

Lucien Praz, ses églises dans le Valais du 20e siècle

Pr. Dr. Jürg Schweizer, professeur honoraire | Université de Berne
Travail de Master | Monomaster Kunstgeschichte, Denkmalpflege und Monumentmanagement
Aude Devanthery | Juin 2015

Table des matières

1. Introduction.....	2
2. L'architecte et son œuvre	4
2.1. Biographie.....	4
2.2. Son œuvre	4
2.3. Les trois phases	6
2.3.1. Première phase : l'église Saint-André de Chamoson	6
2.3.2. Deuxième phase	10
2.3.2.1. L'église Sainte-Thérèse de Noës	10
2.3.2.2. L'église Saint-Grat de Montana-Village.....	13
2.3.3. Troisième phase : l'église Saint-Michel de Haute-Nendaz	17
3. Autour de Lucien Praz	21
3.1. Le renouveau de l'art sacré.....	21
3.1.1. Le Groupe de Saint-Luc	23
3.1.2. Le <i>tandem Praz-Bille</i>	27
3.2. Lucien Praz et le marbre de Saillon	30
3.3. Montana et les sanatoria.....	32
3.4. Lucien Praz, <i>porte-drapeau</i> de Maurice Zermatten.....	34
4. Réception de son œuvre	38
4.1. Au travers de la presse quotidienne.....	38
4.2. Au travers de la presse spécialisée	40
5. L'Europe du 20e siècle	42
5.1. Contexte socio-économique	42
5.2. Contexte architectural	43
5.2.1. Vers la recherche d'une identité nationale	45
5.2.2. Les débuts de la modernité.....	48
6. Conclusion	53
Bibliographie.....	56

1. Introduction

Vingtième siècle. Le Valais voit s'élever plus de nonante églises et cent cinquante chapelles. Parmi celles-ci figurent les ouvrages de Lucien Praz. Sur ses terres d'origine, du Haut jusqu'à l'orée du Bas-Valais, il bâtit et restaure plus d'une dizaine d'édifices de culte entre les années 1920 et 1940 (*annexe 1*). Si certains le disent favori des curés, d'autres le consacrent porte-drapeau de l'écrivain valaisan Maurice Zermatten et par là même, de l'élite conservatrice. L'œuvre de Lucien Praz n'en est pas moins complexe dans son ensemble, présentant des formes tout aussi hétérogènes que paradoxales. Elle a su s'adapter, de près ou de loin, aux tendances de son temps et se pose ainsi comme un commentaire de son époque dans un contexte donné, à un moment donné.

Tandis que certains parlent « d'âge d'or de l'architecture religieuse en Valais »¹, l'Europe tout entière est agitée par un regain d'intérêt pour l'art sacré et par les réflexions sur les formes que doit prendre celui-ci. Le besoin de se démarquer du siècle précédent et de rompre avec les modèles anciens se fait de plus en plus ressentir. Il est suivi d'un véritable désir d'apporter un souffle nouveau à l'art religieux, souffle qui naît d'abord en France, pour franchir ensuite nos frontières. Ce mouvement est connu sous le nom de *renouveau de l'art sacré*. S'il se manifeste principalement dans la peinture, ainsi que dans les arts relevant de l'artisanat, il trouve également un écho dans le domaine architectural. Promu par les revues spécialisées et, en Suisse romande, par un groupe d'artistes, il atteint finalement le Valais, canton caractérisé d'hostile, montagnard et conservateur. Comment Lucien Praz parvient-il à intégrer ce renouveau au sein de son architecture et en regard du contexte valaisan ?

Concernant l'état de la recherche, il n'existe, jusqu'à ce jour, aucune étude approfondie sur le travail de Lucien Praz, qui mérite, sans nul doute, à être connu. Au vu de son envergure, une seule explication justifierait cette lacune : les archives. Celles-ci font défaut, puisqu'elles ne présentent qu'une infime ressource, sur laquelle je me suis appuyée au cours de cette recherche. Pour cette raison, la plus grande partie de mon travail repose avant tout sur l'observation, ainsi que sur l'étude du contexte. Plutôt que d'essayer à tout prix de donner des réponses concrètes, il vise à poser des questions, établir des parallèles avec d'autres édifices, d'autres architectes, et à sonder le contexte architectural non seulement du Valais, mais également de la Suisse et, dans un sens plus large, de l'Europe. Autant de parallèles qui tendent à fournir des pistes, voire des clés, permettant de comprendre la démarche de Lucien Praz.

¹ Marie Parvex, « Le XXe siècle, âge d'or de l'architecture religieuse en Valais », in : *Le Temps*, mardi 30 décembre 2014, p. 17.

Dès lors, un certain nombre d'interrogations se profilent : comment peut-on décrire le travail de Lucien Praz ? Comment s'éloigne-t-il des pastiches historisants ? Comment les réflexions sur l'art sacré se reflètent-elles dans son œuvre ? Comment s'inscrit-il au cœur du renouveau de l'art sacré ? Quelles sont ses influences ? Comment sa démarche évolue-t-elle au fil de sa carrière ? Quelles sont les raisons qui agissent sur cette évolution ? Sont-elles personnelles ? Sont-elles dues aux commanditaires ? Sont-elles extérieures ? Comment se positionne-t-il par rapport au reste du Valais, par rapport à la Suisse romande, par rapport à la Suisse toute entière, et enfin par rapport à la production internationale ? Comment, en tant qu'architecte de la génération précédant celle de Le Corbusier, reçoit-il les informations de l'architecture dite *moderne*, qui se manifeste dès les années 1920 avec le Bauhaus notamment ? Est-il possible de considérer son œuvre au travers d'événements ayant marqué l'architecture du 20^e siècle en Valais ?

De plus, nous pouvons nous interroger sur l'impact de son œuvre. Comment les presses quotidienne et spécialisée accueillent-elles ses constructions ? Quelle est sa notoriété en Valais et hors-canton ? Pourquoi son activité se confine-t-elle au territoire valaisan ? Y a-t-il des circonstances qui ont favorisé cet essor local ? Enfin, comment peut-on, aujourd'hui, avec le recul, percevoir l'œuvre de Lucien Praz ? Quelle est sa contribution à l'architecture religieuse valaisanne ?

Autant de questions que je vais sonder au cours de ce travail, le but de cette recherche étant, avant tout, de faire connaître, ou redécouvrir, l'œuvre de Lucien Praz, tout en sachant que l'information constitue la première mesure de sauvegarde.

2. L'architecte et son œuvre

2.1. Biographie

Né à Veysonnaz, en Valais, le 5 novembre 1883, Lucien Praz est le fils de Valentin, ou Jean-Barthélémy Praz, les sources divergeant à ce sujet, et d'Anne-Marie Fournier-Verrey.² C'est dans le but de devenir instituteur que le jeune Lucien débute l'école normale à Sion. Mais le destin en décide autrement, puisque suite à un accident à la gymnastique, il doit se faire amputer d'une jambe. Dès lors, il ne sera jamais plus capable d'enseigner l'éducation physique, ce qui l'amène à rediriger ses ambitions professionnelles. C'est ainsi que Lucien Praz s'inscrit au Technicum de Fribourg, aspirant désormais à une carrière d'architecte. À la suite de cette formation, il effectue un stage à l'atelier de Fernand Dumas, architecte à Romont et représentant dudit *groupe de Saint-Luc*, sur lequel nous reviendrons plus tard dans ce travail.³ En ce qui concerne sa vie privée, Lucien Praz épouse Ida Nager-Altdorf (1883-1967), originaire d'Uri, avec laquelle il a six enfants : Franz, Ida, Lucienne, Gertrude, Monique et Sylvie.⁴

Il ouvre son atelier d'architecte à la rue des Creusets 17 à Sion, au sous-sol de sa maison d'habitation, dont il a lui-même dessiné les plans. Suite à la Première Guerre mondiale, les temps se faisant rudes et le travail rare, il se fait engager au Collège de Sion, et y enseigne le dessin, profitant de ses acquis à l'école normale, en parallèle de sa carrière d'architecte.⁵ Lucien Praz décède à Sion, en 1947, suite à une angine de poitrine.⁶ Après sa disparition, son fils Franz reprend ses travaux en cours, puis délaisse très rapidement le domaine de l'architecture.

