
Aux origines de l'architecture religieuse moderne : la phase suisse et savoyarde

Claude Bergeron
Département d'histoire
Université Laval

Mon article traitera des origines de l'architecture moderne au Québec. Pour ce faire, je limiterai mon sujet à l'architecture religieuse pour une raison que j'indiquerai plus loin. Les œuvres directement visées par cet exposé furent construites durant les années 1950, mais, pour expliquer le contexte qui les a fait naître, je devrai embrasser dans ma présentation la décennie qui précède ce second conflit mondial, si bien que la période que je couvrirai s'étend *grosso modo* de 1930 à 1960.

Vous vous dites sans doute que situer les origines de l'architecture moderne à cheval sur la première et la seconde moitié du XX^e siècle est un peu tardif. Il faut d'abord se demander ce qu'est l'architecture moderne. Dans les années qui suivent immédiatement la Seconde Guerre mondiale, on pensait que l'architecture moderne était ce qu'on avait déjà appelé, et que l'on appelle toujours, l'architecture de style international, une architecture créée en Europe durant les années 1920 par des architectes comme Le Corbusier, Walter Gropius, le fondateur du Bauhaus, et Ludwig Mies van der Rohe. Cette architecture, qui était alors avant-gardiste, jouissait d'une diffusion limitée, plus ou moins importante selon les pays. Après la Seconde Guerre mondiale, par contre, divers facteurs ont contribué à faire de ce style d'architecture celui de l'époque, qui se

répandit à peu près partout en Occident et aussi en Orient. Pour le caractériser rapidement et simplement, je dirai que cette architecture se distingue par l'emploi de matériaux modernes, l'acier et le béton, par des volumes géométriques voire cubiques ainsi que par l'absence de décoration. On aboutit à des formes architecturales jamais vues et on pouvait donc affirmer qu'on avait réussi à créer un langage architectural propre à notre époque. Ce qui, au XX^e siècle et même au XIX^e, avait précédé cette architecture était, après la Seconde Guerre mondiale, interprété comme un long cheminement pour aboutir à ce résultat radical. Il fallait, bien entendu, que tout architecte construisse dans ces formes, et tout ce qui s'en écartait était jugé rétrograde, sans intérêt et indigne de figurer dans les livres d'histoire de l'architecture. En considérant l'architecture moderne de cette façon, on faisait donc commencer le modernisme au Québec, comme ailleurs en Amérique du Nord, avec la période qui suit la Seconde Guerre mondiale, compte tenu qu'il y avait eu quelques manifestations isolées de cette architecture avant la guerre.

Depuis les années 1960, il s'est passé beaucoup de choses dans le milieu de la création architecturale, de sorte que les historiens et les critiques ont été forcés de réviser leur définition de l'architecture moderne. Maintenant que le XX^e siècle est terminé, nous assisterons sûrement à plusieurs bilans et à de nombreuses redéfinitions de l'architecture moderne. Je ne ferai ni un survol de ce qui a changé le portrait depuis les années 1960 et ni un aperçu des diverses tentatives pour redéfinir l'architecture moderne. Disons simplement que l'architecture du XX^e siècle n'est pas ce que quelques individus influents auraient voulu qu'elle soit. Elle se caractérise par une très grande variété de tendances et toute tentative pour la définir devra être aussi inclusive que possible. Une définition pourrait alors ressembler à ceci : l'architecture moderne du XX^e siècle est libérée des styles traditionnels et, de ce fait, crée un langage nouveau. Elle est celle qui se manifeste par des formes qu'on ne connaissait pas avant le XX^e siècle.

Définie de cette manière, l'architecture moderne au Québec peut retracer ses origines au début du XX^e siècle dans certains bâtiments commerciaux et industriels, comme l'entrepôt Lyman construit à Montréal en 1908 d'après les plans des architectes Mitchell et

Creighton. La forme extérieure se réduit à l'expression du système structural de poutres et de poteaux en béton armé. Après la Première Guerre, l'art déco introduit un nouveau style, où les masses ainsi que le décor sont entièrement nouveaux, comme dans le gratte-ciel, l'Aldred, dessiné par E. I. Barott et construit dans le Vieux-Montréal en 1929. Ces œuvres, et bien d'autres avec elles, ne sont pas des étapes dans un processus croissant de libération de l'architecture par rapport à la tradition, processus qui, à son terme, aboutira au modernisme sous la forme du style international. Elles sont plutôt des manifestations diverses du modernisme qui se sont concrétisées à des moments distincts dans un type d'édifices ou un autre. Autrement dit, le modernisme ne s'est pas manifesté au même moment dans tous les types d'édifices. Dans les années 1930, au Québec, c'était au tour de l'architecture religieuse.

La crise économique qui commence en 1929 freinera pour une décennie le développement de l'architecture industrielle et commerciale. L'Église, par contre, continue à construire et elle est à peu près la seule à le faire. Aussi, apparaît-elle comme la seule qui soit apte à faire progresser l'art de bâtir. C'est nul autre que Jean-Charles Harvey qui l'affirme dans le journal *Le Canada* du 7 décembre 1935. Harvey ne devait pourtant pas éprouver de sympathie particulière pour l'Église. L'année précédente, son roman *Les demi-civilisés* avait été mis à l'index à cause de son anticléricalisme et Harvey fut forcé de se rétracter publiquement. Néanmoins, en 1935, il écrit :

[...] il faut faire appel à l'esprit de progrès de notre clergé, qui tient entre ses mains le sort des chercheurs de formes nouvelles [...] Dans notre pays si jeune, si pauvre en aristocratie intellectuelle, le temple sacré est le seul espoir du jeune artiste (1935 : 2).

