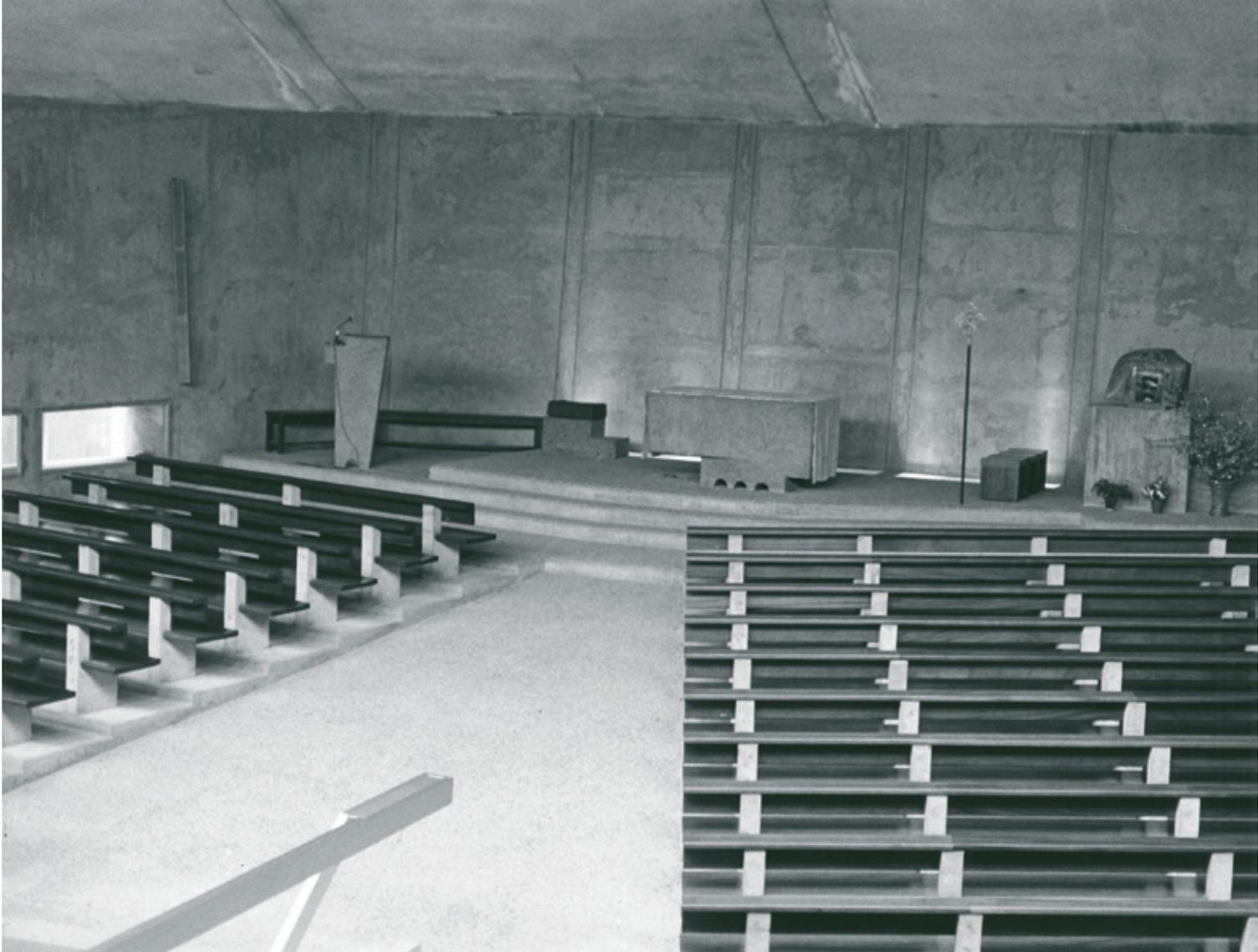
Il s'agissait de reconsidérer toute la création des objets du culte que ce soit des vêtements liturgiques, du service de la messe, de la statuaire ou de l'architecture.

Des expositions furent organisées pour donner à voir les résultats obtenus et plus tard au cours des années 60, quelques consultations d'architectes furent envisagées comme celle des deux églises de Nevers dont Sainte-Bernadette du Banlay bénéficia.

En 1950, il s'agissait d'un renouveau, d'une aspiration à la modernité, d'une volonté de dépouillement et de pureté des formes, d'une nécessité de renouveler le langage dans tous les objets sacerdotaux.

