HAL
open science

Guillaume Gillet et le gothique moderne L'architecture religieuse des Trente Glorieuses

Franck Delorme

To cite this version:

Franck Delorme. Guillaume Gillet et le gothique moderne L'architecture religieuse des Trente Glorieuses. Le Point Riche, Bulletin de l'association des amis de Louis Mazetier, 2010. halshs-01824060

HAL Id: halshs-01824060

https://shs.hal.science/halshs-01824060v1

Submitted on 30 Oct 2018

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

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

Guillaume Gillet et le gothique moderne

L'architecture religieuse des Trente Glorieuses

« La religion chrétienne est bâtisseuse : elle a bientôt deux mille ans, et le monde est plein des prodiges qu'elle a, de tout temps et en tout lieu, suscités. Il est passionnant de suivre à travers les continents et les âges les influences et les répercussions des styles : on peut lire, en étudiant la seule histoire de son architecture, l'histoire des civilisations, le roman de l'univers et de vingt siècles de vie humaine[1]. »

Ces quelques lignes pourraient constituer en quelque sorte la profession de foi d'un architecte qui s'apprête à concevoir en toute humilité une église avec la volonté, tout en se coulant dans la continuité de l'histoire de l'art de bâtir, de produire une architecture de son temps. C'est en tout cas celle de Guillaume Gillet, qui témoigne en 1957 dans la revue *Art chrétien* de ce qui l'anime en plein chantier et dès le début de la conception de l'église Notre-Dame à Royan, édifice qu'il considérera à la toute fin de sa vie comme « l'œuvre principale de (sa) carrière d'architecte[2] ».

Pourtant, Guillaume Gillet, bien qu'il ait réalisé plusieurs édifices religieux n'est certainement pas un des concepteurs français les plus féconds en la matière, même s'il a signé quelques-uns des plus remarquables exemples d'églises de la période des Trente Glorieuses. Avant d'aborder la carrière particulière de cet architecte, il convient au préalable de s'interroger sur les rapports des architectes avec la religion.

Les architectes constructeurs d'églises

Inévitable, que l'historien le veuille ou non, la question s'impose : « Est-il nécessaire qu'un artiste soit croyant pour faire œuvre religieuse ? » C'est l'interrogation que formulaient Roger Baschet et Anne Fourny en 1960 dans leur enquête sur les églises modernes[3]. Pour incarner dans la pierre, dans le bois ou dans le béton une croyance, faut-il que l'artiste, le concepteur partage ou soit animé de cette même croyance ? L'universalisme de l'espace sacré, au-delà des croyances et des doctrines, ne s'impose-t-il pas et ne devient-il pas cette impalpable, insaisissable notion – ou sentiment – qu'il s'agit de traduire, de transcrire par des formes et des matériaux ; de faire

1. Guillaume Gillet, « Oui, il peut y avoir encore des cathédrales », *Art chrétien*, n° 8, 1957.
2. Lettre de Gillet au préfet de la région Poitou-Charentes, datée du 7 février 1987, sept mois avant son décès.
3. Roger Baschet et Anne Fourny, « Pour ou contre les églises modernes », *Plaisir de France*, mars 1960.

en sorte qu'un espace en soit rempli, en transpire, la sécrète, l'incarne ? En effet, qu'est-ce qu'un temple protestant ou une église catholique, sinon un réceptacle, un lieu où le fidèle est « mis en condition » de communion avec les autres fidèles et avec « le divin » ? Selon Gillet, « une église est, en effet, un lieu de réunion, mais ce n'est pas un lieu comme les autres, et c'est là qu'est la différence[4]. »

Il rejoint en cela les positions de son confrère Louis G. Noviant qui affirme à son tour : « Il n'y a en effet, entre divers problèmes d'architecture, que différences de programmes et c'est à la satisfaction complète du programme aussi bien matériel que spirituel que doit s'attacher l'architecte qui est organisateur de l'espace avant même ou en même temps qu'il est artiste[5]. »

Il reste comme une évidence que chaque architecte de renom – du moins en France –, qu'il soit croyant ou non, a eu à construire au moins un lieu de culte. L'architecture religieuse moderne et contemporaine dépend-elle des croyances et des convictions de ses auteurs ? En son temps, Viollet-le-Duc (1814-1879), qui fut à l'origine de l'école rationaliste et qui marqua durablement les architectes, qu'ils soient restaurateurs d'églises ou architectes diocésains, était agnostique, ce qui ne l'empêcha nullement de restaurer et de construire un nombre conséquent d'églises. Le Corbusier, pour sa part athée, est l'auteur de plusieurs lieux de culte. À la Tourette, dans les environs de Lyon, il a signé l'un des couvents les plus internationalement connus. La chapelle élevée à Ronchamp est une icône de l'architecture du XXe siècle depuis son édification en 1955.

Si on excepte quelques cas particuliers, comme celui de Maurice Novarina[6] (1907-2002), qu'il convient de qualifier de quasi engagement spirituel, confirmé par une trentaine de projets de tous types (chapelles, communautés, églises paroissiales) semés à travers toute la France, comme celui, très militant, de Paul Tournon (1881-1964), ou encore celui du moine architecte dom Paul Bellot (1876-1944), les architectes du XXe siècle, n'ont pas démontré pour la plupart un fervent engagement religieux mais, au mieux, une sympathie pour telle ou telle doctrine.

Pierre Pinsard (1906-1988), très longtemps perçu comme un architecte « engagé en religion », ne l'était finalement pas, comme son abondante production sacrée ne le démontre pas,ce qui a contribué à faire passer au second plan la partie profane de sa production. Il a même mis en doute la nécessité pour l'architecte d'adhérer à la religion pour laquelle il est appelé à concevoir un lieu de culte et surtout à ne pas en faire une nécessité. « Pratiquement tout se joue dans le choix de l'architecte : celui-ci est d'une importance considérable. Seuls les critères de qualité et d'honnêteté devraient intervenir.

4. Gillet, *op. cit.*
5. Louis-G. Noviant, « Le nouvel art sacré en France », conférence prononcée au Centre d'information et de documentation du bâtiment le 16 juin 1958, publiée dans le bulletin mensuel de mars 1959. Ce texte de Noviant sert de fil conducteur à cette étude, qui repose elle-même en grande partie sur les archives de Guillaume Gillet conservées au Centre d'archives d'architecture du XXe siècle à Paris.
6. Sur Maurice Novarina, voir Franck Delorme et Carine Bonnot, *Maurice Novarina, architecte*, Annecy, CAUE de la Haute-Savoie, collection *Portraits*, 2009.

Car bien souvent l'architecte est choisi parce qu'il est bon chrétien (ce qui ne suffit pas), soit parce qu'il est du pays, de la paroisse ou bien qu'il a tel titre ou tel diplôme[7]. »

Bernard Champigneulle et Jean-Baptiste Ache sont plus enclins eux, en 1962, à penser que l'église est un programme à part et susceptible de porter l'esprit des concepteurs au-dessus des contingences matérielles, et ainsi de leur inspirer des architectures singulières. « C'est en construisant des églises que les architectes contemporains donnent cours le plus librement à leur inspiration. Ils peuvent briser les chaînes qui les lient aux programmes strictement matériels des opérations immobilières pour accéder au règne de l'art et faire entendre la voix des âmes[8]. »

Guillaume Gillet, constructeur d'églises

En deux décennies, de 1954 à 1969, Guillaume Gillet projette ou édifie une petite dizaine d'édifices religieux. Cet ensemble ne se signale pas seulement par sa grande qualité, mais également par sa cohérence de conception. De l'impressionnante église Notre-Dame de Royan à la discrète chapelle du collège du Sacré-Cœur à Châtenay-Malabry, en passant par l'étonnant projet de la basilique de Syracuse ou la modeste mais fièrement dressée chapelle de la Solitude à Vieux-Condé, c'est une même volonté qui anime leur concepteur. En effet, Gillet tente, à travers cette série d'églises, de participer au renouvellement de l'architecture religieuse au moyen de formes, de techniques et de matériaux modernes. Cet apport est aujourd'hui officiellement reconnu par le classement ou l'inscription au titre des Monuments historiques de trois des églises construites par Gillet.