Tout ce que construisait l'Église pendant les années 1930 était loin cependant d'être progressiste, comme en témoignent certaines des œuvres les plus célèbres alors en cours de construction, telles que l'oratoire Saint-Joseph dans le style classique, la basilique de Sainte-Anne-de-Beaupré et le monastère des Pères de Sainte-Croix à Pierrefonds, deux œuvres dans des styles néo-romans. Par contre, dans l'Église, certains clercs éclairés avaient déjà commencé à attacher le grelot pour réclamer une modernisation de l'architecture religieuse. Un des premiers à le faire est l'abbé Olivier Maurault qui

jouera un rôle influent, surtout à partir du moment où il sera désigné recteur de l'Université de Montréal en 1934. Dès les années 1920, il réclamait une architecture rationnelle et franche, dénonçant sévèrement l'usage du fer-blanc et du plâtre pour imiter d'autres matériaux comme le marbre et le granit. Il prenait à partie le maître de Thomas Baillairgé, l'abbé Jérôme Demers, professeur au Petit Séminaire de Québec, à qui il attribuait la triste paternité de cette lamentable pratique (Maurault, 1921). À la même époque, à Québec, l'abbé Jean-Thomas Nadeau formulait une critique semblable. Lui aussi dénonçait le mensonge et réclamait une architecture qui exploite ses matériaux sans camouflages, comme le révèle l'église Notre-Dame-de-Grâce à Québec qu'il a construite avec Gérard Morisset en 1926-1927. Cette église, comme d'autres auxquelles a été associé Jean-Thomas Nadeau, se réclame toujours des styles historiques. La nouveauté est dans l'approche rationaliste où les formes structurales, comme les arcs en bois et les aisseliers, constituent en même temps le décor. L'ornement n'est pas une chose qui se surajoute à la construction.

Les abbés Maurault et Nadeau ont aussi contribué à la venue chez nous de l'architecte bénédictin français dom Paul Bellot. Si le rôle de Nadeau n'est pas facile à cerner, on sait que celui de Maurault fut déterminant. C'est d'abord un étudiant en architecture à l'École des beaux-arts de Québec, Adrien Dufresne, qui a établi les premiers contacts avec dom Bellot en 1926. Quand il terminera ses études en 1930, il ira en Europe rencontrer le bénédictin et d'autres de ses confrères, qu'il avait initiés aux travaux de dom Bellot, feront comme lui. Ces jeunes étudiants ou nouveaux diplômés étaient sans doute pleins d'enthousiasme et de détermination, mais ils n'étaient pas encore, à l'époque, en mesure d'exercer une influence dans le milieu. C'est pourquoi ils ont cherché le soutien de jeunes prêtres qu'ils ont vite intéressés à leur cause, l'abbé Ernest Lemieux à Québec et l'abbé Olivier Maurault à Montréal. Ensemble ils ont monté des expositions des œuvres de dom Bellot en 1932 et 1933. Au début des années 1930 aussi, un projet important rapprochera dom Bellot d'architectes et de personnes influentes au Québec. Il s'agit du concours pour la construction de la cathédrale de Gaspé qui s'est tenu en 1932.

Peu après l'incendie qui ravagea la cathédrale de Gaspé en 1929, le député de l'endroit à la Chambre des communes, Rodolphe Lemieux, lance l'idée de commémorer le quatrième centenaire de la découverte du Canada par la construction d'une basilique nationale à Gaspé. Le conseiller de l'évêque de Gaspé pour ce concours était nul autre que l'abbé Jean-Thomas Nadeau. Parmi les participants au concours se trouvait Louis-Napoléon Audet, un architecte de Sherbrooke qui occupait alors une place considérable sur la scène architecturale québécoise. Il avait en chantier quelques cathédrales en plus de la basilique de Sainte-Anne-de-Beaupré. Il était depuis longtemps le protégé de Jean-Thomas Nadeau et il était entendu que s'il remportait le concours de Gaspé, il s'associerait à dom Bellot. Audet n'a pas gagné à ce concours. Néanmoins, c'est dans le projet qui a été primé en 1932 que l'on retrace la première influence de dom Bellot sur l'architecture québécoise. Ce projet est celui de l'architecte de Québec Émile-Georges Rousseau. De grands arcs paraboliques en béton franchissent toute la largeur de la nef. Il est difficile d'établir que cette forme s'inspire de dom Bellot. L'arc parabolique est bien typique de son style, mais, à l'époque, celui-ci le réservait à des constructions en brique. Par contre, la grille en béton derrière l'autel est indéniablement une forme décorative empruntée à dom Bellot. Les exemples sont nombreux autant dans ses constructions en brique (retable de la chapelle du collège des Augustins à Eindhoven aux Pays-Bas) que dans celles en béton (façade de l'église Saint-Chrysole à Comines, près de Lille).

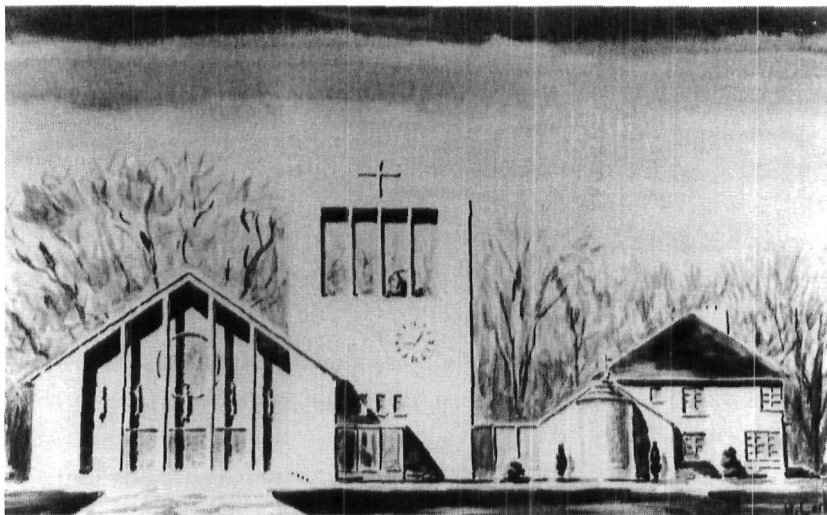
C'est deux ans plus tard, en 1934, que dom Bellot vint au Québec pour la première fois. Il y prononça une série de conférences sur l'architecture à Montréal, à Québec et à Sherbrooke. Il revint à la fin de 1936 pour achever la construction de l'oratoire Saint-Joseph. En même temps, il entreprenait la construction du monastère des bénédictins de Saint-Benoît-du-Lac. Comme on le sait, son influence sur notre architecture religieuse a été considérable. Aucune région n'a échappé à cette influence qui s'est imposée jusqu'au milieu des années 1950. Encore au début des années 1960, des œuvres retardataires sont construites dans ce style, comme le monastère des Hospitalières de Saint-Augustin à Montmagny, une