Dans l'architecture, des hommes comme Le Donné, Pinsard, produisirent des ouvrages de grande force expressive en même temps que de grande simplicité, d'autres comme le père Couturier prônaient des formes plus innovantes encore.

Le Corbusier lui-même s'attela à cette recherche et réalisa deux œuvres majeures, la chapelle de Ronchamp et le Couvent de la Tourette.



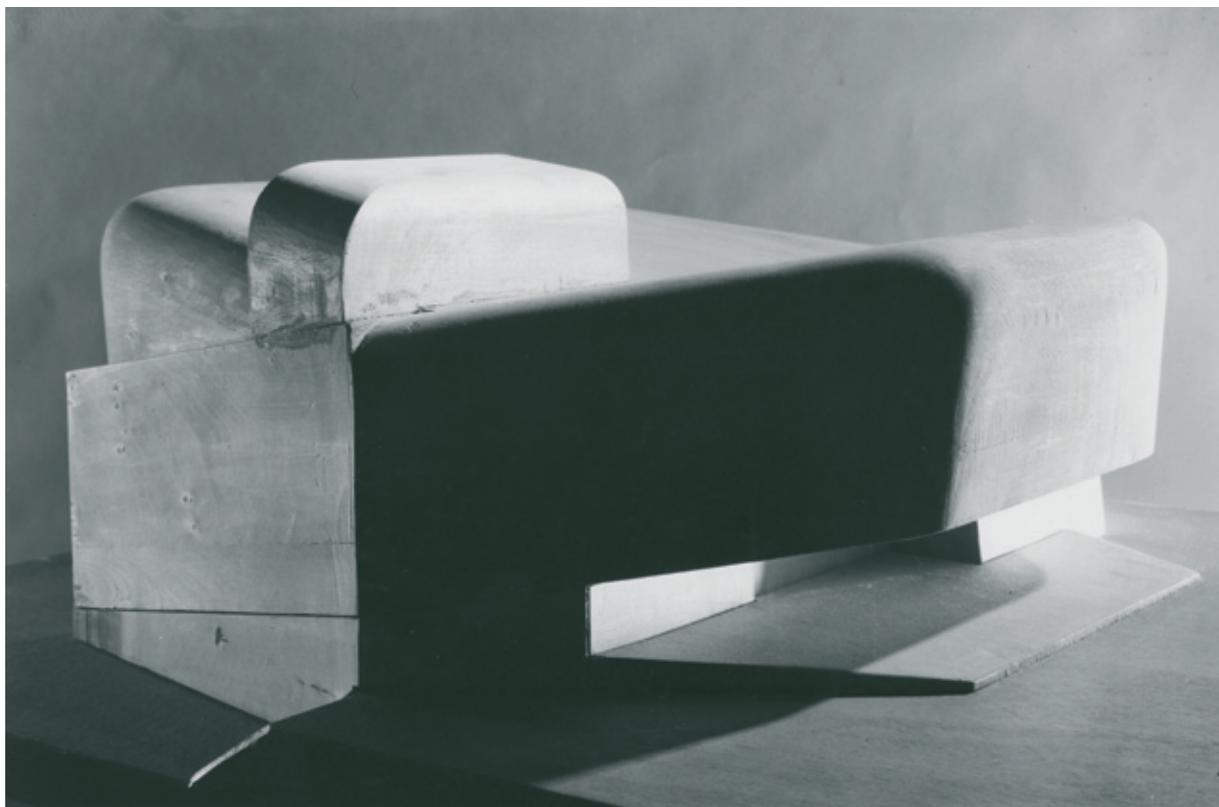
Église Sainte-Bernadette à Nevers, vue de la nef vers l'autel

Les peintres et les sculpteurs comme Léon Zak et Gilioli intervinrent dans ce mouvement de l'art sacré. Les artistes abstraits du «Groupe Espace» créé au tout début des années 50 par le néoplasticien Del Marle et par André Bloc, s'intéressèrent à cette demande et multiplièrent les propositions : (Sekely, Herzele etc.).

André Bloc avec Chemineau puis avec moi réalisèrent plusieurs projets d'églises publiés dans «Art d'aujourd'hui» et «Aujourd'hui».