Revendiquant le droit et même le devoir de faire une architecture de son temps, Gillet s'y emploiera avec ténacité et force dans le domaine religieux comme dans le domaine profane. Il faut dire que le contexte et l'époque dans lesquels il évolue l'incitent à suivre cette voie[9]. C'est en 1954, c'est-à-dire encore en pleine période de ce que l'on nomme habituellement la Reconstruction, qu'il reçoit la première commande d'église de sa carrière presque naissante. Heureuse époque au cours de laquelle les architectes se voyaient attribuer au moyen d'un simple coup de fil la commande d'une église, d'une mairie ou d'une école.

Architecte inconnu, Gillet ne décroche, à son retour de la villa Médicis à Rome, où il séjourna trois ans après l'obtention du grand prix en 1946, que des chantiers secondaires à Sisteron, dans les Basses-Alpes, et, dans le Nord, à Roubaix et Tourcoing. L'entrée dans l'activité d'architecte de ce jeune quadragénaire avait de quoi le rendre perplexe sur la possibilité d'une brillante carrière. La mode – et plus tard l'obligation de l'organisation – des

7. Pierre Pinsard, « Art sacré et architecture contemporaine », colloque de l'Institut supérieur Saint-Luc de Gand, décembre 1960.
8. Bernard Champigneulle et Jean-Baptiste Ache, *L'architecture du XXe siècle*, Paris, PUF, 1962.
9. Guillaume Gillet, « Nous vivons un âge d'or de l'architecture », *Les Nouvelles littéraires*, spécial 2000, 30 décembre 1965.

concours n'était pas encore advenue. Gillet raconte lui-même l'anecdote qui allait lui permettre de se faire connaître et de participer au renouvellement de l'architecture religieuse et d'en marquer durablement l'histoire. « Or un beau jour de l'hiver 1954, le maire de Royan m'appelle au téléphone : "Je suis en séance de conseil municipal, je vous demande de proposer des plans pour notre nouvelle église. Ce n'est pas un concours, ce n'est pas non plus une commande, c'est une construction à vos risques et périls. Je vous donne quinze jours pour répondre, c'est-à-dire apporter des plans. Acceptez-vous ?". Si j'acceptais ? Était-il besoin de le demander ? »

De l'ellipse au carré, évolution du plan

Le plan ovoïde de Notre-Dame de Royan n'est pas unique dans l'architecture religieuse du XXe siècle. À la même époque, Maurice Novarina construit avec l'ingénieur Bernard Laffaille une église à Villeparisis en adoptant cette figure géométrique. La similitude, au niveau du plan, entre le projet de Royan et celui de Villeparisis est d'autant plus frappante que la seconde église est également couverte par une toiture en paraboloïde hyperbolique, dite en « selle de cheval », en béton portée par deux béquilles latérales en V. Les premières esquisses de Gillet pour Royan [Fig. 1 et 2] évoquent cette solution technique pour la couverture qu'il avait déjà étudiée avec Laffaille pour un projet de théâtre municipal à Valenciennes.

Ce plan en ellipse a-t-il un caractère symbolique, par exemple comme référence à la mandorle représentant le nimbe qui entoure les figures du Christ et de la Vierge dans l'iconographie traditionnelle chrétienne ? On peut en douter en émettant l'hypothèse, plus que probable, que le choix de cette

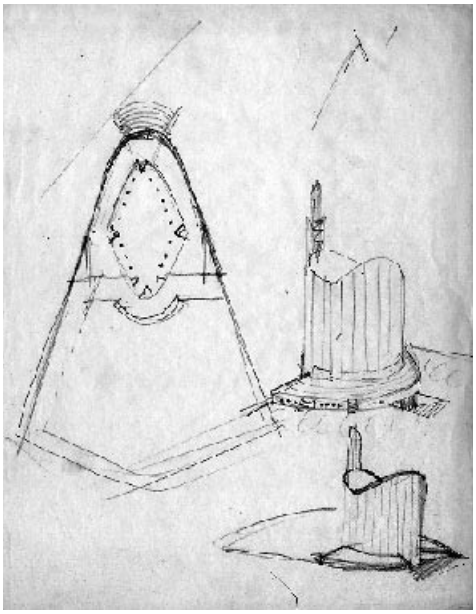

Fig. 1. - *Royan, église Notre-Dame, croquis d'étude.*

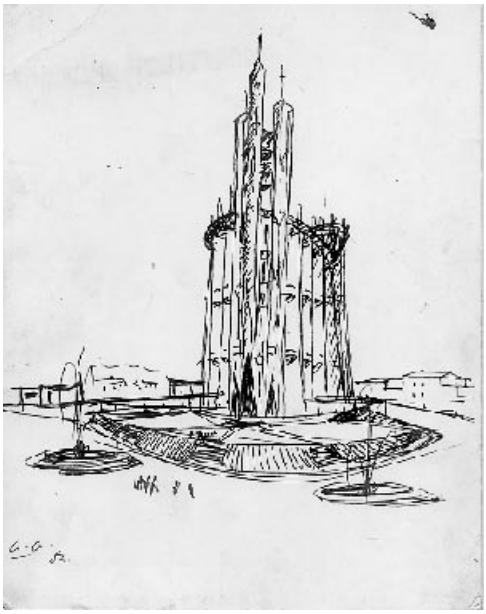

Fig. 2. - *Royan, église Notre-Dame, croquis en perspective.*

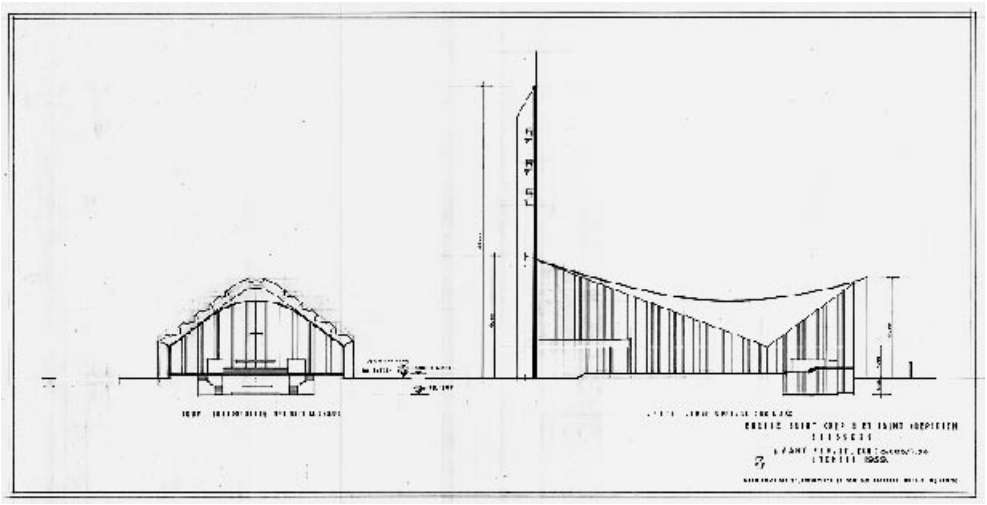

Fig. 3. - *Soissons, église Saint-Crépin-et-Saint-Crépinien, avant-projet, septembre 1959.*

forme résulte de la volonté de produire un espace sacré unifié et unificateur, mais nous aurons l'occasion de le voir plus loin. En 1958, l'année même où Notre-Dame de Royan est inaugurée, l'architecte Henry Bernard (1912-1994) livre à Caen l'église Saint-Julien sur un plan en amande et close de parois de claustras préfabriquées de béton. Gillet lui-même reprendra le plan en amande pour l'église Saint-Crépin-et-Saint-Crépinien à Soissons [Fig. 3 et 4 et pl. 4, fig. 4] couverte par une charpente en bois lamellé-collé et non pas par un voile de béton armé.

