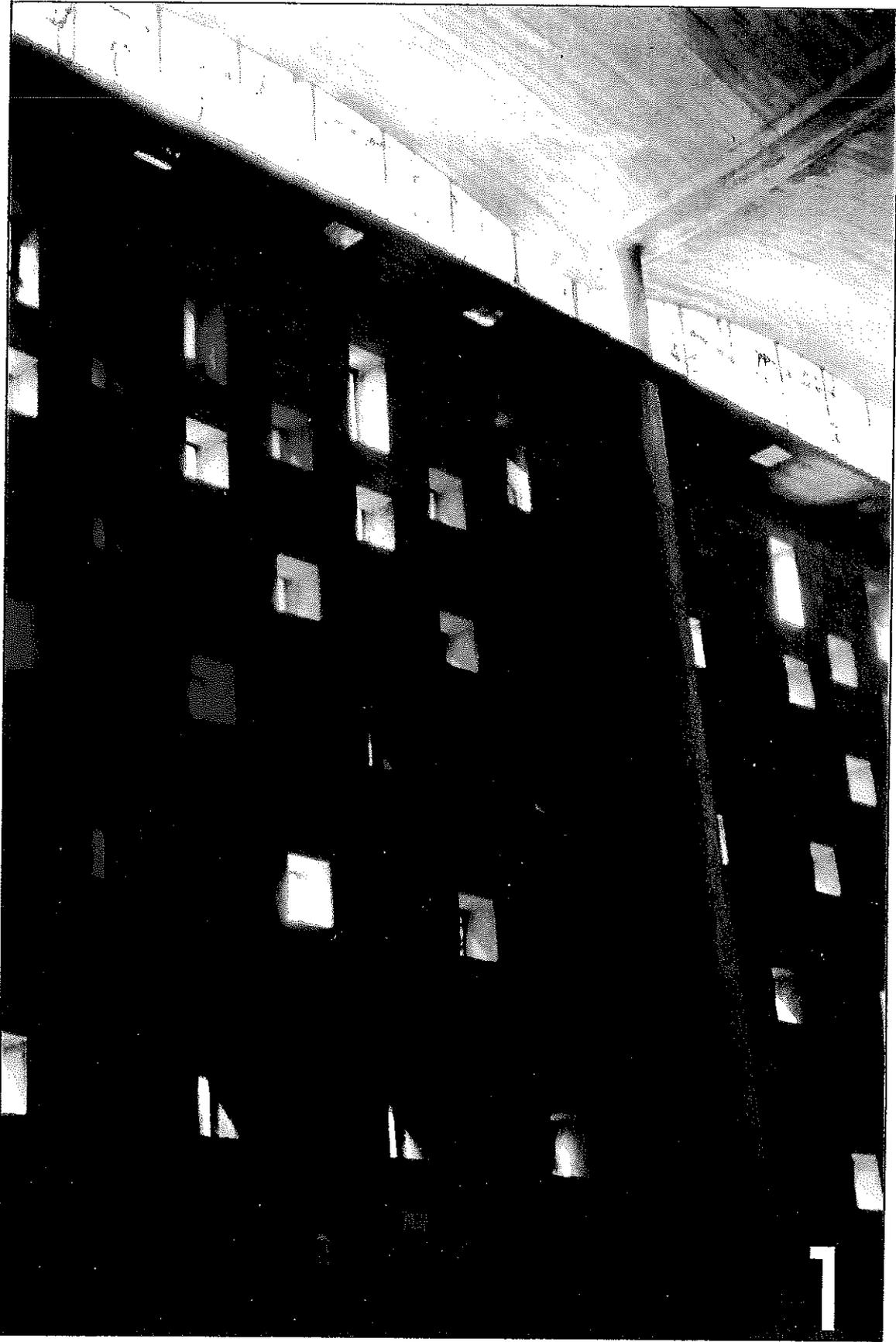


LE COUVENT DES DOMINICAINS
AVENUE SALOMON A LILLE



1

UNIVERSITE CHARLES DE GAULLE. LILLE III
PIERRE LEBRUN. MEMOIRE DE MAITRISE
D'HISTOIRE DE L'ART REALISE SOUS LA DIRECTION
DE MADAME LUSSIEU-MAISONNEUVE. PROFESSEUR
VILLENEUVE D'ASCO - JUIN 1993

LE COUVENT DES DOMINICAINS DE LILLE
1 9 5 2 - 1 9 6 5
PIERRE PINSARD - NEIL HUTCHISON - ARCHITECTES
BERNARD LAFAILLE - INGENIEUR
GERARD LARDEUR - VERRIER

SOMMAIRE

<u>AVANT PROPOS</u>	p. 4
<u>INTRODUCTION</u>	p. 6
<u>PREMIERE PARTIE : LE RENOUVEAU DE L'ARCHITECTURE SACREE EN FRANCE APRES LA SECONDE GUERRE MONDIALE</u>	
1. Reconstruction et construction d'édifices religieux durant les années 45-55 en France	p. 10
• rationalisme structurel et tradition : l'influence d'Auguste Perret	p. 10
• architecture religieuse contemporaine et art sacré moderne : Assy, Audincourt et Vence	p. 11
• l'architecture religieuse d'inspiration brutaliste : entre emphase plastique et expressivité architectonique	p. 13
2. La revue <u>L'Art Sacré</u> et l'émergence d'une architecture religieuse contemporaine	p. 15
<u>DEUXIEME PARTIE : LE COUVENT DES DOMINICAINS DE LILLE : DU PROJET A LA REALISATION</u>	
Introduction	p. 18
1. L'ordre des Frères prêcheurs ou Dominicains	p. 19
- historique succinct de l'Ordre	p. 19
- les Dominicains à Lille	p. 20
2. De la décision de réaliser un nouveau couvent dominicain à Lille, à l'élaboration du premier permis de construire	p. 22
- le choix de Pierre Pinsard et son association avec Neil Hutchison	p. 22
- la correspondance entre le Père Bous et Pierre Pinsard	p. 23
- la définition du programme	p. 24
- la gestation du projet initial	p. 25
- l'évolution du projet jusqu'au premier permis de construire :	p. 29
~ architecture monastique et architecture moderne : la doctrine de Pierre Pinsard et son évolution	p. 29
~ les premières esquisses, l'avant-projet, la maquette et le permis de construire	p. 30
~ l'état du projet en décembre 1953	p. 34
~ un système architectonique d'inspiration brutaliste	p. 35

- 3. La réalisation de la première tranche du couvent**
- le choix des entreprises et le chantier de la première tranche p. 3
 - l'édification de la chapelle et du bâtiment des Pères (mai 1955 à juillet 1957) p. 3
 - l'emménagement de la Communauté dominicaine et la consécration de la chapelle p. 4
- 4. La seconde tranche des travaux : le noviciat, l'hôtellerie, le réfectoire et la maison du concierge**
- les causes de la reprise des travaux p. 4
 - l'évolution du plan d'ensemble du couvent p. 4
 - la définition des éléments de programme et l'élaboration du second permis de construire p. 4
 - le chantier du noviciat et du réfectoire p. 4
 - la réalisation de l'hôtellerie p. 4
 - la porterie et la maison du gardien p. 4
 - l'achèvement de la seconde tranche p. 4

TROISIEME PARTIE : LE BRUTALISME BIEN TEMPERE DE L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE DE PIERRE PINSARD

- **le couvent des Dominicains de Lille : une architecture contemporaine et familière** p. 50
- le couvent de la Tourette de Le Corbusier : une architecture paradoxale p. 51
- le couvent de la Clarté Dieu des frères Arsène-Henry : une architecture brutaliste et austère p. 51
- les églises de Pierre Pinsard et la leçon du couvent des Dominicains p. 52
- comparaison avec quelques églises contemporaines de la métropole lilloise p. 54

CONCLUSION p. 56

ANNEXES

- **La Fortune critique du couvent des Dominicains de Lille** p. 61
- **Notices biographiques : Pierre Pinsard, Neil Hutchison, le Père Michel-Robert Bous, Bernard Lafaille, Gérard Lardeur** p. 64

BIBLIOGRAPHIE p. 69

VOLUME 2 : ICONOGRAPHIE

VOLUME 3 : ENTRETIENS

VOLUME 4 : FAC-SIMILE DE LA CORRESPONDANCE ENTRE LE PERE BOUS ET P. PINSARD

AVANT-PROPOS

On sait que la Flandre connut durant le XVème siècle une période de grandeur et de prospérité sous la domination des ducs de Bourgogne. A cette époque, le peintre Jean Van Eyck résidait à Lille qui abritait la "Chambre du Conseil" de l'Etat bourguignon, et l'industrie textile était très active dans le plat pays. L'architecture civile connaissait alors une mutation qualitative : les maisons de torchis et de bois laissaient place aux maisons de briques et de pierres, tandis que les ducs de Bourgogne entreprenaient de nombreuses constructions dont Lille conserve une partie du Palais Rihour. Enfin, le gothique flamboyant était toujours vivace comme en témoignent les églises Saint-Maurice et Sainte-Catherine de Lille.

Autour de l'histoire de villes comme Bruges, Gand et Anvers s'est constitué une légende dorée des villes flamandes de la Renaissance qui est toujours vivace de nos jours comme le montre, par exemple, le théâtre de Michel de Ghélderode. Cette nostalgie est peut-être d'autant plus vivace dans la région lilloise que celle-ci a connu durant l'époque contemporaine de nombreux bouleversements.

En effet, durant le siècle qui s'est écoulé entre 1815 et 1914, Lille, Roubaix et Tourcoing connurent un développement extrêmement rapide et spectaculaire. La multiplication des entreprises textiles, la prolifération des infrastructures de communication, l'afflux de main d'oeuvre vers les centres urbains créèrent cet enchevêtrement de courées et d'usines qui constitue l'essentiel du tissu urbain de la métropole lilloise. Sans doute, en donnant à leurs usines l'aspect de châteaux moyenâgeux, certains patrons du textile voulurent-ils signifier qu'ils perpétuaient un passé prestigieux mais l'essentiel du paysage urbain que nous a légué cette période est le reflet d'une logique industrielle effrénée et anarchique.

Quant aux villes textiles de la vallée de la Lys, elles connurent au XIXème siècle une expansion limitée qui préserva les centres anciens et les monuments - église, beffroi - édifiés au cours du Moyen-Age, jusqu'à ce que le front, lors de la première guerre mondiale, se fût stabilisé le long de cette voie d'eau, entraînant souvent leur destruction quasi-totale. Dans le meilleur des cas, ces villes furent reconstruites, comme par exemple Armentières ou Comines, avec le projet de les reconstituer telles qu'elles devaient être, ou telles que l'on rêvait qu'elles avaient dû être, durant la Renaissance. Souvent aussi, la recherche du moindre coût et l'urgence conduisirent à des résultats médiocres et amnésiques.

Aux bouleversements successifs que subirent les villes de l'actuelle métropole lilloise, s'ajoutent de nos jours les effets de la crise économique, provoquant l'apparition de multiples friches industrielles environnées de quartiers dégradés, ce qui conforte la conviction que l'on rencontre chez de nombreux décideurs, politiques et économiques et, plus gravement, chez un certain nombre d'urbanistes et d'architectes, selon laquelle l'essentiel du tissu urbain des villes du nord serait sans qualité, juste bon à raser. Ce désintérêt, voire cette hostilité, se fonde sur une dévalorisation du patrimoine local que l'on peut expliquer par une méconnaissance de sa valeur d'histoire. Car ce phénomène n'atteint pas seulement les anciens quartiers mais aussi les monuments. Il est ainsi tout-à-fait symptomatique que l'on ait pu raser en 1986 l'église Saint-Christophe de Marcq-en-Baroeul à la demande du Conseil paroissial qui la jugeait laide, alors qu'il s'agissait là probablement de la première église en béton armé de la région. Cette mentalité explique sans doute aussi comment la dégradation de la villa Cavrois de Mallet-Stevens puisse s'opérer dans l'indifférence des institutions locales.

D'une meilleure connaissance de la valeur du patrimoine architectural de nos villes, en particulier du patrimoine contemporain, pourrait résulter que l'on n'ampute plus inconsidérément celles-ci de pans entiers de leur mémoire.

Dans cette perspective, le couvent des Dominicains de Lille constitue un édifice exemplaire. En effet, ce monument peu connu, ne donne sur aucune grande voie de passage, et, de surcroît, son architecture est d'une grande discrétion. De plus, s'agissant d'un édifice construit durant les années 50 et 60, il pourrait sembler que l'on soit suffisamment familier de son architecture pour rendre inutile la réalisation étude approfondie. Or, cet édifice récent, et quoique né d'une initiative privée, se trouve profondément ancré dans l'histoire de Lille ; cependant, il noue également des liens avec l'histoire des édifices religieux et plus particulièrement celle des monastères, mais aussi avec l'architecture de villes comme Bruges et Gand dont les concepteurs souhaitèrent s'inspirer sans, toutefois, ignorer celle des usines textiles proches. De plus, sa situation en limite de Lille et tourné vers Roubaix et Tourcoing, en quelque sorte au coeur de la métropole, n'est aucunement due au hasard mais à la volonté opiniâtre du Père Supérieur, qui aurait d'ailleurs souhaité installer son couvent au Croisé-Laroche à mi-chemin entre Lille, la ville des banques et des institutions, la ville d'histoire, et Roubaix et Tourcoing, villes des industries et des classes laborieuses. Ce monument participe donc à la cohésion de la métropole et offre des réponses singulières et d'une élégante sobriété à un certain nombre de quartiers, comme celle des rapports entre architecture moderne et conventions architecturales de l'architecture monastique, ou entre structure architectonique contemporaine et matériaux traditionnels ou encore entre architecture et arts plastiques.

INTRODUCTION

Lorsque l'on parcourt, avec le regard propre à l'historien de l'architecture, la multitude des objets construits qui composent le bruit de fond du paysage urbain et que l'on cherche à distinguer un édifice digne d'être étudié, l'on est tenté d'accorder une attention privilégiée aux monuments, c'est-à-dire, non seulement aux oeuvres dont la taille est imposante, mais à celles qui exaltent le souvenir ou la mémoire d'une personne ou d'un fait. En effet, on pressent que ces édifices recèlent une grande capacité d'histoire que l'analyse permettra de révéler, de mettre en lumière.

De ce point de vue l'intérêt que suscite le couvent des Dominicains se comprend d'emblée car bien que présentant des formes clairement contemporaines, il se trouve nécessairement relié à l'architecture monastique d'époques antérieures. En effet, religieux ce monument l'est dans toute l'acception du terme. C'est un lieu qui a pour objet de rassembler (du latin *religere* - rassembler, recueillir) les moines, les fidèles, les hôtes au sein de bâtiments (église, cellules, parloirs, bibliothèque, hôtellerie, etc...) réunis eux-mêmes autour d'un cloître. Religieux, le couvent l'est également parce qu'il a vocation de relier (du latin *religare*) le présent au passé (la commémoration du sacrifice du Christ, mais aussi la perpétuation de la règle de l'Ordre, l'ordonnance traditionnelle des bâtiments). Ainsi, le couvent des Dominicains de Lille possède une nature complexe qui lui vaut de composer avec des données topographiques, contingentes au lieu de construction (la configuration de la parcelle, la voirie d'accès, la volumétrie des constructions environnantes, la proximité de l'église paroissiale...) mais également avec des données plus diffuses qui entretiennent entre elles des relations non pas d'ordre géométrique mais topologique, un peu comme celles qui unissent les éléments d'une collection. Parmi ces données, nous pouvons citer : les plans des couvents qui font référence dans l'imaginaire architectural (Saint-Gall, Cluny, la Tourette...), l'architecture rêvée des villes flamandes de la Renaissance (Bruges, Gand...), les châteaux de l'industrie de la métropole lilloise, les exemples d'architecture brutaliste qu'admirait Neil Hutchison, les édifices religieux alors déjà réalisés par Pierre Pinsard, les églises de la Suisse alémanique qu'aimait le Père Bous...

La motivation première de cette étude a été de reconstituer le cheminement selon lequel l'ensemble de ces éléments se sont amalgamés, hiérarchisés, synthétisés jusqu'à aboutir au projet et à l'édifice construit. Le dialogue franc et amical que l'architecte Pierre Pinsard et le Père Bous, Supérieur du Couvent, entretinrent tout au long des années de gestation et de chantier, joua un rôle déterminant dans ce processus et son aboutissement.

D'un point de vue général, il s'est agi de souligner le rôle singulier qu'a joué l'édifice religieux dans la culture des architectes français jusqu'au milieu des années 60. En effet, la pérennité et la simplicité du programme de l'édifice cultuel, temple ou église, (un parallélépipède, un bâtiment orienté, un autel) permettent d'inscrire le rôle de l'architecte dans une histoire dont l'origine se confond avec celle de la civilisation, avec l'Antiquité prestigieuse (du Parthénon à Notre-Dame-du-Haut de Ronchamp en passant par les cathédrales...) tout en conférant à l'architecture la capacité d'atteindre au sacré et d'affirmer ainsi une supériorité essentielle sur la construction. De plus, la question des rapports entre art et architecture, en débat depuis la fin du XIXème siècle, qui prend une tournure plus aiguë durant les années 40 et 50, trouve dans l'édifice cultuel un lieu privilégié où l'architecte peut prétendre à ce que l'oeuvre d'art, même sacrée, ne rivalise pas avec l'architecture mais se borne docilement à un rôle de contrepoint décoratif.

Enfin, l'ambition ultime de ce travail est de montrer comment, par-delà la complexité des enjeux, la multiplicité des intervenants, les années séparant l'élaboration des premières esquisses de l'achèvement de l'oeuvre, ses auteurs parvinrent à créer, par un heureux dialogue entre le local et le général, le contemporain et la tradition, une oeuvre d'une grande cohérence et d'une singularité discrète qui s'impose comme l'un des monuments les plus intéressants de l'architecture des années 50-60 de la région nord.

Afin de reconstituer l'histoire du couvent des Dominicains de Lille, ma première démarche a consisté à rencontrer le Père Bous, initiateur et maître d'ouvrage inspiré de ce monument, dont il constitue, comme il aime à le rappeler lui-même, la "mémoire vivante". Les entretiens qu'il m'a accordés et durant lesquels il a répondu à mes questions avec l'aménité et la clarté qui lui sont coutumières, ont servi de base à mes démarches ultérieures. Malheureusement, le Père Bous ne possédait qu'un nombre réduit de documents : quelques courriers, un certain nombre de photographies du chantier, quelques coupures de presse de l'époque, deux esquisses sur calque de Pierre Pinsard et le permis de construire de la seconde tranche. Quant à la maquette, abîmée par de multiples transports lors d'expositions, elle avait finalement été détruite.

Je me suis ensuite adressé au service des archives de la mairie de Lille, espérant y trouver le dossier de permis de construire de la première tranche. Mais, sans que l'on sut m'en expliquer la raison, le dossier "couvent des Dominicains" qui y est conservé, se limite également aux pièces relatives au dossier de permis de construire de la seconde tranche (pièces écrites et plans). Par acquit de conscience, je me suis rendu au service des Archives Départementales du Nord où j'ai été à même de vérifier qu'il n'existait aucune pièce relative au couvent de l'avenue Salomon à Lille. Il me restait une piste locale à explorer : celle de documents éventuellement conservés par les entreprises qui avaient réalisé le gros oeuvre de l'édifice. Il s'avéra rapidement que l'entreprise Caroni avait détruit récemment (courant 1991) ses archives les plus anciennes dont celles concernant la construction de la première tranche du couvent. Par contre, les archives de l'entreprise Rabot-Dutilleul se révélèrent receler un ensemble de documents relatifs à l'édification des bâtiments de la seconde tranche du couvent. Un certain nombre de ces documents, essentiellement des échanges de lettres entre cette entreprise et Pierre Pinsard ou le Père Bous, m'aident à préciser les problèmes qu'affrontèrent l'architecte et le maître d'ouvrage lors de cette seconde phase du chantier.

Le Père Bous m'avait appris que, quelque temps avant le décès de Pierre Pinsard survenu au début de l'année 1988, il avait exprimé à ce dernier son souhait de rassembler au couvent de Lille un certain nombre de documents relatifs à sa genèse, mais Pierre Pinsard lui avait manifesté son impuissance à répondre favorablement à cette demande, arguant du grand désordre qui régnait parmi ses archives entreposées dans sa résidence secondaire, située aux Andelu en Seine-et-Oise. J'entrepris alors d'entrer en relation avec la famille de Pierre Pinsard afin de savoir dans quelles conditions il me serait possible d'accéder à ces documents. En fait, au cours d'un entretien téléphonique que m'accorda Agnès Pinsard, fille de l'architecte, j'appris que l'ensemble des archives de Pierre Pinsard avait été versé à l'Institut Français de l'Architecture (I.F.A.) à Paris en juillet 1988. Je pris donc contact avec Gilles Ragot, directeur des Archives d'Architecture du XXème siècle, de l'I.F.A., et lui exposai la nature du travail de recherche que j'avais entrepris dans le cadre de mon mémoire de maîtrise d'Histoire de l'Art. Celui-ci m'a autorisé à travailler directement sur les pièces constituant le fonds Pierre Pinsard qui étaient rassemblés mais grossièrement classés. Pour les besoins de mon étude, j'entrepris donc de regrouper de manière plus systématique les documents écrits et les tirages de plans relatifs aux monuments religieux qu'il réalisa. Concernant le couvent des Dominicains, j'effectuai un classement plus poussé des diverses pièces (devis, courriers, plans...). Au regard du travail de reconstitution de la genèse et de la réalisation de cet édifice, le type de document dont la découverte me parut la plus intéressante, fut, sans conteste, la correspondance que l'architecte et le maître d'ouvrage entretenirent avec une grande régularité de 1952 à l'achèvement de l'ensemble du couvent en 1965. Cette correspondance se poursuivit jusqu'aux années 1980 puisque la relation entre les deux hommes se mua rapidement en une amitié profonde interrompue seulement par le décès de Pierre Pinsard. Je ne me suis pas attaché à étudier les documents de cette dernière partie car ils présentent peu d'intérêt quant à l'histoire du couvent lui-même.

Cependant, j'ai désiré compléter la partie documentaire de mon travail en entreprenant de rencontrer d'autres protagonistes de cette histoire.

C'est ainsi, que j'ai été reçu à Paris par madame Gisèle Pinsard, veuve de l'architecte, et par son fils Laurent, photographe. Cet entretien m'a permis d'éclairer certains aspects de la biographie de Pierre Pinsard.

Neil Hutchison, coauteur du couvent de Lille a également accepté de répondre à mes questions et, avec beaucoup de gentillesse, m'a autorisé à prendre copie de nombreux documents photographiques relatifs au déroulement du chantier. Il a également accepté de relire ce mémoire et, lorsque besoin était, de le corriger ou de le compléter.

Le sculpteur Gérard Lardeur, auteur des vitraux qui rehaussent l'église du couvent, m'a ouvert avec chaleur les portes de son atelier parisien.

L'architecte Hugo Vollmar qui assista Pierre Pinsard à partir de la mise en oeuvre de la seconde tranche a eu la gentillesse de relire ce travail.

Enfin le Père Régamey, qui fut codirecteur de la revue L'Art Sacré, a répondu avec une verve intacte à mes questions concernant sa collaboration avec le Père Couturier.

Cependant, cette étude n'aurait pas été complète sans la recherche bibliographique qu'il m'était indispensable d'effectuer afin de situer le couvent des Dominicains de Lille dans l'histoire de l'architecture religieuse et, plus particulièrement, dans le processus de construction ou de reconstruction d'édifices religieux en France après la seconde guerre mondiale. Les très intéressantes collections de périodiques d'art et d'architecture conservés au sein de la Bibliothèque Municipale de Lille, et les nombreux ouvrages d'histoire de l'architecture que possède la Bibliothèque Universitaire de Lille III, me furent, dans ce cadre, d'une aide précieuse.

PREMIERE PARTIE : LE RENOUVEAU DE L'ARCHITECTURE SACREE
EN FRANCE APRES LA SECONDE GUERRE MONDIALE

1 - RECONSTRUCTION ET CONSTRUCTION D'EDIFICES RELIGIEUX DURANT LES ANNEES 45-55 EN FRANCE

A la libération du territoire, après les destructions massives occasionnées par la guerre 39-45, les architectes se trouvèrent confrontés aux problèmes posés par la reconstruction des villes et des monuments. Le nombre d'églises sinistrées, en France, au cours de la seconde guerre mondiale fut approximativement équivalent à celui constaté lors de la guerre 14-18, à savoir 4000 édifices dont 400 étaient à reconstruire entièrement. La répartition géographique de l'ensemble des destructions, différait de celle de la guerre précédente, l'ensemble du territoire ayant été impliqué dans le conflit. D'autre part, la mécanisation de la guerre, notamment les bombardements aériens, avait entraîné une plus grande dispersion des ruines. La Région Nord de la France se signalait par des destructions urbaines de grande ampleur : Dunkerque, Amiens, Maubeuge étaient durement touchées.

La reconstruction des églises ne se posa pas, pour les architectes, dans les mêmes termes qu'après la première guerre mondiale. Il ne fut pratiquement plus question de reconstruction "à l'identique". Sans doute le souvenir, encore présent dans les esprits, de l'attachement du régime de Vichy à des valeurs traditionalistes, encourageant les partisans d'un régionalisme démagogique, ne pouvait autoriser, dans le climat d'effervescence politique et social qui suivit la libération, la réapparition de telles conceptions. Cependant, il serait simpliste de ne voir dans le changement d'esprit des projets de reconstruction que l'écho des variations de l'histoire politique.