Enfin, en 1958 dans le même enthousiasme, l'architecte Pierre Vago qui avait construit plusieurs églises devint architecte en chef du domaine de la grotte à Lourdes et entreprit avec une équipe qu'il avait formé lui-même l'ensemble des travaux du centenaire de l'apparition de la Vierge à Bernadette Soubirous.

L'immense basilique souterraine est due à Pinsard, Le Donné et Vago ainsi qu'à l'ingénieur Fressinet. C'est à ce moment-là que j'ai compris qu'il y avait dans l'église une large tendance à la contestation de ce mouvement de l'art sacré (jugé sans doute trop esthétisant et de ce fait trop loin du peuple des fidèles, trop élitiste) qui venait en effet en droite ligne, je crois de ce qui fut appelé les «chantiers du cardinal» ainsi que du grand mouvement dit de «la synthèse des arts» qui encourageait artistes et architectes à travailler ensemble (voir l'église de Royan de Guillaume Gillet et surtout les églises de Savoie conçues par Novarina dans le Doubs à Audincourt, vitraux de Fernand Léger, Bazaine et Jean Le Moal). Le mouvement de synthèse des arts étant lui-même initié à l'origine par les artistes et les architectes de



Église Sainte-Bernadette à Nevers, maquette

«l'Art Mural» (Le Corbusier, Fernand Léger etc...).