œuvre de 1962-1963 conçue par les architectes dom Claude-Marie Côté de Saint-Benoît-du-Lac et Gérard Venne de Québec.

Dans les années 1950, cette architecture était de plus en plus décriée. Elle était jugée davantage traditionnelle que moderne. La décoration, qui y tenait toujours une place importante, était bannie du vocabulaire de l'architecture moderne avec la plus stricte intransigeance. Parmi ceux qui voulaient libérer notre architecture religieuse de l'emprise de dom Bellot, beaucoup se sont éclairés des positions de la revue des dominicains français, *Art sacré*, qui à l'époque proposait comme modèles les églises modernes de la Suisse. L'un des deux directeurs de cette revue, le père Marie-Alain Couturier, était bien connu ici, puisque pendant la guerre il avait enseigné à l'École du meuble de Montréal. Il y avait eu comme collègue Paul-Émile Borduas et il avait été mêlé à plusieurs activités qui visaient à libérer l'art et les artistes. Couturier avait reçu une formation artistique avant de devenir dominicain. Il était entré aux Ateliers d'art sacré dès l'année de leur fondation en 1919 par Maurice Denis et Georges Desvallières. Denis affirmait que Couturier était « un des meilleurs artistes de sa génération » (s.d. : 303). En 1937, Couturier et le père Pie-Raymond Régamey devinrent les directeurs de la revue *Art sacré*, fondée deux ans auparavant. Celle-ci s'afficha alors comme la revue d'art religieux qui défendait les positions les plus radicales. Non seulement ses directeurs insistaient-ils sur l'usage des matériaux et des techniques modernes, mais ils soutenaient même que le lieu de culte devait refléter les conditions de son époque. Cela signifiait que l'église ne devait pas paraître plus importante que les autres édifices parce que la société moderne n'accorde plus à la religion la place qu'elle a déjà occupée. À l'encontre de beaucoup d'autres penseurs en matière d'art sacré, ils maintenaient aussi qu'il n'était pas important d'être un chrétien pratiquant pour œuvrer dans un édifice cultuel. Il valait mieux, selon eux, s'adresser à un artiste ayant du génie. Cet enseignement, le père Couturier le mettra en pratique après la Seconde Guerre quand il s'adressera à des artistes comme Le Corbusier, Fernand Léger, Matisse et bien d'autres pour construire et décorer des édifices religieux, causant parfois des scandales retentissants.

Ce n'est que dans les années 1950 que le père Couturier confiera à Le Corbusier la conception d'églises et d'édifices religieux. Auparavant, à la fin des années 1940, les directeurs d'*Art sacré* jugeaient que les nouvelles églises de la Suisse correspondaient le plus adéquatement aux idées qu'ils défendaient. Dans un article de 1947, le père Régamey écrit : « Aujourd'hui, c'est entre Saint-Gall, Lucerne et Bâle qu'il faut aller voir adulte l'architecture religieuse, comme à la fin du XII^e siècle il fallait circuler dans la région de Paris » ([1947] 1948 : 21).

Un groupe d'artistes québécois qui s'alimentait des idées propagées par la revue *Art sacré* est le Retable fondé à Joliette en 1946 par le père Wilfrid Corbeil. Les artistes de ce groupe se spécialisaient dans l'art d'église, depuis l'architecture jusqu'à la conception des objets pour le culte. Certains d'entre eux sont bien connus, comme le sculpteur et maître-verrier Marius Plamondon, l'orfèvre Gilles Beaugrand et la sculpteure Sylvia Daoust. Un autre membre fondateur du Retable est un autre religieux français, l'abbé André Lecoutey. Comme le père Couturier, il avait été l'un des premiers à étudier aux Ateliers d'art sacré. Il est venu au Canada en 1937, passant quelques mois au collège des dominicains à Ottawa. Il y rencontra le jeune peintre Jean Dallaire et il semble que c'est son influence qui incita celui-ci à fréquenter, à son tour, les Ateliers d'art sacré. Lecoutey est retourné en France six mois après son arrivée. Il revint en 1946 et avec le père Corbeil il fonda le Retable. Lecoutey était le théoricien du groupe. Quelques années plus tard, on lui doit aussi, avec le père franciscain Julien Déziel, la création de la revue *Arts et pensée*, qui sera remplacée par *Vie des arts* en 1956. Quant au père Corbeil, c'est lui qui s'intéressait le plus aux questions d'architecture bien qu'il n'ait reçu aucune formation d'architecte. Il profita d'un voyage à Rome en 1950 pour parcourir la route des églises suisses et de la Haute-Savoie, qu'il avait appris à connaître dans les pages de la revue *Art sacré*, et pour rencontrer quelques-uns de leurs architectes. Sa tournée l'a conduit autour du lac Léman, dans les cantons de Vaud et de Fribourg ainsi qu'à Lucerne. Il fut tout à fait ravi par l'architecture religieuse suisse dans laquelle il



1. Wilfrid Corbeil, Projet pour l'église Sainte-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus, Joliette, vers 1950. Dessin reproduit dans René Pageau, *Wilfrid Corbeil*, s.l., 1973, p. 70.

voyait « un exemple des plus illustres d'une rénovation complète », comme il l'écrivait dans un article paru l'année après son retour (Corbeil, 1951 : 345)¹.