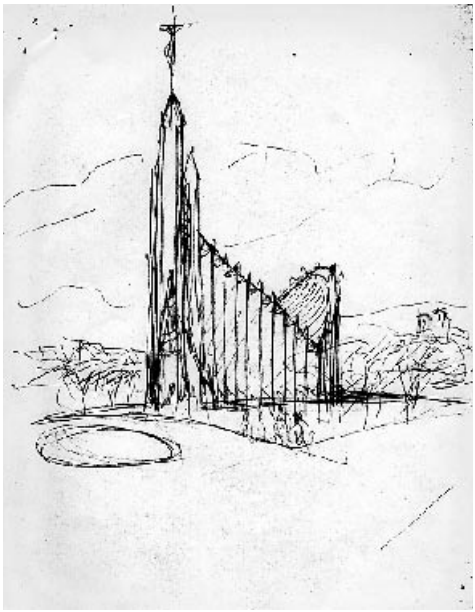

Fig. 4. - *Soissons, église Saint-Crépin-et-Saint-Crépinien, croquis d'étude d'ensemble.*

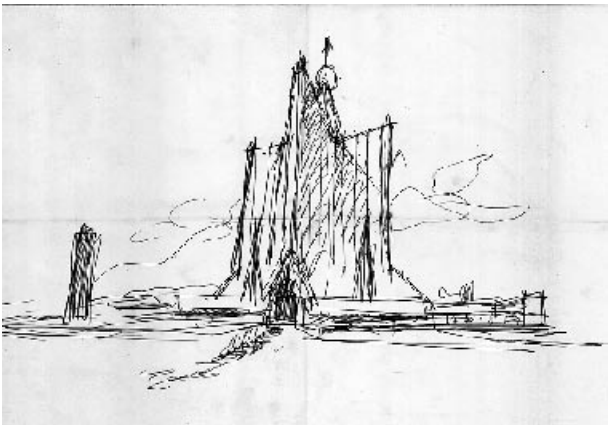

Fig. 5. - *Syracuse, basilique de la Vierge-aux-larmes, croquis d'étude de l'extérieur.*

Pour d'autres projets d'églises, Gillet adopte le plan centré. Cette préférence pour ce type d'organisation spatiale, si elle peut s'expliquer en partie par une attirance pour les principes géométriques propres à engendrer des systèmes structurels complexes, peut aussi se comprendre du point de vue de l'adaptation de ce type de plan à la destination de l'édifice. Les églises de pèlerinage présentent très souvent un plan de type centré. Les exemples en sont nombreux dans l'histoire de l'architecture ancienne ou moderne, depuis la rotonde de Saint-Bénigne à Dijon jusqu'à la basilique de Lisieux. En effet, le plan centré est réputé pour convenir aux édifices dans lesquels un grand nombre de fidèles défilent durant tout le jour pour faire dévotion à de saintes reliques, et où plusieurs offices peuvent se dérouler simultanément sans se gêner. Le projet de Gillet pour la basilique de Syracuse (1957) avec son plan carré s'élevant en étoile à quatre branches évoque un immense baldaquin couvrant et protégeant le sanctuaire de la Vierge aux larmes [Fig. 5]. Il peut se lire aussi comme un énorme reliquaire ainsi qu'une coupole lumineuse et scintillante, image parfaitement traduite par la grande perspective dessinée pour le concours. Cette évidence du plan centré pour la basilique de pèlerinage de Syracuse est si forte qu'elle s'impose chez la plupart des concurrents du concours, notamment Andrault et Parat, lauréats et constructeurs du sanctuaire marial sicilien[10].

Le plan centré sera privilégié également par de nombreux architectes de la seconde moitié du XXe siècle pour de petites églises paroissiales édifiées souvent pour des nouvelles communautés de fidèles implantées notamment dans la plupart des grands ensembles des années 1960. Le plan centré est perçu dans ce cas de figure comme plus propre à rassembler, regrouper en un petit troupeau, la communauté des fidèles autour de l'autel et du célébrant : une vision de la religion catholique plus proche des fidèles où l'égalité entre tous et le rapprochement sont des ciments de cohésion du groupe et de partage.

10. « Concours pour la basilique de Syracuse », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 71, 1957.

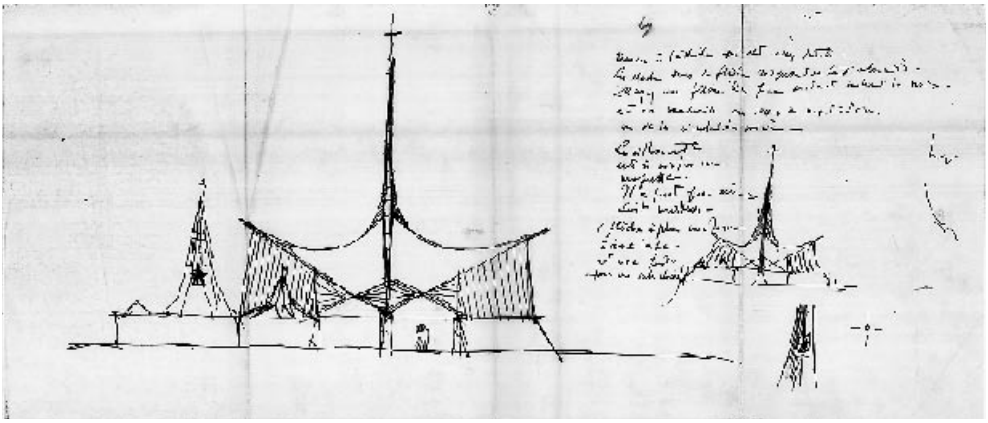

Fig. 6. - *Vieux-Condé, chapelle de la Solitude, croquis d'étude de l'élévation.*

Deux églises édifiées par Gillet, situées, l'une à Avignon et l'autre à Vieux-Condé dans le Nord, présentent un plan centré. La chapelle du quartier de la Solitude à Vieux-Condé est l'église paroissiale d'une nouvelle cité minière implantée très à l'écart du centre-ville [Fig. 6 et pl. 4, fig. 2]. Le quartier accueille une forte communauté d'origine polonaise qui souhaite se doter d'un lieu de culte qu'on pourrait qualifier « de proximité ». En effet, la petite église est perçue par les habitants comme le lieu et le bâtiment auxquels ils s'identifient ; qu'ils soient pratiquants ou pas, tous le fréquentent. Ce statut de lieu d'identité de l'édifice ne s'est toujours pas démenti de nos jours, puisque dans la perspective de l'opération de renouvellement urbain de la cité de la Solitude, les habitants actuels ont largement manifesté le souhait que le bâtiment, aujourd'hui propriété communale, soit réhabilité et rouvert[11].

L'église Saint-Joseph-Travailleur à Avignon [Pl. 4, fig. 1 et 3] se présente dans une situation semblable, étant elle aussi le lieu de culte du nouveau quartier de Champfleury, isolé et séparé du centre par les voies ferrées. Si le projet en est plus ambitieux par son échelle et par sa complexité (église et centre paroissial), l'objectif est le même et la solution architecturale apportée similaire. Si le plan de la chapelle de la Solitude est carré, celui de Saint-Joseph est triangulaire. Malgré cette différence de base géométrique, les deux édifices imposent, dans le paysage semi-urbain de leur quartier respectif, l'élancement hardi de leur toiture, constituée par une flèche de charpente de bois lamellé-collé recouverte de cuivre. Cette flèche est dessinée par l'addition de paraboloïdes hyperboliques, quatre pour le plan carré et trois pour le plan triangulaire.