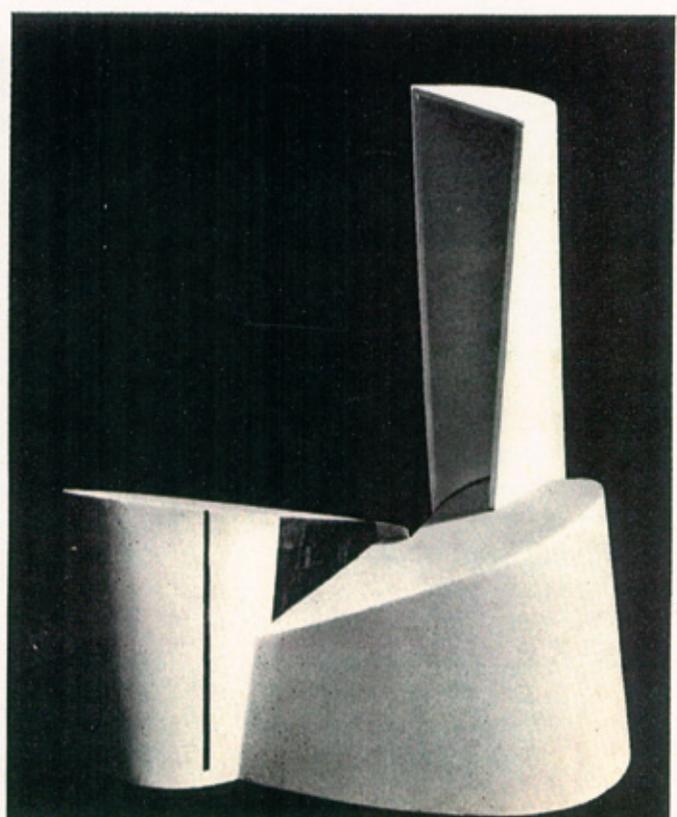
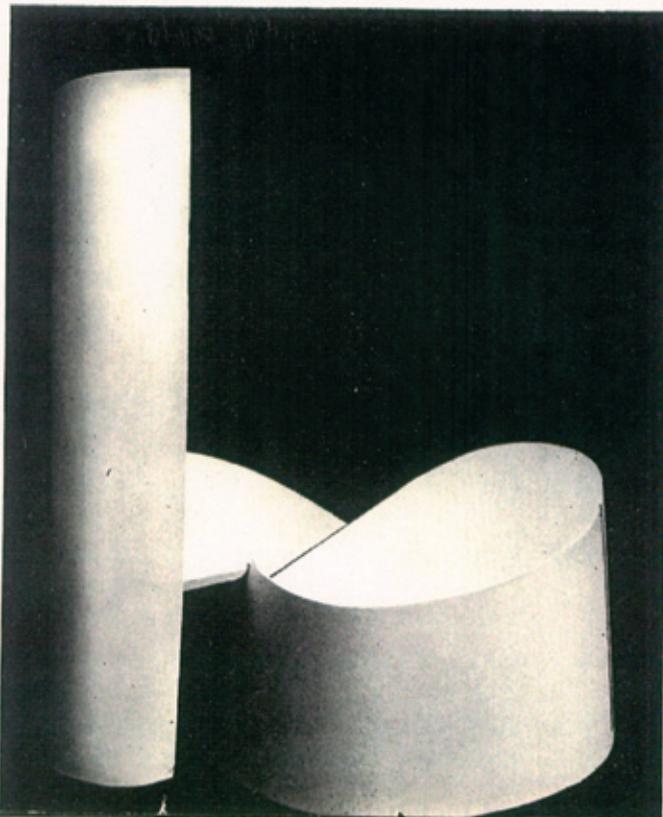
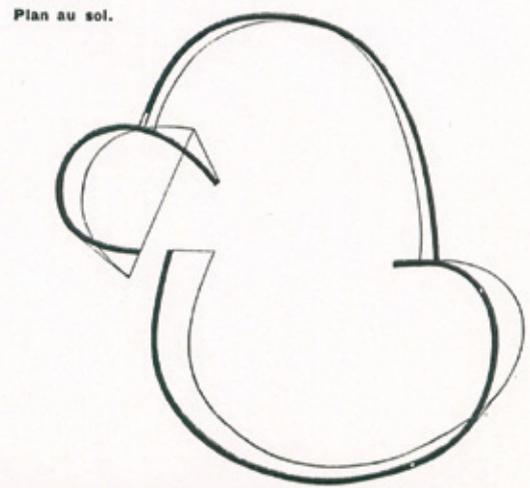
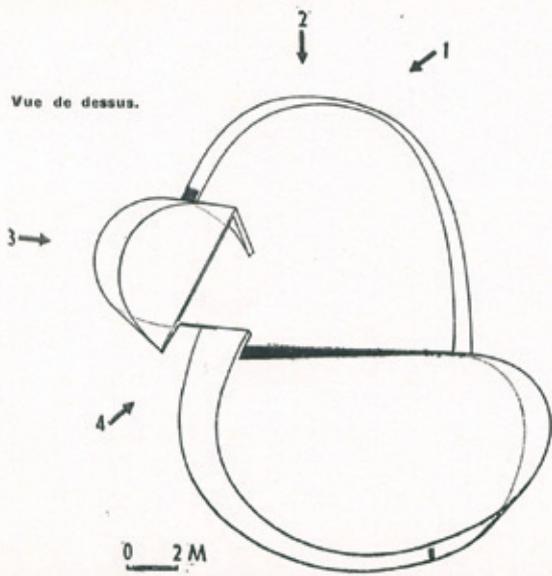
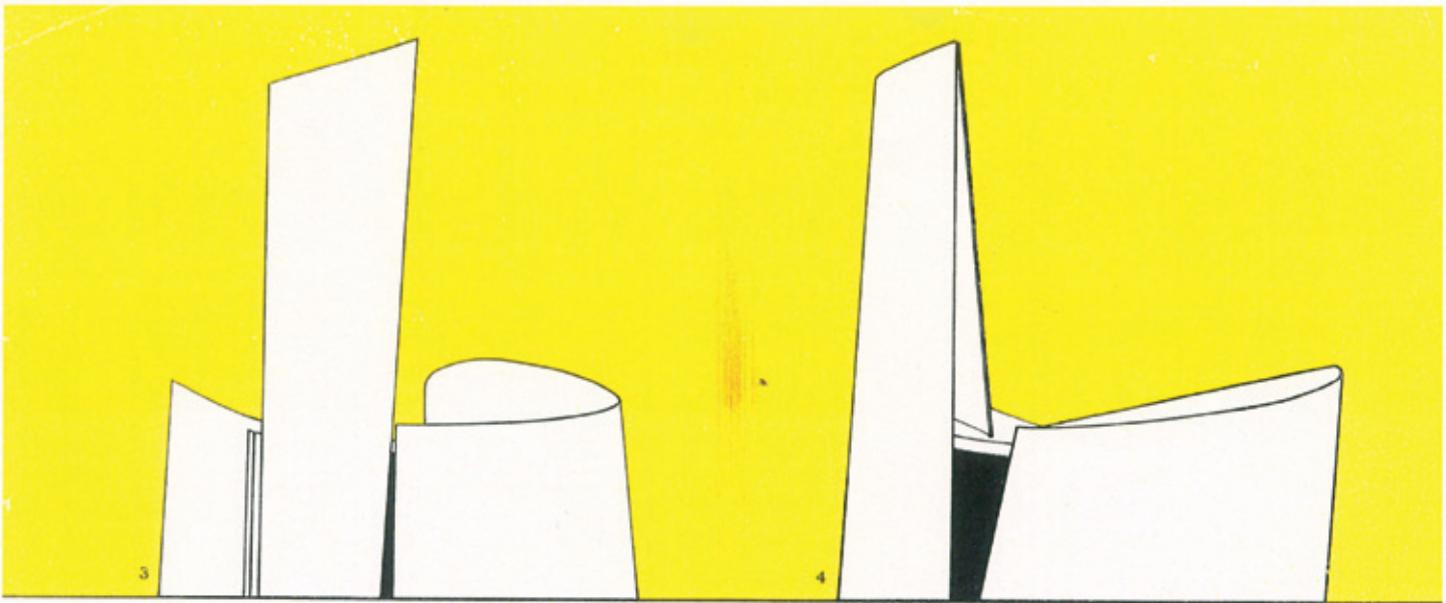
Cette filiation allant de soi confortait les architectes dans le fait qu'ils œuvraient dans le sens des bâtisseurs des cathédrales en alliant art, architecture et espérance de modernité.