Dès son retour aussi, le père Corbeil fut associé à la construction d'une église et il a probablement influencé le dessin d'une deuxième. Ce sont deux églises de Joliette et toutes deux furent dessinées par les architectes René et Gérard Charbonneau, qui avaient précédemment travaillé avec le père Corbeil au monastère des clercs de Saint-Viateur dans cette même ville. Les deux églises introduisent des nouveautés dans notre architecture religieuse, et celles-ci s'expliquent, au moins en partie, par l'influence suisse.

L'intervention du père Corbeil est plus facile à déceler dans l'église de Sainte-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus pour laquelle on conserve un croquis de sa main (ill. 1). Son trait le plus distinctif est le gros parallépipède du clocher, placé, comme il est typique de beaucoup d'églises suisses modernes, à la jonction de l'église et de

1. L'abbé François Lanoue de Joliette, qui accompagnait le père Corbeil dans son périple européen, m'a fourni la liste des églises qu'ont visitées les deux religieux.



2. Fernand Dumas, Saint-Pierre, Fribourg, 1930. Cliché reproduit dans *L'artisan liturgique*, 11^e année, 47 (oct./nov./déc. 1937), p. 997.

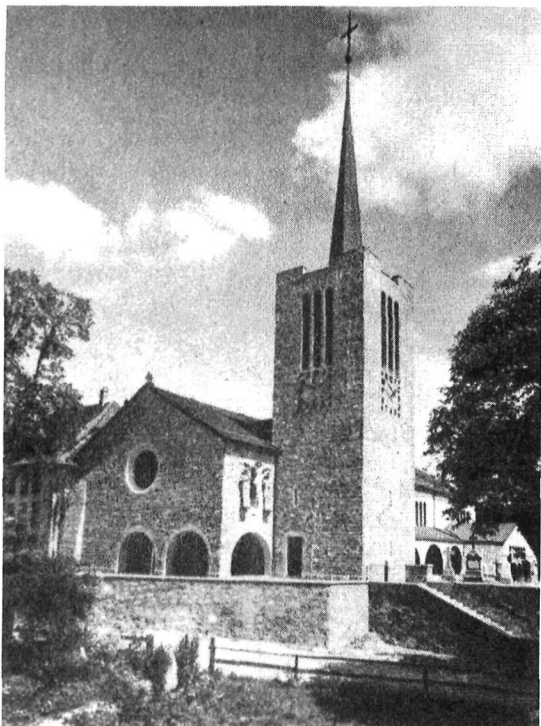
l'aile qui renferme le presbytère. À Saint-Pierre de Fribourg (ill. 2), œuvre de l'architecte Fernand Dumas, même la forme du presbytère ressemble à celle que Corbeil propose pour le projet de Joliette. Telle qu'elle a été construite, l'église Sainte-Thérèse conserve les volumes principaux de l'esquisse de Corbeil et on retrouve dans la façade la même subdivision tripartite (ill. 3). Le clocher, par contre, présente un profil différent. Avec ses deux volumes géométriques contrastés, il rappelle des clochers suisses, comme celui de l'église d'Orsonnens (ill. 4), une autre œuvre de Fernand Dumas. Les architectes suisses ont souvent insisté sur le contraste entre une tour de plan carré, massive et lourde, d'une part, et une flèche très fine qui la surmonte, d'autre part. Ce traitement pittoresque connaîtra beaucoup de succès auprès des bâtisseurs d'églises québécois vers 1950. Une comparaison, par exemple, du clocher de l'église de Mézières (ill. 5) avec celui de l'église Saint-Nicolas à Montréal (ill. 6) est assez indicative du lien qui unit les églises suisses et québécoises.



3. René et Gérard Charbonneau, Sainte-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus, Joliette, 1951.
Photo : Claude Bergeron.



4. Fernand Dumas, Église d'Orsonnens, 1936. Cliché reproduit dans *L'artisan liturgique*, 11^e année, 47 (oct./nov./déc. 1937), p. 990.



5. Fernand Dumas, Église de Mézières, 1939. Cliché reproduit dans *L'artisan et les arts liturgiques*, 15^e année, 2 et 3 (1946), p. 41.



6. Jean Crevier et Yves Bélanger ; G.-E. Varennes et J.-H. Lascelles, Saint-Nicolas, Montréal, 1950. Photo : Claude Bergeron.