Au problème de la reconstruction des églises détruites durant la guerre, la politique de renouvellement de l'habitat et d'équipement du territoire induite par l'accroissement de la population urbaine ajouta la question de la construction d'édifices religieux en accompagnement de la réalisation de nouveaux quartiers d'habitat et de l'édification de grands ensembles de logements à la périphérie des villes. Cependant, les données furent différentes dans le cadre de la reconstruction. En effet, dans ce cas, les moyens financiers moindres n'autorisèrent souvent que des édifices modestes. D'autre part, la question des contingences locales se posait de manière singulière ; le rapport aux édifices détruits, à une architecture du passé, laissait place à des problèmes de plastique, d'échelle, de décor tout-à-fait singuliers : "Le clocher d'esprit traditionnel dominant un village est impensable, voisinant des immeubles de plus de dix étages", écrivait Paul E. Koch en 1958 dans un éditorial de L'Architecture Française consacré à l'"actualité de l'architecture religieuse" et il ajoutait : "des solutions nouvelles doivent naître".

Rationalisme structurel et tradition : l'influence d'Auguste Perret

En 1945, le fonctionnalisme était largement admis et l'oeuvre architecturale de Perret était reconnue, depuis la fin des années 30 ; cette dernière était généralement considérée comme fournissant la démonstration que l'on pouvait faire oeuvre contemporaine sans rompre avec la tradition classique. Ainsi A. Perret fut-il chargé de la reconstruction de deux villes bombardées, Amiens et Le Havre où se manifesta le mieux son empreinte puisqu'il y conçut ou le plan général de la reconstruction, l'Hôtel de Ville et l'église Saint-Joseph (fig. 1). Si "la reconstruction du Havre fut le dernier grand ouvrage urbain de la tradition rationnelle française" ¹ ce fut, également, dans le cadre de la reconstruction que se réalisèrent les ultimes églises relevant de ce qu'on appelait d'un terme générique "l'Ecole de Perret" ; ainsi Saint-Pierre d'Yvetot d'Yves Marchand (fig. 2), Saint-Julien de Caen d'Henry Bernard (fig. 3) et Notre-Dame de Royan de Guillaume Gillet (fig. 4) participent encore fondamentalement de

1 Kenneth Frampton in Histoire Critique de l'Architecture Moderne - Ph. SERS - Paris 1985 - P. 244-245

cette culture architecturale française dominée durant l'entre-deux-guerres par la figure de Perret. De ces trois églises, Notre-Dame de Royan est sans doute la plus riche de solutions plastiques notamment dans la mise en oeuvre qui y fut faite du voile plissé en béton comme alternative à la structure traditionnelle poteau-poutre.

Cependant, l'examen de ces trois monuments révèle une volonté commune d'y concilier le modernisme, qui résulte de l'emploi du béton comme matériau structural homogène, avec la tradition architecturale ; c'est de ce que dénote la référence formelle à des symboles religieux comme la mandorle, ou l'emploi de colonnades ordonnées ou même de façon plus générale l'importance des jeux de symétrie. G. Gillet loua d'ailleurs A. Perret d'avoir su démontrer "que l'élégance et la pureté d'une construction en béton pouvaient rejoindre la vraie tradition".

Les élèves et épigones de Perret proposaient alors une architecture porteuse de traditions historiques prestigieuses donc "forcément" française. G. Gillet ne disait-il pas en parlant des cathédrales gothiques : "il me semble avoir compris en étudiant nos cathédrales et en les comparant aux églises nouvelles que la sève de la France chrétienne est plus généreuse, sa tradition plus ambitieuse..."². Ces architectes pensaient favoriser ainsi l'émergence d'une architecture internationale prenant en compte la tradition historique mais ils excluaient également toute recherche d'ancrage dans le lieu.

Ainsi lorsqu'en 1952 l'architecte H. Bernard vint expliquer aux paroissiens de Saint-Julien de Caen son projet pour la future église, il leur déclara : "Un courant d'idées existe, qui préconise une harmonie entre l'église et les constructions riveraines, et qui semblerait soumettre à celle-ci, celle-là recréant ainsi une sorte de régionalisme... Mais lorsque l'on songe que l'Eglise est précisément la seule internationale qui tienne, comme l'a nommée un penseur contemporain..., il serait inconcevable et insipide de rechercher un style régional ou même national d'église... Si étrange que la chose puisse paraître, je préfère savoir qu'à Tokyo a été construite une église en béton armé dans le style d'Auguste Perret, parce que, le béton armé est un matériau de notre temps et qu'il est aussi un matériau international"³.

Car, en effet, ce que dénote l'architecture de nombreux édifices religieux réalisés au cours des années 45-55 que ce soit d'abord dans le cadre de la reconstruction, puis ensuite dans celui d'opérations d'urbanisation nouvelles, c'est l'adoption de solutions plastiques et tectoniques conciliant une volumétrie sobre et moderniste avec l'emploi de matériaux ou de formes architecturales qui inserrent le bâtiment dans son environnement.

Ce courant architectural s'appuya, en particulier, sur l'exemple des édifices religieux réalisés durant les années 30 par un certain nombre d'architectes de la Suisse alémanique comme Karl Moser, Fritz Merger et Hermann Baur. Chez ces architectes, la leçon de Perret - l'emploi structural du béton, l'usage de colonnades, l'accent mis sur l'orthogonalité - était atténuée par l'emploi de briques ou de dalles rectangulaires en remplissage ou en parement et par le jeu discret découlant des contrastes de matières, de textures et de couleurs.

Architecture religieuse contemporaine et art sacré moderne : Assy, Audincourt et Vence

Ce que nous montrent également les églises des années 45-55, c'est la prise en compte progressive par les architectes des recherches plastiques menées par les peintres et les

² Cité par Joseph Pichard in Les Eglises nouvelles à travers le monde - Editions des deux mondes - Paris 1960

³ Henry Bernard cité par l'Architecture Française n° 161-162 - 1955

sculpteurs depuis le début du siècle. Cette reconnaissance tardive, qui doit beaucoup au Père Couturier ⁴, se concrétisa à la fin des années 40 par trois églises : celles d'Assy, de Vence et d'Audincourt.

L'édifice du plateau d'Assy en Savoie (fig. 5) avait été bâti par l'architecte Novarina en 1937-1938. Comme dans d'autres oeuvres, il avait cherché, là, à concilier modernisme et régionalisme. Ainsi la nef évoque avec sa toiture surbaissée un immense chalet et des matériaux locaux, granit et marbre, ont été employés pour réaliser les piles de la façade ainsi que le clocher isolé. Après la guerre et sous l'impulsion du Père Couturier, il fut demandé à de très grands noms de la peinture française contemporaine comme Léger, Bonnard, Matisse, Braque d'y réaliser une part de la décoration. D'autres peintres, peu connus alors et faisant partie du courant religieux de l'École de Paris, comme Manessier et Bazaine, y collaborèrent également.

Pour la décoration de l'église d'Audincourt (fig. 6) dans le Doubs, réalisée également par Novarina en 1951, on fit de nouveau appel à Léger et à Bazaine.

Quant à la chapelle de Vence (1948-52), c'est de ces trois constructions la plus connue puisqu'elle est l'oeuvre du peintre Henri Matisse (fig. 7). Celui-ci, tout en s'entourant des conseils du Père Couturier, du Frère Rayssiguier et de l'architecte A. Perret, assumait la direction de la construction et conçut l'ensemble de la décoration.

Si ces trois églises suscitèrent, au début des années 50, un mouvement d'intérêt suivi d'une polémique entre partisans et adversaires, ce ne fut pas à cause de leur architecture, dont les fondements à ce moment-là étaient généralement admis, mais de leurs décorations : celles-ci engendrèrent non seulement l'hostilité de nombreux catholiques ⁵ mais également l'opposition de principe d'architectes qui prirent conscience que, dans ces églises, l'aura des oeuvres plastiques qui dépassait largement celle des décorations traditionnelles, renvoyait l'architecture au rôle secondaire de faire-valoir : c'est donc la crainte de voir se produire une remise en cause générale de la prééminence de l'architecture sur les autres arts qui fit dire à Henry Bernard, l'architecte de l'église Saint-Julien de Caen : "Quitte à prendre le contre-pied d'un mouvement bienfaisant dans ses débuts mais qui s'est transformé en une propagande inadmissible, je prétends qu'une église n'est pas un musée où viennent se confronter les artistes réputés grands ; leurs noms importent fort peu à la prière, et leur plus grande réussite serait au contraire qu'on ignore leurs noms, tant ils se seraient fondus dans l'oeuvre, dans l'unité" ⁶.

Il faut souligner que les peintres ou les sculpteurs contemporains à qui il fut fait appel pour réaliser peintures, vitraux, mosaïques ou sculptures étaient connus pour des oeuvres qui, lorsqu'elles ne présentaient pas l'expression figurative de thèmes religieux, trahissaient néanmoins un goût plus marqué pour l'expression émotionnelle ou la plastique dramatique que pour l'abstraction raisonnée.

⁴ On peut lire à ce propos l'article de Marcel Billot "Le Père Couturier et l'Art sacré" paru dans le catalogue de l'exposition Paris - Paris - Centre Georges Pompidou - Paris 1981

⁵ Ainsi Jacques Maritain écrit-il dans son ouvrage Art et scolastique paru en 1920 "certaines oeuvres modernes et les plus tourmentées, les plus passionnées d'entre elles, prétendent nous imposer par violence, telles quelles, à l'état sauvage, dans ce que qu'elles ont de plus subjectif, les émotions individuelles de l'artiste lui-même. Et pour prier c'est une gêne insupportable, au lieu de se trouver devant une représentation de Notre Seigneur ou d'un Saint, de recevoir en pleine poitrine comme un coup de poing, la sensibilité religieuse de Monsieur un tel"

⁶ Henry Bernard cité dans le n° 161-162 de l'Architecture Française - 1955

L'architecture religieuse d'inspiration brutaliste : entre emphase plastique et expressivité architectonique

Dans les trois églises évoquées précédemment, l'architecture côtoie les oeuvres plastiques qu'elle abrite quand elle ne s'efface pas derrière elles comme c'est le cas à Vence. Par contre, en réalisant la chapelle de Ronchamp (fig. 8) en 1950-1955 près de Belfort, Le Corbusier proposa un édifice religieux qui se donne à voir comme une gigantesque sculpture. Là, le toit en forme de coque, les murs ondoyants, les courbes et contre-courbes du clocher et des chapelles latérales répondent par leur volumétrie savante au paysage vallonné. Dans cette oeuvre dont la plastique complexe se présente comme l'expression unique et dramatique de son créateur, il n'est question ni de symétrie ni de rigueur rationnelle pas plus que l'on ne peut espérer y trouver une quelconque pureté architectonique. Au baroquisme des volumes répond un choix de matériaux hétérogènes, une structure en réalité "impure" ; si la toiture et la gargouille sont bien en béton brut de décoffrage par contre le béton projeté blanc des murs dissimule une structure en béton avec remplissage en maçonnerie de moellons. La mise en tension de chaque élément de ce monument aboutit à une expression plastique à la limite du désordre : le regard qui suit courbes et contre-courbes est conduit à d'incessants déplacements de l'intérieur vers l'extérieur selon un mouvement linéaire ponctué de façon semi-aléatoire par les trous d'ombre ou de lumière que constituent les petites ouvertures. Ainsi l'intellect de l'observateur est-il contraint à un continu et savoureux travail de recomposition du singulier vers le général.

La forte expressivité des volumes et des matériaux qui caractérise Notre-Dame du Haut de Ronchamp se retrouve de manière plus tempérée, à l'exception notable de la chapelle latérale, dans le couvent Sainte-Marie de la Tourette à l'Arbresle (1953-1960) (fig. 9). S'il est possible de parler de brutalisme à propos de ces deux édifices, ce ne peut être que dans le sens où leur architecture joue, de manière dramatique, sur des contrastes d'ombre et de lumière, de pleins et de vides, une architecture où les articulations fondamentales sont soulignées par la juxtaposition de matériaux rustiques : béton gris brut de décoffrage, crépis blanc, ardoise noire, verre blanc.

Les leçons de plastique architecturale que donnait Le Corbusier avec ces deux monuments religieux, supposaient nécessairement une revalorisation de la mise en oeuvre artisanale du béton. Or, celle-ci s'effectuait paradoxalement à un moment où il pouvait sembler plus important de mettre l'accent sur l'emploi de procédés d'industrialisation de la construction en béton permettant de répondre à l'explosion de la demande immobilière. Mais, au sortir de la guerre, il y avait également urgence à exorciser les images terrifiantes qui, depuis la réalisation du "Mur de l'Atlantique", risquaient désormais d'être associées à toute mise en oeuvre fonctionnelle et à grande échelle du béton. La chapelle de Ronchamp et le couvent de l'Arbresle, où les "canons" sont simplement "à lumière", constituent ainsi deux monuments emblématiques dont l'architecture se veut apaisante. Ainsi, le brutalisme des matériaux employés dans ces lieux de recueillement, comme l'empreinte des veines du bois à la surface du béton, tend à souligner la qualité organique, naturelle, de leur architecture à l'opposé de toute exaltation des procédés de mécanisation.

Un petit édifice, la chapelle Saint-Rouin en Argonne (1956) (fig. 10 et 11), conçue par le Père Rayssiguier de l'Ordre des Dominicains⁷, constitue une autre illustration d'une architecture dont le brutalisme est d'inspiration organique. Lieu de pèlerinage situé au coeur de la forêt, cette chapelle, constituée par un volume simple en béton brut, aux fenêtres et ouvertures inspirées de formes géométriques ou de feuilles d'arbres, aux vitraux et au

⁷ Cf. L'Art Sacré, n° 3-4 Novembre - Décembre 1961

caillebotis dont les réseaux métalliques font écho aux entrelacs des branches et des racines environnantes, se veut inspirée de l'esprit du lieu. Cependant, le malentendu concernant la modernité des formes et des matériaux de cet édifice conduira de nombreux visiteurs à exprimer leur incompréhension voire leur hostilité en le qualifiant de "blockhaus". C'est ce même qualificatif dont est affublé l'église Sainte-Bernadette de Nevers (fig. 12) (1963-1965) par les habitants du quartier où est situé cet édifice. L'ambition de ses concepteurs (Claude Parent et Paul Virilio alors associés au sein du Groupe Architecture Principe) avait pourtant été, en faisant sciemment référence au vocabulaire formel et aux matériaux des bunkers, d'atteindre à une dimension supplémentaire de l'architecture par l'introduction du concept de fonction oblique.

A côté de ce courant architectural dominé par un souci d'expressivité plastique, permettant d'atteindre à "l'espace indicible" selon l'expression de Le Corbusier, il est possible de distinguer une tendance où il s'agit plutôt d'exalter l'expressivité architectonique des matériaux. En France, ce courant dans la continuité du rationalisme structurel prôné par Auguste Perret, subit l'influence de l'architecture anglo-saxonne d'inspiration brutaliste, connue au travers des oeuvres du groupe Team Ten (Alison et Peter Smithson, Aldo Van Eyck, notamment). Le couvent de la Clarté-Dieu à Orsay (fig. 13) conçu par les architectes Luc et Xavier Arsène-Henry (1954-1956), constitue une illustration tout-à-fait heureuse de cette inspiration appliquée à un édifice religieux. Les divers bâtiments où domine une trame orthogonale, ont été réalisés en béton blanc brut d'aspect très soigné. L'emploi d'éléments modulaires répétitifs conférerait à l'édifice une austérité un peu ennuyeuse si les diverses baies ne venaient créer, par leur rythme et leur renforcement marqué, un jeu contrasté d'ombre et de lumière le long des façades.

2 - LA REVUE L'ART SACRÉ ET L'EMERGENCE D'UNE ARCHITECTURE CONTEMPORAINE

Les questions d'un art sacré moderne et d'une architecture religieuse contemporaine se sont cristallisées à la fin des années 30 pour s'épanouir, en France, au cours des années 50. La revue L'Art Sacré, publiée par les éditions du Cerf de 1937 à 1968, joua, grâce à l'esprit que lui conférèrent les Pères Couturier et Régamey, un rôle essentiel dans la clarification de ce débat en favorisant en particulier la mise en oeuvre de réalisations exemplaires.

C'est ainsi que lorsque le Père Bous, Supérieur de la communauté dominicaine de Lille prit la décision de bâtir un nouveau couvent, il s'adressa d'abord au Père Couturier pour que celui-ci le conseille quant au choix de l'architecte puis au Père Régamey afin que ce dernier aide Pierre Pinsard à définir le programme du couvent.

La revue L'Art Sacré fut fondée en 1935 par Joseph Pichard qui ambitionnait, selon ses propres termes, d'en faire "l'organe et l'arme efficace du mouvement de rénovation" ¹. De grands noms présidaient à la naissance de cette revue : Claudel, Denis, Mallet-Stevens, Pingusson, Tournon et de nombreux ecclésiastiques parmi lesquels les Pères Couturier et Régamey. Le Père Régamey estimait cependant que cette revue, qui battait de l'aile, manquait de valeur. C'est alors que deux personnalités de l'aristocratie française, Madame de Chocqueuse et la comtesse d'Harcourt, qui s'intéressaient à L'Art Sacré et s'inquiétaient de voir mourir la seule revue d'art religieux de France, se cotisèrent afin que les éditions du Cerf puissent racheter cette revue à la condition que les Pères Couturier et Régamey en fussent les directeurs. C'est ainsi que l'aspect et l'esprit de la revue changèrent brusquement en 1937 ². Les Pères Couturier et Régamey assurèrent conjointement la direction de L'Art Sacré de 1937 à 1954, année du décès du Père Couturier. La parution de L'Art Sacré se poursuivit jusqu'en 1968. Les Pères Capellades et Cocagnac en partageant désormais la direction.

Issu d'une famille de peintres et de dessinateurs réputés, Raymond Régamey, né en 1900, suivit une formation d'historien de l'art qui le conduisit à préparer une thèse sur Boffrand ; thèse qu'il abandonna lorsqu'il rentra en 1928 dans l'Ordre des Frères Prêcheurs. Le Père Régamey est l'auteur d'une vingtaine d'ouvrages dont une biographie du Père Couturier intitulée Dieu et l'Art dans une vie et d'un ouvrage traitant de L'Art Sacré au XXème siècle paru en 1953.

Pierre Couturier avait été l'un des premiers élèves des Ateliers d'Art Sacré que Maurice Denis et Georges Desvallières avaient ouverts en 1919 à Paris ; il s'agissait moins pour Denis et Desvallières d'assurer un enseignement que d'associer les élèves à leurs propres travaux selon une démarche de compagnonnage inspirée de la tradition. "Pierre Couturier, dès cette époque, se passionnait pour Picasso, pour Derain, pour tout ce qu'il y avait de plus vivant dans l'art contemporain. D'ailleurs, sa verve et son ouverture affolaient Maurice Denis dont il était l'enfant terrible, même s'il lui conservait son admiration et sa vénération" ³. Pierre Couturier participa ainsi en 1924 à la réalisation des vitraux de Notre-Dame du Raincy d'Auguste Perret⁴. Mais dès 1925, il quittait les Ateliers d'Art Sacré pour entrer chez les Dominicains et devenir le Père Couturier.

S'il maintint par la suite une activité créatrice (il réalisa, par exemple, certains des vitraux de l'église d'Assy de Novarina), c'est en tant que critique d'art et directeur de L'Art

1 Joseph Pichard, L'Art Sacré Moderne, Paris, 1953, p. 77

2 Informations fournies par le Père Régamey en février 1993.

3 Propos recueilli auprès du Père Régamey en février 1993.

4 Lettre de Pierre Couturier citée par Marcel Billot dans le catalogue de l'exposition Paris-Paris - Centre Georges Pompidou - Paris 1981

Sacré qu'il exerça en France, durant les années 40 et 50, une influence essentielle sur l'architecture religieuse contemporaine et les arts plastiques qui y furent associés.

La revue L'Art Sacré publia dans son numéro Mai-Juin de 1950 un texte du Père Couturier intitulé "Aux grands hommes, les grandes choses" qui constitue la synthèse des idées qui animèrent son activité durant ces années-là.

La doctrine du Père Couturier se fondait sur l'hypothèse d'une interruption de la tradition qui, depuis la Renaissance, voulait que le clergé catholique confie aux grands maîtres la réalisation des grands monuments de la chrétienté. Cette rupture se serait produite au XIX^{ème} siècle et aurait eu pour conséquence, à l'exemple des édifices religieux de Lourdes, Lisieux ou Fourvières, que les plus grands monuments étaient désormais les pires.

Pour le Père Couturier, la cause en était que les milieux ecclésiastiques ne savaient plus reconnaître les véritables maîtres du fait d'un affaiblissement de leur culture et de l'influence prépondérante des milieux académiques.

Dans le but de renverser ce processus, il incita le clergé catholique à tenir pour suspect a priori tout ce qui venait des milieux académiques (Institut, Prix de Rome, Ecoles des Beaux-Arts) et à s'adresser par principe aux sculpteurs, aux peintres et aux architectes universellement connus "couverts de gloire" afin de proposer de leur confier les plus grands édifices, les grandes oeuvres peintes ou sculptées.

Pour répondre aux objections que le choix d'artistes non-croyants pouvait susciter de la part des milieux catholiques, le Père Couturier insistait sur l'importance pour le clergé de définir des programmes nets, voire exigeants, et affirmait qu'il existait une analogie entre l'inspiration mystique et celle du génie créateur.

Cette démarche, le Père Couturier la mit directement en pratique. C'est ainsi qu'avec l'abbé Devey, curé d'Assy, qui s'était déjà adressé à Rouault et à Bonnard, il mit au point un programme de décoration pour son église conçue par Novarina (1937-1938) et fit appel à Bazaine, à Matisse, à Germaine Richier, à Lipchitz, à Chagall, à Jean Lurçat et à Fernand Léger.

Au moment où se terminait la décoration d'Assy, Matisse sollicita les conseils du Père Couturier pour la réalisation de la chapelle de Vence. Peu après, se réalisait l'église d'Audincourt, également par Novarina et là également le Père Couturier conseilla la décoration à laquelle oeuvrèrent Léger et Bazaine.

Ces trois expériences, réussies, de participation d'artistes réputés au décor d'édifices religieux contemporains le conduisirent à affirmer avec lyrisme : "Assy, en dépit de ses erreurs, suscite Audincourt. La gloire de Vence rayonne dans le monde ... Ne nous y trompons pas : nous sommes vainqueurs" ⁵.

Mais le réel aboutissement de la doctrine du Père Couturier fut de convaincre les Dominicains de la Province de Lyon de demander à Le Corbusier de concevoir le couvent Sainte-Marie de la Tourette. Là, il ne s'agissait plus simplement de favoriser l'intégration d'oeuvres d'art sacré moderne dans une église contemporaine mais de confier la réalisation d'un édifice religieux monumental à l'un des architectes parmi les plus grands, et les plus controversés, de l'époque.

⁵ Joseph Pichard, L'Art Sacré Moderne, Paris, 1953, p. 107

DEUXIEME PARTIE : LE COUVENT DES DOMINICAINS DE LILLE :
DU PROJET A LA REALISATION

INTRODUCTION

Si l'on visite le couvent des Dominicains de Lille aujourd'hui, on ne peut qu'être frappé par la cohérence architecturale de ce monument religieux. Cependant, nous savons que de l'élaboration du projet initial jusqu'à l'achèvement de l'ensemble de l'édifice il s'est écoulé plus d'une décennie, qu'il y eut deux phases de travaux séparées par quelques années, que deux entreprises de gros-oeuvre se succédèrent sur le chantier, que le couvent est l'oeuvre de deux architectes : Pierre Pinsard et Neil Hutchison, que le représentant du maître d'ouvrage, le Père Bous, alors Prieur de la communauté des Dominicains de Lille, rendait compte au Conseil d'Administration de la Société Immobilière gérant les fonds destinés à la construction, et également, bien sûr, aux Pères du couvent de Lille ainsi qu'au Conseil de la Province dominicaine de France, tout en se maintenant à l'écoute d'autres instances de l'Ordre des Frères Prêcheurs comme les animateurs de la revue L'Art Sacré ou les Frères du couvent d'études du Saulchoir.

L'ambition du chapitre qui suit, est de restituer, essentiellement sur la base de l'analyse de la correspondance entre le Père Bous et Pierre Pinsard, les conditions de l'articulation entre des ambitions complexes, des contraintes multiples et mouvantes et la sauvegarde de l'identité architecturale singulière de cet édifice. Il est possible de supposer que la forte personnalité tant des architectes que du Supérieur du couvent, telle qu'elle nous est révélée par leur correspondance, n'est pas absolument étrangère à la qualité de ce monument.

1 - L'ORDRE DES FRÈRES PRÊCHEURS OU DOMINICAINS

Historique succinct

La fondation de l'ordre des Frères prêcheurs à Toulouse en avril 1215, ne précède que de quelques mois le concile de Latran qui invitait les évêques à doter leurs diocèses de prédicateurs instruits.

Son fondateur, Dominique de Caleruega, sous-prieur du chapitre de l'évêque castillan d'Osna, s'était joint en 1206 à un groupe d'abbés cisterciens mandatés par Innocent III pour mener campagne contre l'hérésie cathare.

Après la croisade contre les albigeois, Dominique de Caleruega continua de mener une vie de prédicateur ; ses compagnons s'engagèrent à son égard par les vœux de religion en 1215. Le 15 août 1217, il dispersa ses seize premiers Frères afin qu'ils étudient, prêchent et constituent des communautés à Madrid, Paris, Bologne et Rome.

Le Moyen-Age constitue une période d'expansion de l'ordre des Frères prêcheurs, inséparable de celle des autres ordres mendiants, notamment des Franciscains. Cette expansion apparaît liée au développement économique et culturel des villes au cœur même desquelles étaient situées les églises conventuelles, dans un souci d'y assembler des auditoires laïcs.

Cette expansion se poursuit durant les XVI et XVIIème siècles ; elle accompagna, aux Indes et en Extrême-Orient, la progression des navigateurs et commerçants portugais et celle de la colonisation espagnole.