2.2. Son œuvre

La production de Lucien Praz se limite au canton du Valais et touche aussi bien à l'architecture religieuse qu'à l'architecture profane ; celle-ci, nécessitant une étude à part entière, ne sera toutefois que brièvement évoquée au sein de ce travail. Si ses églises et chapelles parsèment le territoire du Valais central au Haut-Valais, c'est avant tout dans la région de Sion que se situent ses édifices profanes, parmi lesquels des villas d'habitation, ainsi que des bâtiments privés et publics. Si l'édifice

² Source souhaitant garder l'anonymat.

³ *Architektenlexikon der Schweiz 19./20. Jahrhundert*, Isabelle Rucki und Dorothee Huber, Basel [etc.], cop. 1998, p. 424.

⁴ Source souhaitant garder l'anonymat

⁵ *Architektenlexikon der Schweiz*, 1998, p. 424.

⁶ Source souhaitant garder l'anonymat.

du numéro 6 de la rue des Remparts à Sion est actuellement propriété de la Ville de Sion et abrite le contrôle des habitants (*annexe 2*), la plus grande partie de ceux-ci sont aujourd'hui hélas détruits. Parmi les villas construites par Lucien Praz, subsiste notamment, au chemin des Cyprès 10 à Sierre, celle du peintre Paul Monnier, avec lequel il collabora. Elle abrite actuellement la galerie d'art Jacques-Louis Isoz.⁷ Il est, en outre, intéressant de noter qu'entre 1927 et 1928, Lucien Praz participe à un concours pour un projet de développement de la ville de Sion. Ce concours marque les premières réflexions en vue d'urbaniser la capitale.⁸ De plus, au sein d'un article publié dans le journal valaisan *Le Rhône* et datant du 11 août 1942, on apprend que l'architecte a remporté le premier prix d'un concours pour l'agrandissement de la cathédrale de Sion,⁹ une entreprise restée, toutefois, sans suite.

Concernant son œuvre sacrée, la liste est longue et comprend notamment : l'église paroissiale d'Agarn (1922-1923) (*annexe 3*), l'église paroissiale d'Herbruggen à Saint-Nicolas (1928) (*annexe 4*), l'église d'Erde (1926-1927) (*annexe 5*), l'église paroissiale de Randa à Saint-Nicolas (1928) (*annexe 6*), l'église paroissiale de Chamoson (1927-1930) (*annexe 7*), l'église de Noës (1928-1931) (*annexe 8*), la transformation de l'église de Savièse (1933-1934) (*annexe 9*), l'église paroissiale de Fully (1934-1936) (*annexe 10*), l'église paroissiale de Montana-Village (1939) (*annexe 11*), la chapelle de Mâche (1941-1942) (*annexe 12*), l'église de Haute-Nendaz (1943-1953) (*annexe 13*), l'église d'Aproz (1947-1948) (*annexe 14*) et l'église de Fey sur la commune de Nendaz (1947-1950) (*annexe 15*). Les églises de Chamoson et de Fully figurent parmi ses œuvres majeures le plus fréquemment citées.¹⁰

L'Architekturlexikon der Schweiz qualifie l'œuvre de Lucien Praz de « construction traditionnelle et style régional »¹¹, tandis que l'écrivain valaisan Maurice Zermatten (1910-2001), fervent défenseur du patrimoine local, fait de l'architecte la figure de proue d'un style typiquement valaisan. Nous verrons néanmoins, au cours de ce travail, que ces jugements sont à prendre avec un certain discernement, l'ouvrage de Lucien Praz étant relativement complexe.

⁷ Source souhaitant garder l'anonymat.

⁸ *Sion : la part du feu : urbanisme et société après le grand incendie : 1788-1988*, réd. Marie Claude Morand, Thomas Antonietti, Patrice Tschopp, Sion, 1988, p. 220.

⁹ *Le Rhône*, 11 août 1942, p.1.

¹⁰ *Architektenlexikon der Schweiz*, 1998, p. 424.

¹¹ *Ibid.*, p. 424.

2.3. Les trois phases

C'est en visitant les lieux de culte édifiés par Lucien Praz que j'ai pu noter une grande et riche diversité entre ceux-ci. Sa carrière s'étendant sur plusieurs décennies, je me suis résolue, dans ce travail, à la diviser en trois phases architecturales de durées dissemblables. Suivant ce constat, nous trouvons, d'abord, une première phase inspirée des modèles anciens, vient ensuite une seconde, orientée vers une certaine modernité, et enfin, une troisième et dernière, faisant l'apologie d'un style régional. Afin d'illustrer ces trois étapes, j'ai arbitrairement sélectionné non pas trois, mais quatre édifices : soit l'église de Chamoson pour la première phase, les églises de Noës et de Montana-Village pour la seconde, et l'église de Haute-Nendaz pour la troisième. La phase médiane de l'œuvre de Lucien Praz étant, à mes yeux, la plus riche et intéressante, j'ai choisi de l'étudier plus longuement. De ce fait, va suivre pour chacune de ces constructions, un préambule relatif à l'état des archives et de la recherche, un historique, une description de l'œuvre, et enfin un développement propre à chaque cas, appuyé sur un parallèle ou sur une thématique spécifique.

2.3.1. Première phase : l'église Saint-André de Chamoson

L'église Saint-André de Chamoson, bien qu'elle ne soit pas le premier ouvrage de Lucien Praz, ouvre, au sein de ce travail, le développement des trois phases de l'architecte. Elle est emblématique d'une architecture encore orientée vers les modèles anciens (*annexe 16*).

Pour cet édifice, je me suis appuyée sur différentes sources : d'une part, les archives de l'Évêché et, d'autre part, celles de la paroisse, très complètes et particulièrement bien ordonnées. De plus, le mémoire de Marlène Hiroz-Farquet, achevé en 1997 dans le cadre d'une licence en histoire de l'art à l'Université de Fribourg et portant sur le décor peint d'Edmond Bille au sein des églises de Chamoson et de Fully, m'a apporté de précieux renseignements et d'intéressantes pistes de recherche. Enfin, la plaquette éditée à l'occasion du cinquantième de l'édifice vient compléter quelques lacunes, d'ordre avant tout historique.

Dès le début du 20^e siècle, l'étroitesse de l'ancienne église de Chamoson construite entre 1775 et 1779 se fait ressentir. On tente, dès lors, d'adapter tant bien que mal le culte à un édifice qui ne répond plus aux besoins de la paroisse. Ainsi, deux messes sont célébrées le dimanche, soit une pour les enfants, suivie d'une messe pour les adultes. Des jours de sermon spécialement dédiés aux femmes sont, par ailleurs, agendés. En outre, on demande aux fidèles d'amener leurs propres bancs,

afin de compléter le mobilier de l'église. Enfin, la nécessité d'importants travaux de réparation se fait ressentir aussi bien sur la toiture qu'au niveau du plancher.¹² La construction d'une nouvelle église est pressante.

C'est sous l'impulsion du nouveau pasteur Louis Bonvin que cette entreprise devient palpable. Entraînant les paroissiens dans son élan, il fait, dans un premier temps, appel à la générosité de ceux-ci et effectue une tournée des foyers, lors de laquelle il récolte pas moins de 148 souscriptions de donateurs, la plupart allant de 10 à 500 francs et une dizaine de 1000 à 5000 francs.¹³ La commune participe, elle aussi, financièrement.¹⁴ En 1926, deux architectes, un certain Besson et Lucien Praz, se disputent le projet de l'édifice à venir. Est-ce la question des finances seule qui fait pencher la balance en faveur de Lucien Praz ? Il semble bien que ce soit le cas, puisque la séance du comité de construction du 3 septembre 1926 stipule que « le projet définitif sera confié à l'architecte qui fera les meilleures conditions ».¹⁵ Les travaux débutent ainsi en 1927 et afin de pouvoir disposer d'un espace suffisamment vaste, plusieurs familles, de même que la laiterie Saint-André, se voient expropriées. De l'église précédente subsiste néanmoins l'ancienne tour-clocher datant du début des années 1750, à laquelle vient se greffer le nouvel édifice.¹⁶ Celui-ci occupe l'emplacement de l'ancien cimetière.¹⁷ La construction est le théâtre d'une incroyable solidarité entre les villageois, qui viennent après leur journée de travail, ainsi que le dimanche, participer à l'édification de leur nouvelle église. La plus grande partie des matériaux est directement récoltée dans les environs. Ainsi, le tuf servant à la fabrication des colonnes de la nef et des encadrements des vitraux est prélevé des carrières nichées au-dessus d'une forêt avoisinante, tandis que l'on complète l'approvisionnement auprès de la commune de Sembrancher. Quant aux pierres des fondations et des murs, elles sont extraites de la Losentze, la rivière qui borde le village de Chamoson. Enfin, on trouve la pierre de taille aux abords de Plan-Conthey et la fait tailler par les frères François et Louis Bavarel, de Chamoson.¹⁸ Selon un article datant de 1933 et publié dans un journal sierrois, l'archivolte en arc brisé entourant la porte d'entrée est en partie composée de pierres issues de l'édifice précédent.¹⁹ Il est, à ce sujet, fort regrettable que le spécialiste des minéraux Francis de Quervain (1902-1984), ne se soit, dans son recensement des matériaux utilisés dans les

¹² Ignace Carruzzo, *Cinquantenaire de la construction de l'Église de Chamoson, 1929-1979*, [S.I.], 1979, p. 10.