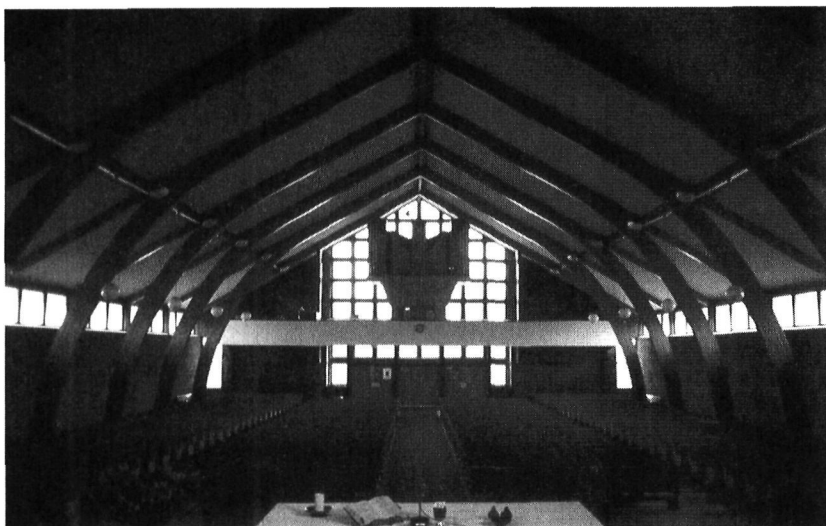
Immédiatement après avoir bâti l'église Sainte-Thérèse, les architectes René et Gérard Charbonneau ont entrepris la construction d'une seconde église à Joliette, le Christ-Roi (ill. 7), dont le plan général est semblable à celui de Sainte-Thérèse, à savoir que le presbytère est adjacent à l'église dans une aile perpendiculaire et que le clocher se dresse à la jonction des deux ailes². Une nouveauté dans cette église est le bandeau continu de fenêtres qui court immédiatement sous la toiture tout le long des côtés de la nef, séparant complètement la toiture des murs (ill. 8). Le père Corbeil avait remarqué cette façon d'éclairer la nef dans plusieurs églises suisses, notamment à Saint-Charles-Borromée de Lucerne (ill. 9 et 10), une œuvre de Fritz Metzger, et il rapporte qu'il appréciait l'effet de ces « plafonds aériens qui ne pèsent pas du tout » (Corbeil, 1951 : 345).

Ces deux églises joliettaines paraissent encore plutôt conservatrices par rapport à certaines que le père Corbeil avait vues en Suisse. Saint-Charles-Borromée à Lucerne est beaucoup plus progressiste avec son toit plat et la géométrie simple de ses formes. Le triple portail de Sainte-Thérèse, encadré de piliers géants, affiche une monumentalité et une lourdeur étrangères à l'architecture nouvelle. L'église du Christ-Roi, quant à elle, possède une silhouette plus basse, est moins monumentale et atteint un caractère plus abstrait dans certaines de ses parties, comme le bandeau de verre sur les murs gouttereaux ainsi que le portail. Par contre, l'appareil rustique de la maçonnerie, bien caractéristique de plusieurs générations d'églises québécoises, atténue la rigueur géométrique des volumes et des lignes. En effet, ces deux églises partagent leurs caractéristiques davantage avec des églises suisses qui ont conservé le plus l'allure traditionnelle qu'avec les églises contemporaines de la Suisse alémanique plus abstraites, fonctionnalistes et affranchies de la tradition. C'est encore le cas de l'église Saint-Georges à Baie-Comeau (ill. 11 et 12), construite aussi tard que 1958 d'après les plans de Sylvio

2. Bien qu'aucun document n'atteste l'intervention du père Corbeil dans la conception de l'église du Christ-Roi, il demeure néanmoins peu vraisemblable que celui-ci n'ait pas exercé son influence. L'abbé Lanoue m'a assuré que les architectes Charbonneau se laissaient convaincre par les idées du père Corbeil. De plus, cette église était administrée par les clercs de Saint-Viateur, l'ordre auquel appartenait le religieux.



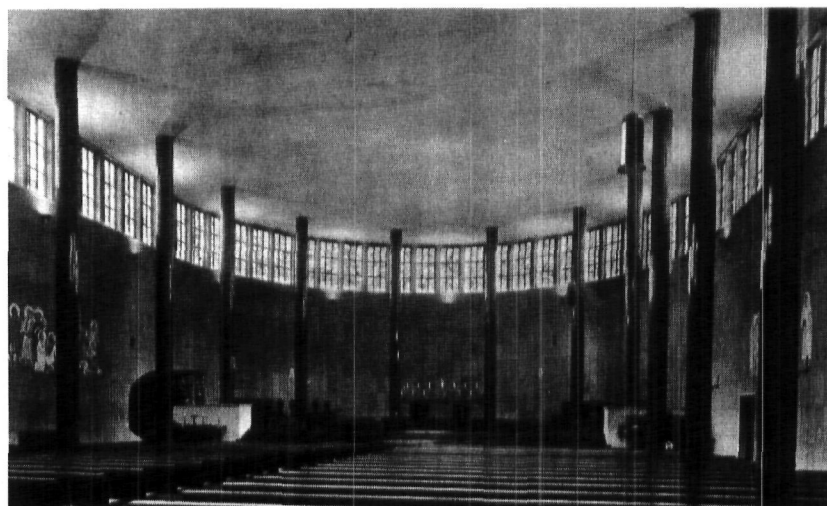
7. René et Gérard Charbonneau et Gérard Notebaert, Christ-Roi, Joliette, 1952.
Photo : Claude Bergeron.



8. René et Gérard Charbonneau et Gérard Notebaert, Christ-Roi, Joliette, 1952. Nef.
Photo : Claude Bergeron.

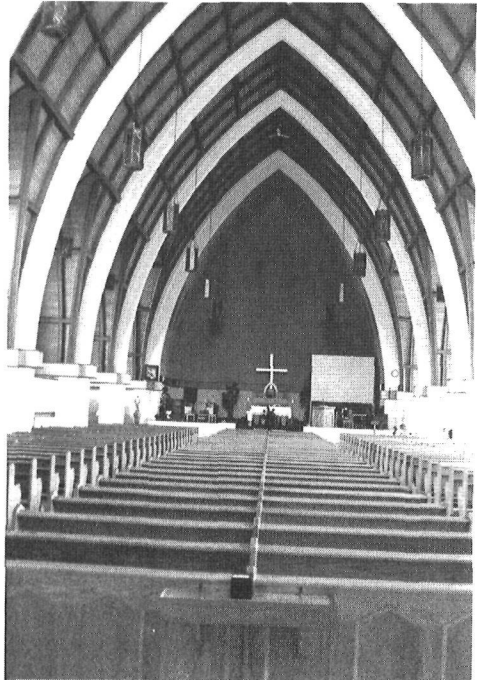


9. Fritz Metzger, Saint-Charles-Borromée, Lucerne, 1933. Cliché reproduit dans Ferdinand Pfammatter, *Betonkirche*, Einsiedeln, Benziger Verlag, 1948, 43.