Après l'interdiction de l'ordre des Frères prêcheurs durant la période révolutionnaire, Lacordaire restaura en 1839 l'existence et l'activité des Dominicains en France alors qu'il se produisait une reprise de la vie conventuelle aux Pays-Bas, en Angleterre, en Espagne et que s'opèrait une implantation de l'ordre aux Etats-Unis.

Au XXème siècle, l'ordre des Dominicains a cherché à définir les implications pastorales, théologiques, institutionnelles de sa vocation missionnaire. Au travers du mouvement des prêtres ouvriers, de l'oecuménisme, les Dominicains ont joué au sein du catholicisme un rôle notable dans le développement des orientations qui marqueront le concile de Vatican II.

Les Dominicains à Lille

Les Dominicains se sont installés à Lille dès 1224. Leur implantation à l'extérieur des remparts de la ville provoqua, à diverses reprises, au cours des guerres qui se succédèrent, la destruction de leur couvent. Il était alors à peu près situé à l'intersection des actuelles rues Royale et Lieutenant Colpin.

Leur demande, réitérée à plusieurs reprises, de pouvoir s'installer à l'intérieur des remparts de la ville, ne fut agréée qu'en 1580. Ils résidèrent alors jusqu'à la Révolution, dans un couvent situé à l'angle de la rue Basse et de la rue du Cirque.

Les décrets de 1790 provoquèrent l'extinction de la vie dominicaine en France et donc à Lille. En 1839, après la publication de son Mémoire en faveur du "rétablissement en France de l'ordre des Frères prêcheurs", Lacordaire reconstitua l'ordre des Dominicains. Mais ce n'est que trente ans plus tard, en 1869, que les Dominicains revinrent à Lille, d'abord dans une maison située rue Notre-Dame, devenue par la suite rue Léon Gambetta, ensuite dans un couvent qu'ils construisirent dans cette même rue, face à la rue Alexandre Leleux, et dont l'église ne fut inaugurée qu'en 1896.

Après une première expulsion des religieux de courte durée en 1880, sous la III^{ème} République, une seconde, plus radicale en 1903, mit fin à la présence des Dominicains à Lille. Les religieux se dispersèrent, la plupart à l'étranger, certains pourtant restèrent en France, généralement comme auxiliaires du clergé séculier, tandis que le couvent de formation des jeunes religieux, s'installait à Kain près de Tournai en Belgique.

Après la guerre de 1914-1918, au cours de laquelle de nombreux Dominicains furent mobilisés en tant que citoyens français, ceux-ci s'autorisèrent à revenir publiquement en France. A Lille, leur implantation se fit d'abord modestement dans une maison située au 9, rue Jeanne d'Arc. A partir de 1925, les Dominicains songèrent de nouveau à réaliser un nouveau couvent, néanmoins l'arrivée au pouvoir du cartel des gauches et la crainte d'une nouvelle expulsion les fit hésiter à mettre en oeuvre ce projet.

Les Pères dominicains se décidèrent finalement pour l'aménagement d'une grande maison située au 96, rue Brûle-Maison et s'y installèrent en 1927. Ce lieu mal adapté à la vie conventuelle était une sorte de pied-à-terre pour les Pères dominicains qui étaient appelés à se déplacer partout en France afin d'accomplir des missions religieuses de divers ordres.

Quand le Père Michel-Robert Bous fut élu prieur de la communauté dominicaine de Lille, la coupure de la guerre avait transformé les conditions de l'apostolat. Le travail des religieux se trouvait désormais davantage circonscrit à son environnement urbain proche. La communauté des Dominicains jugea nécessaire de songer à s'installer dans un véritable couvent. La possibilité de réintégrer celui de la rue Léon Gambetta avait surgi au cours de la seconde guerre mondiale. Les syndicats qui l'occupaient avaient été supprimés et le maire de Lille, faisant partie du conseil municipal désigné par le préfet, était tout disposé à rendre ces bâtiments aux Dominicains. Après mûre réflexion, le Père Jacques Scrépel, prieur de l'époque qui s'illustra par la suite comme animateur de la communauté lilloise des prêtres-ouvriers, et le Père M. R. Bous refusèrent cette offre "ne voulant pas récupérer ces lieux dans les fourgons de l'occupant" ¹.

¹ Propos recueilli auprès du Père Bous en 1991.

(2)

Dès 1945, le Père Bous se mit à la recherche d'un lieu d'implantation ; une situation au nord de Lille avec ouverture sur Roubaix-Tourcoing, à mi-chemin de la place financière et des grandes villes textiles, semblait devoir répondre à la "mystique du Croisé Laroche" ² qui animait l'esprit des Dominicains depuis leur retour en France.

Au cours de ses recherches, le Père Bous fit la connaissance d'une dame âgée alors de 94 ans, madame Dubar, retirée chez les Dames de Saint-Maur à Lille. Elle souhaitait vendre, avenue Salomon, la propriété où elle avait vécu avec son mari. N'ayant pas eu d'enfant elle désirait que cette propriété servit pour une oeuvre sociale ou religieuse. Sa superficie (23000 m²), la pente douce du terrain vers le Jardin Botanique, des arbres vénérables splendides, un cadre de verdure et de silence, l'ensemble de ces éléments séduisirent les Dominicains et madame Dubar leur signa, un juin 1946, une promesse de vente d'une durée de trois ans.

Cependant, la propriété qui avait été occupée durant la guerre par des infirmières allemandes, était louée depuis à "La Sauvegarde de l'Enfance et de l'Adolescence", association qui hébergeait dans la maison de maître de jeunes délinquants devant être aiguillés ensuite vers d'autres centres. Comme la reconstruction piétinait, "La Sauvegarde de l'Enfance et de l'Adolescence" cherchait un autre lieu d'accueil sans grande conviction et les Dominicains jugèrent impossible et immoral qu'il fussent conduits à expulser ces gens. Les trois années s'écoulèrent, et il parut raisonnable aux Dominicains de libérer mademoiselle Parisse, nièce et légataire de madame Dubar décédée entre temps, de sa promesse de vente. Le projet de construction du couvent paraissait alors compromis.

Cependant, devant la dégradation du parc et de la maison de maître par les délinquants, la nièce de madame Dubar intenta un procès à l'organisme locataire, le gagna avec décision d'expulsion de ce dernier. Mademoiselle Parisse reprit alors à son compte le désir de sa tante et proposa aux Dominicains l'achat de la propriété en 1951.

La communauté des Dominicains de Lille s'était accoutumée à l'abandon du projet et le Père Bous qui arrivait à ce moment-là à l'expiration de ses années de priorat, hésita à réendosser la responsabilité d'une opération qui lui paraissait aventureuse. Mais la volonté du Supérieur de la Province se manifesta avec force et face à la mise en demeure du notaire, durant l'été 1952, d'acheter la propriété avant la mi-octobre sous peine de le voir traiter avec un promoteur immobilier, Monsieur Trentesaux, Président de la "Société Immobilière de la rue Brûle Maison" qui agissait pour le compte de la communauté dominicaine, signa l'acte notarial le 13 octobre de cette année-là.

² ibid.

2 - DE LA DECISION DE REALISER UN NOUVEAU COUVENT DOMINICAIN A LILLE, A L'ELABORATION DU PREMIER PERMIS DE CONSTRUIRE

Le choix de Pierre Pinsard et son association avec Neil Hutchison

Quand, en 1952, il s'avéra que le projet de construction du couvent pouvait se concrétiser, l'acte d'achat de la propriété devant être signé le 13 octobre de cette année-là, le Père Bous, prieur de la communauté dominicaine de Lille, s'inquiéta de la désignation d'un architecte qui fût à même de mener à bien la conception et la réalisation d'un tel projet.

Il pensa alors qu'il lui fallait rencontrer le Père Alain-Marie Couturier qui jouissait, à ce moment-là, d'un grand prestige au sein de la Province de France de l'ordre des Frères prêcheurs tant du fait de sa réputation de peintre que parce qu'il était, avec le Père Régamey, co-directeur de la publication périodique L'Art Sacré.

Cette rencontre se produisit dans la maison bourgeoise située au 96 rue Brûle-Maison qui abritait alors la communauté dominicaine de Lille. Fidèle à sa doctrine "Aux grands hommes, les grandes choses", le Père Couturier lui proposa d'emblée de choisir Le Corbusier. Si le Père Bous éprouvait une grande admiration pour Le Corbusier, il écarta cette proposition car il craignait que l'oeuvre du grand architecte apparût trop insolite, trop étrangère à l'architecture flamande de la région lilloise. Il demanda alors que le Père Couturier lui propose d'autres noms d'architectes dont il appréciait les réalisations et celui-ci lui cita Arsène-Henry, Le Donné et Pinsard. Le Père Bous avait été séduit par les aménagements réalisés par ce dernier au couvent des Dominicains, rue de la Glacière à Paris ; il connaissait également le projet de transformation de l'abbaye de Bricquebec dans la Manche, paru dans diverses publications ¹, qui lui paraissait relever d'un esprit profondément religieux et d'un sens aigu des valeurs monastiques. C'est ainsi qu'après quelques hésitations, le Père Bous fixa son choix sur Pierre Pinsard et lui écrivit en novembre 1952.

Ce courrier fut le premier d'un échange épistolaire régulier entre le maître d'ouvrage, ou tout au moins son représentant autorisé, et l'un des deux architectes du couvent. En effet, peu de temps après que le Père Bous eut écrit à Pierre Pinsard pour lui demander de concevoir les plans de son couvent, ce dernier demanda à Neil Hutchison, architecte anglais installé récemment à Paris, de l'aider à mener à bien ce travail et de travailler en association. Or, il s'avère que l'influence de Neil Hutchison, si elle ne transparaît pas dans la relation épistolaire entre le Père Bous et Pierre Pinsard, fut déterminante quant à la conception de ce monument.

¹ Notamment dans le n° 7 de L'Architecture d'Aujourd'hui de 1938.

La correspondance entre le Père Bous et Pierre Pinsard - 1952-1966

L'ensemble de cette correspondance permet de reconstituer, pour l'essentiel, la gestation du projet et sa mise en oeuvre selon deux campagnes de travaux successives. Pour le projet qui est l'objet de cette étude, elle débute donc en 1952 et se termine en 1966 ; la correspondance entre les deux hommes, telle que nous l'avons étudiée, n'est manifestement pas exhaustive, quelques courriers font défaut, mais leur absence ne gêne pas l'intelligence de l'histoire de la conception et de la réalisation du couvent.

Il est nécessaire de signaler que l'échange épistolaire entre les deux hommes concernant le couvent de Lille se poursuit au-delà de l'achèvement des travaux de la seconde tranche de l'édifice. En effet, la réalisation d'aménagements de détails ou secondaires (... la réalisation d'ascenseurs dans le bâtiment des Pères), l'apparition de désordres résultant de malfaçons lors de la réalisation de la couverture et de l'étanchéité, induisirent l'échange d'un certain nombre de courriers jusqu'au début des années 1980. Cependant, nous n'avons pas retenu l'étude de ces documents qui ne présentent qu'un intérêt secondaire au regard de l'histoire de la conception et de la réalisation du couvent.

Nous ne saurions oublier que le Père Bous et Pierre Pinsard ne furent pas seuls à être directement impliqués dans ce projet. En effet, le Père Bous fut appelé à rendre régulièrement compte de son état d'avancement aux membres de la communauté des Dominicains de Lille, mais aussi auprès du Conseil de la Province de Paris tout en se ménageant l'appui de personnages possédant une autorité en matière d'architecture religieuse comme les Pères Couturier et Régamey. D'autre part, il était nécessaire que le projet satisfît les industriels fortunés et éclairés dont le mécénat autorisa la mise en chantier, et qu'il convînt au conseil d'administration de la Société Immobilière ayant la charge de la collecte des fonds privés et de leur dépense. Si nous ne possédons pas de documents ayant directement trait à ces diverses relations, la correspondance entre Pierre Pinsard et le Père Bous ainsi que les entretiens que ce dernier a eu l'obligeance de nous accorder, nous éclairent de manière satisfaisante sur ces influences diverses.

Enfin nous avons précisé, à chaque fois que cela était nécessaire, la participation conjointe des deux architectes aux différentes phases de la conception du couvent grâce, en particulier, aux informations et précisions dont Neil Hutchison a bien voulu nous faire profiter.

La définition du programme

Dans le premier courrier qu'il envoya à Pierre Pinsard, courrier daté du 22 octobre 1952 (doc. n° 1), le Père Bous définissait de manière très succincte la mission qu'il entendait confier à l'architecte : il s'agissait d'aménager la grande maison bourgeoise située sur la propriété, afin d'y accueillir provisoirement la communauté des Dominicains de Lille, de réaliser le véritable couvent sur la partie de la parcelle libre de construction et, cet édifice étant construit, de libérer le couvent provisoire afin qu'il servît d'Hôtellerie.

Dans ce courrier, le Père Bous mentionnait la construction, que Pierre Pinsard menait à bien à ce moment-là, d'une demeure située à Mont-Saint-Eloi près d'Arras pour M. et Mme Réquillart, parents proches du Père Scrépel. avec lesquels il entretenait des liens amicaux. La connaissance de ce projet et du déroulement de ce chantier, conforta le Père Bous dans le choix de Pierre Pinsard.

Pierre Pinsard répondit de manière favorable par retour de courrier, signalant que le chantier de la maison Réquillart et des travaux en cours au séminaire de Cambrai le conduisaient à de fréquents déplacements dans le Nord de la France et favorisaient la conception et le suivi d'un projet situé dans cette même région (doc. n° 2).

Une première entrevue entre les deux hommes eut lieu à Lille le 15 décembre 1952 (doc. n° 3) et, dès le lendemain, Pierre Pinsard envoyait au Père Bous un courrier (doc. n° 4) dans lequel il distinguait manifestement deux projets : l'aménagement de la grande demeure en couvent et celui, plus lointain, de la réalisation d'un nouveau couvent.

Dans une réponse datée du 21 décembre 1952 (doc. n° 5), le Père Bous émettait l'idée d'une réalisation simultanée de l'aménagement de l'ancienne demeure et celle de la construction d'une première tranche du nouveau couvent. Pour Pierre Pinsard, il semblait nécessaire de réaliser une étude approfondie des diverses solutions avant d'effectuer un choix définitif (doc. n° 6). En fait, il persuada rapidement le Père Bous d'abandonner l'idée, jugée dispendieuse, d'aménager la maison de maître en couvent provisoire et d'opter plutôt pour la conception d'un projet d'ensemble réalisable en fonction des possibilités de la Communauté des Dominicains.

Comme il en avait fait la promesse, le Père Bous transmit début 1953 à Pierre Pinsard la formulation écrite de ce qu'il considérait comme les "quelques indications essentielles sur nos désirs concernant le futur couvent" (doc. n° 7). Le souhait fondamental qu'exprimait ce programme était que le couvent reflêtât "les caractéristiques dominicaines, de lumière et de joie". On ressent dans cette formulation la difficulté éprouvée par le maître d'ouvrage à traduire en termes de programme ce qui constituait l'essence de sa démarche spirituelle. Une tentative d'exprimer cet esprit en langage architectural transparaisait dans le souhait que le nouveau couvent offrît "le contraste le plus frappant" avec l'architecture de la "bâtisse du plus affreux 1900 et de ses prétentions" qui devait abriter à terme l'hôtellerie. Ces indications se poursuivaient par l'énumération des éléments fondamentaux du couvent : chapelle pouvant accueillir quatre cents fidèles, réfectoire et salle commune, salle du chapitre et bibliothèque, bâtiment comportant quarante cellules destinées aux Pères ; cellules dont le Père Bous précisait les caractéristiques essentielles (lit, lavabo, table de travail, rayons de bibliothèque).

Dans l'ensemble, on constate que ces directives restaient très générales, voire vagues. En fait, les besoins, les exigences ou les désirs se précisèrent au vu des esquisses successives des architectes.

La gestation du projet initial

La conception du projet, de la formulation du programme succinct que l'on vient d'évoquer jusqu'à la réalisation des plans du premier permis de construire, du devis et de la maquette, prit environ dix-huit mois. Dans une note datée du 14 mai 1954, Pierre Pinsard annonçait "Tous les dessins sont finis" et se déclarait prêt à recevoir les entreprises (doc. n° 52). Mais, en fait, "de décembre 52 à décembre 53 pratiquement, l'avant-projet était réalisé avec, bien sûr, toutes sortes d'esquisses, d'ébauches, de déchirures"². La maquette étant achevée au tout début du mois de janvier 1954, le Père Bous vint en personne la chercher à Paris (lettre de Pierre Pinsard du 18 janvier 1954 - doc. n° 40).

Le Père Bous et Pierre Pinsard cherchèrent tous deux à associer le Père Régamey à cette phase d'élaboration du programme puis du projet. Pierre Pinsard signalait ainsi, dans un courrier du 29 décembre 1952 (doc. n° 6) : "J'ai vu aujourd'hui le Père Régamey, il s'intéresse très vivement à votre projet". Le Père Bous, par retour de courrier encourageait Pinsard à solliciter les conseils du co-directeur de L'Art Sacré : "Je suis heureux que le Père Régamey s'intéresse à nos projets. Je dois lui écrire ces jours-ci pour lui dire de ne pas craindre de vous communiquer toutes les idées qu'il a (...) sur la construction d'un couvent" (doc. n° 7).

Encouragé par ce propos, Pierre Pinsard pensait étoffer les premières indications de programme que le Père Bous lui avait transmis en collaborant avec le Père Régamey : "Avec la petite note que vous m'avez fait parvenir", écrivait-il, "je compte, avec l'aide du Père Régamey, vous proposer un programme détaillé que vous voudrez bien revoir afin de pouvoir partir sur une étude en ayant en main la totalité du programme" (doc. n° 8 daté du 11 janvier 1953). Le Père Bous proposa alors à Pierre Pinsard une rencontre à Paris avec le Père Régamey ; cette entrevue qui eut lieu début février 1953 (doc. n° 9, 10 et 11) avait pour objet, selon les propres dires du Père Bous "de donner à Pierre Pinsard le sens d'une architecture conventuelle dominicaine ... De plus, il me semblait que des échanges entre Pierre Pinsard et le Père Régamey pourraient se faire aisément puisque le couvent Saint-Jacques, rue de la Glacière à Paris où demeurait le Père Régamey, était situé à proximité immédiate de l'agence de Pierre Pinsard rue L.M. Nordmann"³.

Au mois de mars suivant, le Père Régamey vint à Lille faire une conférence sur l'art sacré et contacta, avec le Père Bous, l'un des industriels de la métropole lilloise qui s'intéressaient au projet du couvent (doc. n° 14 - lettre du Père Bous du 27 mars 1953) ; cependant, selon le Père Bous, ces premiers contacts ne débouchèrent pas sur une collaboration plus active : "En fait, le Père Régamey laissa Pinsard travailler et ne se manifesta plus avant l'organisation de l'exposition de l'Art Sacré, qui se tint au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en septembre 1954, où furent présentés les plans et la maquette du futur couvent de Lille. En effet, le Père Régamey exprima à ce moment-là un avis défavorable à l'encontre du projet"⁴. Toujours selon le Père Bous, ce qui distinguait les Pères Couturier et Régamey dans leur fonction de co-directeur de L'Art Sacré et plus précisément dans le rôle d'"oracle" qu'ils jouaient au sein de la communauté dominicaine de France en matière d'art et d'architecture, était que le premier avait l'attitude d'un créateur et le second plutôt celle d'un critique⁵.

² Propos recueillis auprès du Père Bous en décembre 1991.

³ Propos recueillis auprès du Père Bous en juillet 1992.

⁴ ibid.

Le Père Bous fut conduit à rendre compte de l'état d'avancement du projet au Père supérieur de la Province de Paris, alors le Père Avril. Courant août 1953, il exposa un avant-projet du couvent à ce dernier qui, l'ayant trouvé "sympathique" (lettre du Père Bous du 31 août 1953 - doc. n° 27), souhaita rencontrer Pierre Pinsard rapidement ; cette rencontre eut lieu au cabinet de l'architecte à la mi-septembre mais les interventions critiques du Père Avril surprirent manifestement le Père Bous : "J'ai été très heureux et marri tout à la fois d'être allé chez vous avec le Père Avril", écrivait-il à Pierre Pinsard le 23 septembre 1953, "car ses interventions vous ont amené à faire pas mal de modifications, dont quelques-unes ne me plaisent pas tout-à-fait. J'espère que cela ne vous a pas trop gêné" (doc. n° 30). En fait, le Père Avril demanda aux architectes d'adoucir la façade de l'hôtellerie située sur l'avenue Salomon, façade qu'il jugeait trop sévère. Dans le même courrier le Père Bous informait Pierre Pinsard qu'une réunion de conseil provincial devait se tenir le 1er octobre et qu'il souhaitait pouvoir présenter aux Pères membres de cette instance, appelés à approuver ultérieurement le devis des dépenses, l'avant-projet du couvent.

Mais, quelques semaines plus tard, le Père Bous faisait connaître aux architectes qu'aucune aide financière n'était à attendre de la Province de Paris : "La Province ne peut pas nous aider ; elle n'a aucun plan de financement. Tout retombera sur vos épaules" (lettre du 4 novembre 1953 - doc. n° 35).

Cette information suscita une inquiétude légitime quant au devenir du projet, tant du Père Bous que de l'ensemble des Pères de la communauté que troublaient la perspective d'une prise en charge financière par le seul couvent de Lille (doc. n° 35). De plus, certains Pères craignaient que le couvent n'apparût luxueux et n'éloignât de la communauté les plus démunis : "On se met à désirer des choses plus sobres, de type très pauvre (à la fois par mesure d'économie et par souci de témoignage apostolique)" (lettre du Père Bous du 4 novembre 1953 - doc. n° 35).

Cependant, le Père Provincial fit savoir au Père Bous qu'il ne voulait à aucun prix "que le projet fût abandonné : il comprend les angoisses de certains, mais nous dit de faire l'impossible pour réaliser une première tranche" (lettre du 25 novembre 1953 - doc. n° 38).

Mais l'avis du Père Avril allait finalement s'aligner, après l'exposition de l'Art Sacré de septembre 1954, sur celui du Père Régamey. "Le Père Régamey et le Père Avril ne sont pas satisfaits de notre projet", écrivait le Père Bous le 28 novembre 1954 à Pierre Pinsard et il suggérait que l'architecte téléphonât au Père Avril, "plus mesuré" que le Père Régamey, pour essayer de lui expliquer ce qu'il ne comprenait pas.

Cependant, le Père Avril n'occupait plus en novembre 1954 la fonction de Prieur de la Province de Paris ; en effet, il avait été contraint de démissionner en février 1954, suite à la crise apparue entre la Province de France de l'ordre des Dominicains et le Saint-Office, concernant la question des prêtres-ouvriers. Le Père Vincent Ducatillon qui fut nommé prieur de la Province de Paris en remplacement du Père Avril manifesta, quant à lui, un avis favorable au projet.

Ainsi l'année 1954 fut très difficile pour le Père Bous, car le projet de couvent fut l'objet d'une levée de boucliers ; en effet, aux critiques émanant de la Province de Paris, à celles émises par le Père Régamey s'ajoutèrent celles émanant d'un certain nombre de Frères étudiants

au couvent d'études du Saulchoir qui lui firent parvenir une lettre dans laquelle ils formulaient leur hostilité à l'égard du projet. En plus d'affronter le climat d'hostilité concernant le projet du couvent, le Père Bous dut faire face, durant l'année 1954, aux mesures qui frappèrent la communauté des prêtres-ouvriers, installée rue Jean Bart à Hellemmes, communauté qui était placée sous son autorité directe.

Le renversement de la tendance critique qui semblait ainsi se développer s'opéra au début de l'année 1955.

Le 1er janvier de cette année-là, le Père Bous faisait savoir à Pierre Pinsard qu'il transmettait au Père Provincial une "lettre très circonstanciée" dans laquelle il mettait "la Province au pied du mur". Il ajoutait qu'il se faisait inviter à une réunion du Conseil Provincial et, décidé à adopter une attitude résolument offensive, il précisait : "je vous prie de croire qu'il y aura de la bagarre s'ils ont l'air de résister" (lettre du 1er janvier 1955 - doc. n° 68).

Dès le 16 janvier, le Père Bous informait Pierre Pinsard des résultats de cette réunion dont les conclusions lui importaient beaucoup car : "Après les critiques venues du Saulchoir, il m'était apparu que nous ne pouvions rien faire sans que le conseil provincial ne donnât son sentiment. En fait, ce dernier a renoué la confiance qu'il m'avait donnée antérieurement mais j'ai obligé les Pères du Conseil, qui appartiennent au couvent du Saulchoir, à prendre nettement position" (lettre du 16 janvier 1955 - doc. n° 71).

A cet appui exprimé par l'autorité dont dépendait le couvent de Lille s'ajoutait l'approbation du Père Cocagnac, nouveau directeur de L'Art Sacré, que le Père Bous rencontra à ce moment-là et qui s'était montré "très compréhensif" à l'égard du projet (doc. n° 71). Ces diverses oppositions renversées, le Père Bous souhaitait accélérer la mise en chantier du couvent car, affirmait-il en citant Pierre Dalloz : "la meilleure manière de tuer les critiques, c'est de commencer les travaux" (doc. n° 71).

Comme la Province de Paris n'avait aucun plan de financement prévu pour la réalisation du nouveau couvent de Lille, la collecte des fonds nécessaires à la construction reposa essentiellement sur le mécénat.

Dès le début de l'année 1953, le Père Bous proposa de faire rencontrer à Pierre Pinsard "deux "mécènes", deux gros industriels de la région qui voudraient coopérer à la construction de la chapelle, en particulier en invitant Léger ou quelque autre artiste à prendre en charge les vitraux et l'ornementation de la chapelle" (lettre du 23 janvier 1953 - doc. n° 9).