Or parallèlement le haut clergé français, alerté par Monseigneur Rodin créateur du «Secours Catholique», au nom de l'intérêt que l'église se devait de porter aux plus démunis, aux plus pauvres même (nous étions à l'après-guerre) s'opposait à des églises de prestige (et notamment à la basilique de Lourdes) et préconisait de petites églises très simples, des églises de proximité qui présenteraient l'allure «des lieux de travail ou des lieux de vie» des couches populaires chrétiennes. J'entends encore Monseigneur Rodin descendu de sa Jeep militaire habillé en clergyman me tenir ses propos quand il a su que j'avais été chargé de repenser l'intérieur de la grotte, l'autel, la marche de la communion, le sol ne touchant jamais au rocher etc...

Ce qui est curieux est que des années plus tard en voyageant avec l'UIA à Cuba, puis en Algérie, j'ai entendu les mêmes discours sur «l'art du peuple», discours que tenait également «peuple et culture» dès 1946. La gestuelle théâtrale notamment, devait s'inspirer des gestes des métiers. On connaît bien la chanson. Lourdes fut donc le conflit souterrain et masqué entre deux tendances, celle des artistes et des architectes épris de pureté, d'art majeur, de réconciliation des arts et de l'architecture dans un «decorum religieux» totalement réinventé et des prêtres réinventant de leur côté un langage social proche de la vie la plus simple des gens.

Monseigneur Rodin prônait par exemple des églises en forme de hangar agricole affirmant que le «decorum» des églises gênait les gens du milieu rural et leur «interdisait» de ce simple fait l'entrée du lieu sacré. Idem pour la classe ouvrière en milieu urbain. Ce débat initié dès l'après-guerre de 39-45 reste ouvert même s'il est moins agressif, (en fait la basilique ne se serait pas faite en 1958 si Monseigneur Théas, évêque de Lourdes n'avait pas sollicité et obtenu l'aval du Pape de l'époque : j'ai une photo montrant le Pape bénissant mes propres plans du domaine).

À Nevers par exemple, le presbytère dessiné par Paul Virilio et moi n'a jamais été réalisé. Les curés venus après l'abbé Bourgoïn qui a formé le projet de l'église avec l'évêque Monseigneur Vial, ayant préféré vivre dans une maison du quartier pour être plus proches de leurs ouailles sur le plan architectural dirons-nous, sur le mode de vie. Or, l'église est maintenant classée à l'inventaire des monuments historiques. Cette suspicion sur l'art sacré vu par les architectes des années 50, est-elle due aux Dominicains dont l'élégance de la tenue vestimentaire fut jugée excessive ? Je ne sais pas. Mais j'ai eu le privilège de passer une journée aux Tourettes au tout début et assisté d'un frère, de voir se dérouler la vie quotidienne, y compris le repas, la déambulation des moines dans les longues circulations menant à l'Église et je dois dire que c'était là un grand spectacle, d'une beauté telle qu'elle a pu sembler «suspecte» aux «thuriféraires à l'envers» de Monseigneur Rodin. Je n'en sais rien, je n'en sais pas plus mais j'ai senti



Maquette Epl. Photos Gilles Elermann.



Église Sainte-Bernadette à Nevers, chantier.