10. Fritz Metzger, Saint-Charles-Borromée, Lucerne, 1933. Nef. Cliché reproduit dans *L'artisan et les arts liturgiques*, 15^e année, 2 et 3 (1946), p. 37.

11. Sylvio Brassard, Saint-Georges,
Baie-Comeau, 1958.
Photo : Claude Bergeron.

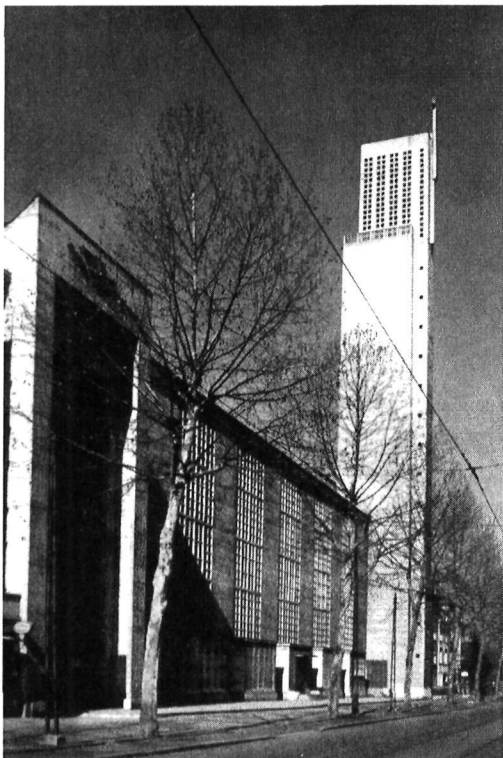


12. Sylvio Brassard, Saint-Georges,
Baie-Comeau, 1958. Nef.
Photo : Claude Bergeron.

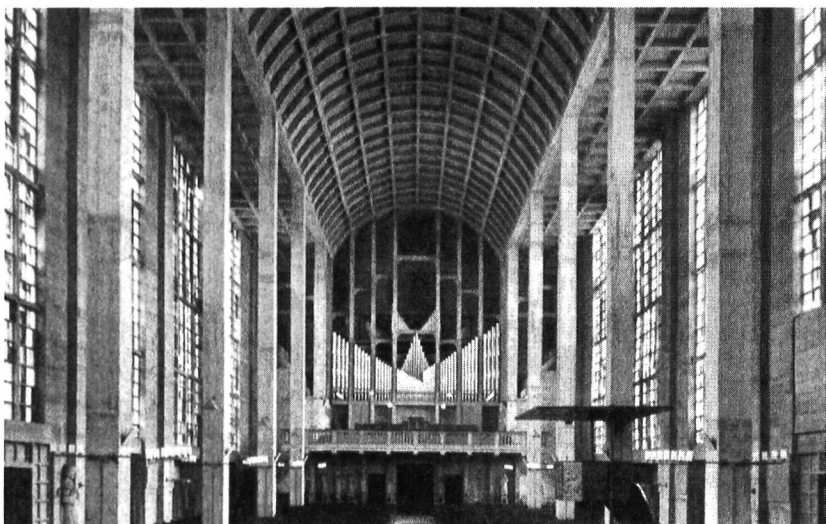
Brassard. Autant à l'intérieur qu'à l'extérieur cette église, au toit pointu et aux arcs ogivaux de l'architecture gothique, est une réplique exacte de Notre-Dame-du-Léman à Vongy qu'avait construite l'architecte savoyard Maurice Novarina en 1935.

Au Québec aussi, des églises comme celle de Baie-Comeau commençaient à paraître dépassées en 1958. En 1955, Roger d'Astous avait construit l'église Notre-Dame-du-Bel-Amour à Cartierville. La même année au Saguenay, les architectes Léonce Desgagné et Paul-Marie Côté surprenaient beaucoup de monde avec leur audacieuse église Saint-Marc à La Baie. À côté de ces églises expressionnistes, aux formes élancées, d'autres bâtissaient des églises d'un aspect plus calme et rationnel, mais inspirées celles-ci des églises de la Suisse alémanique, plus progressistes et davantage émancipées de la tradition que les églises savoyardes et fribourgeoises auxquelles nous avons fait référence jusqu'à maintenant. En Suisse, ce courant d'architecture religieuse remonte à l'église Saint-Antoine (ill. 13 et 14) construite à Bâle en 1926 d'après les plans de Karl Moser. Dans cette construction, l'architecte exploite la résistance du béton pour libérer l'intérieur et ouvrir largement les murs. Dans cette architecture dénudée, le seul ornement provient des formes essentielles, comme les formes structurales des caissons dans la voûte et, sur les murs, les jeux de pleins et de vides dont les uns et les autres se réduisent à des grands pans géométriques, simples et rectangulaires.

Cette église est la première à s'inspirer de celles d'Auguste Perret, l'architecte français considéré comme le pionnier de l'architecture en béton armé. Son église Notre-Dame du Raincy, construite quatre ans avant celle de Bâle, est souvent considérée comme la première église moderne. Un semblable système de construction et un espace interne identique rapprochent ces deux édifices. L'influence de Perret fut grande en Suisse, particulièrement sur l'architecture religieuse. Plusieurs églises se réclament de cette influence à travers l'église de Bâle. Un des architectes ainsi influencés est Fritz Metzger. On le voit bien dans deux de ses églises du milieu des années 1930, Notre-Dame-de-Lourdes à Seebach, près de Zurich, et Saint-Charles-Borromée à Lucerne (ill. 9 et 10). Les deux ont une façade strictement rectangulaire et symétrique. Les formes sont



13. Karl Moser, Saint-Antoine, Bâle, 1926. Cliché reproduit dans Ferdinand Pfammatter, *Betonkirche*, Einsiedeln, Benziger Verlag, 1948, p. 36.