Ces deux mécènes étaient en fait Philippe Leclercq et Jean Masurel et, comme l'évoque le courrier du Père Bous, tous deux désiraient jouer un rôle actif dans le choix des artistes appelés à décorer la chapelle. Mais les architectes souhaitaient que la décoration, en particulier les vitraux, fût d'un esprit empreint de modestie aussi ils n'encouragèrent pas la participation de grands noms, comme on le leur suggérait, par crainte de voir certaines oeuvres rivaliser avec l'architecture au lieu d'y être subordonnées.

Les contacts se concrétisèrent rapidement puisque le Père Bous demanda à Pierre Pinsard, dans une lettre datée du 7 avril 1953 (doc. n° 5) d'apporter, lors de son prochain séjour à Lille, quelques photos de ses dernières réalisations afin de les montrer à Philippe Leclercq "le "mécène" à la collection inouïe de Rouault et de Manessier" (lettre du 7 avril 1953 - doc. n° 15). Cette rencontre, qui eut lieu autour d'un déjeuner chez l'industriel, fut fructueuse comme le Père Bous le faisait savoir quelques jours plus tard à Pierre Pinsard : "Philippe

Leclercq m'a annoncé ces jours-ci que son aide serait assez confortable. Il attendait vraisemblablement de vous avoir rencontré pour cela ! Le voilà conquis et c'est tant mieux pour nous" (lettre du 20 avril 1953 - doc. n° 16).

Quelques semaines plus tard, le Père Bous parlait à Pierre Pinsard de l'utilité d'un contact avec Jean Masurel "qui est aussi un homme très important" (lettre du 21 mai 1953 - doc. n° 19). Pierre Pinsard devait le rencontrer quelque temps après. Jean Masurel lui montra, à cette occasion, la collection d'oeuvres d'art dont il fit don ultérieurement à la Communauté Urbaine de Lille. D'ailleurs, selon le Père Bous, Jean Masurel aurait souhaité que Pierre Pinsard, dont il avait beaucoup apprécié le couvent, réalisât les plans du musée d'art moderne destiné à abriter sa collection ; mais ce vœu ne fut pas pris en compte ⁶.

⁶ Information fournie par le Père Bous en juillet 1992.

L'évolution du projet jusqu'au premier permis de construire

Une fois que les architectes eurent entre les mains les premiers éléments de programme fournis par le Père Bous, ils commencèrent à élaborer un certain nombre d'esquisses.

Architecture monastique et architecture moderne : la doctrine de Pierre Pinsard et son évolution

Pour aborder cette phase de la conception, Pierre Pinsard pouvait se référer à la connaissance de l'architecture monastique qu'il avait acquise durant les années 30 lors de nombreux voyages effectués avec Jacques Delors, un ancien élève de l'Ecole des Arts Décoratifs comme lui ; ces voyages, au cours desquels ils faisaient étape dans les hôtelleries de couvents, le conduisirent à être très familier de l'architecture religieuse⁷. Jacques Delors entra ensuite au monastère cistercien Notre-Dame-de-Grâce à Bricquebec dans la Manche où il devint le Père Marie-Albéric ; devenu Prieur, il affirmait beaucoup souffrir de la laideur des bâtiments de ce couvent qui l'empêchait, disait-il, de prier. C'est cette sensibilité architecturale qui conduisit le Père Marie-Albéric à faire appel à Pierre Pinsard pour en réaliser une transformation complète⁸ (fig. 14).

Ce "Projet de Reconstruction de l'Abbaye Notre-Dame-de-Grâce à Bricquebec", au plan très classique (fig. 15), fut l'objet d'un article succinct publié en 1938 dans L'Architecture d'Aujourd'hui⁹ ; mais, dans le même numéro de cette revue, l'éditorial de Pierre Vago consacré au "Programme de l'Eglise Catholique", précédait une mise en perspective historique de "L'architecture monastique" signée de Pierre Pinsard. Cet article nous permet de vérifier que ce dernier possédait une bonne connaissance de l'histoire de l'architecture monastique et que, dès cette époque, il en maîtrisait le programme dans ses diverses composantes qu'il analysait successivement.

Mais l'aspect le plus intéressant de ce texte, au regard du projet qui nous concerne, est constitué par sa dernière partie où Pierre Pinsard nous livre son point de vue quant aux rapports potentiels entre architecture moderne et édification des monastères.

L'architecture monastique qui avait la préférence de Pierre Pinsard était celle des couvents cisterciens dont il appréciait la "grande pureté". "La décoration est très sobre souvent abstraite", écrivait-il, "les vitraux sont blancs, les sculptures rares mais toujours très nobles dans leur simplicité"¹⁰. C'est cet esprit de sobriété que Pierre Pinsard, manifestement conforté dans cette direction par Neil Hutchison, mettra en oeuvre quelque vingt années plus tard en concevant le couvent de Lille. S'il considérait que "l'édification d'un monastère est un des projets les plus complets qu'il soit possible d'envisager"¹¹, tout en soulignant l'aspect à la fois "écrasant" et "vivant" de ce programme séculaire, il doutait alors de la capacité de l'architecture moderne à se prêter à l'édification des monastères. En effet, il lui semblait alors que parmi "les nouveautés techniques qui font l'architecture moderne"¹² très peu étaient utilisables dans la construction des couvents : "l'emploi du ciment armé, du fer, du verre

⁷ Information fournie par Laurent Pinsard en mai 1992.

⁸ Information recueillie auprès de Madame Pinsard en mai 1992.

⁹ L'Architecture d'Aujourd'hui, n° 7, juillet 1938, p. 11.

¹⁰ *ibid.* p. 7-10.

¹¹ *ibid.* p. 7-10.

¹² *ibid.* p. 7-10.

apportent bien peu ; la fenêtre moderne, le pan de verre est grandement contre-indiqué",¹³ ajoutait-il, et il concluait prenant le contre-pied de la thèse de Le Corbusier développée dans Vers Une Architecture. "Au Moyen-Age, un Hangar était construit sur le modèle des églises. De nos jours, il y a beaucoup de risques que l'église soit empreinte des formes de nos hangars"¹⁴.

Cependant, à l'appréciation d'un journaliste du quotidien régional La Voix du Nord qui écrivait en 1957, après avoir visité le chantier quasi terminé de la première tranche, : "la matière de la construction béton et brique, est austère et résolument en harmonie avec les usines de la cité proche"¹⁵, Pierre Pinsard renchérisait en affirmant : "chez vous les seules architectures modernes valables sont vos usines"¹⁶. Mais l'intérêt du couvent de Lille ne réside pas tant dans une ressemblance formelle, plutôt vague, avec les bâtiments d'usines proches que dans la citation d'un système architectonique industriel résultant de la collaboration étroite entre Pierre Pinsard, Neil Hutchison et l'ingénieur Bernard Lafaille. "On a collaboré dès le départ (avec Lafaille) sur la conception d'ensemble de la structure", relate Neil Hutchison, "on a ainsi défini le système constructif du bâtiment des Pères où est employé ce système de voûtains inspiré par les constructions industrielles du Nord de la France ; des voûtains en briques que l'on recouvrait de scories je crois"¹⁷. Mais sans doute cette évocation des filatures lilloises trouvait-elle une justification qui dépassait le simple débat architectural, en manifestant symboliquement l'ancrage du couvent dans un environnement social marqué par une forte tradition ouvrière.

Cependant, comme le Père Bous souhaitait que son couvent s'intégrât "dans le milieu d'architecture flamande de la région"¹⁸, lui-même et Pinsard convinrent d'effectuer ensemble un voyage à Bruges : "Comme nous avons décidé de construire ce couvent, Pinsard me déclara qu'il souhaitait reprendre un peu l'air flamand et retrouver un peu les richesses architecturales de la Belgique, en particulier aller à Gand, Bruges ; si bien que Pinsard est allé à Gand à plusieurs reprises tandis que je l'ai accompagné à Bruges et c'est à partir de là qu'il a "ruminé" sa construction"¹⁹. Le voyage à Bruges eut lieu durant le mois d'avril 1953²⁰.

Les premières esquisses, l'avant-projet, la maquette et le permis de construire

Le premier contact entre Pinsard et le Père Bous eut donc lieu en octobre 1952 et ce dernier transmit aux architectes de premiers éléments de programme en janvier 1953.

¹³ ibid. p. 7-10.

¹⁴ ibid. p. 7-10.

¹⁵ La Voix du Nord, "Le Nouveau Couvent des Dominicains", 23 avril 1957.

¹⁶ ibid.

¹⁷ Propos recueillis auprès de Neil Hutchison en juin 1992.

¹⁸ Propos recueillis auprès du Père Bous en décembre 1991.

¹⁹ ibid.

²⁰ Lettres du Père Bous du 8 mars, 7 avril et 20 avril 1953 (doc. n°s 12, 15 et 16).

Il semble que Pierre Pinsard élabora une première esquisse du couvent dès le mois de mars 1953 mais que le voyage entrepris avec le Père Bous à Bruges lui ait fait remettre en cause les bases de ses premiers dessins comme en témoigne sa lettre du 29 avril de cette année-là : "Le 1er mai - fête du travail je resterai à la campagne enfermé devant ma planche avec le projet en face. Le projet évolue mais dans une direction différente du premier, c'était presque inévitable" (lettre au Père Bous du 29 avril 1953 - doc. n° 17).

En fait "De décembre 52 à décembre 53 pratiquement, l'avant-projet était réalisé avec, bien sûr, toutes sortes d'esquisses, d'ébauches, de déchirures", se souvient le Père Bous ²¹.

Les seuls documents graphiques qui subsistent concernant cette phase d'élaboration de l'avant-projet, sont constitués par deux calques non datés ; sur l'un d'entre eux l'ensemble du couvent est représenté en vue cavalière, sur l'autre Pinsard a figuré la seule chapelle selon deux vues perspectives différentes (fig. 16 et 17). Selon le Père Bous, ces ébauches datent du milieu de l'année 1953.

Le dessin qui donne une vue générale du couvent ne s'éloigne guère du plan idéal de Saint-Gall ²² (fig. 18) et de celui des grands monastères, en particulier de ceux construits par les cisterciens dont Pinsard écrivait en 1938. que leurs "réalisations résument l'essentiel et le spécifique de l'Architecture monastique" ²³.

La chapelle, centre spirituel du monastère, occupe un espace et un volume qui dominant la composition générale ; le porche directement accessible depuis l'avenue Salomon est disposé dans un léger redan afin de souligner qu'il s'agit là de l'entrée principale du couvent. C'est l'élément de la composition qui, manifestement, a été le plus attentivement étudié. La volumétrie est sobre : une nef couverte d'un toit à deux versants et munie d'un seul collatéral sur la vue générale, se termine par un chœur à chevet plat. Cette nef est composée de quatre travées éclairées par un étage de fenêtres hautes couvertes par des arcs en plein-cintre (apparemment la naissance de voûtes transversales). Le clocher prend appui sur le croisillon gauche, le niveau des baies de la chambre des cloches étant rejoint par un prolongement du versant droit de la toiture. Le porche d'entrée est souligné par une simple avancée rectangulaire dans le mur de façade. Le croisillon droit donne accès à la sacristie qui "est très grande et donne sur le bras du transept et sur le cloître" ²⁴.

On peut supposer que ce dessin fut réalisé après le voyage à Bruges, donc au début du mois de mai 1953, et que c'est ce document que le Père Bous montra aux Pères du couvent de Lille à cette époque-là. En effet, dans une lettre datée du 21 mai 1953 (doc. n° 19), ce dernier relate à Pierre Pinsard la réaction des Pères à qui il vient d'exposer l'état d'avancement du

²¹ Propos recueillis auprès du Père Bous en décembre 1991

²² Le plan de Saint-Gall fut dessiné entre 817 et 823 et envoyé vraisemblablement par l'abbé de Reichenau au jeune abbé Gozbert afin de servir de modèle pour la construction de son nouveau monastère. Ce dessin figure une église à absides confrontées avec un cloître situé sur son flanc sud autour desquels sont disposés les lieux des principales activités qui sont nécessaires à la vie d'une communauté monastique. Les dispositions de ce modèle carolingien régirent durant de nombreux siècles toute vie monastique en occident.

²³ L'Architecture d'Aujourd'hui, n° 7, juillet 1938, p. 10

²⁴ *ibid.*

projet : "La chapelle les a un peu intrigués", et il ajoute son point de vue : "Pour parler concrètement je suis de plus en plus convaincu qu'il faut une chapelle relativement petite de dimensions. Tout d'abord à cause de l'aspect économique du problème... et aussi parce que si nous bâtissons une "église" ce serait très mal vu". En conclusion, le Père Bous suggérerait de réduire les dimensions de la chapelle, tout en plaçant une petite chapelle latérale le long de la nef. Il s'agissait de donner à la chapelle une disposition et un volume dont la discrétion manifestât clairement qu'elle n'ambitionnait pas de concurrencer l'église paroissiale.

La disposition du cloître correspond, jusque dans ses dimensions, à la description que Pinsard en donnait en 1938 dans L'Architecture d'Aujourd'hui : "Le cloître ... est l'élément le plus typique de la construction des abbayes et l'image de l'accord spirituel et temporel du monastère ... il est à la fois la plaque tournante de l'abbaye et un lieu de promenade et de méditation ; la longueur moyenne d'un de ses côtés est de 30 mètres. Il communique avec toutes les parties du monastère qui l'entourent étroitement ..." ²⁵.

Comme il l'écrivait également, la salle du chapitre est située à proximité de la sacristie ; le réfectoire, situé à l'opposé de l'église, prend naissance perpendiculairement sur le cloître et l'hôtellerie constitue un pavillon à part. Seul le bâtiment des Pères diffère de sa description puisqu'il ne s'agit pas d'une "immense salle située au-dessus de la salle du chapitre" ²⁶ mais d'une succession de cellules située près du réfectoire.

Il semble qu'à l'époque où Pinsard dessinait ce plan, la disposition de l'ensemble, chapitre, salles communes, n'était pas encore clairement arrêté.

En effet, dans la lettre du 21 mai dont nous avons parlé plus haut (doc. n° 19), le Père Bous écrivait à Pierre Pinsard : "Pour la répartition des locaux communs, je ne suis pas encore très déterminé quant à l'ordre des pièces. Soit, en partant de l'ouest, bibliothèque, salle commune, chapitre soit salle commune, chapitre, bibliothèque. Dans cette dernière formule, je verrai l'avantage de pouvoir, en haut du bâtiment à l'est, établir une grande baie bien éclairée et ouverte sur le jardin qui ferait, en bout de bibliothèque, une sorte de salle de lecture bien sympathique". Nous verrons que cette idée, hormis l'orientation, sera reprise pour l'essentiel dans le projet définitif.

A la mi-juin 1953, Pierre Pinsard informait le Père Bous qu'il avait "jeté à grands traits des idées nouvelles" dont le résultat était que "la première partie de l'église risquait fort de changer" (lettre du 13 juin 1953 - doc. n° 21). Selon Neil Hutchison, ces modifications résultèrent d'un week-end passé à la campagne avec Pierre Pinsard durant lequel il critiqua beaucoup l'implantation de l'église tournée vers l'extérieur plutôt que vers le monastère. Lors de ce week-end de "brain-storming" les architectes arrêtèrent les grandes lignes du plan de masse.

Début juillet, le Père Bous faisait connaître ses réactions, et celle de la communauté, aux modifications apportées à l'église, selon les termes suivants : "Certains regrettent les voûtes exprimées dans la perspective que vous nous avez apportée. Ils les préféreraient à celles que vous envisagez" ; à ces réflexions générales, il ajoutait les siennes : "Un grand vitrail : ça ne sera-t-il pas trop froid dans nos régions du Nord ?" ; et plus loin : "le grand toit et

²⁵ ibid.

²⁶ ibid.

l'élévation au-dessus de l'autel ne vont-ils pas "aspirer" la voix ? Ne sera-ce pas un inconvénient du point de vue acoustique dans la chapelle ?" (lettre du 13 Juillet 1953 - doc. n° 23). Il semble que ces remarques répondent aux deux croquis montrant la chapelle selon deux vues perspectives différentes (fig. 17). En effet, la nef est ici élargie, absorbant le collatéral gauche, tandis que le mur gouttereau correspondant montre quatre baies agrandies et couvertes, non plus par des arcs en plein-cintre, mais par des arcs surbaissés. D'autre part, les deux perspectives soulignent l'importance du clocher et du volume pentu situé au-dessus du chœur, qui le rattache à la toiture. L'esprit de cette chapelle est assez proche de l'église Sainte-Madeleine que Pinsard réalisa de 1955 à 1962 à Massy (fig. 19).

En fait, les architectes vont s'éloigner de manière assez radicale de cette première formulation de la chapelle pour se rapprocher d'une conception à la fois plus sobre et plus articulée, proche des églises réalisées à cette époque en Suisse alémanique, afin manifestement de satisfaire au souhait du Père Bous : "L'église a pris plusieurs formes et ... c'est un peu selon mon désir qu'il en a donné la caractéristique. En effet, je lui ai dit un jour qu'il y avait une église dont j'aurais beaucoup aimé qu'il s'inspirât : celle de Tous-les-Saints qu'avait réalisé Hermann Baur à Bâle en 1950 (fig. 20). Pinsard aimait bien cet édifice, aussi s'en est-il inspiré très fort"²⁷.

Mais l'influence du Père Bous ne se limita pas à un simple souhait de référence architecturale puisqu'il incita Pinsard à rompre avec ce qu'il considérait être l'élément le plus typique du monastère, le cloître fermé tel qu'il l'avait dessiné dans cette vue cavalière de mai 1953 : "Je souhaitais, étant donné mon appartenance à l'Ordre dominicain, qui est un ordre ouvert sur le monde, traduire dans la construction elle-même, cette sorte d'ouverture en refusant ce que l'on appelle "la fosse aux ours", le cloître à quatre côtés ; d'autant plus que nous souhaitions une construction très ouverte, pas seulement par la suppression du quatrième côté du cloître, mais que la construction soit lumineuse, ouverte ensoleillée"²⁸.

Les architectes prirent en compte les souhaits exprimés par le maître d'ouvrage et modifièrent le parti architectural initial. Dans une note transmise le 2 septembre 1953 au Père Bous, Pierre Pinsard écrivait : "le projet avance, c'est-à-dire qu'il évolue beaucoup. Presque tout a changé sauf le plan de base. Quel beau travail ! Mais que de sueurs froides pour le délai d'exécution" (doc. n° 28).

Rapidement, les architectes transmirent un nouvel avant-projet au Père Bous qui le soumit à la critique des Pères de la communauté. Les premières réactions furent un peu inquiètes. Le Père Bous lui-même fut manifestement un peu dérouté par la traduction graphique de ses propres demandes ; la simplicité du plan traditionnel centré autour du cloître laissant place à un plan arborescent d'une lecture beaucoup moins aisée : "Dans l'ensemble, on s'est montré un peu surpris de la "complication" du nouveau plan. La sobriété de l'ordonnance du premier était restée dans toutes les mémoires. Mais en y réfléchissant, le nouveau paraît plus séduisant ... Personnellement, après avoir ruminé cet avant-projet, je me demande si la chapelle ne sera pas un peu trop loin ; les fidèles auront tout un circuit à faire pour s'y rendre. Je sais bien qu'ils le feront à travers une galerie et un petit jardin sympathique. D'autre part, s'il est vrai que nous ne sommes pas église paroissiale et que nous n'avons pas pignon sur rue, il ne

²⁷ Propos recueillis auprès du Père Bous en décembre 1991. Il faut noter que Hermann Baur réalisa en 1958 une chapelle à Hem, à proximité de Lille, grâce au mécénat de Philippe Leclercq. Manessier conçut des vitraux pour cette chapelle ainsi que pour Tous-les-Saints à Bâle (fig. 21).

²⁸ *ibid.*

faudrait pas pour autant que la chapelle soit trop encastrée dans les locaux conventuels ... Je ne vois plus très bien" (lettre du 17 septembre 1953 - doc. n° 29).

Cependant, excepté quelques modifications effectuées à la suite d'une entrevue avec le Père Avril, Supérieur de la Province de Paris, (lettre du Père Bous datée du 23 septembre 1953 - doc. 30) l'avant-projet ne connut plus de changements notables jusqu'à la réalisation des plans du permis de construire. Le parti général étant arrêté, les architectes firent réaliser une maquette que le Père Bous vint chercher en personne à Paris au début du mois de janvier 1954 (lettre de Pierre Pinsard datée du 18 janvier 1954 - doc. 41). Des photos de cette maquette furent reproduites à plusieurs reprises dans divers périodiques afin d'illustrer le projet ²⁹.

La plupart des plans composant le dossier de permis de construire étaient prêts fin décembre 1953 mais le 1er février 1954, Pierre Pinsard signalait au Père Bous qu'il manquait un plan expliquant le système d'assainissement pour que ce dossier fût complet et prêt à être déposé en Mairie à Lille (doc. 42). Néanmoins, Pierre Pinsard rencontra M. Leveau urbaniste en chef de la Préfecture du Nord deux jours plus tard et celui-ci, manifestement enthousiasmé par le dossier qui lui était soumis, téléphona à la Mairie de Lille, affirma à son interlocuteur qu'il s'agissait d'"une oeuvre qui compt(ait)" et qu'il fallait "délivrer le permis de construire même si la question des égoûts et de l'assainissement n'était pas au point" et apposa un "Avis très favorable" sur l'un des dossiers que Pinsard avait soumis à son examen (lettre du 3 février 1954 - doc. 43). Le 18 mars, le Père Bous informait Pinsard que la Commission Communale de Sécurité avait ratifié le projet avec quelques réserves (issues et escaliers de secours) (doc. 47), et le 7 avril il lui faisait savoir que le dossier était vu ce jour-là par la Commission Départementale de Sécurité et que les services de la Préfecture ne refuseraient pas la délivrance du permis de construire même en cas de réserves (doc. 49).

Le permis de construire étant délivré, Pierre Pinsard et Neil Hutchison poursuivirent la réalisation des plans d'exécution. A la mi-mai 1954, Pierre Pinsard informait le Père Bous que "tous les dessins (étaient) finis", ainsi que le devis technique et il se déclarait prêt à recevoir les entreprises dès que serait mis au point le descriptif (lettre du 14 mai 1954 - doc. n° 53).

L'état du projet en décembre 1953

Dès le début décembre 1953, Pierre Pinsard et Neil Hutchison avaient achevé le plan de masse à 2 mm par m (fig. 22) et des plans détaillés à 1 cm par m, en particulier un plan du rez-de-chaussée que reproduisirent les revues spécialisées (fig. 23).

Si l'on veut décrire le projet tel qu'il était arrêté à ce moment-là, on peut tout-à-fait se reporter à la notice explicative que rédigea alors Pierre Pinsard : "Lorsque l'on a considéré le plan du terrain, son orientation et son nivellement, il est apparu qu'il fallait situer le futur couvent dans l'angle nord du terrain et disposer les bâtiments en tournant le dos d'une part à l'avenue Salomon, d'autre part au mur de clôture formant un angle très légèrement aigu avec la dite avenue afin de profiter de la vue du terrain vers le soleil et ceci dans le sens de la plus grande longueur.

Les différents bâtiments sont implantés en deux groupes de la façon suivante :

²⁹ Notamment dans *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 71 1957, n° 81 1959, *L'Architecture Française* n° 161-162 1956, *Architectural Record*, juin 1960, *Tuiles et Briques* n° 28 - 4ème trimestre 1956

Un groupe ne constituant pas l'essentiel du couvent (celui dont l'accès est permis aux fidèles, aux hôtes et aux personnes étant en rapport de service) se situe en bordure de l'avenue Salomon et forme une protection contre le bruit et de plus une limitation des circulations extra conventuelles. Le deuxième groupe formé des bâtiments essentiels à la vie conventuelle est réparti plus au centre du terrain afin d'assurer le silence et l'ensoleillement maximum. Le premier groupe se compose de la porterie avec les parloirs, de l'hôtellerie orientée sud-ouest, d'un petit cloître ouvert aux fidèles lequel conduit à la chapelle ; d'une salle de conférence située tout près de l'entrée. Les hôtes peuvent se rendre à la chapelle par une galerie intermédiaire qui les amène soit sur le côté de l'autel majeur, soit à une tribune située au fond de la chapelle au-dessus du choeur des religieux. Un jardin leur est réservé. Le réfectoire des hôtes est également relié par une galerie à la cuisine centrale du couvent. Les cellules des frères sont placées à la jointure des deux groupes, en liaison d'un côté avec l'hôtellerie, et de l'autre avec l'aile des Pères et les services. Leur exposition sud-est leur assure le meilleur ensoleillement. Le deuxième groupe se compose de la chapelle, de la salle du chapitre, des deux cloîtres, du bâtiment des cellules des Pères et du réfectoire. La chapelle orientée presque à l'est (office célébré face aux fidèles) comprend le choeur, des stalles, un emplacement réservé aux fidèles et la chapelle du Saint Sacrement ; sur un des côtés se trouve la Sacristie. Seule la nef centrale est élevée. La salle du chapitre est située au sud du terrain ; on y accède par l'intermédiaire d'un petit cloître très fermé. Un grand cloître vitré relie la chapelle à l'aile réservée aux Pères. Cette aile comporte au rez-de-chaussée des pièces nécessaires à la vie de la communauté et, aux étages, au logement des Pères. Le réfectoire branché sur le grand cloître est situé à l'extrémité nord-ouest de cette aile. Le nivellement permet dans le grand cloître un décalage du terrain qui se transforme en terrasse devant le bâtiment des Pères. Les cellules des Pères sont orientées de même que celles des Frères, au sud-est. L'esprit général qui a présidé à cette répartition est la conséquence d'une recherche, celle d'une notion plus ouverte que la notion du couvent traditionnelle qui permet de réserver à chacun la meilleure vue, le maximum d'air, de lumière et de silence tout en maintenant les circulations les plus courtes entre les principaux bâtiments" (doc. n° 194) (fig. 24).