¹³ Archives paroissiales de Chamoson, souscriptions.

¹⁴ *Ibid.*, séance du comité de construction du 23 février 1928.

¹⁵ *Ibid.*, séances du comité de construction.

¹⁶ Marlène Hiroz-Farquet, *Edmond Bille (1878-1959), peintre-verrier et décorateur : analyse de deux commandes valaisannes pendant l'entre-deux-guerres : église Saint-André à Chamoson (1928-1933) et église Saint-Symphorien à Fully (1934-1940)*, [Fribourg], 1997, p. 33.

¹⁷ Carruzzo, 1979, p. 11.

¹⁸ *Ibid.*, 1979, p. 13.

¹⁹ Archives paroissiales de Chamoson, article daté du 23 novembre 1933.

constructions historiques publié entre 1983 et 1985 sous le titre de *Gesteinsarten an historischen Bau- und Bildwerken der Schweiz*, nullement intéressé à l'église de Chamoson, comme à aucune des églises de Lucien Praz. En ce qui concerne le mobilier, les plus beaux noyers de la commune sont sacrifiés pour l'élaboration des bancs, des portes, des stalles et de la chaire,²⁰ alors que les autels, constitués de marbre de Saillon et parés de mosaïques, sont conçus par Lucien Praz. L'église dédiée à saint André est consacrée le 29 ou 30 juin 1929, alors que les murs habillés d'un décor peint par l'artiste Edmond Bille (1878-1859) ne seront achevés qu'en 1933. L'édifice reçoit la bénédiction de l'évêque Mgr Victor Bieler, sous l'égide duquel réside la paroisse de Chamoson, glorifiant ce nouvel espace de culte et louant la bonté des fidèles.²¹

En 1987, le curé Paul Masserey (1924-2011) reçoit l'autorisation de l'Évêché pour que l'église de Chamoson soit classée monument historique. Le Service des bâtiments, des monuments et d'archéologie de l'État du Valais souscrit à ce classement la même année, décrivant l'édifice comme « l'une des œuvres les plus représentatives de Lucien Praz », et accordant ainsi, à la paroisse, des subventions pour la restauration intérieure de l'église.²² Pour cette réfection, on mandate l'architecte Emmanuel Gaillard à Chamoson, ainsi que Nicolas Martin, restaurateur d'art à Venthône.²³ Ces travaux consistent avant tout en la restauration des peintures d'Edmond Bille, soit du chemin de croix et de la peinture de l'édifice dans son ensemble, ainsi qu'à divers travaux d'entretien.²⁴

De type basilical composée d'une nef à trois vaisseaux, l'église occidentée de Chamoson se dresse sur une esplanade, faisant office de parvis, qui lui donne une allure des plus imposantes (*annexe 17*). Un transept saillant, d'hauteur égale à la nef principale et prolongé en chacun de ses bras par une sacristie, relie au chevet couronnant un chœur polygonal, auquel jouxte la tour-clocher préexistante (*annexes 18 et 19*). Des fenêtres-hautes en arc brisé courent le long des parois, tandis que des oculi décorés de motifs géométriques et organiques ponctuent les bas-côtés (*annexe 20*). De l'extérieur déjà, chacune des lignes de l'édifice semble marquée par l'influence du gothique : l'arc brisé marque chaque fenêtre haute, le portail est surmonté d'une rosace (*annexe 21*), et des contreforts relativement discrets viennent s'appuyer contre les nefs latérales (*annexe 22*).

À l'intérieur, pour reprendre les mots d'un certain Aloys dans un article du 7 décembre 1933 dédié à la nouvelle église de Chamoson et dont le nom du journal valaisan n'a malheureusement pas été

²⁰ Carruzzo, 1979, p. 12.

²¹ *Ibid.*, pp. 14-15.

²² Archives de l'Évêché, 175 155.

²³ Hiroz-Farquet, 1997, p. 4.

²⁴ Archives SBMA, Église Saint-André, Chamoson.

retrouvé, « partout, l'ogive tire sa ligne pure et élancée ». ²⁵ Le vaisseau central s'impose au visiteur par sa hauteur nettement plus élevée que celle des vaisseaux latéraux, ainsi que par la succession, au plafond, d'arcs brisés et de voûtes d'arêtes, décorées d'une clef de voûte à mouluration organique (*annexe 23*). Les arcs brisés viennent se poser sur des colonnes engagées dans des piliers, eux-mêmes supportant les arcs brisés surbaissés qui ceignent les vaisseaux latéraux. Chacune des travées de la nef renferme deux de ces arcs brisés (*annexe 24*). De par cette glorification de l'ogive et de l'arc brisé, l'église Saint-André de Chamoson embrasse l'esprit gothique. Elle pourrait donc être qualifiée d'église néo-gothique, en soulignant toutefois qu'elle ne tombe pas dans le cliché du pastiche ancien. L'esthétique gothique est, généralement, caractérisée par l'utilisation technique de l'arc brisé et du contrefort, la recherche de verticalité, ainsi que l'alternance des pleins et des vides. Toutefois, il faut relever qu'à Chamoson, ces dernières spécificités ne sont pas revendiquées. En effet, les volumes et proportions plutôt trapus de la construction additionnés à la sobriété de l'ornementation surpasse le simple pastiche archéologique. ²⁶

L'architecture de l'église de Chamoson est véritablement mise en valeur par les peintures murales d'Edmond Bille, ainsi que par ses vitraux. Selon Marlène Hiroz-Farquet, qui s'est longuement penchée sur le sujet, l'iconographie de ses peintures reflète l'art suisse des années 1930, qui se plaît à donner une vision idéalisée du pays, caractérisée avant tout par un mode de vie rural, où le travail semble s'effectuer sans peine aucune et présente, néanmoins, l'adoption d'une certaine forme de modernité, notamment avec un traitement frontal des figures et une perspective naïve (*annexe 24*). ²⁷ À cela se mêle une esthétique faisant référence à l'art primitif italien, avec des formes simplifiées, ne tendant pas à une représentation réaliste, mais à la mise en exergue de la gestuelle et des attitudes, en apportant notamment un soin particulier au drapé des vêtements. ²⁸ Si le chemin de croix emprunte son iconographie aux Trecento et Quattrocento, les sujets des immenses panneaux du transept ne manquent, quant à eux, pas d'originalité : l'artiste y a, en effet, représenté le travail rural, ainsi que le débordement de la Losentze, qui alimente la terre et la dévaste parfois, puisant donc dans la réalité du village pour élaborer son œuvre (*annexes 25 et 26*). C'est donc un savant mélange entre art primitif italien, art moderne international et influence locale que nous livre Edmond Bille à Chamoson. Et bien qu'il ait oeuvré au décor alors que l'édifice est quasiment achevé, il est parvenu à une telle harmonie entre architecture et décor, que l'on pourrait réellement imaginer que l'architecte et l'artiste aient travaillé en étroite collaboration. Nous reviendrons sur le

²⁵ Archives paroissiales de Chamoson, article daté du 7 décembre 1933.

²⁶ Hiroz-Farquet, 1997, p. 33.

²⁷ *Ibid.*, p. 55.