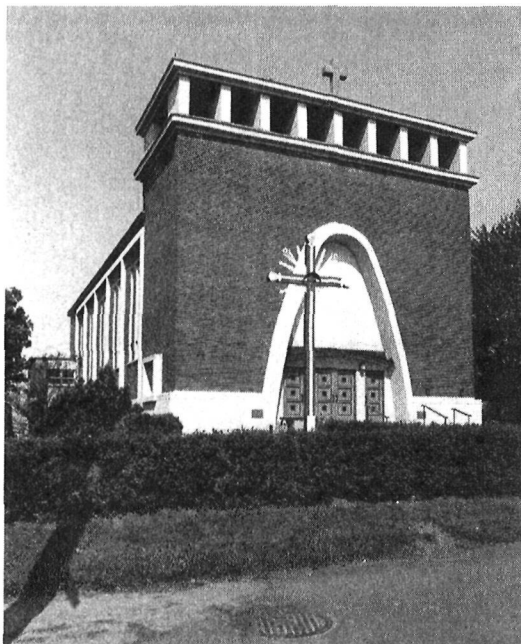
14. Karl Moser, Saint-Antoine, Bâle, 1926. Nef. Cliché reproduit dans Ferdinand Pfammatter, *Betonkirche*, Einsiedeln, Benziger Verlag, 1948, p. 35.

réduites à l'essentiel, comme le portique formé par la projection de la dalle de la toiture que soutiennent deux fines colonnes en béton. Dans les deux cas, le clocher se résume à la forme stricte d'un parallélépipède. Dénudement complet aussi à l'intérieur où la coupe transversale forme un rectangle semblable à celui de la façade, simple résultat du parti structural qui consiste à faire porter un toit plat sur des colonnes. Comme nous l'avons déjà vu, l'éclairage est obtenu par un bandeau continu de fenêtres immédiatement sous la toiture. C'est une autre façon de produire un jeu plastique qui oppose la forme géométrique des vides à celle des pleins.

Au Québec, on trouve l'influence de cette architecture à Montréal et dans la région montréalaise. La première église de ce style est Notre-Dame-Porte-de-l'Aurore à Verdun (ill. 15 et 16), construite entre 1953 et 1955 d'après les plans de Jean-Marcel Petrucci. L'intérieur, de section rectangulaire, est complètement libre de colonnes. Cette église n'est pas large et le poids de sa toiture est porté par des piliers qui flanquent les murs. À l'extérieur, la composition géométrique rectiligne sur les murs latéraux est simplement l'expression de la structure qui définit des cadres rectangulaires dans lesquels s'insèrent des fenêtres également rectangulaires. La façade peut étonner, principalement avec son arc parabolique qui enjambe le triple portail. Il faut préciser que cette église est celle d'une communauté de Lithuaniens nouvellement établis à Montréal, et dans la façade on a voulu évoquer la porte de l'Aurore, l'entrée orientale dans la ville de Vilnius, capitale de la Lituanie.

Pendant que cette église était en construction, on bâtissait dans la région montréalaise deux autres églises de ce type. Ce sont les églises Saint-Hippolyte à Saint-Laurent et Sainte-Françoise-Romaine à Lachine (ill. 17, 18 et 19). L'église de Lachine fut dessinée par Bernard Dépatie. La stricte géométrie de sa façade principale et de son clocher se dressant sur le côté gauche rappelle les églises de Metzger et de Moser, tandis que, sur les murs latéraux, l'alternance des rectangles pleins et des rectangles vides s'inscrit dans la même approche plastique qu'à l'église Saint-Antoine à Bâle.

En 1957, les architectes Robillard, Jetté, Baudouin, une firme à qui l'on doit de nombreuses églises des années 1950 et 1960, non