Les photos de la maquette (fig. 25 à 29), de manière encore plus parlante que les plans, confirment clairement que le projet est, à ce moment-là, tout-à-fait abouti ; les éléments du programme ont été traduits selon une série de volumes clairement identifiables disposés en fonction d'une trame orthogonale organisée autour de deux axes de distribution parallèles et hiérarchisés : l'un réservé aux hôtes, l'autre à la vie conventuelle. D'autre part, on observe que la chapelle a subi une transformation radicale par rapport aux toutes premières esquisses : sa volumétrie initiale imposante où la toiture aux versants prononcés, jouait un rôle plastique essentiel, laisse désormais place à un parallélépipède enchâssé au sein d'un ensemble de circulations ou de salles de faible hauteur (chapitre, cloître des morts, confessionnaux et bureaux) ; seuls le mur gouttereau sud, percé par un semis d'ouvertures circulaires régulières, les voûtes surbaissées qui supportent la toiture aux pentes peu accentuées et le clocher isolé, réduit à une ossature en béton dépourvue de remplissage et très inspiré des clochers de la Suisse alémanique, révèlent discrètement la fonction de l'édifice.

Un système architectonique d'inspiration brutaliste

Le grand réalisme de la maquette permet de percevoir que cette maîtrise de la distribution des différentes composantes du couvent s'appuie sur un système architectonique déjà très contrôlé grâce au concours en amont de la conception de l'ingénieur Bernard Lafaille, ce que confirme Neil Hutchison : "Nous avons collaboré dès le départ sur la conception de l'ensemble de la structure. En effet, j'avais rencontré Lafaille lorsque je travaillais chez Paul Herbé et j'ai proposé à Pinsard de le prendre comme ingénieur-conseil" ; nous avons ainsi

défini le système constructif du bâtiment des Pères où est employé ce système de voûtains inspiré par les constructions industrielles du Nord de la France. D'une manière générale, Lafaille et son collaborateur Ou Tseng furent très présents sur ce projet" ³⁰. Le système de construction très lisible sur la maquette, répond d'ailleurs à la description que Pierre Pinsard en fit dans une notice jointe au dossier de permis de construire : "Suivant les sondages en cours, l'ensemble des bâtiments sera fondé sur des petits puits et des semelles traînantes, soit sur un léger radier. La structure sera en béton armé avec intercalage d'éléments en terre cuite. Les planchers seront formés pour la plupart par des voûtes très surbaissées en briques creuses. La contenance des cloisons séparatrices est étudiée pour obtenir un maximum de silence. Pour ce qui est des toitures, les bâtiments en rez-de-chaussée seront couverts en terrasses et les bâtiments d'un étage et plus seront couverts en aluminium" (doc. n° 195).

L'attention qui fut portée dès les débuts de la conception du projet à la définition d'un système architectonique simple, clairement articulé, lisible (ossature poteau-poutre en béton armé, planches en voûtains de briques surbaissées, cloisons en briques), le soin extrême apporté aux détails d'exécution qui permettra de parvenir à une expressivité très forte des matériaux, les toits-terrasses, enfin l'ensemble de ces caractéristiques concourent à conférer au couvent des Dominicains un aspect brutaliste ³¹ révélant l'influence que Neil Hutchison exerça sur Pierre Pinsard à l'occasion de la conception de ce projet, influence qui ne s'opéra pas sans compromis. "Je sortais de l'école et j'avais de fortes convictions ;" relate Neil Hutchison, "c'est ainsi que Pinsard et moi-même avons eu de longues discussions sur les avantages et inconvénients des toitures-terrasses ; finalement, c'est le point de vue de Pinsard qui l'a emporté : on a réalisé des toitures recouvertes de feuilles de cuivre sur les bâtiments les plus importants et des toits-terrasses sur les autres" ³².

L'Architecture d'Aujourd'hui publia en 1959 dans son numéro 81, un article sur le couvent des Dominicains dans lequel figurait un éclaté du bâtiment des Pères (fig. n° 30) réalisé par les architectes ; cette axonométrie légendée permet de vérifier le souci d'authenticité architectonique et d'expressivité didactique des matériaux caractéristiques de la sensibilité brutaliste, souci qui transparaît jusque dans l'attention qui fut apportée dans l'exécution des détails ; car, comme le confirme Neil Hutchison "lorsque l'on fait de l'architecture brutaliste, il faut apporter un grand soin dans les détails sinon c'est raté" ³³.

30 Propos recueilli auprès de Neil Hutchison en juin 1992.

31 L'architecture d'esprit "brutaliste" prit naissance et se développa en Angleterre durant les années cinquante autour du couple d'architectes Alison et Peter Smithson. Cette sensibilité "brutaliste" s'appuyait sur un souci constant d'expressivité des éléments structurels et de franchise dans la mise en oeuvre des matériaux

32 Propos recueillis auprès de Neil Hutchison en juin 1992

33 ibid.

3 - LA REALISATION DE LA PREMIERE TRANCHE DU COUVENT

Le choix des entreprises et le chantier de la première tranche

Les dessins d'exécution terminés, Pierre Pinsard informa le Père Bous le 8 juin 1954, qu'il était prêt à recevoir les entreprises pour l'adjudication des travaux d'une première tranche (doc. n° 55). Par retour du courrier le Père Bous signalait à Pinsard qu'il avait contacté un certain nombre d'entreprises de gros oeuvre : Caroni, Joncquez, Rouzé et Hilst (10 juin 1954 - doc. n° 56). Pierre Pinsard avait consulté de son côté l'entreprise Bouvet dont le siège était à Arras, entreprise qui lui avait apporté toutes satisfactions dans la réalisation de l'habitation de M. et Mme Requillart. Les devis estimatifs des entreprises Caroni et Bouvet s'avérèrent les moins élevés, avec un léger avantage pour la seconde entreprise. Mais Caroni étant installé à proximité de Lille, Bouvet préféra lui laisser le marché (doc. n° 60). Selon le Père Bous, "Caroni voulait absolument l'affaire du fait que nous étions tout près de son bureau d'études, situé à ce moment-là rue Saint-Henri à La Madeleine. Caroni est alors venu me voir et m'a affirmé qu'il était prêt à nous proposer un rabais, au moins symbolique, pour avoir le marché. C'est ainsi que nous avons choisi Caroni"¹. Ce choix convint à Pierre Pinsard puisqu'il écrivit au Père Bous : "Nous aurons Caroni et j'en suis d'ailleurs très content". (lettre du 24 juillet 1954 - doc. n° 60).

Cependant, malgré l'intérêt que commençait à susciter le projet (la maquette du couvent fut exposée au Salon d'Art Sacré qui se tint au Musée National d'Art Moderne à Paris en septembre 1954 tandis que le Père Bous faisait allusion dans un courrier du 3 septembre 1954 à la rédaction d'un article par une revue d'architecture - doc. n° 63) sa réalisation continuait à susciter des critiques au sein de la Communauté dominicaine, ce qui eut manifestement pour conséquence de retarder la poursuite des adjudications et le démarrage du chantier de la première tranche.

L'édification de la chapelle et du bâtiment des Pères (Mai 1955 - juillet 1957)

Comme cela a été évoqué plus haut à propos des rapports du Père Bous avec le Conseil de la Province de Paris, l'année 1955 vit s'opérer un changement d'attitude du Conseil Provincial, autorité dont dépendait le couvent de Lille, ce qui autorisa le démarrage du chantier.

En effet, dans une lettre datée du 1er janvier 1955 où il débutait en formulant des vœux de rétablissement après l'opération que Pinsard venait de subir à la main droite, le Père Bous manifestait sa détermination à obtenir un appui du Conseil Provincial : "je m'y fais inviter et je vous prie de croire qu'il y aura de la bagarre s'ils ont l'air de résister" (doc. n° 68), et, dans un post-scriptum, il ajoutait sur un ton péremptoire : "il faut absolument que nous soyons prêts à démarrer au printemps. Il le faut, quoi qu'on dise".

La réponse que Pinsard envoya le 6 janvier suivant, n'exprimait que doute et inquiétude : "Hélas, ma maudite main bouleverse toutes mes activités et même ma pauvre cervelle" ; et plus loin : "Notre affaire me tourmente beaucoup" (doc. n° 69). Manifestement, Pierre Pinsard, atteint par les critiques dont son projet était l'objet et affaibli par l'opération qu'il venait de subir à la main droite, commençait à douter de voir le couvent se réaliser.

¹ Propos recueilli auprès du Père Bous en décembre 1991.

Néanmoins, le Père Bous ayant fait savoir à Pinsard que le Conseil Provincial lui avait renouvelé sa confiance (lettre du 16 janvier 1955 - doc. n° 71), celui-ci retrouva son ardeur : "Je suis très heureux de ce que vous m'apprenez", écrivait-il au Père Bous le 19 janvier 1955 (doc. n° 72), "La logique et l'esprit de suite vont l'emporter. Le Conseil Provincial a bien jugé. Dès aujourd'hui, je reprends le travail en mains", et affirmatif il concluait : "Nous ferons toutes les adjudications en février et en avril nous serons prêts à commencer le chantier".

Pierre Pinsard reprit contact avec l'entreprise Caroni au début du mois de mars pour lui confirmer la commande du gros-oeuvre de maçonnerie et, après consultation, il choisit de confier à l'entreprise Rouzé la réalisation des menuiseries (lettre du 8 mars 1955 - doc. n° 76).

Peu de temps après, le Père Bous fit savoir à Pinsard qu'il souhaitait qu'il pressât l'entreprise Caroni de débiter le chantier puisque plus aucun obstacle ne s'y opposait : "comme vous me le signaliez l'autre jour, pour ce qui concerne la structure d'ensemble il n'y a plus à prévoir de changement ; il serait donc souhaitable de lancer le chantier au plus tôt. Ce serait un élément psychologique important, car tant les Pères que les amis du couvent me relancent constamment pour connaître la date d'ouverture des travaux et la mise en route leur paraît s'éloigner constamment" (lettre du 29 mars 1955 - doc. n° 79).

Fin avril, l'entreprise Caroni avait amené du matériel sur place mais les fondations n'avaient pas encore débuté : "le chef de chantier m'a dit hier qu'il attendait les plans des fondations pour les commencer" (lettre du Père Bous du 26 avril 1955 - doc. n° 82). Début mai, enfin, le travail commençait mais le Père Bous en déplorait la lenteur craignant que le couvent, à ce rythme-là, ne fût pas terminé avant la fin de son priorat en février 1957 (lettre du 4 mai 1955 - doc. n° 84). Quelques jours après ce courrier, Pinsard annonçait qu'il venait le 12 mai à Lille accompagné de Bernard Lafaille afin de rencontrer Caroni (lettre du 7 mai 1955 - doc. n° 85). Les travaux du gros oeuvre se poursuivirent, semble-t-il, sans gros problèmes : "sur le chantier tout va bien", écrivait le Père Bous le 18 juillet (doc. n° 90) et Pinsard, quelque six mois plus tard, confirmait : "le chantier marche bien" (lettre du 8 décembre 1955 - doc. n° 94). Dans la même lettre, il affirmait être satisfait par la base des colonnes de la chapelle, colonnes dont le coffrage était particulièrement délicat. "Pierre Pinsard souhaitait très fort que l'on traite ces piliers avec beaucoup de délicatesse et il a apporté une très grande attention à l'exécution du coffrage", relate le Père Bous, "l'entreprise a établi son premier pilier avec crainte et tremblement ; on s'aperçoit d'ailleurs que ce premier pilier est plus grossier que les autres ; en effet avec l'expérience, l'entreprise est parvenue à les traiter ensuite avec beaucoup plus de précision avec un béton beaucoup plus soigné"². Une photo prise à l'intérieur de la chapelle à ce moment-là (fig. 31) montre ces "bases" ; .. composées de deux éléments tronconiques reliés par une contrecourbe et s'évasant vers le haut : la partie tronconique extérieure de chacune des bases s'arrête dans une poutre en béton appelée à supporter ensuite le claustra de briques, tandis que sur la partie intérieure prendra place une colonne tronconique simple s'effilant vers la couverture à double courbure en béton qu'elle sera conduite à supporter. Sur cette photo on peut voir que sur l'une des "bases" repose déjà le coffrage de la partie sommitale.

Si la notice succincte sur la construction, jointe au permis de construire, prévoyait que les bâtiments les plus élevés fussent recouverts de tôles d'aluminium, on s'achemina finalement vers une couverture en cuivre. Mais au tout début du mois de janvier 1956, le Père Bous hésitait encore devant le surcoût que cela entraînait : "les meilleurs arguments me font choisir le cuivre ; mais il y a ce fichu argument financier que me plonge dans un cruel embarras" (lettre du 6 janvier 1956 - doc. n° 96).

² Propos recueilli auprès du Père Bous en décembre 1991. Neil Hutchison affirme que c'était surtout lui-même qui était attaché à parvenir à une très grande qualité dans l'exécution des piliers.

Cependant le chantier de la chapelle et du bâtiment des Pères se poursuivait, et fin janvier le Père Bous écrivait à Pinsard pour lui signaler que le premier pilier était décoffré : "il est correct sans être parfait", et que "le deuxième (avait) été coulé avec plus de soins encore". Un peu plus loin, il ajoutait que la première cellule était complètement terminée et qu'il ne restait plus qu'à la blanchir" (lettre du 23 janvier 1956 - doc. n° 97). Une des photos prises à ce moment-là sur le chantier, montre deux de ces fûts fraîchement démoulés sur lesquels on distingue clairement la trace du coffrage composé d'un assemblage jointif très soigné de lattes de bois (fig. 32).

Le 1er mai, le Père Bous écrivait à Pierre Pinsard pour lui exprimer son mécontentement et son inquiétude car le chantier était arrêté faute d'acier et de briques : "Le chef de chantier ... est obligé de faire arrêter les murs de la chapelle et des cellules ... cette histoire va nous mettre en retard". Cependant, la chapelle devait être quasiment terminée car un peu plus loin il ajoutait : "Je pense que vous n'oubliez pas nos vitraux. Dans deux mois, on pourrait commencer de les poser" (doc. n° 102).

Un certain nombre de photos prises à différents moments de l'évolution de la construction de la chapelle en montrent clairement les phases successives : d'abord l'édification des claustras latéraux de la nef en briques où sont disposés une succession de petites ouvertures rectangulaires et non plus circulaires comme sur la maquette (fig. 33) ; puis la réalisation de la toiture en voile de béton à double courbure : les photos nous montrent la pose des coffrages cintrés (fig. 35 et 34) ; enfin, deux photos nous révèlent l'aspect de la nef une fois la toiture réalisée. Sur le premier document on distingue les serpentins devant assurer le chauffage par le sol (fig. 36 et 37).

Au début du mois de juillet 1956, le gros-oeuvre de la chapelle était quasiment terminé (fig. 38) ; se posait alors avec acuité la question des vitraux. Pierre Pinsard envoya le 6 de ce mois-là une lettre autographe au Père Bous afin de préciser sa position concernant la question du revêtement et du statut du décor. Ce document est d'autant plus intéressant qu'il est illustré de croquis de la main de Pinsard.

D'abord Pierre Pinsard affirmait qu'il ne fallait pas peindre la chapelle et il énumérait ses raisons :

- "1°) le mur rose derrière les colonnes est parfait ; en blanc les colonnes seront dures. La structure trop saillante.
- 2°) les murs en briques sont vivants grâce aux joints ; par exemple, le grand mur du fond risque d'être plat et monotone peint en blanc.
- 3°) il ne peut être question de se priver du contraste entre briques pleines et briques creuses (...)" (doc. n° 103).

On constate que les arguments avancés par Pierre Pinsard dans cette lettre, qui sont fondés sur le rejet de tout revêtement, constituent une illustration du propos qu'il tenait en 1938 quand il écrivait : "Seul le désir et parfois l'aspect d'honnêteté, la rigueur et la franchise de l'architecture moderne s'apparentent à ce que devrait être l'architecture monastique"³.

³ In "L'Architecture d'Aujourd'hui", n° 7, juillet 1938, p. 10.

Un peu plus loin dans sa lettre, il abordait la question plus délicate des vitraux. En effet, le Père Bous, tout comme les mécènes Philippe Leclercq et Jean Masurel, appréciait l'oeuvre de Manessier à qui il aurait aimé que fût confié la réalisation des vitraux : "Personnellement, j'aimais et j'aime encore beaucoup Manessier. J'aurais souhaité que tout un panneau de l'église fût en verre, justement avec des vitraux de Manessier, mais j'ignore pourquoi, Pinsard n'était pas très en cheville avec lui. Il appréciait beaucoup d'autres peintres de son époque comme Bissières. Finalement, il s'est accroché avec Lardeur qui lui a fait cette frise et qui a illustré le mur avec les claustras" ⁴. En fait, si Pierre Pinsard connaissait le père de Gérard Lardeur, verrier, ce fut Neil Hutchison qui le pressa de s'adresser au fils qu'il connaissait fort bien.

Le projet de panneau entièrement en verre dont parle le Père Bous est parfaitement visible sur la photo de la maquette qui montre la chapelle principale et la petite chapelle latérale où il se substituait au mur de clôture droit (fig. 29). Pierre Pinsard, dans une lettre envoyée le 8 décembre 1955, s'expliqua longuement sur les raisons qui le conduisirent à abandonner ce mur vitrail au profit d'un mur en briques éclairé par une fente dans le toit-terrasse : "Il avait été projeté aucune séparation d'avec la grande nef et un immense vitrail à la place du mur. Ce vitrail me faisait peur, votre désir de séparer un peu la petite chapelle, nous a amené à éclairer cette petite chapelle par en haut. Ce projet avait un inconvénient, complication extrême de la toiture terrasse... J'ai travaillé à nouveau toute la semaine dernière sur le projet et je suis arrivé à une solution très simple et infiniment plus économique qui est de revenir au plafond plat et de trouver ma lumière par une longue fente qui court tout le long du mur". (doc. n° 94) (fig. 39).

En vérité, au delà de l'argumentation technique qui fondait sa "peur" du grand vitrail et qui engendra l'abandon de sa réalisation (...l'isolation, les déperditions thermiques), Pinsard avait une idée très précise des rapports que devaient entretenir l'architecture et le vitrail au sein de l'édifice cultuel. En effet, il s'appuyait sur la tradition de l'architecture cistercienne et, en cela, il demeurait tout-à-fait cohérent avec le propos qu'il tenait sur l'architecture monastique en 1938 dans *L'Architecture d'Aujourd'hui* : "la décoration est très sobre, souvent abstraite : les vitraux sont blancs", écrivait-il à cette époque et, quelque vingt années plus tard, il maintenait le même souci d'austérité : "Les vitraux doivent être la simplicité même ... l'architecture actuelle réclame des vitraux très simples avec juste un chatolement de couleurs car leur position ne permet pas le grand décor dit "moderne", mais il faudrait plutôt un décor presque géométrique dans la tradition cistercienne" (lettre du 6 juillet 1956 - doc. n° 103) et, pour être encore plus explicite, Pinsard illustra son propos de quelques croquis dont l'esprit est peu éloigné de ce qui fut finalement réalisé. Il est manifeste que Pierre Pinsard et Neil Hutchison ne voulaient pas que les vitraux puissent distraire la lecture de l'architecture ; d'ailleurs, par leur dimension (les petites baies rectangulaires) ou par leur emplacement (les bandeaux courant sous le vélum de béton) les ouvertures ne pouvaient raisonnablement accueillir aucun décor historié, et étaient réduites à ne jouer, au sens littéral du terme, qu'un rôle de contrepoint. "Les vitraux doivent être tous montés au plomb et traités en même façon dans les grandes bandes, comme dans les petits trous", précisait Pinsard dans sa lettre du 6 juillet (doc. n° 103), et il ajoutait : "les vitraux doivent être la simplicité même - que des couleurs plutôt moyennes - dans le vert, jaune et bleu avec très peu de rouge". Gérard Lardeur, à qui les architectes confièrent, comme ils le souhaitaient (doc. n° 103) ce travail, réalisa donc les vitraux en ne s'écartant pas des indications extrêmement précises des architectes (photo de couverture en couleurs). "J'étais d'accord avec Pinsard", précise Gérard Lardeur, "mettre des vitraux dans ses églises, cela n'apportait en général pas grand chose. Cependant, l'église du couvent des Dominicains de Lille constituait un cas où le vitrail était possible, et même nécessaire techniquement, en haut des murs latéraux. En effet, situés à cet endroit, les vitraux pouvaient se déformer et absorber les mouvements entre les murs et la couverture, problème qui aurait

⁴ Propos recueilli auprès du Père Bous en décembre 1991.

été difficile de résoudre à l'époque avec de simples vitres"⁵. Dans son ouvrage sur L'Art Abstrait dans l'Art Sacré, dont la couverture est illustrée par une photographie des vitraux du couvent de Lille, Georges Mercier évoqua cette réalisation dans les termes suivants : "Un autre exemple d'intervention discrète dans une architecture nouvelle nous est fourni par les vitraux légèrement teintés de gris et de jaune que Gérard Lardeur a composés dans la partie haute de la chapelle du couvent des Dominicains de Lille. Outre l'intérêt qu'ils présentent par le jeu de leur graphisme, ces vitraux confèrent une grande légèreté au voile de béton du plafond"⁶. Durant les mois qui suivirent, Pinsard et Neil Hutchison qui réalisa l'ensemble des détails y compris ceux en vraie grandeur, procédèrent à l'aménagement des bancs, des stalles, de l'autel principal et des autels secondaires (lettre du Père Bous du 15 novembre 1956 - doc. n° 105) (fig. 40, 41 et 42).

Parallèlement au chantier de la chapelle se déroulait celui du bâtiment des Pères. Le système architectonique qui fut mis en oeuvre dans cet édifice est tout-à-fait singulier ; ce bâtiment, composé d'un rez-de-chaussée surmonté de trois étages, a la forme d'un parallélépipède rectangle étiré dont chacune des extrémités, pignon et retours, est constituée par des massifs porteurs de briques pleines.

Entre ces massifs, une série de portiques en béton armé (fig. 43) dont l'espacement régulier correspond à la largeur des cellules des Pères, supportent un ensemble continu de voûtes surbaissées qui constituent le plancher du premier étage. L'une des photos prises lors du chantier, nous montre la réalisation d'une de ces voûtes au moyen d'un coffrage cintré en bois (fig. 44). Ces voûtes en briques creuses laissées apparentes supportent une chape de sable. Sur chaque portique en béton armé repose une double cloison en briques creuses ; ces cloisons reçoivent à leur partie supérieure un liaisonnement en béton armé qui vient se solidariser avec une ceinture générale également en béton armé faisant en même temps office de linteau. Sur ce liaisonnement vient s'appuyer la double cloison de l'étage supérieur ainsi que son plancher voûté. A l'extrémité de ces doubles cloisons porteuses furent édifiés des piliers en briques qui font saillie sur la façade (fig. 45 et 46). Ce bâtiment est ainsi composé d'une succession de ceintures horizontales en béton armé, de cloisons doubles porteuses en briques, et de planchers-voûtes en briques chargés d'une chape de sable ; ce système architectonique, d'où se dégage une impression de force et d'extrême sobriété, fut étudié afin de parvenir en particulier à une insonorisation très soignée des cellules. Cette démarche avait été l'objet de critiques lorsqu'elle avait été exposée pour la première fois aux Pères du couvent : "On craint que toutes ces recherches ... en vue de l'insonorisation ne soient vraiment trop luxueuses et n'entraînent à des dépenses excessives, hors de notre portée", s'inquiétait ainsi le Père Bous en novembre 1953 (doc. n° 35).

Les cloisons des cellules des Pères situées en façade furent également réalisées en employant des briques creuses. Cependant, pour le parement extérieur de celles-ci, les architectes mirent en oeuvre une technique tout-à-fait singulière puisqu'ils disposèrent des tronçons de cette brique sectionnés à 4 cm environ et bourrés de mortier. Après séchage, l'ensemble fut poli mécaniquement (fig. 47, 48 et 49). Le recours à ce procédé fut "une idée de Pinsard", relate le Père Bous, "il s'agissait d'un effort d'économie au plan architectural ; en effet, au démarrage du projet, nous avions l'intention de mettre des plaques vernissées et finalement Pinsard a eu l'idée d'utiliser des briques à trous qui furent sciées en trois par un ouvrier"⁷. Selon Pierre Pinsard, c'est en regardant un jour un tas de briques creuses qu'il fit

⁵ Propos recueillis auprès de Gérard Lardeur en novembre 1992.

⁶ L'Art Abstrait dans l'Art Sacré, Georges Mercier, Paris 1964.

⁷ Propos recueillis auprès du Père Bous en décembre 1991. Cette affirmation est confirmée par Neil Hutchison.

cette découverte : "Touché par le rythme des ombres et des roses, il eut l'idée pour "sensibiliser" les façades du couvent, de scier les briques, et de les remplir de ciment. C'est ce qui explique le "pointillisme" obtenu et dont l'effet à la douceur extrême d'une mosaïque" ⁸ .

Ce même procédé fut utilisé pour le parement extérieur des "claustras" de la chapelle (fig. 50) ainsi que pour la réalisation du clocher isolé (fig. 51 et 52). En effet, si le premier projet de clocher était constitué d'une simple ossature en béton armé, comme on le voit sur la maquette, celui-ci "fut ensuite modifié pour l'intégrer de manière plus discrète à son environnement", comme le relate Neil Hutchison ⁹ .

Fin janvier 1956, le gros oeuvre de la première cellule était achevé (fig. 53). "Il n'y a plus qu'à la blanchir et le maître d'oeuvre pourra donner son avis", écrivait alors le Père Bous (lettre du 29 janvier 1956 - doc. n° 97). L'aménagement du bâtiment des Pères se poursuivait avec une attention égale tant à l'exécution du gros oeuvre qu'à celle des éléments d'aménagement, comme par exemple le système d'éclairage sobre et élégant conçu spécifiquement pour l'escalier d'accès aux cellules (fig. 54 et 55)¹⁰ .