²⁸ Claude-Alain Künzi, *Edmond Bille : l'œuvre monumentale : catalogue général des vitraux, des peintures murales et des mosaïques*, Moudon, 2003, p. 79.

sujet plus loin dans ce travail.

Dans la brochure publiée vers 1980 et consacrée au Valais de la revue *La Suisse inconnue*, l'auteur invite le voyageur à parcourir le canton en vingt-six itinéraires. Parmi ceux-ci, il dépeint le village de Chamoson, dont « l'église, précédée d'un escalier monumental et dominée par un sobre et traditionnel clocher du XVIIIe siècle, a été rebâtie par L. Praz en 1929 avec un effort de modernisme, mais sans se dégager encore des formes néo-gothiques ».²⁹ Ainsi, l'église Saint-André de Chamoson, à laquelle l'on pourrait coller l'étiquette d'édifice néo-gothique, n'en est pas moins un modèle de recherche architecturale. En effet, l'alliance d'éléments d'inspiration gothique à des proportions et volumes massifs sont révélateurs du désir de se distancer du pastiche historisant. Enfin, l'interdépendance de l'architecture et de l'œuvre d'Edmond Bille manifeste une inclination vers l'œuvre d'art totale, dans le sens de *Gesamtkunstwerk*.

2.3.2. Deuxième phase

La deuxième phase de la carrière de Lucien Praz chevauche la première, puisqu'elle s'ouvre sur l'église de Noës érigée entre 1928 et 1931, tandis que celle de Chamoson est inaugurée en 1929. Si, du point de vue chronologique, la transition paraît floue, nous verrons qu'elle n'en est, sur le plan architectural, pas moins spectaculaire. C'est pour cette raison et à cause des influences et événements qui marquent cette phase tournée vers le renouveau de l'art sacré, que j'ai choisi de l'étudier plus longuement, en sélectionnant deux édifices emblématiques de cette riche et fondamentale étape de la production de Lucien Praz.

2.3.2.1. L'église Sainte-Thérèse de Noës

Pour ce point de mon travail, je me suis principalement appuyée sur un historique de l'église conservé par la paroisse de Sierre et relevant les principales lignes des rares archives sauvegardées, sur des plans de l'édifice gardés aux archives de la paroisse de Saint-Léonard, ainsi que sur quelques documents, dont disposent les archives de l'Évêché et celles du Service des bâtiments, des monuments et d'archéologie. En outre, le rapport d'investigations établi par l'atelier mandaté pour les restaurations effectuées en 2015 m'a apporté quelques indications supplémentaires.

²⁹ André Beerli, *Valais : 26 itinéraires*, [Genève], [19-?] (*La Suisse inconnue*), p. 26.

À la fin du 19^e siècle, Noës est un petit hameau habité à l'année par quelques familles seulement. Au printemps et en automne, certainement pour s'occuper des cultures de la vigne et des champs, les habitants des villages les plus reculés du Val d'Anniviers viennent se joindre à cette petite communauté. Comme il n'y a alors pas d'église à Noës, on se déplace dans les villages voisins, à Chalais ou à Granges, pour l'office religieux. Dès le début du 20^e siècle, avec, notamment, la mise en service de l'usine d'aluminium de Chippis, de plus en plus de familles anniviardes s'installent en plaine et, rapidement, la nécessité d'un lieu de culte propre au village de Noës se fait ressentir. C'est notamment grâce à Mgr Jérôme Wolf, alors curé de Granges, que les démarches pour la construction d'une église sont engagées dès le milieu des années 1920. En 1927, Lucien Praz présente son projet et les travaux d'un sanctuaire dédié à sainte Thérèse de Lisieux, religieuse carmélite française ayant vécu dans la deuxième partie du 19^e siècle, débutent dans la foulée, pour s'étendre jusqu'en 1932 (*annexe 27*).³⁰ Les vitraux sont l'œuvre de Joseph-André Müssler (1904-1980),³¹ tandis que le chemin de croix, achevé deux ans après la fin de la construction, est peint par l'artiste Paul Monnier (1907-1982), natif de Montana-Vermala. La représentation de la patronne de l'église sur la façade principale extérieure (*annexe 28*), ainsi que la peinture du chœur (*annexe 29*) sont conçues bien plus tard, entre 1949 et 1950, alors que Lucien Praz s'est déjà éteint, par l'artiste italien Alfredo Cini (1887-1970). L'édifice subit des modifications dans les années 1960, qui se traduisent principalement par l'application d'un enduit de couleur blanc cassé sur les parois de la nef et du chœur, laissant toutefois le Christ en croix d'Alfredo Cini à découvert (*annexe 30*),³² alors que 2001 voit la figure de sainte Thérèse retrouver son éclat d'origine sous la main experte de Nicolas Martin de Venthône.³³

En 2015, l'église de Noës est classée monument d'importance communale et des travaux de restauration, en partie subventionnés par la paroisse, sont entrepris. Ceux-ci visent, entre autres, à réfectionner le chauffage et rétablir la couleur d'origine des parois intérieures, qui présentent, selon les sondages effectués, une polychromie comprenant différentes nuances de bleu, ainsi qu'une teinte tirant sur le bronze. Pour ce faire, le bureau d'architecture mandaté pour les travaux, Genoud Architectes à Sierre, ainsi que l'atelier de restauration Saint-Dismas, basé notamment à Martigny et dirigé par Eric-James Favre-Bulle, procèdent à un décapage partiel de la couche de peinture actuelle et au rétablissement de la polychromie originelle (*annexe 31*).³⁴

³⁰ Archives paroissiales de Sierre, historique, pp. 1-2.

³¹ *Guide artistique de la Suisse : Fribourg, Valais*, éd. par la Société d'histoire de l'art en Suisse, t. 4B, Berne, 2012, p. 429

³² Atelier Saint-Dismas SA, *Église Sainte-Thérèse de Lisieux de Noës : rapport investigations, sondages et examens diagnostiques*, 2015, p. 6.

³³ Archives paroissiales de Sierre, historique, p. 3.

³⁴ Archives SBMA, Église Sainte-Thérèse, Noës.

L'église Sainte-Thérèse de Noës est juchée sur un monticule en plein cœur du village (*annexe 9*). L'édifice orienté s'élève sur un plan allongé à trois vaisseaux (*annexe 32*). Le chœur est précédé d'un transept non saillant qui ne fait, par conséquent, qu'un avec le corps principal, crépi à la chaux (*annexe 33*). Le tout est coiffé d'un toit allongé à deux longs-pans et d'une croupe ronde, tandis qu'une tour-clocher quadrangulaire en façade nord de l'édifice, à hauteur du chœur, surmonte l'ensemble avec une élévation avoisinant le double de celle du corps principal (*annexes 34 et 35*). Son toit à quatre versants est décoré d'un épi de faîtage dominé par une croix latine. Cinq fenêtres-hautes en plein-cintre s'alignent sur chaque côté du corps principal et deux supplémentaires dévoilent le chœur, tandis que les bas-côtés sont percés de petites ouvertures de formes carrées disposées en losange (*annexe 33*). Une fine croix latine à la branche inférieure particulièrement longue se devine sur le milieu de l'abside (*annexe 36*). Elle faisait autrefois office de puits de lumière. Elle est, probablement pour des questions de climat intérieur, condamnée lors de l'intervention d'Alfredo Cini. La façade principale est marquée par une porte d'entrée couronnée d'un arc à ressauts formé de trois rouleaux et surmontée d'une rosace à huit branches de proportion analogue (*annexe 28*). Elle se distingue désormais par son imposante représentation tardive à la construction dépeignant sainte Thérèse de Lisieux. Concernant la tour-clocher, elle est probablement édifiée à la suite du vraisemblable retrait de Lucien Praz du projet. Ces informations n'ont, cependant, pas pu être démontrées. Néanmoins, en la comparant à la tour-clocher projetée sur une carte postale marquée du sceau du bureau d'architecte de Lucien Praz (*annexe 37*), nous pouvons constater qu'elle présente une forme tout à fait différente de celle que nous connaissons aujourd'hui.³⁵ Le style de la tour-clocher actuelle, à la ligne très pure et présentant une apparence que l'on pourrait qualifier de moderne, contraste avec l'aspect plus conventionnel de l'extérieur de l'édifice, ainsi qu'avec le volume courbe du chœur. De surcroît, la légère divergence entre sa teinte et celle du corps du bâtiment augmente cette disparité (*annexe 35*).