Gillet s'intéresse aussi à une autre figure géométrique moins simple, celle de la spirale, de l'enroulement d'une coquille d'escargot. Cette figure a, par son principe infini et son mouvement perpétuel, au cours de l'histoire de l'archi-

11. Rachetée au diocèse par la ville, la chapelle de la Solitude a été inscrite à l'inventaire supplémentaire des Monuments historiques. Elle va faire prochainement l'objet d'une restauration complète. Une étude de diagnostic a été livrée début 2010 par l'agence d'Étienne Sintive, architecte du patrimoine.

tecture, fasciné, d'une façon hypnotique, les architectes, depuis Borromini à San-Ivo alla Sapienza à Rome, à Le Corbusier pour son projet de musée à croissance illimitée en passant par Giorgio Martini et ses dessins de villes.

La figure de la spirale, initialement envisagée en 1958 pour le projet de la cathédrale d'Oran, concours auquel Gillet ne prendra finalement pas part, est reprise un an plus tard en 1959 pour le projet de l'église Saint-Michel-des-Galoubies à Chamalières, destinée à un nouveau quartier de cette commune de la périphérie de Clermont-Ferrand [Fig. 7]. Ce fascinant projet ne sera finalement pas réalisé malgré un début de chantier. Il en reste heureusement de nombreuses et belles études ainsi qu'une maquette imposante[12] [Fig. 8].

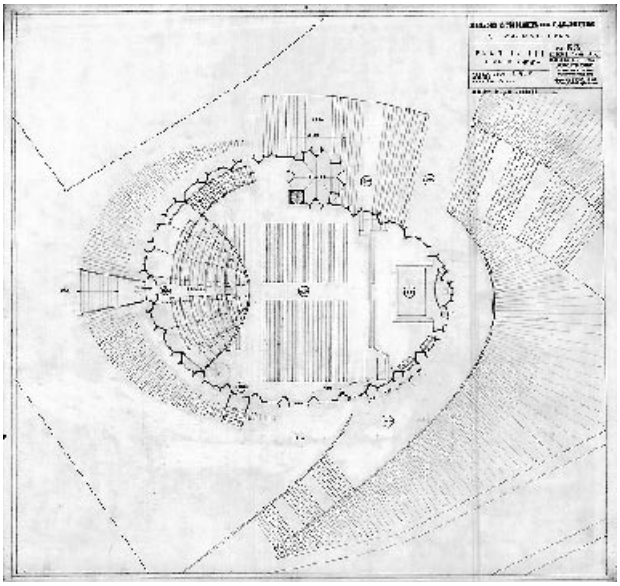

Fig. 7. - *Chamalières, église Saint-Michel-des-Galoubies, plan de la nef au niveau + 15,50 m, 18 février 1961.*

Fig. 8. - *Chamalières, église Saint-Michel-des-Galoubies, maquette du projet définitif.*

Gillet reprendra par la suite le thème de la spirale à plusieurs reprises, y compris pour des programmes profanes. Il aura l'occasion de la mettre en œuvre d'une manière provisoire dans la nef du Grand Palais à Paris pour abriter le cabaret de la Grande nuit de Paris organisée par la Société des artistes décorateurs en 1959.

La technique comme support d'inspiration

En 1958, au moment où l'église de Royan est livrée au culte, Noviant rappelle le critère de vérité architecturale qui fait de toute architecture un art de son temps : « L'architecte qui conçoit une église doit, comme pour toute autre réalisation, satisfaire au mieux un programme. » Tout en ajoutant que seules, « l'honnêteté, la propriété [au sens d'appropriation], la logique d'un plan adapté à des besoins définis, la franchise des solutions techniques sont le garant des meilleures œuvres contemporaines du nouvel art sacré[13] ».

À Royan, le « coup de génie » de Gillet, c'est de faire appel au génie d'un ingénieur. À l'extrême fin de la guerre, Bernard Laffaille (1900-1955), pour faciliter la reconstruction du pays par la reconstitution des infrastructures de transport et de logistique, élabore un procédé de construction rapide fondé sur l'emploi d'un élément préfabriqué en béton de section en V. le principe en est extrêmement simple en fait. Il s'agit d'un voile de béton qui, plié en deux dans le sens de la longueur, peut-être dressé à la verticale sur son champ. Il devient ainsi auto-stable et porteur, et d'autant plus résistant au flambement par l'ajout de raidisseurs horizontaux placés entre les deux ailes du V. Ces éléments permettront d'édifier rapidement partout en France des rotondes à locomotives pour la SNCF. Le succès de cette invention est tel que le nom de son auteur lui est associé dans le terme consacré de « V Laffaille ». C'est l'utilisation de ce procédé industriel qui caractérise le bâtiment de Gillet [Fig. 9 et 10].

René Sarger a reconnu que l'église de Royan, bien avant son achèvement, a constitué pour son maître Laffaille, dont il prit la suite des études, « le couronnement de ses recherches techniques prises en main dans un esprit architectural affirmé[14] » par un architecte de talent. Nicolas Nogue, historien de la construction, auteur d'une thèse sur Bernard Laffaille, affirme que « la nouvelle église a littéralement propulsé au premier plan les carrières de Guillaume Gillet et de René Sarger qui, quant à eux, débutaient alors sur la scène architecturale française[15] ». La notoriété de Gillet a grandi jusqu'au milieu des années 1960, largement grâce aux associations successives avec

12. La maquette de l'église Saint-Michel-des-Galoubies a été miraculeusement sauvée de la destruction et restaurée par les soins de la maquettiste Dominique Huard à l'occasion de l'exposition sur Guillaume Gillet présentée à la Cité de l'architecture et du patrimoine à Paris de septembre à décembre 2009.
13. Noviant, *op. cit.*
14. René Sarger, « L'œuvre de Bernard Laffaille », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 64, mars 1956.
15. Nicolas Nogue, « L'église Notre-Dame. Une icône de la modernité », *L'invention d'une ville. Royan années 50*, dir. Gilles Ragot, Paris, Monum/éditions du Patrimoine, 2003 ; Id., « L'œuvre de Bernard Laffaille, 1900-1955, ingénieur », thèse de doctorat sous la direction de Gérard Monnier, Université Panthéon-Sorbonne, Paris-I, 1994.