Durant le premier semestre de l'année 1957, le Père Bous organisa la confection et la diffusion d'un dépliant qui exposait l'état d'avancement du nouveau couvent des Dominicains et faisait appel à la générosité des donateurs afin d'entreprendre la seconde tranche. Ce document fut diffusé à plusieurs milliers d'exemplaires : 20 000 étaient expédiés au début du mois de mai 1957 (lettre du Père Bous du 7 mai 1957 - doc. n° 106).

L'emménagement de la Communauté et la consécration de la chapelle

La communauté des Dominicains de Lille occupait depuis le mois de juillet 1954 une maison bourgeoise située au 58 de la rue Brûle-Maison, habitation qu'elle louait depuis cette date à André Trentesaux, Président de Société Immobilière. En effet, la communauté avait été conduite à vendre en 1954 la demeure, située au 96 de cette même rue Brûle-Maison, où elle résidait depuis 1927, afin d'apporter la mise de fonds nécessaire au démarrage du chantier du nouveau couvent. D'autre part, l'abandon du projet initial, jugé trop coûteux, qui prévoyait l'aménagement prioritaire de la grande maison blanche de l'avenue Salomon afin d'y héberger la communauté durant la durée des travaux, avait conduit le Père Bous à chercher une solution d'attente alternative qui fut trouvée grâce à André Trentesaux. Enfin, le bâtiment des Pères étant désormais habitable (fig. 56) et relié à la chapelle par le cloître ouvert (fig. 57 et 58), la communauté fut à même d'y emménager durant le mois d'août 1957, tandis que le cardinal Liénart pouvait consacrer la chapelle le 29 septembre suivant.

⁸ In La Voix du Nord, mercredi 24 avril 1957, "le nouveau couvent des Dominicains".

⁹ Propos recueillis auprès de Neil Hutchison en juin 1992.

¹⁰ L'ingénieur conseil en éclairage était André Salomon (Information fournie par Neil Hutchison).

4 - LA SECONDE TRANCHE DES TRAVAUX : LE NOVICIAT, L'HOTELLERIE, LE REFECTOIRE ET LA MAISON DU CONCIERGE

Les causes de la reprise des travaux

Après que la communauté des Pères se fût installée dans les bâtiments du nouveau couvent, le Père Bous n'imaginait pas qu'il serait rapidement conduit à achever l'ensemble du projet sans attendre que les emprunts contractés pour la première tranche fussent remboursés : "Pour réaliser la chapelle, le bâtiment d'habitation, les services indispensables à la vie du couvent, il avait fallu que j'engage lourdement la communauté", relate le Père Bous, "j'ai donc réalisé les bâtiments composant la première tranche avec beaucoup de difficulté ; je pensais alors avoir le temps d'éponger mes dettes, de rembourser les emprunts que j'avais été contraint de contracter, laissant le soin à mes successeurs de terminer, s'ils en avaient le courage, le projet" ¹.

Cependant, malgré les réticences du Père Bous qui avait tenté de faire valoir que le nouveau couvent ne possédait pas les locaux nécessaires à son accueil, le Supérieur de la Province dominicaine prit la décision de transférer à Lille le Noviciat qui se trouvait jusque là à Paris, contraignant le Père Bous à prévoir, dès 1959, la réalisation d'une seconde tranche de travaux. "En fait, durant quelques années nous avons vécu, communauté des Pères et communauté des Novices dans le même bâtiment", se souvient le Père Bous. "Or, à ce moment-là, les Novices étaient très nombreux, aussi me fallut-il demander à d'autres couvents d'héberger provisoirement quelques Pères. Ce fut pour mettre fin à cette situation que le Supérieur de la Province me demanda en 1959 d'envisager la construction d'un Noviciat. A ce moment-là, j'ai pensé que si l'on devait remettre les choses en oeuvre, c'était la totalité du projet qu'il fallait envisager de réaliser" ². Un tel choix supposait que fussent contractés de nouveaux emprunts, alors que ceux qui avaient été accordés pour réaliser la première tranche n'étaient pas entièrement remboursés. Cependant, l'expérience que le Père Bous avait acquise en matière financière lors de la réalisation de la première tranche, fit que, paradoxalement, la seconde lui posa moins de problèmes, tout au moins sur ce plan là. "En effet", raconte le Père Bous, "j'ai été contraint de faire beaucoup d'emprunts mais dans de bonnes conditions parce que ceux que j'avais contractés pour la première tranche m'avaient été accordés sur ma bonne mine et que l'on faisait confiance à ma loyauté. En effet, j'avais affirmé aux organismes prêteurs que je ne savais pas comment je procéderais mais que je les rembourserais. J'étais très volontariste et je voulais être d'une honnêteté absolue tout en réalisant le projet, ce qui ne fut pas facile à vivre tous les jours. Finalement, cette seconde tranche fut mise en chantier en 1961 et terminée en 1965. Le Noviciat fut réalisé en moins d'une année ; les travaux de ce bâtiment débutèrent en novembre 1961 et au mois de septembre 1962, les Novices y entraient"³.

La réalisation de ce Noviciat que ne prévoyait pas le projet initial, s'accompagna donc d'une modification du plan : "Lorsqu'il s'est agi de construire le Noviciat, Pinsard et moi-même nous sommes demandés où nous allions le placer", se souvient le Père Bous. "Or, dans le projet initial il y avait, adjacent à la chapelle, un petit cloître, dit cloître des morts. Pierre Pinsard me suggéra un jour de remplacer ce cloître des morts par un cloître des vivants et, au lieu de faire un petit cloître restreint, de construire le Noviciat en rez-de-chaussée avec une cour intérieure. C'est ce que nous avons fait et, en fin de compte, je pense que ce choix était

¹ Propos recueillis auprès du Père Bous en décembre 1991.

² ibid.

³ ibid.

très bon parce que ce parti a donné à l'église toute sa valeur de "mère poule" s'appuyant d'un côté sur le Noviciat et de l'autre, sur les bureaux du rosaire et les locaux de l'accueil" ⁴.

Le projet initial subit également une autre modification puisque les vocations de Frères convers ou de Frères auxiliaires se faisant très rares au sein de l'Ordre dominicain comme des autres Ordres religieux, le bâtiment réservé aux Frères auxiliaires n'eut plus de raison d'être et fut remplacé par une extension de l'hôtellerie qui prit désormais la forme d'un L ⁵.

Pour le reste, le réfectoire occupa la place que lui prévoyait le premier permis de construire, la Communauté ayant été entre temps contrainte de prendre ses repas dans un local contigu aux cuisines. Quant à la salle de conférences, bien que maintenue dans le plan du permis de construire déposé en 1961, elle ne fut pas réalisée pour des raisons budgétaires. A son emplacement, ce fut l'habitation du concierge qui fut édifiée. Ultime modification mineure, un garage fut finalement construit dans la cour de service.

L'évolution du plan d'ensemble du couvent

Les figures 59, 60, 61 et 62 retracent schématiquement l'évolution du plan d'ensemble du couvent depuis la première formule esquissée par Pierre Pinsard durant l'année 1953 (fig. 59) jusqu'au couvent tel qu'il se présente aujourd'hui (fig. 62). Le plan initial, rayonnant de manière traditionnelle autour du cloître fermé, fut bouleversé pour aboutir au cloître ouvert que le Père Bous souhaitait voir se concrétiser. Le Plan prit alors une forme arborescente structurée autour de deux axes de circulation parallèles à l'avenue Salomon. Sur ce schéma (fig. 60) qui fit l'objet du premier permis de construire accordé en 1954, sont figurés les bâtiments réalisés de 1955 à 1957 : chapelle, grand cloître ouvert, bâtiment des Pères et cuisine. Le schéma suivant (fig. 61) correspond au second permis de construire accordé en décembre 1961. On y retrouve les bâtiments déjà réalisés et ceux qui étaient projetés : noviciat et salle commune, réfectoire, salle de conférences, accueil et hôtellerie. Enfin, le dernier schéma (fig. 62) correspond à l'état actuel du couvent. Par rapport au permis de 1961, on constate que seule la salle de conférences ne fut pas réalisée, laissant place à l'habitation du concierge. D'une manière générale, malgré les modifications successives, la structure du plan fut conservée, tout comme fut maintenue une cohérence globale de la conception architectonique du couvent malgré certains changements comme la réalisation des planchers et des voûtes de l'hôtellerie entièrement en béton armé laissé brut de décoffrage.

La définition des éléments de programme et l'élaboration du second permis de construire

Dès le début de l'année 1960, dans une atmosphère d'urgence, le Père Bous prit contact avec Pierre Pinsard afin de pouvoir le rencontrer et discuter de la réalisation du noviciat : "Il faut que nous pressions les choses. Plus vite nous pourrons mettre en train le bâtiment du noviciat, plus vite nous retrouverons des places pour les Pères et Frères convers" (lettre du 4 janvier 1960 - doc. n° 115). Pierre Pinsard, lui-même, appela Neil Hutchison qui travaillait depuis 1957 chez Jean Prouvé, afin qu'il vienne, en toute hâte, concevoir le dossier de permis de construire. Après cela, la réalisation du projet fut confiée par Pierre Pinsard à l'un de ses collaborateurs, l'architecte d'origine suisse Hugo Vollmar. Selon Neil Hutchison, celui-ci "croyait aussi en l'architecture brutaliste. De plus, superbe dessinateur, il traduisit fidèlement dans le détail le dossier de permis de construire".

⁴ ibid.

⁵ ibid.

Comme cela a été évoqué plus haut, la nécessité d'entreprendre la construction du noviciat, conduisit le Père Bous à envisager la mise en oeuvre d'une seconde tranche visant à l'achèvement de l'ensemble de l'édifice. La maturation de ce projet occupa quasiment toute l'année 1960 et, au tout début du mois de décembre, le Père Bous informait Pierre Pinsard que "tout le monde est unanime à penser que c'est dans ce sens là qu'il faut s'engager" ; il ajoutait plus loin : "je pense que vous pouvez considérer que vous avez le feu vert pour une étude plus approfondie" (lettre du 8 décembre 1960 - doc. n° 116).

Par rapport au projet initial, le noviciat, beaucoup plus large que ne l'était le cloître des morts, empiétait de manière significative sur le parc et rétrécissait du même coup la perspective que l'on pouvait en avoir depuis le cloître ouvert. Certains Pères s'en émurent et le Père Bous demanda à Pierre Pinsard de venir en personne leur expliquer son projet (lettre du 29 décembre 1960 - doc. n° 117).

Les plans de l'avant-projet du noviciat, du réfectoire et de l'hôtellerie étaient terminés durant la seconde quinzaine du mois de mars 1961 et Pierre Pinsard pensait pouvoir déposer la demande de permis de construire avant Pâques (lettre du 22 mars 1961 - doc. n° 119).

Fin juin, Pierre Pinsard commençait à consulter des entreprises pour la réalisation du gros-oeuvre dont Degallaix, Hostekind et Rabot-Dutilleul (doc. n° 121). Le mois suivant, le Père Bous recevait l'arrêté préfectoral autorisant la démolition des deux maisons dont la mise en oeuvre de la seconde tranche rendait le réemploi inutile (doc. n° 122).

Au début du mois d'août, le Père Bous s'étonna du silence de l'entreprise Caroni qui avait été consultée parallèlement aux autres (lettre du 3 août 1961 - doc. n° 123) ; le devis de cette entreprise lui parvint durant les semaines qui suivirent et, comparé aux propositions de Rabot-Dutilleul et de Degallaix, le Père Bous s'étonna de son montant : "Je comprends de moins en moins que Caroni se soit trouvé si cher", écrivait-il alors à Pinsard (lettre du 8 septembre 1961 - doc. 125). En fait, interrogé par le Père Bous, Caroni lui avoua que l'offre qu'avait faite son entreprise avait été volontairement conçue afin de n'être pas retenue⁶.

A la mi-septembre, Pinsard informait le Père Bous que les plans détaillés du noviciat avançaient "bon train" (lettre du 11 septembre 1961 - doc. n° 126). Le 1er octobre suivant, le Père Bous annonçait que l'entreprise Rabot-Dutilleul avait été choisie pour réaliser les gros-oeuvre et qu'elle était prête à entamer les travaux dès qu'elle disposerait des plans définitifs (doc. n° 127). Le 7 novembre, Pierre Pinsard informait le Père Bous qu'il envoyait les plans de détails à Rabot-Dutilleul et les plans concernant l'épuration des eaux usées à l'entreprise Nord-Epuration, car le permis de construire ne pouvait être accordé sans que cette question ne fût préalablement réglée (lettre du 7 novembre 1961 - doc. n° 131).

Le permis de construire fut accordé le 1er décembre 1961 (doc. n° 132) et notifié au Père Bous le 8 décembre 1961 (doc. 133).

Le chantier du noviciat et du réfectoire

Cependant, l'hiver s'annonçant rigoureux, les travaux de construction du noviciat progressèrent lentement. Le Père Bous demanda alors à Pierre Pinsard de bien vouloir travailler aux plans de l'hôtellerie de manière à ce que l'entreprise Rabot-Dutilleul entamât cette partie de la seconde tranche dès l'achèvement du gros-oeuvre du noviciat (lettre du 6 janvier 1962 - doc. n° 136). Pinsard transmit les plans d'exécution du réfectoire à Rabot-Dutilleul le 19 mars (doc. n° 139). Début mai, le Père Bous demandait à l'architecte "d'activer la mise en place

⁶ ibid.

des plans de l'hôtellerie" afin de pouvoir établir un devis précis à partir de ces documents. En effet, le Père Bous craignait qu'un coût trop élevé le contraignît à surseoir à la réalisation de cette partie du couvent alors que Rabot-Dutilleul pouvait en entamer la construction dès l'automne. En conclusion, le Père Bous incitait Pierre Pinsard à "inventer des solutions économiques" car son priorat se terminait en septembre 1962 et il désirait que tout fût fini pour cette échéance afin de "n'être pas contraint à recommencer à être Supérieur durant trois ans" (lettre du 12 mai 1962 - doc. n° 141).

Le chantier du noviciat ne connut pas de retards majeurs et les Novices s'y installèrent durant le mois de septembre. Par contre, la construction du réfectoire et de la salle commune ne se fit apparemment pas au même rythme. Fin septembre, Pierre Pinsard envoyait un courrier à René Dutilleul afin de lui demander "de faire toute diligence pour mener à bien les travaux commencés : réfectoire et salle commune" ; et il ajoutait : "J'ai l'impression qu'après un effort méritoire pour le noviciat, vous vous endormez en ce qui concerne les deux postes cités plus haut" (lettre du 21 septembre 1962 - doc. n° 146). Fin mars 1963, le Père Bous manifestait à son tour sa mauvaise humeur et son impatience face à la lenteur avec laquelle s'édifiait le réfectoire : "Depuis le dégel, votre chantier a repris avec une grande mollesse", écrivait-il à René Dutilleul. "Au train où vont les choses, je me demande si les finitions du noviciat et du réfectoire seront achevées pour la fin de l'année ! Nous avons besoin du réfectoire étant donné le nombre exceptionnel de novices, et quand pourra-t-on l'utiliser lui qui devait être prêt fin novembre (1962)" (lettre du 28 Mars 1962 - doc. n° 154). Cependant, à la fin du printemps, le réfectoire était suffisamment avancé pour que le Père Bous envisageât de l'inaugurer officiellement en présence du Supérieur de la Province de Paris (lettre du 5 juin 1963 - doc. n° 156). On retrouve dans ce réfectoire, le même système de voûtes qui rythme l'ensemble de l'édifice mais ici Pierre Pinsard employa en remplissage des briques creuses posées à plat dont les trous, laissés vides de mortier, absorbent efficacement le son tout en créant un chaleureux effet modulaire (fig. 63).

La réalisation de l'hôtellerie

A la fin du mois de mars 1963, le Père Bous écrivit à Pierre Pinsard afin de l'inciter à mettre au point les plans d'exécution de cette partie du couvent en concertation avec l'entreprise Rabot-Dutilleul : "Pour l'hôtellerie, il serait souhaitable de ne pas attendre la fin de l'été pour la mettre en route", écrivait-il (lettre du 28 Mars 1963 - doc. n° 153). Les différents plans d'exécution furent dessinés par Hugo Vollmar durant les trois mois qui suivirent sa missive et le chantier démarra mais, encore un fois, sans la célérité qu'il espérait. Pinsard déplorait cette lenteur mais désespérait de pouvoir y remédier : "Le chantier marche son petit bonhomme de chemin avec un effectif d'ouvriers déraisonnable mais que faire auprès de cette mule de Dutilleul", se lamentait-il (lettre du 14 octobre 1963 - doc. n° 160). Ce sentiment d'impuissance ne l'empêcha cependant pas d'interpeller ce dernier de manière assez vive sur cette question : "J'ai constaté à mon dernier passage à Lille un ralentissement de chantier absolument impardonnable ! Le Père Bous perd toute confiance en votre maison...", lui écrivait-il le 16 octobre, et il concluait : "j'attends des explications et surtout des faits" (doc. n° 162). Ce climat n'évolua pas radicalement puisque le Père Bous s'adressa de nouveau à René Dutilleul le 14 février 1964 pour se plaindre de la lenteur du chantier : "Je suis très mécontent de la manière dont vous vous occupez de nous. Il s'agit bien sûr d'un euphémisme, car en fait vous ne vous en occupez pas en laissant vivoter votre équipe sur notre chantier". Manifestement il ne s'agissait pas là d'une négligence mais de l'incapacité de cette entreprise à affecter à la construction du couvent des ouvriers supplémentaires car l'ensemble de son personnel devait être déjà occupé sur d'autres chantiers. C'est ce que suggère la suite de la lettre du Père Bous : "Je sais ce que vous allez me répondre : "si petite qu'elle soit cette équipe fait du bon travail, d'autre part je n'ai pas d'ouvrier à vous donner"" (doc. n° 166). Cependant, fin mai 1964, le Père Bous annonça à Pierre Pinsard que le gros-oeuvre de l'hôtellerie était en voie d'achèvement (lettre du 27 mai 1964 - doc. n° 177) ; cependant, pour parvenir à leurs fins,

le Père Bous et Pierre Pinsard furent encore contraints d'exhorter l'entreprise Rabot-Dutilleul à manifester plus d'empressement dans la conduite de ce chantier : "J'ai pu constater, à un passage sur le chantier du couvent des Dominicains un ralentissement très net de la cadence de construction... Je vous demande de mettre tout en oeuvre pour terminer au plus tôt le bâtiment de l'hôtellerie", écrivait encore Pierre Pinsard à René Dutilleul le 16 juin 1964 (doc. n° 178) et le Père Bous renchérisait de son côté le 3 juillet suivant : "L'hôtellerie est laissée en plan, alors qu'il ne manquait plus qu'un petit rien pour que le gros oeuvre fût achevé" (doc. n° 179). Les figures 64 et 65 nous montrent le chantier de l'hôtellerie à deux moments successifs : sur la première photo, on voit la structure en béton armé du rez-de-chaussée sur laquelle sont déjà édifiés certains des murs en briques de l'étage ; sur la seconde photo, le gros oeuvre de l'hôtellerie, rez-de-chaussée et étage unique, est quasiment achevé.

Enfin, début septembre, le Père Bous pouvait demander à Pierre Pinsard de mettre au point le mobilier des chambres (lettre du 4 septembre 1964 - doc. n° 181) et, à la fin du même mois, il lui faisait savoir qu'il installerait prochainement son bureau dans l'hôtellerie (lettre du 26 septembre 1964 - doc. n° 182). Début décembre, l'hôtellerie fonctionnait et pouvait accueillir des groupes importants (lettre du Père Bous du 2 décembre 1964 - doc. n° 183). L'année qui suivit, on procéda à l'installation d'un éclairage conçu spécifiquement pour ce bâtiment tandis que dans les parloirs étaient installés des agrandissements de photos réalisées par Laurent Pinsard, l'un des deux fils de l'architecte (lettre du Père Bous du 11 mars 1965 - doc. n° 188).

La porterie et la maison du gardien

Au tout début de l'année 1964, Pierre Pinsard et Hugo Vollmar entreprirent de réaliser les plans de l'entrée de la chapelle et du petit cloître assurant la liaison entre cette entrée et les locaux de la porterie (fig. 66), et ceux de la maison du gardien située à l'emplacement initialement prévu pour la salle des conférences. "Merci de travailler aux plans d'exécution du petit cloître et de la maison du concierge", lui écrivait le Père Bous le 6 mars 1964, "Rabot, décidément de meilleure volonté, m'a proposé de mettre cette partie en chantier en même temps qu'on terminerait l'autre ; tant mieux, plus on va vite, plus on "gagne" d'argent" (doc. n° 169). Deux semaines plus tard, Pierre Pinsard lui annonçait que les plans de ces deux constructions étaient soit finis quant au cloître servant d'entrée à la chapelle, soit quasiment terminés quant à la maison du concierge (lettre du 22 mars 1964 - doc. n° 170). A la lecture des courriers, il apparaît que le Père Bous entreprit ces ultimes travaux sous la pression de la communauté des Dominicains mais sans être absolument sûr d'en maîtriser les répercussions financières. "Finalement, j'ai donné le feu vert pour le petit cloître malgré mes angoisses pour le financement", confiait-il à Pierre Pinsard, "Nous verrons dans quelque temps pour la maison du concierge, mais je subissais de telles pressions de la part du couvent pour qu'on fit le cloître que je me suis laissé faire. Mais, ... je suis fou d'engager toutes ces dépenses", concluait le Père Bous (lettre du 27 mars 1964 - doc. n° 177). Fin septembre, alors que l'hôtellerie était quasiment achevée, le chantier de l'entrée de la chapelle et de la maison du concierge avançait : "La dalle qui se trouve au-dessus de l'escalier du petit cloître est enfin coulée", rendait compte le Père Bous à Pinsard, "la maison du gardien avance bien. Tout tourne rond... (lettre du 26 septembre 1964 - doc. n° 182).

L'achèvement de la seconde tranche

Lorsqu'il écrivit à Pierre Pinsard quelque cinq mois plus tard, le Père Bous mentionna dans ce courrier une ultime récrimination à l'égard de l'entreprise Rabot-Dutilleul ("la maison du gardien est en panne ; les plâtriers ne sont toujours pas arrivés et bloquent les autres entreprises (sanitaire et chauffage). J'ai relancé Dutilleul qui fait le mort"), mais il lui annonça aussi avec satisfaction qu'il allait, lors de sa prochaine venue à Lille, pouvoir enfin découvrir son oeuvre dans un état de quasi achèvement : "Vous allez enfin avoir un vrai plaisir à

retrouver le couvent, car les abords sont maintenant aménagés de façon satisfaisante sinon idéale. Le parking est terminé, la cour des services est nette, les jardinsensemencés" (lettre du 10 avril 1965 - doc. n° 190). Quelques jours plus tôt d'ailleurs, le Père Bous avait envoyé une lettre à l'entreprise Rabot-Dutilleul où, après avoir exprimé son irritation concernant la maison du gardien "en panne", il avait souhaité prendre date afin d'accueillir, au couvent, l'équipe qui y avait travaillé afin, disait-il, de "les remercier et leur montrer les bâtiments avec les abords nettoyés et ensemencés" (lettre du 5 avril 1965 - doc. n° 189).

TROISIEME PARTIE : LE BRUTALISME BIEN TEMPERE DE L'ARCHITECTURE
RELIGIEUSE DE PIERRE PINSARD

LE COUVENT DES DOMINICAINS DE LILLE : UNE ARCHITECTURE CONTEMPORAINE ET FAMILIERE

L'une des caractéristiques majeures du couvent des Dominicains de Lille, est son intégration tout-à-fait discrète et harmonieuse dans son environnement urbain immédiat. Cette retenue, voulue et organisée, de l'architecture du couvent, répond au souhait exprimé par le maître d'ouvrage et révèle, de manière heureuse, la maîtrise des architectes en ce domaine.

Le couvent est implanté sur une parcelle vaguement rectangulaire longée sur un seul côté par une voie de desserte locale, l'avenue Salomon. Nous sommes ici au coeur d'un ensemble d'îlots, situés à la périphérie du centre de Lille, où se côtoient, à l'abri de l'agitation urbaine pourtant proche, maisons bourgeoises de l'entre-deux-guerres et appartements de standing. Cet emplacement propice à la préservation de la tranquillité de la vie de la communauté dominicaine autorisait sa fréquentation par la population environnante, cela sans qu'il fût néanmoins question de concurrencer l'église paroissiale proche. De plus, la situation du couvent, peu éloigné de la ligne de tramway et du boulevard reliant Lille à Roubaix-Tourcoing, facilitait son accessibilité à des hôtes en provenance de la métropole ou de lieux plus éloignés.

Pierre Pinsard et Neil Hutchison disposèrent donc les bâtiments de façon à ce que ceux-ci s'articulent de manière lisible et sans ostentation avec l'espace public constitué par l'avenue Salomon. Les bâtiments du couvent dont la fonction par rapport à la vie de la communauté est périphérique, sont ainsi disposés le long de la voie publique sur laquelle ils créent une façade urbaine à la fois fermée et de faible hauteur. Le long de la chaussée se succèdent ainsi la maison du concierge, l'entrée publique de la chapelle, le bâtiment d'accueil des visiteurs, l'hôtellerie et la cour de service (fig. 67). Les édifices qui abritent les fonctions essentielles de la vie claustrale - le bâtiment des Pères, la chapelle et le campanile - sont d'une hauteur qui permet de les entrevoir depuis la rue. Au moment des offices, la grille du portail, permettant l'accès du public à la chapelle, s'ouvre sur un portique ouvert qui enserme un petit jardin clos (fig. 68). La porterie se signale par son tympan en céramique conçu par Mme Gisèle Pinsard (fig. 69). Une fois la porte franchie, le visiteur éprouve la surprise de découvrir, derrière une façade fermée, un édifice lumineux dont les divers bâtiments sont reliés par un réseau de portiques voûtés qui longent patios et jardins enclavés. L'homogénéité du système constructif, l'échelle domestique du couvent soulignée par la trame étroite qui ordonne l'ensemble des travées, l'attention portée aux détails, la prédominance de l'emploi de la brique, l'intimité tranquille des jardins intérieurs, tout cela confère au couvent des Dominicains de Lille, une dimension familière qui n'est pas sans évoquer, par exemple, l'architecture du béguinage de Courtrai.