À l'intérieur, la nef centrale est soulignée par une succession d'arcs surbaissés à segments et d'un plafond monumental (*annexe 30 et 38*). Chaque travée est déterminée par une fenêtre-haute de part et d'autre, ainsi qu'un arc en plein-cintre s'appuyant sur des piliers et s'ouvrant sur les vaisseaux latéraux (*annexe 39*). Dans ceux-ci, se retrouvent les caractéristiques de la nef centrale à échelle réduite (*annexe 40*). Enfin, l'édifice est pourvu d'une tribune (*annexe 41*) et le plancher de la nef couvert d'un pavement constitué de marbre de Saillon (*annexe 40*).

Lors des restaurations qui ont lieu en cours d'année 2015, il est décidé que la nef retrouve son

³⁵ Archives de l'Évêché, 131 03.

aspect d'origine, soit une polychromie mate. Pour le chœur, en revanche, on se résout de revenir, non pas à son état originel, qui consistait en un chœur entièrement doré à la feuille, mais à celui suivant l'intervention d'Alfredo Cini au milieu du 20^e siècle ; c'est-à-dire un chœur orné d'une représentation du Christ en croix en son centre (*annexe 29*), avec un motif de damiers en diverses teintes de gris et de brun sur les côtés. Les teintes de ce décor sont inspirées des nervures du marbre cipolin de Saillon jonchant le sol.³⁶ Si la technique exploitée pour cette peinture murale reste floue, il semble cependant que l'artiste ait cherché à se rapprocher de la fresque, ainsi que le suggèrent certains éléments de l'œuvre, dont les *giornate*, ces portions de peinture prévues pour le travail d'une journée.³⁷ Le chœur tout entier, de même que l'intrados de l'arc triomphal, seront, contrairement à la nef, d'aspect brillant. Il faut effectivement savoir qu'Alfredo Cini était intervenu sur tout l'intérieur de l'édifice en lui donnant une apparence vernie. Les restaurateurs ont, en effet, très rapidement, renoncé à l'idée de recouvrer l'apparence initiale du chœur, qui aurait nécessité la réouverture du percement en forme de croix latine. Le terme des travaux est prévu pour la fin de l'été 2015, de façon que les fidèles puissent redécouvrir leur église lors de la fête de sainte Thérèse de Lisieux, célébrée le 1^{er} octobre.

Enfin, l'église Sainte-Thérèse de Noës rejoint l'idéal véhiculé par le mouvement de renouveau de l'art sacré, qui se développe avant tout dans les années 1920 et 1930 en partance de la France. Il se manifeste, ici, effectivement, dans l'harmonisation entre architecture et décor, ainsi que dans l'exploration de formes nouvelles, notamment dans le cas du plafond monumental. Cependant, il est tout à fait fascinant de constater que ce plafond monumental ne se traduit absolument pas sur l'extérieur de l'édifice, constitué d'un traditionnel toit à deux pans. Comment peut-on expliquer une telle retenue de la part de l'architecte ? Ce choix d'un toit à deux pans est-il le souhait du commanditaire ? Le Valais n'est-il pas encore prêt à transgresser la tradition ? C'est du moins ce que cela laisse à penser...

2.3.2.2. L'église Saint-Grat de Montana-Village

Dans la deuxième phase de la carrière architecturale de Lucien Praz, l'église Saint-Grat de Montana-Village (*annexes 12 et 42*) vient s'ajouter à celle de Noës. Elle est néanmoins plus tardive, puisque consacrée en 1939. Pour cet objet, j'ai eu la chance de pouvoir m'appuyer sur les archives du Service des bâtiments, des monuments et d'archéologie. Le projet de restauration de l'église

³⁶ Atelier Saint-Dismas SA, 2015, p. 12.

³⁷ *Ibid.*, p. 30.

Saint-Grat y est conservé, recueillant un important travail de recherches établi en vue des travaux effectués en 2007 par l'architecte valaisan Pierre-Olivier Genoud. Les archives de l'Évêché détiennent, en outre, quelques documents relatifs à l'édifice, notamment des missives de l'évêque Mgr Victor Bieler, sous l'égide duquel se trouve la commune de Montana. Enfin, une plaquette très complète, intitulée *L'église Saint-Grat de Montana : découvertes autour d'une rénovation*, fait suite à la restauration de 2007 et relate l'histoire de la construction.

La paroisse de Montana est fondée en 1863.³⁸ À partir de l'automne 1928, la paroisse et son église devenant trop exigüe sont confiées au curé Antoine Masserey. Transporté par la ferveur, il adresse une missive à Mgr Victor Bieler quelques semaines seulement après son affectation. Celle-ci énonce ces mots : « J'ai le plaisir [...] d'informer Votre Grandeur que je suis heureux et content dans ces hauts parages, si bien que je rêve déjà de projets grandioses. Celui, entre autres, de réunir quelques fonds pour l'agrandissement éventuel de l'église. Pourrai-je à cet effet affecter la quête du dimanche ? ». ³⁹ Le soutien du prélat est alloué, et malgré la crise financière que traverse Montana dès le début des années 1930, la commune apporte son appui au projet d'agrandissement. Dès lors, les plans de l'architecte Lucien Praz, dont on ne sait comment il est survenu au sein de ce projet, sont exposés le 19 octobre 1930 et approuvés de la sorte, avec 450 places assises. L'état de santé du curé allant de mal en pis, le curé Gustave Oggier lui succède en 1932. Il s'investit corps et âme, afin de concrétiser le projet de son prédécesseur.⁴⁰

Les matériaux de construction sont recueillis dans les environs de Montana-Village : le tuf au-dessus de Corin et à proximité de Randogne et Mollens, et le gravier non loin de Montana. Le sable est extrait du Rhône et transporté jusque sur les hauteurs grâce à la force des chevaux. Enfin, les noyers dans lesquels sont sculptés les bancs proviennent des hameaux avoisinants.⁴¹

Concernant le décor du nouvel édifice, Mgr Victor Bieler rappelle au curé Gustave Oggier, au travers d'un message daté de 1936, qu'Edmond Bille, avec lequel Lucien Praz a notamment collaboré pour l'église de Chamoson, est formellement exclu de l'œuvre.⁴² Il souligne le fait que l'artiste est « exclu du nombre des peintres qui peuvent travailler pour nos église ». Et le prélat d'ajouter : « Du reste, je ne saurais pour quelle raison les protestants nous feraient des prescriptions pour nos églises. »⁴³ Il se peut qu'un tel positionnement de la part de l'évêque fasse suite à des

³⁸ Archives SBMA, *Église de Montana-Village : projet de restauration*, p. 11.

³⁹ *Ibid.*, p. 17

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 18-20.

⁴¹ *Ibid.*, p. 22.

⁴² Archives de l'Évêché, 128 36.

⁴³ Archives SBMA, *Église de Montana-Village : projet de restauration*, p. 23.

propos anti-cléricaux que l'artiste aurait tenus dans la presse. Le fait qu'Edmond Bille soit de confession protestante ait également pu jouer en sa défaveur. C'est finalement le peintre Paul Monnier, lui-même originaire de la commune ainsi que nous l'avons vu précédemment, qui supplante ce dernier pour le décor peint du chœur, ainsi que la confection des vitraux.⁴⁴ La consécration a lieu le 9 octobre 1939, alors que la Deuxième Guerre mondiale vient d'éclater.