15. Jean-Marcel Petrucci, Notre-Dame-Porte-de-l'Aurore, Verdun, 1953-1955. Photo : Claude Bergeron.



16. Jean-Marcel Petrucci, Notre-Dame-Porte-de-l'Aurore, Verdun, 1953-1955. Nef. Photo : Claude Bergeron.



17. Bernard Dépatie, Sainte-Françoise-Romaine, Lachine, 1954.
Photo : Claude Bergeron.



18. Bernard Dépatie, Sainte-Françoise-Romaine, Lachine, 1954.
Photo : Claude Bergeron.

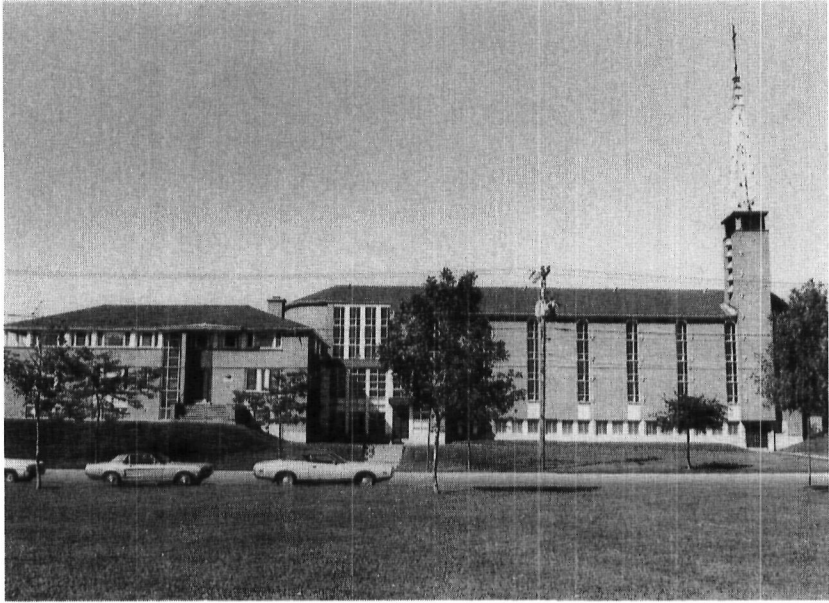


19. Bernard Dépatie, Sainte-Françoise-Romaine, Lachine, 1954. Nef.

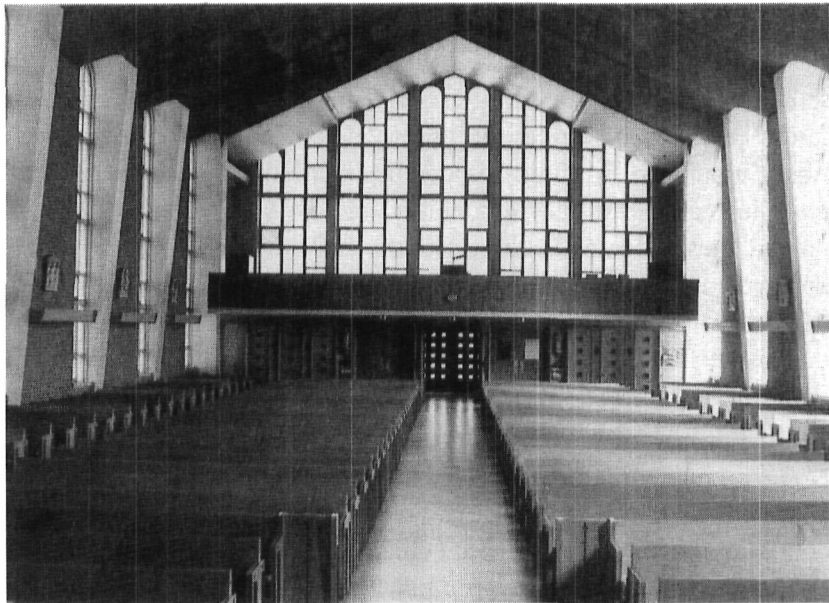
Photo : Claude Bergeron.

seulement à Montréal, mais jusqu'à Sept-Îles et à Amos, construisaient l'église Saint-Donat (ill. 20 et 21) dans l'est de la métropole. Abstraction faite de quelques détails particuliers, on retrouve toujours les caractéristiques fondamentales identifiées dans les églises précédentes : géométrie des élévations à l'extérieur et même façon de traiter les pleins et les vides. À l'intérieur, l'espace est toujours dégagé. Son volume, de section essentiellement rectangulaire, reproduit exactement la forme de l'extérieur. L'éclairage est généreux et uniforme dans tout l'intérieur.

La fin des années 1950 marque la fin de la construction de ce type d'architecture. Plusieurs facteurs ont sans doute contribué à son abandon. D'abord, ce sont des églises d'un modernisme modéré. Leur plan longitudinal demeure celui des églises traditionnelles. Leur volumétrie et leurs formes, en dépit du dénuement et du traitement géométrique qui les caractérisent, ne sont pas absolument différentes de celles des églises plus anciennes. La silhouette millénaire de



20. Robillard, Jetté, Baudouin, Saint-Donat, Montréal, 1957.
Photo : Claude Bergeron.



21. Robillard, Jetté, Baudouin, Saint-Donat, Montréal, 1957. Nef.
Photo : Claude Bergeron.

l'église en longueur avec son entrée principale au milieu d'un petit côté que flanque le clocher se laisse toujours reconnaître. Vers 1960, on commence à construire des églises dont la masse se veut davantage l'expression du rituel qui y est pratiqué, comme à Notre-Dame d'Anjou. Dans cette œuvre d'André Blouin construite à Ville d'Anjou en 1961-1962, l'accent, autant dans la volumétrie que dans l'éclairage, est mis sur les lieux de célébration liturgique que sont l'autel et les fonts baptismaux. La toiture, basse à l'entrée dans la nef, s'élève constamment jusqu'au sanctuaire et au baptistère qui le flanque et au-dessus desquels se dresse le clocher. C'est aussi par ces lieux dominants que pénètre directement la lumière pour ensuite devenir de moins en moins intense en descendant la nef. À cette époque, l'architecture des lieux de culte devient plus expressive. Quant à elles, les églises marquées par l'influence de la Suisse alémanique ne semblent plus en mesure de traduire le sentiment religieux que l'on cherche alors à rendre dans des formes sculpturales. Ces églises affichent en général une apparence austère et conservent souvent une certaine monumentalité. Leur intérieur, qui ressemble à une halle où aucun endroit, pour ainsi dire, ne paraît plus important que l'autre, est envahi par un éclairage cru et uniforme qui le prive de toute qualité de mystère.



Bibliographie

- Corbeil, Wilfrid (1951), « Les arts plastiques au Canada français », *Culture*, 12, 4 (décembre), p. 341-352.
- Denis, Maurice (s.d.), *Histoire de l'art religieux*, Paris, Flammarion.
- Harvey, Jean-Charles (1934), *Les demi-civilisés*, Montréal, Éditions du totem.
- Harvey, Jean-Charles (1935), « Musées d'horreur. Architecture, décoration religieuses », *Le Canada* (7 décembre), p. 2.
- Maurault, Olivier (1921), « Un professeur d'architecture à Québec en 1828 », *Royal Architectural Institute of Canada*, 3, 1 (janvier et février), p. 32-36.
- Régamey, Pie-Raymond ([1947] 1948), « L'exemple de la Suisse alémanique », *Art sacré*, 15, 1-2 (janvier et février), p. 3-28. Cet article fut reproduit dans la revue montréalaise *Architecture, bâtiment, construction*, 3, 23 (mars), p. 20-36.