LE 31 JANVIER 1956, AU VATICAN
 NOTRE SAINT-PÈRE LE PAPE P12 EXAMINE LES PROJETS D'AMÉNAGEMENT DU DOMAINE DE LA GROUPE
 QUE LES PRÉSENTE S. Em. Mgr. THÉAS. — SA SAINTÉTE LES APPROUVE ET LES BÉNIT.

cette attitude. Toujours est-il que le mouvement de l'Art sacré même s'il demeure dans la pratique des architectes, s'essouffla et quitta le devant de la scène qu'il occupa brillamment au grand plaisir des architectes pendant plus de dix ans.

Je me permets de terminer par une courte référence personnelle.

L'Église Sainte-Bernadette de Nevers est brute de forge sans aucune parure intérieure autre que trois monolythes du sculpteur Morice Lipsi aussi durs que l'église : l'autel, l'ambon, les fonts baptismaux (qui ne servent pratiquement plus dans les églises) sans oublier le tabernacle.

J'aime avant tout le roman, celui de Senanques (XIIe siècle), celui du Thoronet (1160-1175), je rêve de leur côté radical même si les peintures «barbares» à nos yeux frileux ont disparu et ce que j'estime réussi à Sainte-Bernadette est d'avoir retrouvé par d'autres moyens un peu de ce climat Cistercien du XIIe siècle. Le hasard peut-être ? Ou bien l'engagement farouche que Paul Virilio et moi avons su inscrire dans un béton sans concession.

Quand je réfléchis sur cet impondérable : l'ambiance, l'esprit d'une architecture je pense surtout à l'église de Guillaume Gillet à Royan, au choc que j'ai reçu lors de ma visite, à l'émotion qui m'a submergé en parcourant les bas-côtés chargés de sens et de résonance.

Là aussi l'esprit règne. Est-ce, comme on l'a déjà écrit, l'esprit gothique réécrit dans la modernité par des moyens neufs, est-ce le choc de la superposition de deux ambiances de l'espace celle de l'écrasement des bas-côtés et celle de l'élancement de voiles de la nef. Toujours est-il «qu'il se passe là quelque chose», quelque chose qui échappe à son inventeur l'architecte. Cela je l'ai constaté dans la salle hypostyle de Le Corbusier à Chandigarh (Assemblée), comme je l'ai senti devant la tour Einstein de Mendelssohn à Postdam. Cela c'est tout simplement quand le résultat architectural dépasse mystérieusement son propre créateur. C'est là que l'adhésion populaire si recherchée dans le camp des sociaux se fait d'elle-même sans qu'on la prévoie : la parole de Monseigneur Vial est d'une sagesse incroyable : «je ne connais rien à l'architecture, mais j'ai vu tellement d'agitation contre le projet de Sainte Bernadette que je me suis dit dans cette église, il se passera quelque chose».

Clôture

Jean-Claude VAN DAM

Je dois tenter de conclure ces rencontres particulièrement riches et pour moi qui suis encore récent dans mes fonctions, cette journée fut aussi une découverte de Royan et de ses monuments. Mon intérêt en a été multiplié.

Je voudrais d'abord féliciter les organisateurs de cette rencontre : le CAUE de Charente-Maritime et son Directeur, Jean-Michel Thibault, qui en ont été les maîtres d'œuvre et ont créé des moments d'intérêt très forts.

Il convient également de féliciter la municipalité de Royan, le Maire et tout particulièrement son adjoint à la Culture, Madame Annie Montrou qui est, à l'évidence, particulièrement attachée à la question du patrimoine et dont on a pu mesurer la passion sur ces questions.

Enfin il convient de remercier et de féliciter l'ensemble des intervenants qui se sont succédés à cette tribune. M. Ragot, Jean-Pierre Blin, M. Lebrun, je crois vraiment que c'étaient des rencontres de haut niveau.

Il s'agit des deuxièmes rencontres de cette initiative. Je voudrais dire qu'il est particulièrement heureux que ce rendez-vous ait lieu et offre ce moment de réflexion où se rencontrent beaucoup d'architectes mais aussi des élus et des responsables d'administrations, qu'il y ait cette possibilité de réfléchir un moment ensemble sur l'architecture, sur les questions contemporaines liées à l'architecture. Il serait souhaitable que cette initiative se perpétue et devienne un moment pérennisé sur ces questions. Ce ne peut être que les vœux du Directeur Régional des Affaires Culturelles qui relaye ici l'intérêt croissant du Ministère de la Culture pour l'architecture contemporaine.