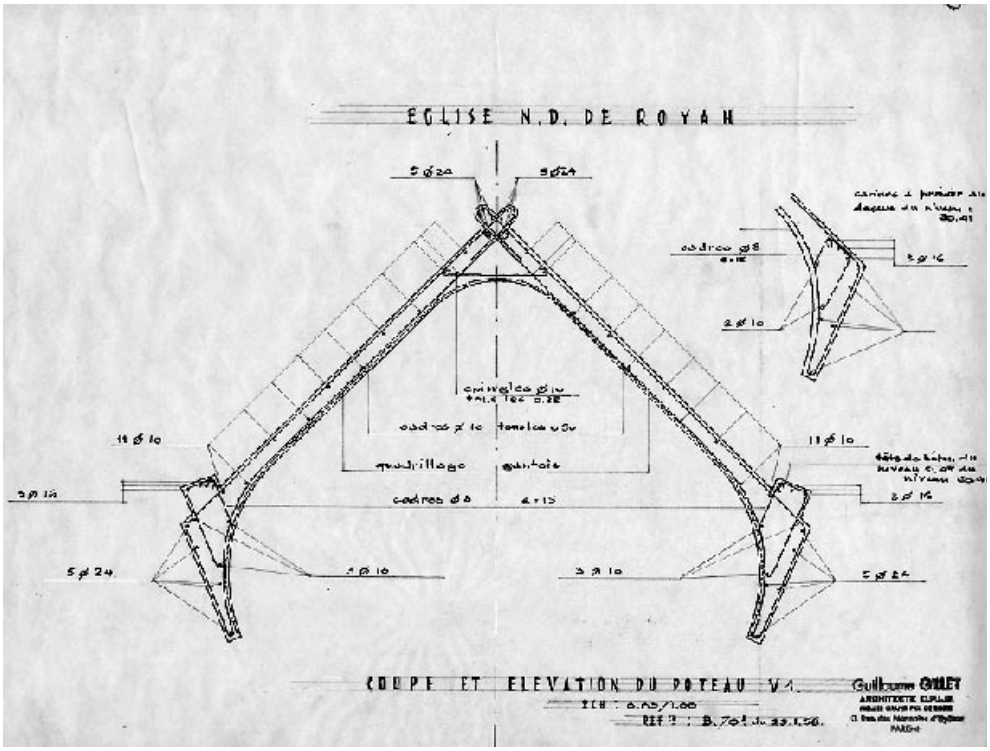

Fig. 9. - *Royan, église Notre-Dame, coupe et élévation du poteau V1, 29 janvier 1958.*

Fig. 10. - *Royan, église Notre-Dame, vue du chantier (Ph. Duprat).*

des ingénieurs de renom. Il est devenu un des architectes auteurs de quelques-unes des plus belles formes architecturales et structurelles des Trente Glorieuses, presque au même titre que Eero Saarinen ou Pier-Luigi Nervi[16]. Cette reconnaissance était réelle chez les critiques au début des années 1960 : « Que ce soit dans la reconstruction de Royan [*sic*], dans ses nombreux châteaux d'eau ou avec le pavillon français à l'Exposition de Bruxelles, [Gillet] s'est d'ailleurs affirmé comme l'un des maîtres actuels du béton armé en France, cependant que l'ingénieur René Sarger qui collabora à plusieurs de ces œuvres semble devoir continuer les recherches de Laffaille avec qui il travaillait[17]. »

Gillet ne fut pas qu'un maître du béton armé. S'il utilisera volontiers la technique des voiles de béton pour d'autres programmes, en particulier des édifices utilitaires comme les châteaux d'eau (La Guérinière à Caen, Belmont à Royan), Gillet mettra aussi en œuvre d'autres types de structure, comme les charpentes en bois lamellé-collé. Il aura recours à cette technique de couverture pour plusieurs projets d'églises en commençant par Saint-Crépin-et-Saint-Crépinien à Soissons (1959-1965), dans laquelle la charpente en selle de cheval repose sur une couronne d'éléments de V Laffaille. Au même moment, il étudie avec l'ingénieur Tseng Ou le projet de Saint-Michel-des-Galoubies à Chamalières (1959-1961), dans lequel il tente l'introduction, sur un plan en spirale, d'une structure plus audacieuse en charpente rayonnante suspendue au clocher constitué d'un faisceau de V. Ces deux projets représentent donc une sorte de transition entre un premier principe de construction entièrement en béton armé et un système mixte dans lequel une charpente en bois repose sur une base en maçonnerie.

Cette évolution vient certainement servir une volonté de transcrire dans l'édifice même une élévation qui peut être de l'ordre du religieux. À partir de 1961, les églises projetées ou construites par Gillet vont présenter une flèche aigüe en charpente recouverte de cuivre. Mais les flèches des églises d'Avignon, de Vieux-Condé ou de Châtenay-Malabry ne sont pas des flèches couronnant des clochers. Elles sont le prolongement même des couvertures des églises. Plus qu'en termes spirituels, les charpentes de bois lamellé-collé étudiées avec l'ingénieur Robert Lourdin sont pensées en termes structurels. La figure du paraboloïde hyperbolique est reprise, mais multipliée par trois ou quatre suivant que le plan de l'église est triangulaire ou carré. Les deux rives intérieures des PH sont étirées vers le haut pour former les pentes des flèches. La structure des flèches est assurée par deux grands arcs de bois lamellés-collés sur lesquels se fixent les PH. À la chapelle de la Solitude de Vieux-Condé, les arcs des flèches sont dédoublés pour insérer sur chaque arête de la toiture un trait de lumière qui aurait dû être clos par des vitraux[18].

16. Eero Saarinen (1910-1961), architecte et designer américain d'origine finlandaise, auteur du terminal de la TWA à l'aéroport de New-York (1956-1962). Pier-Luigi Nervi (1891-1979), ingénieur italien, auteur du palais des expositions de Turin (1949), du palais des sports de Rome (1958-1960).

17. *L'Architecture du XXe siècle*, Lausanne, Juillard, 1964, p. 263.

18. Cette ingénieuse combinaison n'a pas pu être mise en œuvre pour des raisons d'étanchéité. Les arcs de la flèche ont été recouverts de cuivre. Un projet de restauration viserait en particulier à réaliser cette idée primitive de Gillet.

La charpente en bois lamellé-collé s'associe parfaitement avec le plan centré, qui est une caractéristique commune à tous les édifices religieux réalisés par Gillet à partir de 1961. Dans la plupart des cas, l'organisation intérieure n'est pas véritablement centrée, car l'autel est la plupart du temps rejeté sur un côté, voire dans un angle de l'espace. Cette dichotomie entre une disposition centrée à l'extérieur et un plan orienté à l'intérieur se retrouve chez la plupart des architectes de la même période. L'église construite de 1961 à 1965 par Pierre Pinsard à Coulounieix-Chamiers, près de Périgueux, elle aussi de plan carré et couverte par une charpente, a son autel orienté sur le côté opposé à l'entrée principale. Dans de très rares cas – souvent des chapelles de communautés religieuses –, l'organisation autour d'un autel central a été réalisée. Les préceptes de Vatican II ont eu leurs limites.

Pour conclure sur l'aspect technique, on peut tout de même convenir avec Nicolas Nogue que « les programmes d'architecture religieuse constituèrent des programmes qui, pour des raisons fonctionnelles et symboliques, offrirent aux architectes la possibilité de tirer au mieux parti du nouveau langage plastique et structurel des coques minces et autres structures tendues[19] ». Les plus belles réalisations d'Oscar Niemeyer au Brésil, la petite chapelle de Pampulha (1940-1944) ou la cathédrale de Brasilia (1959-1970) n'existeraient pas sans le recours aux nouvelles formes et aux nouvelles techniques. En effet, c'est bien par l'emploi de formes et de structures, en contraste avec celles utilisées pour les programmes domestiques et courants comme le logement, que les architectes parviennent à donner à leurs réalisations religieuses la qualité esthétique et spirituelle qui convient. L'habitude simpliste qui consiste à ramener les choix de structure et de matériaux à des raisons économiques – le béton « brut de décoffrage » – n'explique pas tout. Les architectes de l'après-guerre ont surtout voulu traiter l'ensemble des programmes avec un vocabulaire et des matériaux contemporains, ce qui pouvait choquer les habitudes.

Notre-Dame de Royan ou le gothique moderne

À Royan, le projet de Guillaume Gillet se substitue à celui d'une équipe d'architectes « locaux » qui ne semble pas remporter l'adhésion de la municipalité et surtout du maire. Ce projet des architectes Bauhain, Baraton et Hébrard est alors relativement en adéquation avec l'esprit « brésilien » qui inspire les reconstructeurs de la ville de Royan depuis 1947[20]. La nef est formée par une voûte parabolique sans beaucoup d'ampleur directement inspirée de celle de la chapelle de Pampulha de Niemeyer. Appelé à concevoir l'église par une demande directe de Max Brusset, le maire de la ville – les deux hommes se seraient rencontrés dans le salon parisien de la comtesse Marie-Blanche

19. Nicolas Nogue, « La contribution de Bernard Laffaille à l'architecture religieuse des années cinquante », *Histoire de l'art*, n° 28, décembre 1994.