Au cours des années 1970, l'église est modernisée. Elle est, en effet, sonorisée et utilise désormais l'électricité pour l'horloge et les cloches, tandis qu'un nouvel autel sculpté vient remplacer l'autel baroque du 18^e siècle.⁴⁵ En 2004, un comité de rénovation, soucieux de donner un second souffle à l'église défraîchie de Montana-Village, confie la restauration de l'édifice à l'architecte Pierre-Olivier Genoud. Des travaux agendés en deux étapes prévoient, dans un premier temps, le réaménagement de la nef et du chœur et, dans un deuxième temps, l'aménagement de la tribune, la révision du mobilier du chœur, ainsi que les travaux extérieurs.⁴⁶

Située au cœur des maisons d'habitation, l'église Saint-Grat est orientée sud-est. L'édifice de plan rectangulaire est composé d'une nef à trois vaisseaux (*annexe 43*) et six travées percées de fenêtres en plein-cintre à encadrement de tuf (*annexes 44 et 45*), d'un transept non saillant et d'un chœur avec abside saillante (*annexe 46*). Deux chambres, dont la sacristie, encadrent le chœur de part et d'autre, l'une formant un redan sur la façade nord-est (*annexe 43*). La tour-clocher quadrangulaire surmontée d'une flèche à huit pans fortement inclinés de 1879 est l'unique vestige de l'édifice antérieur (*annexe 42*). Un porche à trois arcades en tuf appuyées sur des colonnes, en tuf également et à base carrée, encadre la porte d'entrée (*annexe 42*). Celui-ci est relié au parvis par deux marches et recouvert par un toit à pan unique en ardoises naturelles. Une tourelle d'escalier percée d'une fine ouverture longitudinale et saillante par rapport au porche fait pendant à la tour-clocher (*annexe 47*). Un toit à deux pans avec une fine corniche recouvre l'ensemble (*annexes 45 et 48*), tandis que le chœur et la tourelle d'escalier sont coiffés d'une croupe ronde. L'édifice crépit repose sur un soubassement en moellons.⁴⁷

La porte en noyer sculptée s'ouvre sur une nef centrale dominée par une voûte en berceau plein cintre reposant sur des piliers carrés orné jusqu'aux deux tiers d'un travertin ligné de fines bandes de marbre noir (*annexe 49*). Les nefs latérales sont, quant à elles, revêtues d'un plafond à caissons (*annexe 50*). Le chœur est surélevé de quelques marches, tandis qu'un liseré de percements carrés

⁴⁴ Archives SBMA, *Église de Montana-Village : projet de restauration*, p. 23.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 75

⁴⁷ *Ibid.*, p. 1.

nimbe l'abside et la pourvoit de lumière naturelle (*annexe 51*). L'édifice comporte une tribune, dont il est fort intéressant de relever que, si elle est coulée dans le béton, la partie du dessus tend toutefois à imiter un plafond à solives (*annexe 52*).⁴⁸ Le sol entier de l'édifice est pavé d'un carrelage couleur ocre en clinker.⁴⁹ La polychromie occupe une place importante au sein de ce lieu de culte. Les piliers, le plafond à caissons, ainsi que la façade de la tribune sont recouverts d'un enduit vert pâle, l'arc triomphal est souligné par un bandeau orangé, alors que la voûte est simplement recouverte de blanc, tout comme les parois des nefs latérales. Il semble néanmoins que ces coloris, choisis lors de la rénovation de 2007, ne soient pas tout à fait fidèles à l'état d'origine de l'édifice. Toutefois, en comparaison avec les autres églises de Lucien Praz, notamment celles de Chamoson, Fully ou Noës, l'hypothèse d'une polychromie originelle est tout à fait plausible.

Hugues Rey, archiviste de la commune de Montana, caractérise l'église Saint-Grat de néo-romane. Ce style naît dans la deuxième moitié du 19^e siècle et aspire à faire revivre l'architecture romane du Moyen-Âge, elle-même inspirée de l'art romain. Parmi les caractéristiques du style néo-roman, il faut citer l'austérité, la sobriété des façades et du décor, ainsi que l'utilisation de l'arc en plein-cintre. Si les églises romanes sont généralement sombres, en raison de la voûte en berceau qui produit une poussée continue sur les murs et nécessite ainsi une réduction des percements au maximum, afin de ne pas affaiblir l'édifice,⁵⁰ les nouveaux matériaux permettent, quant à eux, de nouvelles lignes. À Montana-Village, on peut certes noter ces qualités. Il se dégage, en effet, une forme de pureté, voire une certaine sérénité, due au dépouillement des parois intérieures, ainsi qu'à la voûte en berceau, qui recrée, d'ailleurs, avec les percements et l'arc triomphal, nombre d'arcs en plein-cintre (*annexe 49*). Cependant, il est un élément qui vient troubler cette assimilation au style néo-roman : la structure avec cadres courant le long des nefs latérales (*annexe 53*). Elle forme, en effet, avec les piliers porteurs, une succession de lignes verticales et horizontales, et d'angles droits typiques d'une architecture caractérisée de « rationnelle ». Les ouvertures rectilignes ainsi formées s'harmonisent parfaitement avec les demi-cercles qui dessinent la voûte et les percements. Ensemble, ils forment une composition géométrique à l'aspect curieusement moderne. Ce caractère est d'autant plus accentué que l'extérieur de l'édifice ne laisse en rien pressentir ces volumes intérieurs, un cas de figure que nous avons déjà rencontré avec l'église de Noës.

En résumé, nous avons un ouvrage à l'apparence extérieure tout ce qu'il y a de plus courant dans la région, avec un plan rectangulaire, un chœur saillant, un toit à deux pans et une tour-clocher de la

⁴⁸ Archives SBMA, *Église de Montana-Village : projet de restauration*, p. 1.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁰ Robert Ducher, *Caractéristique des styles*, Paris, 1944, p. 38.

deuxième moitié du 19^e siècle. À l'inverse, l'intérieur surprend par son côté novateur. Il suit certes un schéma traditionnel, avec une nef à trois vaisseaux prolongée par une abside. Néanmoins, en se concentrant uniquement sur la composition des bas-côtés, rien ne laisse supposer au visiteur qu'il se trouve dans un édifice religieux. Par ailleurs, il faut relever un détail susceptible d'échapper à l'œil inattentif : l'utilisation du béton. S'il est fort intéressant de relever que, dans le cas de la tribune, l'architecte a cherché à dissimuler sa matérialité en reproduisant des solives d'ordre purement décoratif, la structure avec cadres, quant à elle, révèle le matériau dans toute sa puissance. Effectivement, c'est grâce à l'utilisation du béton que l'architecte parvient à ce type de structure à angles droits. Ainsi, nous pourrions conclure que l'architecte opte pour une position quelque peu ambiguë, du fait que son œuvre mêle tradition et modernité, aussi bien dans les formes que dans le choix des matériaux.

Enfin, nous pouvons noter que, si l'église de Chamoson tend vers le renouveau de l'art sacré, vers l'élaboration d'une œuvre d'art totale, celles de Noës et de Montana-Village s'inscrivent encore plus nettement dans ce mouvement, en rompant avec les schémas médiévaux et en se livrant à de nouvelles formes. Quelles sont les raisons qui amènent Lucien Praz à un tel bond vers la modernité ? Y a-t-il eu des influences directes ou indirectes ? Rappelons qu'il a, en partie, été formé à Romont, dans l'atelier de l'architecte Fernand Dumas, l'un des chefs de file du renouveau de l'art sacré en Suisse romande. Il est fort probable que cet enseignement prenne, à Noës et Montana-Village, tout son sens. Effectivement, un désir d'innovation se ressent dans l'œuvre de Lucien Praz, bien que son expression reste, une fois de plus, discrète, timide. Dès lors, nous pouvons nous interroger sur les causes de cette retenue, ainsi que sur les raisons d'un tel antagonisme entre l'extérieur et l'intérieur. Est-ce un choix personnel ? Ou une décision influencée par le curé, voire l'évêque ? Rappelons, en effet, que Mgr Victor Bieler est particulièrement fermé à la modernité.

2.3.3. Troisième phase : l'église Saint-Michel de Haute-Nendaz

La troisième et dernière phase de l'œuvre de Lucien Praz est illustrée, dans ce travail, par l'église Saint-Michel de Haute-Nendaz (*annexe 14*). Haute-Nendaz est un petit village de la rive gauche du Rhône, perché à 1250 mètres d'altitude. Édifiée entre 1943 et 1953, l'église est donc achevée suite au décès de l'architecte, survenu en 1947.