Le sujet de ces deuxièmes rencontres, en concordance avec le thème des journées du patrimoine sur le patrimoine spirituel était l'architecture sacrée. L'art sacré est bien une composante de notre culture, de notre identité, de nos problématiques. Au-delà des acteurs publics, c'est aussi la société tout entière qui s'interroge sur ce dont nous sommes porteurs, ce dont nous avons la charge. Des questions complexes et graves qui ont été soulevées, je retiendrais quelques thèmes. La question du rapport de l'architecture et du sacré tout au long de l'histoire du vingtième siècle, est une question très forte qui a connu des dérives. M. Lebrun a évoqué ce qui s'est passé dans les années 70, cette forme de disparition du sens propre de l'architecture sacrée dans la ville, de la volonté de lui donner une place dans la ville. C'est une question qui interroge aujourd'hui. Elle interroge en particulier ceux qui s'occupent de culture. Je fais un parallèle avec ce qui a été évoqué, Il me semble qu'il y a eu la même interrogation et le même mouvement en ce qui concerne l'architecture des bâtiments publics et tout particulièrement les bâtiments publics de nature culturelle. Nous avons vu, pendant toute une période, les théâtres, les musées, les bibliothèques, avoir tendance, dans leur architecture, à revendiquer la proximité, en quelque sorte à disparaître dans la ville. Aujourd'hui, on voit bien que la part spirituelle qui est contenue dans un bâtiment public est réaffirmée. J'y vois un parallèle à faire avec l'architecture sacrée.

J'ai retenu aussi les questions qui se posent sur le vitrail entre la façon dont a pu être saisi, à un moment donné, un art non narratif, un art non figuratif, dans les églises et les interrogations que cela a pu susciter, par exemple ici, à Notre-Dame de Royan.

Ces questions-là, entre le sens d'un bâtiment et la démarche artistique, me semblent toujours pleinement d'actualité et mériteraient d'être élargies au-delà du domaine strict des bâtiments religieux.

La région Poitou-Charentes est particulièrement connue pour son patrimoine médiéval, pour ses édifices romans. On a vu aujourd'hui qu'elle recèle d'autres patrimoines qui sont particulièrement prestigieux dans ce département. La campagne de protection récemment menée sur le patrimoine du vingtième siècle en Poitou-Charentes a permis d'identifier et de protéger une quinzaine de bâtiments. Ils sont venus s'ajouter à ceux qui sont déjà protégés et au nombre desquels figurent désormais quatre édifices à Royan : le Temple Protestant, la villa Hélianthé, la villa Ombre Blanche et le Marché Couvert dont nous sommes en train d'achever la restauration. Beaucoup d'autres projets sont en cours d'élaboration. Nous sommes en train de réfléchir à des travaux éventuels de réhabilitation du Palais des Congrès, avec des projets qui pourraient être particulièrement riches du point de vue de leur contenu et de leur sens culturel.

Cela montre que l'architecture contemporaine est aussi attachée à des fonctions, des fonctionnalités qui nous concernent directement, pour le Ministère de la Culture en tout cas. Nous découvrons que toutes ces œuvres constituent désormais un patrimoine au sens plein du terme et que, de ce point de vue, elles posent les mêmes questions, les mêmes problèmes redoutables que l'ensemble du patrimoine dont nous sommes porteurs, notamment en termes de conservation (la visite de Notre-Dame l'a bien montré) et aussi en termes de mise en valeur, de promotion et d'éducation artistique.

Si je dois formuler un vœu, c'est que ce type de rencontres se perpétue et soit un des éléments d'une prise en compte d'une volonté d'action en matière d'éducation à tout ce patrimoine si fortement évoqué aujourd'hui.

Annie MONTRON

Mesdames et Messieurs les élus, Messieurs les professionnels, Messieurs les architectes des Bâtiments de France, Madame Gillet, Mesdames et Messieurs.

Vous pensez bien que ma conclusion après tout ce qui a été dit sera vraiment très courte. Permettez-moi de remercier en votre nom à tous, et celui de la Ville tout particulièrement, les conférenciers de cette journée pour la qualité de leurs interventions et l'excellence des débats. Je voudrais avoir un mot particulier pour Madame Gillet, avec qui nous entretenons toujours d'excellentes relations. Elle nous a fait don de quelques œuvres de son mari pour le musée et je voudrais l'en remercier ici publiquement.