20. La reconstruction de Royan avait d'abord pris un visage plus néoclassique dû à la culture des maîtres d'œuvre chargés de la diriger : l'urbaniste et architecte en chef Claude Ferret et son adjoint Louis Simon. Sous l'impulsion de la jeune génération des collaborateurs des deux architectes, le visage du nouveau Royan va évoluer d'une architecture en continuité avec la dominante monumentale de l'avant-guerre, vers une tropicalisation de l'architecture inspirée par le Brésil d'Oscar Niemeyer. Voir à ce sujet *L'Invention d'une ville*…

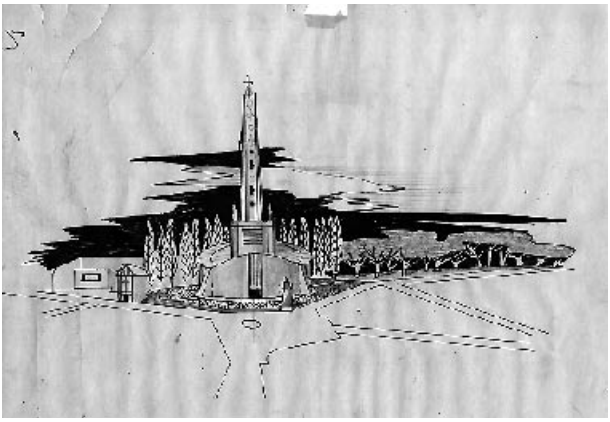

Fig. 11. - *Royan, église Notre-Dame, croquis perspectif.*

de Polignac –, Gillet était déjà à pied d'œuvre à Royan en tant qu'architecte chef de groupe de trois îlots situés près de la gare[21].

La volonté municipale est de faire de l'église centrale de Royan un monument au caractère exceptionnel et emblématique, voire symbolique. Les mots mêmes employés par le maire tendent à le prouver, quand, après l'examen du premier projet de Gillet, il l'invite à plus d'ambition : « Faites-moi une église plus haute que cela, le plus haut possible. Je veux que Royan ne soit pas une ville couchée mais une ville debout : redressez-la par la silhouette de l'église[22]. » Le rapprochement est évident avec l'église Saint-Joseph au Havre, due à Auguste Perret, et dont la flèche de béton armé semble un grand signal dressé au centre de la ville face à l'immensité de l'Océan. Au Havre comme à Royan, deux villes martyres de la guerre, c'est la masse verticale de l'église tout entière qui surgit au-dessus du plafond de la ville.

Implantée immédiatement à l'arrière de la barre d'immeubles du front de mer, l'église ponctue et équilibre la composition urbaine horizontale par la verticalité de sa silhouette. Le plan de l'église est déduit de la configuration du terrain mis à disposition. La parcelle est difficile. « Sa forme irrégulière composée en plan des cornes de deux triangles opposés par leur base présentait une assez sensible déclivité d'est en ouest[23]. » Gillet choisi donc l'ovale comme figure régulière pouvant s'inscrire au centre du terrain [Fig. 11]. Cette implantation produit un espace intérieur structuré selon deux axes, dont le principal et le plus long est privilégié dans une perspective s'étendant de l'entrée solennelle à l'autel.

21. La reconstruction des villes après la Seconde Guerre mondiale est divisée entre les différents intervenants qui ont chacun des fonctions précises et organisées de manière hiérarchique entre architectes en chef (à l'échelle de la ville), architectes chef de groupe (à l'échelle de l'îlot) et architectes d'opération (à l'échelle de l'immeuble).
22. Propos de Max Brusset, maire de Royan, rapportés dans les mémoires de Guillaume Gillet, manuscrit inédit.
23. Gillet, *Mémoires*, manuscrit inédit.

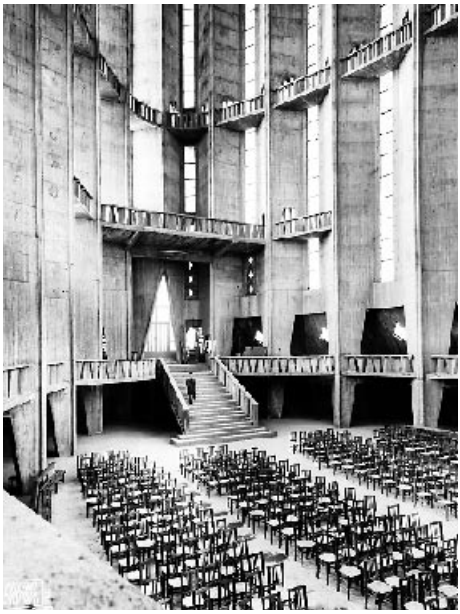

Fig. 12. - *Royan, église Notre-Dame, vue intérieure vers l'entrée.*

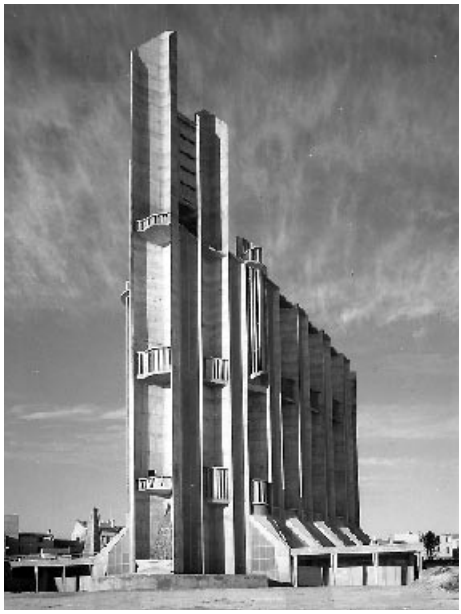

Fig. 13. - *Royan, église Notre-Dame, vue de l'élévation est (Ph. Jean-Pierre Dumont).*

Si Notre-Dame de Royan est l'œuvre de son curé et de Gillet, son architecte, elle n'est assurément pas celle de l'évêque du diocèse de La Rochelle. Sans être mauvaises, les relations entre l'architecte et les autorités ecclésiastiques sont animées d'une profonde indifférence. Il est vrai que la commande de l'église est passée par la ville, puisqu'il s'agit de remplacer un édifice paroissial ancien, propriété communale, détruit par le bombardement de la ville en 1945. Bien que nous soyons en 1954, dix ans après la Libération, la Reconstruction bat encore son plein partout en France et notamment à Royan, où les chantiers de reconstruction s'achèveront véritablement au tout début des années 1960. L'église de Gillet, inaugurée en 1958, en sera le point d'orgue [Fig. 12 et 13].

Tout en admirant l'église achevée, l'évêque ne pourra s'empêcher d'adresser une pique à l'architecte au sujet d'un chantier qui a échappé en grande partie à son contrôle direct, en lui reprochant la dépense qu'il juge disproportionnée. Au lieu d'une œuvre extraordinaire, il en aurait préféré deux ordinaires au profit de son diocèse. Il aurait surtout voulu une église qui soit moins brute et expose moins au regard son épiderme de béton. Pourtant, Perret avait conçu dès le début des années vingt, au Raincy, une église qui passe pour être la « Sainte-Chapelle du béton armé » et qui laisse voir sans complexe sa rugueuse peau. Gillet a peut-être élevé à Royan la cathédrale du béton armé. D'ailleurs Notre-Dame est souvent prise pour une cathédrale en raison de l'importance de son volume et l'ampleur de sa silhouette.