Le couvent de la Tourette de Le Corbusier : une architecture paradoxale

Le couvent de Lille est à l'opposé de l'architecture de paradoxes ¹ du couvent de La Tourette et l'on comprend pourquoi le Père Bous écarta la suggestion du Père Couturier de s'adresser à Le Corbusier et préféra retenir Pierre Pinsard. Le site vallonné et bucolique, à l'écart de l'agglomération lyonnaise, prédisposait sans doute à une démarche différente d'une implantation en milieu urbain, mais Le Corbusier au lieu de soumettre son couvent aux contingences topographiques imposa au contraire une architecture définie à partir d'une horizontale volontaire comme une nécessité, l'édifice "touch(ant) le sol comme il peut" ². Cette posture héroïque le conduisit encore à refuser aux moines le cloître disposé sur le toit-terrasse car "les délices du ciel et des nuages sont peut-être parfois trop faciles" ³. Enfin, la recherche d'une expressivité de la structure architectonique est absente de la Tourette où il s'agissait d'abord d'exalter la dramatique des volumes par un travail sur l'ombre et la lumière. Le "brutalisme" du béton ne procède d'ailleurs pas dans cet édifice d'une affirmation esthétique mais d'un relatif désintéret pour la qualité matérielle de la surface : "Commençons par avoir des murs tels qu'ils sont", affirmait tranquillement Le Corbusier, évoquant l'absence de finition des murs de la chapelle pour raison d'économie, et il ajoutait, "avec la lumière qui sera là-dedans, je compte que ce sera bien" ⁴.

Le couvent de la Clarté Dieu de L. et X. Arsène Henry : une architecture brutaliste et austère

Par contre, le couvent des Dominicains de Lille s'apparente à un autre monastère, qui lui est contemporain, le couvent de la Clarté-Dieu que les architectes Luc et Xavier Arsène-Henry réalisèrent de 1954 à 1956, à Orsay, pour les Franciscains (fig. 13). Ce couvent fait d'ailleurs partie des rares monastères mentionnés par Joseph Pichard dans son ouvrage sur les Eglises nouvelles à travers le monde publié en 1960 à Paris. Situé à l'écart de la ville, au centre d'une grande parcelle boisée où se trouve un étang, ce couvent entièrement ordonné, de manière traditionnelle, autour d'un cloître carré, est tourné vers la nature. Cependant, la volonté des architectes d'exprimer l'esprit franciscain attaché au caractère de simplicité, de dépouillement et de franchise "sans faire d'archéologie ou de régionalisme déplacé" ⁵, les incita à réaliser une construction où domine le béton brut de décoffrage. La diversité résulte uniquement des variations de proportion entre les volumes et de l'emploi répétitif de coffrages très soignés dont les planches, légèrement décalées les unes par rapport aux autres, générèrent des effets sériels de verticales et d'horizontales. Il se dégage de ce couvent une impression de rigueur et de dépouillement, qui n'est pas tempérée, comme c'est le cas à Lille, par la variété des jeux de briques. Mais à Orsay, Luc et Xavier Arsène-Henry revendiquèrent l'austère expressivité constructive du béton comme la marque de la vie franciscaine : "Si, de prime abord, l'esthétique du couvent paraît sèche et sans sensibilité, il faut imaginer les robes de bure évoluant dans les lieux et la découverte dans chaque recoin du passage des petits Frères de

¹ Au cours d'une visite à la Tourette, Le Corbusier affirma : "Vous savez, avec moi vous aurez des paradoxes tout le temps". In L'Art Sacré, n° 7-8 mars-avril 1960

² Ibid

³ Ibid

⁴ Ibid

⁵ In L'Architecture Française 191-192, 1958, p. 49

Saint-François d'Assise sous la forme la plus humble de quelques fleurs dans un pot de terre, d'une statue de bois décorée de bouquets"⁶.

Les églises de Pierre Pinsard et la leçon du couvent des Dominicains

Si l'on étudie quelques uns des édifices culturels que Pierre Pinsard édifia dans la région nord de la France et en Belgique durant les années 50 à 60, on constate qu'ils possèdent en commun des qualités qu'il développa différemment selon les cas et les lieux.

C'est ainsi que l'un des aspects les plus intéressants de son architecture religieuse réside dans sa capacité à dialoguer avec l'espace urbain environnant. L'église Notre-Dame de Blankedelle à Auderghem, près de Bruxelles (fig. 70) (1963) et l'église Saint-Roch à Cambrai (fig. 73) (1961-1966) en fournissent deux démonstrations dont l'esprit est proche du couvent des Dominicains de Lille. A Auderghem, l'église est située dans une rue pavillonnaire de cette petite ville cossue de la banlieue résidentielle de Bruxelles. Le clocher isolé en béton, transposition plaisante du signal surmontant le Pavillon du Tourisme de Mallet-Stevens à l'Exposition des Arts Décoratifs à Paris en 1925, indique clairement la présence du lieu de culte dont la nef cubique est disposée très en retrait. Ce dispositif crée une placette carrée dont le côté central est occupé par la façade donnant accès à la nef. La mise à distance du porche d'entrée confère à cet espace une certaine solennité. L'articulation avec l'échelle de la rue est réalisée de manière simple et lisible par l'intermédiaire d'un mur continu de briques dont la hauteur et le matériau sont semblables à ceux des murs clôturant certaines propriétés privées voisines. A l'intérieur, le volume de la nef, percé d'un "canon à lumière" carré focalisé sur l'autel, se révèle imposant (fig. 71). Cependant, l'impression de lourdeur qui pourrait résulter de l'emploi prédominant du béton est contredite par le bandeau en verre blanc qui semble suggérer que la couverture carrée et le mur d'enceinte ont été soulevés pour être déposés ensuite sur quelques dés de béton suffisant pour en supporter la charge. La brique n'est pas totalement absente de l'édifice ; en effet, comme dans le réfectoire du couvent des Dominicains, la brique creuse qui tapisse le plafond de la nef, sert d'atténuateur acoustique et apporte une note chaleureuse par ses subtiles variations de couleur (fig. 72).

L'église Saint-Roch (fig. 73), située dans un quartier en périphérie de Cambrai, a été édifiée en 1965 sur une parcelle de taille réduite située à l'un des angles d'un croisement de rues. L'édifice, de plan rectangulaire, est moins imposant que celui d'Auderghem. Les murs sont en briques et une corniche en béton dissimule le toit-terrasse, soulignant l'horizontalité du bâtiment. Seul point d'orgue, le clocher isolé est constitué de deux V de briques légèrement espacés afin d'y intercaler les cloches. Quant au parvis d'entrée, il s'ouvre sur les deux rues constituant l'angle du carrefour. Une fois pénétré dans cet espace, on a la surprise de découvrir un lieu qui, malgré une échelle réduite et la modestie des moyens mis en oeuvre, requiert l'attention du visiteur. Une fente étroite dans le toit-terrasse éclaire, d'une lumière changeante, quelques plantes disposées devant un mur de briques sur lequel se détache une statue pittoresque de Saint-Roch sertie dans une vitrine disposée sur un piédestal de béton (fig. 74). La présence de ce saint tutélaire, placé à l'entrée de la nef, tel une divinité protectrice locale, confère à l'édifice un caractère quasi domestique. Pierre Pinsard avait manifestement à l'esprit les débats qui traversaient alors la communauté chrétienne en quête de lieux de culte adaptés à la vie contemporaine et excluant toute recherche de monumentalité. "L'architecture japonaise ou celle des îles grecques sont la preuve aveuglante que dans l'espace le plus réduit, il est possible de créer des lieux qui abolissent les limites", écrivit le Père Capellades dans l'un des

⁶ Ibid. p. 50

derniers numéros de L'Art Sacré ⁷. Nul doute que l'église Saint-Roch en fournit une très claire démonstration sans verser pour autant dans l'exotisme.

La petite église de Armbouts-Cappel (fig. 75 et 76) que Pinsard édifia de 1956 à 1958 au milieu du cimetière de cette commune de la Flandre maritime, peut surprendre lorsqu'on la compare aux églises d'Auderghem, de Cambrai ou à celle du couvent de Lille. En effet, au lieu des toits-terrasses, des clochers isolés aux formes plastiques épurées, nous trouvons une architecture qui présente des signes de familiarité manifestes avec celle des églises rurales de cette région : nef couverte d'une toiture en tuiles aux rampants très prononcés, clocher carré surmonté d'une flèche pointue, murs gouttereaux en briques, vitraux historiés ; seules singularités : le déambulatoire extérieur appelé à servir d'abri pour les visiteurs du cimetière et, surtout, une ossature en bois brut dont la couleur chaleureuse contraste avec la blancheur des murs de la nef. Le régionalisme rustique de cet édifice convient à son implantation dans un village exposé au climat venteux de la plaine flamande. Pinsard avait d'ailleurs mis en oeuvre une architecture de facture similaire lorsqu'il avait réalisé, en 1950-51, sa première église à Segny dans l'Ain (fig. 77), édifice dont le haut toit de tuiles est également supporté par une charpente en bois apparente.

Les plans de l'église de Armbouts-Cappel et ceux du couvent des Dominicains de Lille furent élaborés simultanément. Ce fut d'ailleurs le Père Bous qui orienta l'abbé Liebrecht, curé de la paroisse, vers Pierre Pinsard. Nous avons vu que dans ses premières esquisses, Pinsard proposait une chapelle couverte d'une toiture à deux rampants dont l'esprit était relativement proche des églises de Segny ou de Armbouts-Cappel. Le changement de parti résulta probablement, en partie de l'intérêt très vif de Pierre Pinsard pour les développements contemporains de l'architecture religieuse et singulièrement pour les réalisations de Le Corbusier (Pinsard alla visiter Notre-Dame-du-Haut de Ronchamp) ; mais les conversations avec le Père Bous à propos des églises de la Suisse alémanique, en particulier de celles de Hermann Baur, et la confrontation quotidienne avec Neil Hutchison, très imprégné alors de la doctrine brutaliste, autour des plans en cours de gestation jouèrent sans doute un rôle déterminant dans la mutation architecturale de la chapelle.

Ce que révèlent les églises de Cambrai et de Auderghem, c'est que la chapelle du couvent des Dominicains ne se résuma pas à une expérience sans suite mais, au contraire, constitua le lieu d'expérimentation de solutions architecturales singulières que Pierre Pinsard déclina à l'occasion de projets ultérieurs. En particulier l'abandon des toits pentus contribua à conférer à ses oeuvres une taille familière permettant de les intégrer avec subtilité dans le tissu suburbain des villes alors en pleine extension. La chapelle Saint-Pie X à Ottignies (fig. 78 et 79) construite en 1961 dans le Brabant, fournit la démonstration que même dans le cas d'un édifice isolé, Pinsard maîtrisait désormais un vocabulaire architectural qui lui était propre. Cette chapelle située dans un lotissement pavillonnaire proche de la campagne se résume en un anneau de briques bordé d'un clocher isolé constitué de deux demi-cylindres en béton accolés dos à dos. Le toit-terrasse, masqué par une corniche de béton légèrement surélevée par rapport au mur de clôture, est traversé de canons à lumière cylindriques couverts de petits dômes transparents. Le mur d'enceinte, entièrement opaque, pourrait être monotone s'il n'était animé par le parement à bossages généré par la légère saillie de multiples briques.

Comparaison avec quelques églises contemporaines de la métropole lilloise

Si l'on désire se convaincre de la qualité ou de l'originalité de l'architecture du couvent des Dominicains, on peut utilement le comparer avec quelques édifices religieux construits dans la métropole lilloise, édifices dont certaines revues spécialisées rendirent compte à cette époque.

L'église dédiée au Christ Ressuscité à Ronchin (fig. 80) fut réalisée en 1959 dans un quartier résidentiel de cette commune par les architectes André Lys et Gérard Carton ⁸. L'aspect formel de cette église révèle l'intérêt de nombreux architectes de cette époque pour des recherches inspirées des techniques industrielles. En l'occurrence, la couverture en selle de cheval sur plan ovoïde que dessinèrent les architectes, avait déjà servi à plusieurs reprises à la conception d'églises et d'édifices utilitaires. D'ailleurs, dans un numéro spécial de 1957 consacré aux "bases d'une étude critique" ⁹, L'Art Sacré mettait en garde les architectes contre ce que le rédacteur de l'article qualifiait de "recherches hétéroclites". Evoquant une église conçue par l'architecte M. Novarina couverte par un toit très semblable à celui de Ronchin, ce même rédacteur affirmait : "Lorsque l'architecte de l'église de Villeparisis s'inspire d'une forme utilisée pour un hall d'exposition ou une station d'émission de radio, il part sur un principe dangereux car l'absence de foyer dominant dans cette construction rigoureusement symétrique ne permettra guère d'inscrire dans la structure même de l'édifice la prédominance du lieu du sanctuaire". Cette mise en garde, illustrée de croquis très parlants (fig. 81) aurait tout aussi bien pu être adressée aux architectes de l'église de Ronchin, église dont la forme, à force de vouloir être originale, est plutôt incongrue. "Nous avons dénoncé une pseudo architecture, un pseudo "art sacré" sans âme, ce n'est pas pour retomber dans une autre pseudo architecture qui exalte la technique, ou n'est qu'un défolement plastique gratuit" écrivait de son côté Pierre Vago dans un numéro spécial de L'Architecture d'Aujourd'hui consacré en 1966 à l'architecture religieuse ¹⁰.

Cet article était suivi par la présentation de deux églises de l'architecte Jean Willerval. L'une, Notre-Dame-de-la-Paix fut édifiée à Tourcoing à proximité d'une autoroute, entre un ensemble d'H.L.M. et une zone industrielle (fig. 82). Construit sur un terrain délaissé dans un environnement de fin de ville, l'édifice lui-même semble avoir été conçu et édifié sans trop y croire. Sans doute, comme l'affirmait Jean Willerval lui-même avec une pointe de désabusement : "De toute façon l'ampleur des programmes est telle et les moyens financiers si maigres qu'il ne peut être question de voir trop grand" ¹¹. Mais ce n'est pas tant d'exiguïté dont souffre cette oeuvre que d'un délaissement dramatique des questions de détail, comme si l'on avait travaillé l'imbrication des volumes avec soin sans se préoccuper des moyens de leur concrétisation. Ainsi, la pente des toitures basculées vers l'entrée révèle au visiteur une étanchéité indigente qui rejoint les murs de clôture comme elle peut, tandis que la facture maladroite des confessionnaux en béton ne vient pas atténuer l'uniformité des maçonneries de briques.

La seconde église de Jean Willerval, Saint-Jean-Bosco à Mons-en-Baroeul (fig. 83), est entourée de maisons à deux niveaux et, plus loin, des grands immeubles d'une ancienne

⁸ Voir L'Art Sacré, 9-10, mai-juin 1960

⁹ L'Art Sacré, 3-4, nov.-déc. 1957.

¹⁰ L'Architecture d'Aujourd'hui n° 125, 1966.

¹¹ Ibid

Z.U.P. Le clocher en béton de l'église se présente comme un signal aux formes prismatiques sur lequel viennent s'adosser les toitures pentues des volumes polyédriques de la nef et de ses annexes. "Toute forme nouvelle qui incite les fidèles à se regrouper autour de l'autel est souhaitable", suggérait Willerval¹², cependant nous pouvons constater que la recherche de formes favorisant le rapprochement physique des fidèles autour de l'autel n'écarta pourtant pas complètement la réminiscence de formes traditionnelles. Ainsi, cette église constitue un événement plastique singulier qui n'ignore pas les diverses échelles des bâtiments qui l'environnent, même si la volumétrie ambitieuse n'est manifestement pas servie à la même hauteur par des matériaux qui présentent des signes de vieillissement précoce.

Si les édifices religieux que réalisa Pierre Pinsard semblent échapper à ce processus et posséder une durabilité et une cohérence que l'épreuve du temps souligne, cela résulte de l'égal attention qu'il sut accorder tant à la conception d'ensemble qu'aux multiples détails d'exécution réalisés avec un soin extrême. Cette volonté de maîtrise de l'ensemble du processus de construction fondée sur l'expression de la structure et des matériaux, s'inscrit pleinement dans la tradition rationaliste en matière d'architecture¹³ ; on ne s'étonnera donc pas de savoir que Pierre Pinsard compta parmi les membres de la Société des Amis d'Auguste Perret.

¹² Ibid

¹³ Ce propos est tempéré par Neil Hutchison qui pense "que Pinsard n'a jamais été convaincu concernant l'architecture brutaliste car il était, lui, un grand romantique dans son architecture et dans sa vie". (Propos recueillis en juin 1993).

CONCLUSION

"L'esprit de toujours, en architecture, est concret. Très précisément **en tel lieu**, il veut assurer au mieux la célébration liturgique de **telle** communauté déterminée" écrivait le Père Régamey en 1952 dans un ouvrage où il avait rassemblé ses réflexions sur les conditions de l'émergence d'un art sacré au XX^e siècle. (1)

L'étude du couvent des Dominicains de Lille montre que cette définition peut tout-à-fait s'appliquer à cet édifice. En effet, nous avons vu comment les architectes prirent en compte les suggestions émanant de la communauté dominicaine et s'attachèrent à composer le couvent en intégrant un certain nombre de caractéristiques contingentes au lieu d'implantation.

Mais l'une des qualités essentielles de leur oeuvre fut de fournir une réponse singulière et originale à l'interrogation fondamentale qui sous-tendait le propos cité du Père Régamey, à savoir celle de la modernité.

Ainsi, si les architectes et le supérieur de la communauté dominicaine manifestèrent la volonté de ne rien ignorer du génie du lieu, se déplaçant même à Bruges et Gand afin de s'y imprégner pleinement de l'atmosphère de l'architecture flamande, cela ne se traduisit pas par la production de clichés. En effet, ces déplacements n'eurent pas d'influence formelle mais confirmèrent plutôt les architectes dans le bien-fondé d'une harmonisation possible entre leurs préoccupations d'expressivité des matériaux et les qualités de simplicité et de vérité architectoniques caractérisant l'architecture locale traditionnelle. Ainsi l'emploi dominant de la brique, l'attention extrême portée aux détails de construction, la maîtrise bien tempérée de la lumière naturelle, le refus de toute "grandiosité" dans l'échelle des bâtiments et dans le rythme de la trame qui ordonne l'ensemble du couvent, sont autant redevables du climat des villes de la renaissance flamande que de l'esthétique brutaliste des années cinquante. La chapelle même du couvent ne manifeste pas cette "ostentation criarde" qui irritait le Père Couturier dans bon nombre d'églises construites depuis un siècle. Son clocher isolé indique sa présence mais avec discrétion ; il s'agit là encore de l'expression d'un régionalisme bien compris qui semble répondre à cette observation du Père Régamey : "Lorsque vous approchez d'une vieille ville flamande, je vous mets au défi de dire laquelle de ses tours est le beffroi communal, lesquelles sont les clochers, si cette masse qui se dégage est le toit d'une halle ou celui d'une église" (2).

(1) P. REGAMEY ART SACRE AU XX^e SIECLE 2, Paris 1952, p. 318

(2) Ibid. p. 30

Mais ce cheminement qui ambitionnait de concilier l'esprit de l'architecture locale avec l'affirmation claire d'une expression contemporaine n'aurait pas été aussi abouti si P. Pinsard et N. Hutchison ne l'avaient pas croisé avec l'emploi de matériaux issus de la logique machiniste (le béton armé, le fer) et n'avaient pas fait référence aux manufactures et usines textiles proches. Il s'agissait de montrer que le couvent n'ignorait pas la réalité sociale et urbaine qui l'entourait et qu'au contraire, il s'emparait d'éléments produits par l'activité économique la plus vulgaire pour créer une architecture sacrée authentiquement moderne avec l'ambition "d'animer les techniques modernes selon l'esprit de l'Eglise". (3)

La question du décor de la chapelle fut abordée de manière très franche par les architectes. En effet, Pinsard et Hutchison limitèrent celui-ci aux bandes vitrées qui soulignent l'articulation entre les poteaux et la toiture et aux multiples petites baies vitrées polychromes percées dans les murs de clôture. Ces vitraux jouent ainsi un rôle de contre point architectural tandis qu'ils créent une ambiance colorée changeante." L'aide à la contemplation exige avant tout qu'une atmosphère soit créée. C'est le rôle majeur de la décoration" (4), écrivait encore le Père Régamey et il ajoutait : "En son rôle didactique lui-même, la décoration est invitée à se montrer discrète." (5) Mais la préoccupation des architectes n'était pas simplement de conformer l'architecture de la chapelle à un esprit de célébration, évitant toute cause de distraction et plus adapté aux conditions de culte contemporaines. Ce qui était également en jeu c'était la question du rapport entre architecture et arts plastiques. Pinsard et Hutchison refusèrent ainsi qu'un mur vitré d'une importance équivalente à celui que Manessier réalisa à la chapelle Sainte-Thérèse à Hem puisse capter l'intérêt et l'attention des fidèles et des visiteurs au détriment de leur architecture. Auguste Perret n'aurait certes pas désapprouvé cette orientation d'esprit tout-à-fait académique.

La période durant laquelle a été projeté et réalisé le couvent des Dominicains de Lille fut celle de l'aboutissement du débat sur l'art moderne sacré. C'est ainsi que les années cinquante-soixante furent celles de la réalisation de quelques uns des monuments majeurs de l'architecture religieuse en France dont Notre-Dame-du-Haut de Ronchamp constitue l'archétype.

Dans un numéro de L'Art Sacré qui s'intitulait de manière dramatique "où prierons-nous demain ?", le Père Capellades écrivait en 1968 : "L'un des facteurs essentiels de l'époque est celui de la 'vitesse'", et plus loin il ajoutait : "De façon analogue la prévision est devenue l'une des exigences premières de tout responsable d'entreprise ou d'institution" (6).

(3) Ibid. p. 310

(4) Ibid. p. 52

(5) Ibid. p. 50

(6) L'Art Sacré, n° 3, 3ème trimestre 1968, p. 38

L'irruption de ces concepts dans une réflexion sur l'église de l'avenir révélait une rupture complète avec ce qui composait jusqu'alors le fondement de l'architecture religieuse : un souci d'intemporalité qui valorisait l'espace, l'édifice et sa durabilité ; la prise en compte d'une tradition formelle qui interdisait la banalisation du lieu de culte et qui faisait de l'église l'un des monuments obligés de la consécration architecturale. En proposant la polyvalence du lieu de culte : "salle principale d'un ensemble de constructions répondant à tous les besoins cultuels et autres d'une communauté complète" (7). Le rédacteur de L'Art Sacré indiquait que la réflexion sur l'église contemporaine parvenait à un point critique. L'Art Sacré interrompait d'ailleurs sa publication en 1969, tandis que la longue liste d'édifices religieux réalisés par Pierre Pinsard prenait fin en 1970.

(7) Ibid. p. 32

ANNEXES

LA FORTUNE CRITIQUE DU COUVENT DES DOMINICAINS DE LILLE

Le couvent des Dominicains de Lille a fait l'objet d'articles ou d'analyses dans divers ouvrages ou périodiques durant au moins une dizaine d'année : de 1956 à 1966 selon les documents que nous avons consultés, mais cette liste n'est probablement pas exhaustive.

Si le laps de temps durant lequel ce monument a suscité l'intérêt des critiques d'architecture est singulièrement long, cela s'explique en partie par la réalisation de l'édifice en deux tranches successives séparées par quelques années (1957-1961), mais également par la qualité de son architecture.

La revue Tuiles et Briques a consacré deux articles successifs à la description du couvent mettant l'accent sur la mise en oeuvre des matériaux de terre-cuite et sur le concept de construction. Ainsi un exposé détaillé du système architectonique publié dans le numéro 28 de 1956 se concluait par ses mots : "L'architecture ainsi créée présente une note réelle d'originalité tout en laissant transparaître une impression de solidité, de force et d'extrême sobriété". Une fois le couvent achevé, Tuiles et Briques publia, dans son numéro 63 de l'année 1965, un nouveau reportage dans lequel son auteur soulignait que "l'architecture simple et dépouillée de l'ensemble exprime en même temps une grande vigueur de conception" et concluait en insistant sur la qualité architectonique de l'édifice : "cette oeuvre, exprimant une recherche originale, dans la simplicité des moyens et des matériaux traditionnels, montre la maîtrise des auteurs et des constructeurs dans l'utilisation des produits de terre-cuite propres à cette région".

L'Architecture d'Aujourd'hui à l'occasion de numéros spéciaux consacrés à l'architecture sacrée publia trois articles sur le couvent qui parurent successivement en 1957 (n° 71), en 1959 (n° 81) et en 1966 (n° 125). Le propos relativement succinct qui accompagnait à chaque fois de nombreuses photos des bâtiments, de la maquette et des plans, indiquait la nature du système architectonique et évoquait le souci d'expressivité des matériaux : "La construction utilise des structures en béton armé et maçonnerie en briques. L'ensemble est traité en laissant autant que possible, les matériaux apparents" (1957 - n° 71).

Dans son numéro 161-162 de l'année 1956 consacré à l'architecture religieuse, L'Architecture Française publia trois articles sur des édifices de Pierre Pinsard en cours de réalisation ; outre l'église de Segny dans l'Ain et celle de Armbouts Cappel près de Dunkerque, deux pages étaient dévolues au couvent des Dominicains de Lille, pages où la description du programme était illustrée de photos de la maquette, de plans et d'une intéressante vue perspective de la nef de la chapelle (fig. 84).