Je voudrais également remercier chaleureusement Monsieur Gendre et surtout sa cheville ouvrière, Jean-Michel Thibault, sans qui nous ne pourrions pas donner à cette manifestation sa qualité et son ampleur.

Depuis quelques années, la ville de Royan, sous l'impulsion de son Maire Philippe Most, prend conscience de ce patrimoine remarquable. J'ai toujours dit à Monsieur le Maire : en l'an 2000, Royan aura 50 ans et commencera à rentrer dans l'histoire. La mise en place de la ZPPAUP, le classement de l'église et les classements récents du Temple et du Marché illustrent ce propos.

Qui, mieux que la Ville de Royan, pouvait promouvoir ce patrimoine dans ces rencontres de l'architecture ? Cette deuxième édition a été une réussite et je voudrais en remercier très sincèrement tous les auteurs.

Monsieur le DRAC souhaite que ces rencontres se poursuivent. Je peux d'ores et déjà le rassurer. Ce rendez-vous doit devenir incontournable pour les architectes, les urbanistes.

Mais aussi pour les chercheurs qui, comme Monsieur Ragot, ont évoqué « l'invention » de notre ville avec beaucoup de passion. Je le remercie encore pour le travail qu'il a fait auprès de ses étudiants qu'il accompagne à Royan pour leur faire découvrir et apprécier notre patrimoine. A lui seul c'est un ambassadeur formidable.

Un grand Merci donc à tous les auteurs de cette journée que je crois réussie et je peux, je pense, vous donner rendez-vous dans deux ans.



Royan, église Notre-Dame. G. Gillet architecte. Cliché Marc Deneyer.

Orientations bibliographiques

L'art sacré au xxème siècle en France. Préface de Paul GRAZIANI. Édition de l'Albaron, 1993.

B. LEMOINE. Guide d'architecture de la France du XXème siècle. Paris, Picard, 2000.

DE LAVERGNE Sabine. Art sacré et modernité : les grandes années de la revue «L'Art Sacré». Bruxelles, Lessius, 1998.

NILLÈS Jean-Jacques (dir). L'art moderne et la question du sacré. Paris, Cerf, 1993.

DEBIÉ / VÉROT. Urbanisme et art sacré : une aventure du XXème siècle. Paris, Critérior, 1992.

DEBUYST Frédéric. Le renouveau de l'art sacré. Paris, Name, 1991.

REYMOND Bernard. L'architecture religieuse des protestants. Genève, Labor et Fides, 1994.

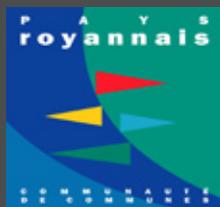
ROBIN Suzanne. Églises modernes. Évolution des édifices religieux en France depuis 1955. Préface d'André LEROI-GOURHAN. Paris, Hermann, 1980.

Architectures de lumière. Vitraux d'artistes contemporains 1975 - 2000. Éditions Marval, 2000.





Direction régionale
des affaires culturelles
Poitou-Charentes



Royan se présente comme une des villes témoin de l'histoire de la reconstruction en France par son urbanisme moderne, la qualité si particulière de l'architecture des édifices publics et privés qui constituent une des rares expressions à grande échelle de la modernité lyrique en France.

Le débat ouvert entre 1945 et 1960 lors de la reconstruction, puis pour la construction de nouveaux quartiers portait sur la ville, l'architecture, la modernité.

Les chantiers de centaines d'églises construites entre 1950 et 1970 vont donner lieu à une expression architecturale extrêmement riche et polymorphe, qui traduit par les volumes, les éclairages, les contours, la diversité des solutions proposées par les architectes pour une église contemporaine plus ou moins affranchie des dispositions traditionnelles.

L'architecture religieuse offrira à une soixantaine des meilleurs d'entre eux un domaine privilégié de création grâce à la volonté de recherche affirmée par les commanditaires et le groupe de réflexion de ce grand chantier moderne constitué par la revue : l'Art Sacré.

Autour de l'œuvre de Guillaume Gillet, le colloque du 20 septembre 2003 a réuni historiens, chercheurs et quelques-uns des architectes qui ont conçu ces projets pour révéler un apport architectural dense autant qu'exceptionnel par les liens si adroitement tissés entre l'art moderne et le sentiment religieux.

ISBN 2-9515683-4-7
9782951568341

15 €