Les éléments de béton en V ont été utilisés pour la première fois pour un édifice religieux par Jean Le Couteur à la cathédrale de Bizerte, en Tunisie, mais ils sont très exactement les mêmes que ceux employés pour

les constructions de la SNCF et le plan de l'édifice est traditionnel, sur le modèle de Notre-Dame du Raincy, avec une nef divisée en trois vaisseaux par deux files de poteaux en béton. C'est Gillet qui décide d'employer à Royan deux des principales innovations de Laffaille : les poteaux en V associés à la toiture en selle de cheval. Avec l'aide de l'ingénieur qui fera les calculs, il souhaite développer les dimensions des poteaux jusqu'à une hauteur de 50 mètres pour une nef de 50 mètres de long et 30 de large, alors que les dimensions originales de chaque élément sont de 70 mètres de large à la base pour une hauteur de 12 mètres. Le choix du principe de structure, véritablement mis en œuvre par René Sarger après le décès de Laffaille en 1955, permet à Gillet de répondre à l'injonction qui lui a été faite lors de la commande – décrite précédemment – de ponctuer d'une verticale aiguë l'horizontalité de la ville et surtout de son front de mer.

Ce qui caractérise Notre-Dame de Royan, c'est la reprise par Gillet du principe de la structure gothique et le choix des V Laffaille y prend tout son sens. Les vingt-quatre V qui ceinturent la nef sont repensés dans leurs dimensions, s'élevant jusqu'à 36 mètres, de 4,50 mètres d'ouverture, 2,20 de profondeur et épais de 10 à 12 centimètres. L'arête tournée vers l'intérieur de l'église est élargie pour former deux nervures rondes semblables à des colonnettes. Les extrémités des V se retournent légèrement, ce qui crée des jeux d'ombre sur les façades. L'espace entre chaque élément est fermé par une verrière, à la manière des grandes verrières gothiques. La base des V est coupée en sifflet ; articulés, ceux-ci reposent sur leur pointe. Pour les contrebuter, Gillet et Sarger imaginent des contreforts plats et inclinés qui forment alors la couverture d'une sorte de déambulatoire. Dans l'espace ainsi créé, ils ajoutent également une mezzanine formant galerie basse, en porte-à-faux sur la base des V et directement accessible par l'entrée principale située à trois mètres au-dessus du sol de la nef. Une galerie haute à l'image des triforiums médiévaux ceinture la nef au tiers de sa hauteur. Elle transperce les flancs des V de sorte qu'en la parcourant, on se trouve alternativement à l'intérieur et à l'extérieur. Son sol est formé par les raidisseurs des V. Des escaliers en colimaçon logés dans les bras de quatre des V desservent les galeries.

La technique des coffrages glissants utilisée pour élever les V de béton de Notre-Dame de Royan n'est pas sans évoquer les lits de pierre que les maçons du Moyen Âge empilaient successivement pour constituer les piliers et les parois des cathédrales gothiques. Les photographies de chantier nous permettent, par séquences saccadées, d'imaginer le spectacle de cette nef qui grandit et s'élève progressivement sous les yeux étonnés des habitants. Le clocher de Notre-Dame fait corps avec l'église, comme les tours médiévales font corps avec les cathédrales. Il est constitué par trois éléments en V dont la pointe du plus grand culmine à 56 mètres pour 5 mètres d'ouverture. La toiture en selle de cheval est suspendue à une poutre de rive qui relie le sommet des V et ne repose donc pas directement dessus.

Les analogies avec des modèles historiques sont nombreuses. L'aspect extérieur scandé par le rythme des éléments verticaux n'est pas sans rappeler, en négatif, la cathédrale-forteresse Sainte-Cécile d'Albi. En positionnant l'entrée principale à l'ouest, au point culminant du terrain, Gillet se serait inspiré de certaines églises poitevines dans lesquelles on accède à la nef en descendant

un escalier. Il est certain que, placé comme en lévitation sur le palier de ce degré, le visiteur contemple l'ensemble du volume intérieur de l'église et son regard est immédiatement attiré par l'envolée lyrique des grandes verrières et des colonnes des V, ce qui valut à l'architecte lui-même cet aveu à propos de son œuvre : « Cette nef qui maintenant existe et me dépasse. »

Notre-Dame de Royan fut rapidement élevée au rang d'icône, bien avant son achèvement complet. La maquette est présentée en février 1959 au Musée d'art moderne de New-York dans une exposition sur l'architecture religieuse contemporaine, où elle a été qualifiée de « *French organ pipes*[24] ». Le projet figure également en bonne place au XIe salon d'Art sacré de 1961 à Paris, organisé par Joseph Pichard, fervent défenseur d'un renouvellement de l'esthétique des édifices sacrés. Les critiques comme Michel Ragon s'en sont immédiatement saisis pour en faire un des exemples de la « vérité des structures » et montrer à quel point l'architecture moderne pouvait rejoindre dans certains grands principes l'architecture ancienne : « L'architecture gothique, tout comme l'architecture du xxe siècle, est une architecture d'écorché. Toutes les deux tendent à la légèreté et à la gracilité, mais en même temps recherchent la résistance et la puissance[25]. »

Royan ou la querelle des images

La question du style des églises et de leur décoration est en débat depuis au moins le XIXe siècle. En 1960, elle ne parait pas encore résolue et ce que l'on nomme aujourd'hui le renouveau de l'art sacré et que l'on commente abondamment ne s'impose pas encore de manière évidente. « Depuis 50 ans, nous avons vu renaître autour des églises et de leurs ornements, la vieille querelle des images, cette histoire byzantine que l'on croyait oubliée[26]. » Ce débat ne se résume pas dans une simple et franche opposition entre tenants de la tradition ou promoteurs de la modernité. Si, d'une manière générale, l'architecture religieuse évolue fortement dans ces années des Trente Glorieuses vers un langage architectural plus contemporain et vers une expression franche des matériaux le plus souvent modernes, les discussions sont plus vives dès que l'on pénètre dans les édifices pour aborder l'aménagement de l'espace intérieur. Même les architectes les plus novateurs n'ont pas des positions très claires sur ce sujet. Par exemple, Gillet milite pour un espace de l'église qui ne soit pas banalisé en déclarant : « Il faut réagir contre l'église trop semblable au temple protestant, à la salle de réunion paroissiale[27]. » Simplicité et clarté ne sont donc pas synonymes dans un esprit comme le sien de nudité et dépouillement.

C'est la maîtrise du projet dans son ensemble qui préoccupe certains architectes. Beaucoup d'entre eux ne sont pas enclins à se laisser déposséder de l'entière propriété artistique. Ils redoutent souvent les goûts du clergé

24. « French Organ Pipes », *Architectural Forum*, avril 1959.
25. Michel Ragon, *Les Annales Conférencia*, mars 1968.
26. Madeleine Ochse, « 2000 églises vont naître. 45 architectes, 15 maîtres verriers présentent leurs projets au salon de l'Art sacré », *Arts*, 12 octobre 1960.
27. Guillaume Gillet cité dans Baschet et Fourny, *op. cit.*

et des fidèles pour la statuaire et le mobilier trop imagés et traditionnels dans leurs formes. La menace de l'art saint-sulpicien de la seconde moitié du XIXe siècle semble planer sur leurs beaux vaisseaux vastes et dégagés. Une fausse note, une touche de couleur trop détonante dans un ensemble unitaire introduiraient une dissonance qui ruinerait tous leurs efforts. Noviant traduit assez bien cette conception selon laquelle « l'édifice est un tout. Les artistes peintres, sculpteurs, verriers qui participent à sa réalisation devront donc accorder leurs créations à l'esprit des formes architecturales ou, mieux encore, ils devront être choisis par l'architecte dans la mesure où leur tempérament est en accord avec le sien[28] ». L'église Notre-Dame-de-Toute-Grâce au plateau d'Assy de Maurice Novarina, « premier essai d'église moderne décorée par des artistes de notre temps[29] », malgré sa qualité et son intérêt, est un trop flagrant exemple d'accumulation dans un même édifice d'un ensemble d'œuvres d'art des plus grands artistes qui échoue à créer une atmosphère unitaire et calme.