Dans un article intitulé "les églises modernes dans la France de l'après-guerre", paru en juin 1960 dans la revue américaine Architectural Record, le révérend Peter Hammond, membre du New Churches Research Group, s'attachait à présenter ce qu'il estimait être les meilleurs édifices religieux du moment. Après avoir parlé du couvent de la Tourette et de l'église de Ronchamp de Le Corbusier, et avant d'évoquer la chapelle Sainte-Thérèse à Hem d'Hermann Baur, P. Hammond abordait l'étude du couvent des Dominicains de Lille dont il s'attachait à décrire le système de construction : "Les architectes ont adopté les procédés de construction économiques employés pour réaliser, dans cette région, les constructions industrielles : murs porteurs en briques, arcs surbaissés en briques, dalles légères en béton". Peter Hammond indiquait ensuite que l'oeuvre de Pierre Pinsard et Neil Hutchison possédait de solides qualités : "l'église compte parmi les plus intéressantes parmi celles construites en France durant les dix dernières années".

La presse régionale s'intéressa également à la réalisation du couvent.

Le journal catholique La Croix du Nord et du Pas de Calais lui consacra un article relativement court dans son édition du 19 septembre 1957 à l'occasion de l'annonce de la consécration prochaine de l'Eglise Conventuelle des Dominicains par le cardinal Liénart. Le rédacteur concluait son article en observant avec justesse : "le style est très sobre, très dépouillé et confère à cet édifice l'aspect même que les constructeurs ont voulu lui donner : ce sera la chapelle de l'humilité".

Le quotidien La Voix du Nord publia, dans son édition lilloise, un reportage sur le couvent qui parut les 23 et 24 avril 1957. Les propos tenus par l'auteur de cet article dénotaient, en plus d'un réel intérêt pour l'architecture de ce monument, une intelligence de la volonté, manifestée par ses auteurs de l'intégrer dans son environnement urbain et social. "Il ne s'agissait certes pas, cependant, pour les fils de saint Dominique de construire une "Tour Perret" inefficace et provocante..." écrivait-il ainsi, et le journaliste poursuivait : "La matière de la construction, béton et brique, est austère et résolument en harmonie avec les usines de la cité proche... Il est vrai que dans leur austérité, leur expression parfois dramatique, les usines du Nord ont une beauté bouleversante, en plein accord avec le ciel et le travail. C'est pourquoi il ne faut pas s'étonner que le nouveau couvent ressemble, sublimé, à l'une d'elles avec sa chapelle, grand vélum de béton posé sur des piliers-béquilles, avec son campanile qui tient de la tour de contrôle et de la cheminée". Ce reportage est également intéressant parce qu'il comporte une interview de Pierre Pinsard qui fut réalisée à Paris ; il s'agit là des seuls commentaires que nous possédions de Pinsard sur son oeuvre : "Il n'est rien de plus complet, dit-il, de plus exaltant qu'un projet de couvent : c'est la concentration de toute la vie matérielle et spirituelle. Des hommes y vivent, y cuisinent, y travaillent, y prient ... C'est la cellule sociale complète". Et Pierre Pinsard concluait : "Pour moi, voyez-vous, toute oeuvre réussie est une oeuvre religieuse". Ce reportage, illustré de photos du couvent en chantier mais aussi par celles du Père Bous consultant un document dans le couloir du bâtiment des Pères (fig. 85) et d'un portrait de Pinsard (fig. 86) déclencha une petite polémique entre les deux architectes coauteurs de l'oeuvre. En effet, Neil Hutchison reprocha à Pierre Pinsard de s'être présenté dans cet article comme étant l'auteur principal du couvent puisque ce dernier tenta dans un courrier (doc. 194) de s'en expliquer et de s'en excuser : "J'ai tout de suite averti cette Dame (il s'agit de Geneviève Dermech, journaliste) qu'il y avait dans cette affaire deux architectes : je me souviens parfaitement lui avoir épelé ton nom. En aucune manière, je n'ai parlé d'adjoint", écrivait-il. Plus loin, il ajoutait : "Je tiens encore à te rappeler ceci : il a toujours été convenu que vis-à-vis du client, je suis seul architecte responsable... il est donc normal que la tendance à Lille soit orientée dans ce sens". Il est manifeste que ce malentendu résultait du mode de relation singulier que les architectes avaient apparemment convenu d'entretenir avec leur maître d'ouvrage, en l'occurrence le Père Bous. D'ailleurs, ce dernier pensa toujours que Neil Hutchison n'était qu'un collaborateur de Pierre Pinsard. Il est donc logique qu'il y ait eu uniquement échange de correspondance entre Pinsard et le Père Bous et que celle-ci ne mentionne qu'accessoirement le nom de Neil Hutchison ; malheureusement cela ne facilite par la clarification du rôle spécifique que joua ce dernier dans la conception du couvent.

Joseph Pichard dans son ouvrage Les Eglises Nouvelles à travers le monde paru à Paris en 1960, mentionna le couvent des Dominicains de Lille lorsqu'il aborda le chapitre sur les monastères : "constructions plus importantes, liées généralement à des programmes urbains, et à cause de cela porteuses d'avenir" (p. 144).

(6)

Au-delà de l'année 1966, il semble que le couvent des Dominicains de Lille cessa de susciter reportages ou commentaires. Si cela s'explique en partie parce que l'édifice ne faisait plus événement, il est néanmoins nécessaire de rappeler que l'achèvement du couvent se produisit, paradoxalement, à un moment où l'Eglise catholique romaine connaissait en Europe une crise sans précédent. Celle-ci se traduisit chez les Dominicains, comme dans d'autres ordres, par des départs et un non-renouvellement des vocations. Cette crise entraîna une raréfaction de la commande d'édifices religieux, tandis que l'édifice culturel tendait à disparaître de l'imaginaire des architectes en tant que programme de référence. Simultanément L'Art Sacré cessa sa publication en 1969, tandis que s'éteignait le débat sur l'art sacré moderne et l'intérêt pour les édifices religieux contemporains.

LE PERE MICHEL-ROBERT BOUS

Né à Ascq (maintenant Villeneuve d'Ascq) dans le Nord en 1909, Michel-Robert Bous désira très jeune devenir prêtre et Dominicain. Après des études secondaires, il rentra en 1928 au couvent d'études de Kain, près de Tournai en Belgique ; il avait alors 19 ans. En 1935 Michel-Robert Bous fut ordonné prêtre et l'année suivante le Père Maître des Frères étudiants demanda de l'accompagner comme Sous-Maître. En 1940 le Père Michel-Robert Bous fut nommé aumônier du chantier de Jeunesse de Villard-de-Lans dans le Vercors. Il conserva cette fonction durant un an. Il fut ensuite affecté par le Supérieur de la Province au couvent Saint-Jacques à Paris.

Le Père Jacques Scrépel fut nommé Prieur du couvent des Dominicains de Lille en 1941 car la communauté, affaiblie par le départ des Pères mobilisés, n'avait pas été à même d'organiser une élection. L'année suivante le Père Michel-Robert Bous fut affecté au couvent de Lille durant plusieurs mois.

Elu Prieur du couvent des Dominicains de Lille le 11 novembre 1944 le Père Michel-Robert Bous projeta l'année qui suivit de réaliser un nouveau couvent au nord de Lille. Il se mit à la recherche d'un lieu d'implantation.

Le Père Bous fut prieur du couvent des Dominicains de Lille de novembre 1944 à fin 1956, soit durant quatre priorats successifs de trois ans. Le Père Béthune le remplaça à ce poste du début de l'année au mois de décembre 1957, mais la trop grande charge qu'occasionnait le chantier du couvent le conduisit à démissionner. Le Père Bous assumait alors la charge d'un dernier priorat d'avril 1958 à septembre 1962.

PIERRE PINSARD (1906-1988)

Pierre Pinsard interrompit ses études secondaires en 1921 lors du décès de son père ; il avait alors quatorze ans environ. Il est entré ensuite à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs à Paris tout en gagnant en même temps sa vie par des travaux de décoration. Puis il travailla chez Francis Jourdain, Jean Dunand et Raoul Dufy. Après la mort de sa soeur en 1926, il rejoignit l'atelier Primavera (Magasin du Printemps) où pendant deux ans il réalisa des travaux de décoration et d'architecture intérieure. Puis, durant son service militaire, il illustra Kodack de Blaise Cendrars et les contes de Perrault.

La découverte en 1928 à la librairie Crès de l'ouvrage de Le Corbusier Vers une architecture fut, selon ses propres dires, une révélation. C'est alors qu'il fut employé par André Lurçat chez qui il travailla durant cinq ans, terminant comme chef d'agence. Il collabora durant ce laps de temps à la réalisation de l'école de Villejuif, à la maison Hefferlin, au sanatorium de Durtol, etc...

A cette époque il exécuta des travaux d'architecture intérieure pour des clients personnels : Renaud de Jouvenel, Paul Sanguinetti, Marcel Michelin, etc...

D'autre part, son amitié avec le Père Marie-Albéric, le conduisit à élaborer un projet de transformation de l'abbaye Notre-Dame de Grâce à Bricquebec dans la Manche ; projet publié en 1938 dans Architecture d'Aujourd'hui.

Cependant, la véritable carrière d'architecte de Pierre Pinsard débuta au sortir de la seconde guerre mondiale. En effet, il construisit sa première maison, située en Yvelines, en 1945 et, jusqu'en 1948, il entreprit divers chantiers dans le département de la Manche dont la transformation du Carmel de Cherbourg.

1948 constitue un terme symbolique puisque Pinsard demanda, et obtint brillamment, cette année-là son agrément à l'Ordre des Architectes.

Par la suite, parallèlement à la construction d'édifices hospitaliers (service de rhumatologie de l'hôpital Lariboisière à Paris (1952), Institut de stomatologie de la Salpêtrière à Paris (1962), clinique de Savoie à Annemasse (1970-1977), etc...) il réalisa de nombreuses maisons individuelles et un certain nombre d'immeubles d'habitation (500 logements au Chambon Feugerolles dans la Loire (1952-1959), 150 logements à Lagny (1971) entre autres). Cependant, la production architecturale de Pierre Pinsard est caractérisée par l'importance qu'il octroya à la conception d'édifices religieux. Outre de nombreuses transformations effectuées sur des édifices existants (carmel de Cherbourg (1945-1948), couvent Notre-Dame de Grâce à Bricquebec (1945-1948), entre autres) il réalisa de nombreuses églises dans toute la France parmi lesquelles on peut citer : l'église Sainte-Madeleine à Massy (1955-1962), l'église Saint-Jean-Baptiste-de-la-Salle à Rouen (1960-1962), l'église Saint-Luc à Brest (1965), l'église Saint-Jean à Antony (1963-1967), l'église Saint-Pierre à Bourg-en-Bresse (1966), l'église Notre-Dame à Périgueux (1962-1968), l'église Saint-Curé d'Ars à Villefranche-sur-Saône. En Picardie et dans la région nord de la France, il réalisa l'église de Armbouts-Cappel près de Dunkerque (1958-1963), le carmel d'Amiens (1959-1966), la chapelle de l'Institut Don Bosco à Marez (1964-1966) et, bien sûr, le couvent des Dominicains de Lille (1953-1965).

Il est également important de signaler que Pierre Pinsard entretint des liens privilégiés avec la Belgique puisqu'il enseigna durant plus de vingt ans à l'Ecole Supérieure d'Architecture de Tournai (de 1958 à 1980) où il côtoya Pierre Vago, Jean Dubuisson et Jean Willerval. C'est ainsi qu'il conçut la chapelle du Saint-Sacrement dans le pavillon du Vatican de l'exposition internationale de Bruxelles. Quelques années plus tard, en 1961, les autorités belges lui confièrent la réalisation de la chapelle

Saint-Pie X à Ottignies et, en 1963, l'église Notre-Dame-de-Blan-Kedelle à Auderghem près de Bruxelles.

Parmi l'ensemble de son oeuvre construite, l'église souterraine de Lourdes (1958-1966), réalisée conjointement avec les architectes Pierre Vago et André Le Donné et l'ingénieur Eugène Freyssinet, constitue par sa monumentalité (une nef de 200 mètres de longueur capable d'accueillir 2 500 fidèles) un point d'orgue qui, avec le couvent des Dominicains de Lille, a permis d'asseoir la réputation de Pierre Pinsard en matière d'architecture sacrée.

NEIL HUTCHISON

Né le 10 octobre 1924 à Londres.

Architecte diplômé par l'Université de Londres (BARTLETT) en 1950.

Autorisé à exercer au Royaume-Uni (1950), en France (1954), et à Jersey (1956).

- Membre de l'Institut des Architectes Britanniques (R.I.B.A.)
- Membre du Comité Directeur du Cercle d'Etudes Architecturales (1965-1969)
- Membre de la Société Franco-Britannique des Architectes

- Administrateur de la Chambre de Commerce et Industrie Franco-Britannique
- Administrateur du Centre Hospitalier Franco-Britannique à Levallois.

- Correspondant permanent "ARCHITECTURAL REVIEW" entre 1956 et 1968.

A travaillé comme collaborateur dans les Agences d'Architecture suivantes :

- Pierre PINSARD 1950 - 1952
- Paul HERBE 1952 - 1954
- Clément TAMBUTE 1954 - 1956
- Jean PROUVE 1957 - 1960

A été Architecte - Conseil du Gouvernement Canadien, Australien et aux Ambassades de Birmanie et de Singapour.

Depuis 1958 a exercé à titre libéral avec J.M.P. LABESSE (décédé en 1971) sous l'enseigne "ATELIER HUTCHISON - LABESSE"

Depuis 1987 a formé S.A.R.L. HUTCHISON ARCHITECTES ASSOCIES.

Depuis 1993 a formé S.A.R.L. ARCHIDESIGN.

BERNARD LAFAILLE (1900 - 1955)

Ingénieur spécialisé dans l'usage du béton, Bernard Lafaille s'est intéressé très tôt à la préfabrication lourde de ce matériau en particulier à l'occasion de la reconstruction de la charpente de la cathédrale de Reims. Plus tard, il a consacré de nombreuses études aux surfaces gauches, aux formes dites en "selle de cheval". La couverture à double courbure de la chapelle du couvent des Dominicains de Lille s'inscrit manifestement dans son travail sur les voiles minces en béton formant couverture suspendue. Bernard Lafaille mit également au point le système de voiles porteurs en forme de V utilisés pour de nombreuses rotondes de locomotives dont la première fut édifiée à Avignon en 1946. En 1954, peu de temps avant sa mort, Lafaille étudia avec René Sarger la façade formée de V successifs et la couverture suspendue de l'église Notre-Dame de Royan (1954-1958) dont l'architecte fut Guillaume Gillet.

GERARD LARDEUR

Fils d'un maître verrier également sculpteur, Gérard Lardeur, né en 1931 à Paris, a suivi l'enseignement de l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts.

Son oeuvre est double puisqu'il a réalisé de nombreux vitraux dans des églises contemporaines ou au sein de monuments historiques tout en réalisant parallèlement des sculptures autonomes ou dialoguant avec les architectures dans lesquelles elles s'insèrent.

BIBLIOGRAPHIE

A) SOURCES MANUSCRITES

I - FONDS PUBLICS

1) ARCHIVES D'ARCHITECTURE DU XX^e SIECLE DE L'INSTITUT FRANCAIS D'ARCHITECTURE 129 rue de Tolbiac 75013 PARIS

. Fonds Pierre PINSARD

Archives non classées

- correspondance entre le Père Michel-Robert BOUS et Pierre PINSARD -
(22 octobre 1952 - 27 décembre 1965)
- correspondance entre Pierre PINSARD et Neil HUTCHISON
- Plans du couvent ; plans du permis de construire de la 1ère tranche, plan du permis de construire de la 2ème tranche ; nombreux plans de détail.

2) ARCHIVES DEPARTEMENTALES DU NORD 22 rue Saint-Bernard - Lille

Il n'y existe pas de fonds relatif au Couvent dominicain de Lille.

3) ARCHIVES MUNICIPALES DE LILLE Hôtel de Ville, Permis 14622, boîte 749 - Lille

- . Permis de construire de la seconde tranche du couvent - 1er décembre 1961
- Plan masse, plans du rez-de-chaussée et des étages
- Permis de construire dactylographié.

4) C.A.U.E. du département du Nord 148 rue Nationale - Lille

. Copies de photos du chantier du couvent dont les originaux sont au couvent des Dominicains de Lille.

II - FONDS PRIVÉS

1) Fonds privés religieux

a) Couvent des Dominicains - Bibliothèque du Saulchoir
43 bis rue de la Glacière - Paris
- Aucun document manuscrit ne m'a été communiqué

b) Archives historiques du Diocèse de Lille
68 rue Royale - Lille
- Aucun document manuscrit relatif au couvent dominicain de Lille n'est entreposé dans les archives du Diocèse de Lille.

c) Couvent des Dominicains de Lille

7 avenue Salomon - Lille

. Fonds Père M.R. BOUS :

- Photographies du chantier, de la maquette
- Correspondance entre le Père BOUS et P. PINSARD
- Croquis sur calque de P. PINSARD
- Plans du dossier de permis de construire de la seconde tranche de travaux du couvent.

2) Fonds privés d'entreprise

a) Entreprise CARONI

- L'entreprise a détruit l'ensemble des documents relatifs à la réalisation de la première tranche du couvent des Dominicains en 1991.

b) Entreprise RABOT-DUTILLEUL

10 avenue de Flandre - Wasquehal

- Correspondance entre P. PINSARD et R. DUTILLEUL
- Correspondance entre le R.P. BOUS et R. DUTILLEUL
- Nombreux plans sur calque relatifs à la réalisation du gros oeuvre de la seconde tranche du couvent.

3) Fonds privés de particuliers

a) Neil HUTCHISON, architecte

Archi-Design, 3 rue Picot 75016 PARIS

- Photographies du chantier de la première tranche du couvent et de la maquette

b) Laurent PINSARD, photographe

138 rue Léon Maurice-Nordmann 75013 PARIS

- Photographies du couvent des Dominicains de Lille

c) Gérard LARDEUR, sculpteur

rue du Cherche Midi - PARIS

- Maquette des vitraux de l'église du couvent

B) SOURCES SONORES

Entretiens enregistrés sur bandes magnétiques et retranscrites dans le volume 3.

Décembre 1991 : Entretien de l'auteur avec le Père M.R. BOUS au couvent dominicain de Lille

Mai 1992 : Entretien de l'auteur avec Madame Gisèle PINSARD et Monsieur Laurent PINSARD à Paris

Juillet 1992 : Entretien de l'auteur avec le Père M.R. BOUS au couvent dominicain de Lille

27 novembre 1992 : Entretien de l'auteur avec Gérard LARDEUR, sculpteur et verrier, à Paris, rue du Cherche
Midi

24 février 1993 : Entretien de l'auteur avec le Père REGAMEY à Paris couvent Saint-Jacques
(non retranscrit)

C) SOURCES IMPRIMEES

I - OUVRAGES, REVUES ET QUOTIDIENS MENTIONNANT LE COUVENT DOMINICAIN DE LILLE

1) Ouvrages

1960 - J. PICHARD - LES EGLISES NOUVELLES A TRAVERS LE MONDE, Paris
p. 144, pl. 145

1964 - G. MERCIER - L'ART ABSTRAIT DANS L'ART SACRE, Paris
p. 105

1990 - CAUE du Nord et du Pas-de-Calais - Ouvrage collectif non édité
MONUMENTS RELIGIEUX - LE COMBAT DE LA BRIQUE ET DU BETON
Ouvrage incluant une monographie du couvent dominicain de Lille par l'auteur

1991 - F. DEBUYST - LE RENOUVEAU DE L'ART SACRE DE 1920 A 1962, Paris
p. 67

1991 - F. DEBIE et P. VEROT - URBANISME ET ART SACRE, Paris
p. 268

1993 - LILLE METROPOLE - UN SIECLE D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME
1890 - 1993
Ouvrage collectif réalisé par l'Agence de Développement et d'Urbanisme de la Métropole Lilloise et par l'Ecole d'Architecture de Lille - Région Nord - Monographie du couvent dominicain de Lille par l'auteur
p. 114 et 115

2) Revues

1955 - ARCHITECTURE FRANCAISE n° 161 - 162
Article : "Couvent des Dominicains à Lille" pp. 34 et 35

1956 - TUILES ET BRIQUES n° 28
Article "Couvent des Dominicains à Lille"

1957 - L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI n° 71
N° consacré à l'architecture religieuse - Article pp 27-29 :
"Couvent des Dominicains à Lille"

1959 - L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI n° 81
Article pp. 58-60
"Couvent des Dominicains à Lille"

1960 - ARCHITECTURAL RECORD - N° du mois de juin
Article intitulé : "Modern churches in postwar France"

- 1960 - DAS MUNSTER - n° 9 - 10
Article intitulé : "Kirchenbau der gegenwart" pp. 325-335
- 1965 - TUILES ET BRIQUES - n° 63
Article intitulé "Le couvent des Dominicains à Lille France"

3) Quotidiens régionaux

- 1957 - LA VOIX DU NORD - Editions des 23 et 24 avril 1957
- 1957 - LA CROIX DU NORD - Edition du 19 septembre

II - OUVRAGES, DICTIONNAIRES, REVUES ET CATALOGUES AYANT SERVI DE BASE A L'ELABORATION DU MEMOIRE

1) Ouvrages traitant de la période de l'histoire de l'architecture contemporaine étudiée ou abordant la problématique de l'art sacré moderne

- 1920 - J. MARITAIN, ART ET SCOLATISQUE, Paris
- 1936 - G. ARNAUD D'AGNEL, L'ART RELIGIEUX MODERNE, (2 tomes), Grenoble
- 1942 - E. LOTTHE, LES EGLISES DE LA FRANDRE FRANCAISE, Lille (2 tomes)
- 1952 - P.R. REGAMEY, LA QUERELLE DE L'ART SACRE, Paris
- 1952 - P.R. REGAMEY, ART SACRE AU XX° SIECLE ?, Paris
- 1953 - J. PICHARD, L'ART SACRE MODERNE, Paris
- 1959 - P. COLLINS, CONCRETE, London
(traduction à paraître en 1994 par l'auteur chez E. HAZAN)
- 1962 - M.A. COUTURIER, SE GARDER LIBRE - Journal 1947 - 1954, Paris
- 1965 - P.R. REGAMEY, DIEU ET L'ART DANS UNE VIE - LE PERE COUTURIER
DE 1897 A 1945, Paris
- 1972 - M. RAGON, HISTOIRE MONDIALE DE L'ARCHITECTURE ET DE L'URBANISME
MODERNES, Tome 2 - 1911 - 1971, Tournai
- 1978 - M. RAGON, HISTOIRE MONDIALE DE L'ARCHITECTURE ET DE L'URBANISME
MODERNES - Tome 3 - Prospective et Futurologie, Tournai

1983 - M.A. COUTURIER, ART SACRE, Suisse (Extraits choisis de la revue L'Art Sacré)

1985 - K. FRAMPTON, HISTOIRE CRITIQUE DE L'ARCHITECTURE MODERNE, Paris

1987 - P. LEBRUN, LA BONTE DU BETON, Travaux personnels de 3ème cycle,
Ecole d'Architecture de Lille - Régions Nord

1988 - L. BENEVOLO, HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE MODERNE, Tome 4 -1960-1980,
Paris

1989 - J. LUCAN, FRANCE - ARCHITECTURE 1965 - 1988, Paris

1990 - G. MONNIER, HISTOIRE CRITIQUE DE L'ARCHITECTURE EN FRANCE
1918-1950, Paris

2) Dictionnaires biographiques mentionnant l'oeuvre de P. PINSARD

1967 - DICTIONNAIRE DES ARCHITECTES DE L'ANTIQUITE A NOS JOURS,
F. HAZAN Paris (réédité depuis à Barcelone en 1986)

1982 - DICTIONNAIRE DES ARCHITECTES DE L'ANTIQUITE A NOS JOURS,
SEGHERS, Paris

3) Catalogues d'expositions

1930 - KIRCHLICHE KUNST DER GEGENWART, Stuttgart

1981 - PARIS - PARIS, Centre Georges Pompidou, Paris
Article de M. BILLOT "Le Père Couturier et l'Art Sacré" pp. 196-205

1987 - LE CORBUSIER, UNE ENCYCLOPEDIE, Centre Georges Pompidou, Paris

4) Revues

1934 - L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI n° 6 consacré à l'architecture religieuse

1938 - L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI n° 7 consacré à l'architecture religieuse.
Article de P. Pinsard intitulé "L'architecture monastique" suivi d'un article sur le projet de
transformation de l'abbaye de Bricquebec - pp. 7-11

1947 - L'ART SACRE n° 1 - 2 - "L'exemple de la Suisse alémanique"

1950 - L'ART SACRE n° 9-10 - Editorial du P. Couturier "Aux grands hommes les grandes
choses"

1952 - ARCHITECTURE FRANCAISE n° 121 - 122 consacré à l'architecture religieuse

1957 - L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI n° 71 consacré à l'architecture religieuse

L'ART SACRE n° 3 - 4 "Les églises récentes en France"

1958 - ARCHITECTURE FRANCAISE n° 191 - 192 - Numéro consacré à l'architecture religieuse

1959 - L'ART SACRE n° 5-6 - "L'église dans la cité"

1960 - L'ART SACRE n° 7-8 - "Le Corbusier - Un couvent dominicain"

L'ART SACRE n° 9-10 "L'église du Christ Ressuscité à Ronchin"

1961 - L'ART SACRE n° 3-4 - "Saint-Rouin-en-Argonne"

1968 - L'ART SACRE n° 2 - "Lumières dans l'Eglise"

L'ART SACRE n° 3 - "Où prierons-nous demain ?"

1985 - MONUMENTS HISTORIQUES n° 185, article intitulé "Le Béton consacré" par l'auteur