Pour cette étape, je me suis appuyée avant tout sur quelques plans originaux conservés aux archives de l'Évêché, ainsi que sur une brochure dédiée à l'église et à la chapelle Saint-Michel, 75^e numéro

de *Nendaz Panorama*, l'organe d'information de la Commune de Nendaz. Les sources font, pour cette église en particulier, défaut. Il se trouve que les archives paroissiales relatives à l'édifice sont réduites en cendres par le curé en fonction dans les années 1960. Si nous déplorons aujourd'hui cette démarche, elle aurait pu, à l'époque, être qualifiée de « progressiste ». En effet, suite à la Deuxième Guerre, il semble que cette pratique soit courante, que d'innombrables archives sont sciemment brûlées, afin de se détacher d'une sombre page de l'Histoire, de faire *tabula rasa*, de « passer à autre chose ».

Avant l'édification de l'église de Haute-Nendaz, les villageois se rendent à Basse-Nendaz pour le culte, alors chef-lieu de la paroisse. Comme l'église devient trop étroite et requiert d'importants travaux de rénovation, un plan d'agrandissement est confié, dans un premier temps, à Lucien Praz, que l'on pourrait qualifier d'enfant du village, puisqu'il vient de la commune limitrophe. Les avis face à ce projet étant discordants, Cyrille Michelet, alors président du village, envisage de scinder la paroisse et de construire un nouvel édifice à Haute-Nendaz. Si cette suggestion de décentralisation du lieu de culte n'engendre pas de véritable engouement, d'aucuns ne viennent s'y opposer avec véhémence. Par conséquent, le 27 janvier 1943, le feu vert pour « jeter les bases pour la fondation d'une paroisse St-Michel »⁵¹ est donné et l'entreprise acceptée et grandement encouragée par l'évêque Mgr Victor Bieler.⁵² La nouvelle église est donc élevée au point d'intersection des quatre agglomérations formant le village de Haute-Nendaz. On maintient Lucien Praz comme architecte de ce projet. Sa notoriété et son professionnalisme ne sont alors plus à prouver. Les modalités sont néanmoins claires : on demande une église simple et fonctionnelle, pouvant accueillir 500 fidèles, dont une centaine en tribune.⁵³ La décor peint, ainsi que les vitraux, sont confiés à l'artiste Paul Monnier, avec lequel Praz a déjà collaboré pour les églises de Noës et de Montana-Village. Bien que la plus grande partie de l'édifice, à l'exception de la tour-clocher, soit exécutée au mois de mai 1945, les travaux persistent jusqu'en 1953. Ce sont les mobilisations qui, en premier lieu, pénalisent l'avancement des travaux. Près de 16'000 Valaisans sont, en effet, mobilisés.⁵⁴ Rappelons qu'à cette époque, on compte énormément sur l'engagement bénévole des villageois pour les constructions d'ordre public. Il est chose courante qu'un projet d'une telle envergure, visant également à combattre le chômage et la sédentarité, entraîne toute la communauté villageoise qui s'y implique dans un élan de solidarité. Plus tard, la matière première vient à être rationnée de manière drastique par la Confédération. Cette dernière régente, en effet, la répartition, entre autres, du ciment, qu'elle octroie

⁵¹ *Église et chapelle Saint-Michel de Haute-Nendaz*, Simon Germanier et al., [S.I.], 2000 (Nendaz Panorama ; 75), p. 1.

⁵² *Ibid.*, pp. 1-6.

⁵³ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁴ Michel Salamin, *Le Valais de 1978 à 1940, précédé d'un résumé de l'histoire valaisanne, des origines à 1798*, Sierre, 1978, p. 313.

désormais plus volontiers à la construction du barrage de Cleuson, sur la commune de Nendaz, élevé entre 1946 et 1951.⁵⁵ C'est seulement le 19 juillet 1953 que l'église de Haute-Nendaz est bénite.⁵⁶

De taille moyenne, proportionnée à l'échelle du village et orientée vers le sud, l'église de Haute-Nendaz, dédiée à saint Michel, est conçue sur un plan rectangulaire à nef unique (*annexe 54*). Elle se dresse toute de pierre bâtie, avec un toit en ardoises à deux pans, dont les avant-toits sont soutenus à l'aide de corbeaux sculptés (*annexe 14*). Une tour-clocher coiffée d'un toit à quatre pans flanquée sur le côté ouest du chœur fait écho à la sacristie (*annexe 55*). Sur la façade principale, trois arcs en plein-cintre décorés de tuf et surmontés d'une rosace à huit pétales dévoilent un porche (*annexe 56*). L'ensemble de l'édifice est décoré par des chaînes d'angle et un socle de pierres apparentes. De part et d'autre de la bâtisse, cinq percements allongés et arqués en plein-cintre offrent la lumière du jour aux fidèles (*annexes 57 et 58*). Le chœur est un prolongement réduit de la nef, sur laquelle se greffe une abside légèrement saillante. Celle-ci, de taille inférieure au corps du bâtiment, est surmontée d'une toiture en demi-croupe (*annexe 55*).

L'intérieur de l'église Saint-Michel, d'une grande sobriété, est couvert d'un plafond de lattes de bois (*annexe 59*). Le chœur, surélevé de trois marches, est marqué par un décrochement et couronné d'un arc triomphal en plein-cintre. De tout l'édifice, seules deux colonnes se dessinent pour encadrer l'entrée et soutenir la tribune toute de bois (*annexe 60*). Les murs peints à la chaux sont dépouillés, à l'exception des parois encadrant le chœur et du chœur lui-même, sur lequel se détache un saint Michel terrassant le dragon aux couleurs vives (*annexe 61*). Les peintures murales comme les vitraux sont l'œuvre de Paul Monnier.

Il est fort intéressant de comparer l'édifice actuel avec un dessin de Lucien Praz représentant l'élévation des façades nord et ouest, probablement daté de 1943 (*annexe 14 et 62*), tout comme les autres plans. Nous pouvons constater que, mis à part la tour-clocher projetée, qui est relativement différente de l'actuelle, le reste de l'édifice est absolument fidèle au plan. Parmi les similitudes entre la tour-clocher projetée et l'actuelle, figurent l'emplacement, la forme quadrangulaire, la hauteur, ainsi que les pierres décoratives. En revanche, le dessin de l'architecte projette une tour-clocher avec un double percement avec arc en plein-cintre, alors que l'actuel n'en présente qu'un seul. En outre, le toit original est prévu à huit pans fortement inclinés avec égout retroussé, tandis que l'on bâtit finalement un simple toit à quatre pans. Quelles sont les causes d'une telle dissonance entre la

⁵⁵ *Église et chapelle Saint-Michel de Haute-Nendaz*, 2000, p. 12.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 21.

tour-clocher et sa projection première ? Au premier abord, la simplicité de l'ouvrage porte à croire que la raison principale serait d'ordre financier. Il semble, en effet, que la tour-clocher soit l'un des derniers gros ouvrages de l'édifice. À ce sujet, une lettre datée du 8 janvier 1947 oblige l'architecte à revoir le projet originel (*annexe 63*). Cette dernière suggère de revoir la hauteur du clocher, ainsi que son style, afin de constituer une unité avec le faite de la chapelle du village (*annexe 64*). Et la commission de construction de conclure « qu'à côté de l'avantage financier considérable qui en résulterait, le comité est certain que l'édifice gagnera également au point de vue esthétique. »⁵⁷ Quelques mois plus tard, Lucien Praz décède, ne laissant, à ma connaissance, aucun document officiel prouvant sa prescription finale. Son fils Franz prend alors les rênes du projet pour le mener à bien.

Ainsi, l'église Saint-Michel de Haute-Nendaz présente-elle un aspect très local, de par sa taille modeste, son toit à deux pans, son soubassement en pierre, ses chaînes d'angles décoratives, ses corbeaux sculptés et son intérieur des plus sobres. Si elle ne relève pas d'un intérêt artistique particulier, elle n'en reste pas moins un édifice de culte semblant parfaitement répondre aux attentes d'un petit village de montagne du milieu du 20^e siècle. Édifiée au cours de la Deuxième Guerre, elle s'inscrit dans un mouvement de quête d'identité nationale passant par les arts et l'architecture.

Enfin, au travers de ces quatre édifices de Lucien Praz, nous avons constaté une évolution certaine de son travail. En effet, s'il s'attache encore aux modèles anciens comme cela est le cas à Chamoson, il tend ensuite, bien que timidement, à Noës et à Montana-Village notamment, vers de nouvelles formes issues de l'architecture moderne, pour adhérer enfin, à l'orée de la Seconde Guerre mondiale, à une expression locale. Autant d'étapes illustrant les contextes immédiat et indirect au sein desquels s'inscrit la carrière de Lucien Praz.