La première critique de Noviant porte sur le vitrail, qu'il faut reconsidérer et dont il faut dépasser l'image traditionnelle que l'on en a : « Le vitrail, en particulier, qui a longtemps été l'unique moyen d'éclairage de l'église, est encore considéré par beaucoup comme un tableau peint avec de la lumière ; son sujet compte avant tout et c'est là qu'est l'erreur[30]. » Gillet est alors tout à fait en accord avec son confrère et tente de convaincre que « le problème des verrières de Notre-Dame de Royan est depuis l'origine de mes études un problème majeur et j'y ai moi-même, depuis mes premières esquisses, pensé, souhaitant grouper, sous ma direction, une équipe d'artistes pour chercher à définir en commun le climat coloré de cette nef. Et, plus j'y pense, moins je crois que ce soit des vitraux, des tableaux en verre de couleur qu'il faut faire[31]. » Il déploiera toute son énergie pour éviter l'introduction de scènes religieuses ou historiques pour leur substituer un jeu sur la coloration de la lumière. Le peintre verrier Henri Martin-Granel, choisi sur ses conseils, aura pour mission de réaliser les verrières de Notre-Dame sur les principes dictés par Gillet et dont on a quelques éléments dessinés conservés dans les archives de l'architecte [Pl. 4, fig. 6]. C'est une harmonie colorée savamment dégradée sur toute la longueur de la nef qui est conçue. Ce n'est donc plus à proprement parler de vitraux dont il s'agit, mais de verrières géométriques combinant des motifs de grecques, de chevrons, etc., dans des ensembles de tons rouges, bleus, jaunes, etc.

La vigilance de l'architecte sera néanmoins trompée. Un vitrail figuratif aux tons vifs de rouge sera placé dans le chœur à l'occasion de la consécration de l'église en août 1958. Réalisé par le peintre Claude Idoux [Pl. 4, fig. 5] et financé par une souscription organisée par le journal *Sud-Ouest*, il restera toujours comme une agression pour Gillet, qui avoue ne jamais avoir souhaité un vitrail à cet endroit, juste derrière le maître-autel. La position dans l'axe de la nef de cette œuvre renforce encore son aspect iconoclaste et confirme

28. Noviant, *op. cit.*
29. Michel Ragon, *Le livre de l'architecture moderne*, Paris, Robert Laffont, 1958. Pour la rédaction de cette étude, nous avons consulté une copie de l'article conservée dans les archives Gillet sur laquelle le titre est absent.
30. Louis-G. Noviant, *op. cit.*
31. Lettre de Gillet à l'amiral Meyer, maire de Royan, 26 novembre 1963.

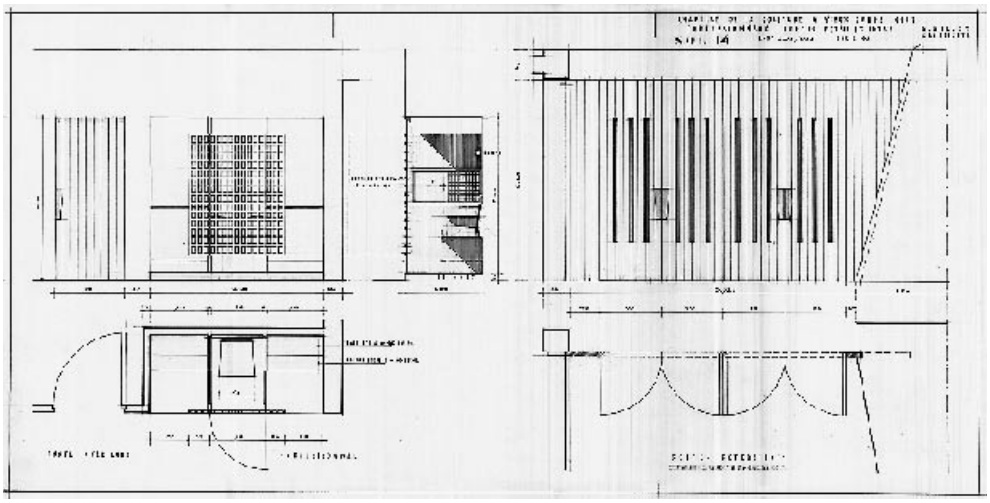

Fig. 14. - *Vieux-Condé, chapelle de la Solitude, confessionnaux, avril 1962.*

ce qu'énonçait Noviant au même moment : un vitrail placé suffisamment haut par rapport à l'autel, mais cependant visible, peut aussi être gênant, spécialement s'il est figuratif, car il se superpose à l'autel et risque d'attirer l'attention au détriment de ce dernier[32]. »

Toutes les églises construites par Gillet sont éclairées par des verrières non figuratives. Martin-Granel intervient également à Soissons où il signe l'ensemble des vitraux sur le même principe qu'à Royan, puisque là aussi les vitraux prennent place dans la totalité de l'espace libre compris entre les poteaux en V. L'église de Vieux-Condé fait intervenir un parti différent. L'espace entre les murs de béton et les rives de la toiture est fermé par de simples verres colorés insérés entre des rondins de bois symbolisant les poteaux de mine, allusion à l'activité industrielle de la région et à la population de la cité de la Solitude.

Guillaume Gillet dessine également le mobilier de ses églises. C'est surtout le cas à Royan, où il signe notamment le magnifique maître-autel constitué par une dalle de marbre soutenue par un ruban de béton, chef-d'œuvre de coffrage. Il donne également les plans des fauteuils de célébrants et des confessionnaux encore en place [Fig. 14], notamment dans l'église de la Solitude, où ils font partie intégrante de la paroi séparant le sanctuaire de la sacristie. Il fait ainsi la preuve de sa maîtrise parfaite de toutes les dimensions, non pas dans le but d'évincer les artistes, mais dans celui de faire une œuvre cohérente. Gillet ne s'inscrit pas dans le courant de l'art total, pas plus qu'il n'est sensible à l'approche de celle des ateliers d'art sacré dans laquelle les artistes sont associés à la conception. Il est animé, en matière religieuse, du souci de se mettre en accord avec le programme et de faire en sorte que l'édifice qu'il conçoit y réponde dans les moindres détails. Il est animé par la volonté décrite par Noviant : « Donner de tout son cœur le

32. Noviant, *op. cit.*

métier que l'on connaît. Dire du fond de son cœur ce que l'on sait dire et ne dire que ce que l'on sait[33]. »

Gillet, de même que la majorité de ses confrères constructeurs d'églises, « ne croi(t) pas à un style architectural religieux. Il y a l'architecture d'un temps donné et son expression religieuse[34]. »

Franck Delorme,
Historien de l'architecture,
attaché de conservation
à la Cité de l'architecture et du patrimoine*

33. Guillaume Gillet, « Oui, il peut y avoir encore des cathédrales », *Art chrétien*, n° 8, 1957.

34. Pinsard, *op. cit.*

* Les archives de Guillaume Gillet, données à l'État par l'architecte et sa famille, sont conservées dans leur intégralité au Centre d'archives d'architecture du XXe siècle, Cité de l'architecture et du patrimoine. Actuellement en cours de classement, elles seront accessibles à l'issue du travail d'inventaire.