⁵⁷ *Église et chapelle Saint-Michel de Haute-Nendaz*, 2000, p. 17.

3. Autour de Lucien Praz

À présent que nous avons décrypté les trois phases qui constituent la carrière architecturale de Lucien Praz, voyons les raisons susceptibles de les expliquer. Nous l'avons vu, l'architecte est formé à l'atelier de Fernand Dumas. En quoi cela a-t-il influencé sa carrière ? Comment peut-on décrire le mouvement du renouveau de l'art sacré en Valais ? Quelles sont les différentes influences et les événements qui ont guidé son travail ?

3. 1. Le renouveau de l'art sacré

Tout commence au début du 20^e siècle, lorsque naît en France un discours s'opposant aux pastiches architecturaux, ainsi qu'à la décoration de style dit *sulpicien*, que l'on trouve alors dans la plus grande majorité des églises et des foyers. Le nom donné à ce type d'ornements liturgiques fait directement référence à leur lieu de production, soit le quartier de Saint-Sulpice à Paris, et se caractérise par une facture bon marché et industrielle, des silhouettes aux couleurs vives et aux allures émerveillées et béates. Ce style est aussi bien attaqué par des catholiques que par des non-catholiques, certains allant jusqu'à le qualifier de « démonstration visible de ce qu'on appelle « l'infériorité culturelle de la population catholique » ». ⁵⁸ Le style sulpicien rencontre l'un de ses premiers réactionnaires en la personne de Maurice Denis (1870-1943), artiste français, et l'une des figures principales du mouvement nabi. En 1919, il fonde, avec le peintre Georges Desvallières (1861-1950), les Ateliers d'art sacré à Paris, fonctionnant sur le principe d'une académie et dont le but ultime reste de redorer l'image de l'art religieux. Cette réaction s'inscrit dans une mouvance artistique appelée *renouveau de l'art sacré*. D'après Maurice Denis, l'art abstrait ne peut répondre aux besoins de ce mouvement, dont les formes nécessitent d'être « intelligible[s] du plus grand nombre de fidèles ». ⁵⁹ Néanmoins, il peut, et doit même, se détourner des schémas anciens et des pastiches issus des siècles précédents, puisque fondamentalement, il est convenu que toute forme est susceptible d'être empreinte d'un esprit spirituel. ⁶⁰ Ainsi, les conséquences de ce mouvement fleurissent dès le tournant du 20^e siècle déjà, au travers de la peinture dans un premier temps, et des églises ensuite. Toutes présentent un point commun : elles tendent vers l'œuvre d'art totale, c'est-à-dire une œuvre dont chaque détail, chaque objet, est pensé en lien avec ce qui l'entoure, avec l'architecture, afin de former une unité. Toutefois, il faut souligner que cette soif d'harmonie entre

⁵⁸ Hiroz-Farquet, 1997, p. 17.

⁵⁹ Franck Debié, *Urbanisme et art sacré : une aventure du XX^e siècle*, Paris, 1992, p. 81.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 74.

décor et architecture n'est pas nouvelle, mais reçoit un regain d'intérêt dès le milieu du 19^e siècle, suite à la redécouverte de la polychromie des églises médiévales.⁶¹ Sans nul doute, certains faits, tels que l'urgente nécessité d'élever de nouveaux lieux de culte, ainsi que le besoin de se distancer des références aux siècles précédents et de produire quelque chose de neuf, ont intensifié ce besoin de renouveau.⁶² De surcroît, le mouvement tend-il à appliquer les préceptes du pape Pie X évoqués dans la lettre apostolique « Motu proprio », communiquée en 1903, et appelant à « prier sur la beauté ».⁶³

À partir de 1935, avec, notamment, la première publication de la revue française *L'Art sacré* instaurée par les pères dominicains Marie-Alain Couturier (1897-1954) et Raymond Régamey (1900-1996), les réflexions autour des formes que doivent prendre l'art religieux ne cessent de s'accroître. Le revue fait suite au débat ouvert par Maurice Denis une quinzaine d'années auparavant. Unique mensuel de ce type en France jusqu'au milieu des années 1950, il s'impose rapidement comme la revue phare de l'art spirituel et participe largement à son développement en France et en Suisse francophone.⁶⁴ Si le renouveau de l'art sacré trouve un écho avant tout au sein du diocèse de Genève, de Lausanne et de Fribourg, il est à noter que le Valais participe également à sa promotion.⁶⁵

André Donnet, dans son *Guide artistique*, situe les débuts du renouveau de l'art sacré en Suisse romande aux alentours de 1915 avec, comme point de départ, l'église Saint-Paul de Grange-Canal à Genève (*annexe 65*). Et celui-ci de préciser que ce mouvement « marque la rupture avec le mauvais goût et la routine ». Par « mauvais goût » et « routine », il insinue l'architecture sacrée du siècle précédent, qui s'étend jusqu'au début du 20^e siècle et dont il est difficile d'attribuer des caractéristiques particulières. En effet, empruntant aux expressions du Moyen-Âge ou présentant des caractères hétéroclites, la production du 19^e siècle, dans son ensemble, paraît quelque peu confuse. La position radicale d'André Donnet au sujet de cette production, dont il affirme que les églises « n'offrent guère d'intérêt » serait toutefois à modérer.⁶⁶ Concernant le Valais, il positionne le début du renouveau de l'art sacré à l'année 1920, tandis que Maurice Denis compose la mosaïque de la basilique de Saint-Maurice.⁶⁷ Sur un ton des plus défaitiste, il précise : « ce renouveau, qui s'est surtout développé dans le Valais romand, s'est manifesté davantage dans la décoration et dans le

⁶¹ Hiroz-Farquet, 1997, pp. 18-19.

⁶² Joseph Pichard, *L'aventure moderne de l'art sacré*, Paris, 1966, pp. 25-26.

⁶³ Hiroz-Farquet, 1997, p. 18.

⁶⁴ <http://www.universalis.fr/encyclopedie/l-art-sacre-revue/>, consulté le 17.02.2015.

⁶⁵ Alfred Berchtold, *La Suisse romande au cap du XX^e siècle : portrait littéraire et moral*, Lausanne, 1980, p. 605.

⁶⁶ *Guide artistique de la Suisse : Fribourg, Valais*, 2012, p. XXXIII.

⁶⁷ *Ibid.*, p. XXXV.

mobilier des églises que dans l'architecture proprement dite, dont on ne saurait guère dire, chez nous, quelle est la réelle originalité ».⁶⁸ Une fois de plus, ce témoignage doit être nuancé. Il est vrai que le Valais de la première moitié du 20^e siècle, d'une part, ne tranche pas aussi radicalement avec le passé, à l'exception peut-être de l'église de Lourtier (*annexe 66*), que la Suisse allemande, et, d'autre part, ses édifices dans la tendance du renouveau de l'art sacré ne sont, à prime abord, pas d'allure monumentale. Cependant, il serait tout à fait réducteur de ne pas voir en certaines constructions des années 1920 et 1930 un véritable désir d'élévation, de pureté, de renouveau aussi bien au travers de la décoration que de l'architecture. Certes, nous l'avons vu, les églises de Lucien Praz, particulièrement celles de Noës et de Montana-Village, sont le fruit d'une certaine recherche de lignes et d'harmonie. Si leur qualité esthétique relève d'un ordre absolument arbitraire où chacun est libre de juger de leur beauté, leur audace architecturale, aussi timide soit-elle, est, quant à elle, manifeste. Et il n'empêche que, dans les itinéraires à travers le Valais qu'il recommande, le *Guide artistique* cite tout de même les églises de Chamoson, Noës, Montana-Village et Haute-Nendaz, en appliquant à ces trois dernières le qualificatif « église moderne ».⁶⁹

Enfin, il est intéressant de relever qu'en Valais, André Donnet classe, parmi les œuvres de peintures murales se rattachant au mouvement du renouveau de l'art sacré, celles d'Alexandre Cingria, d'Edmond Bille, d'Albert Chavaz, mais également de Paul Monnier, avec lequel Lucien Praz collabore à plusieurs reprises.⁷⁰

3.1.1. Le groupe de Saint-Luc

Ce discours opposé à un art religieux « bas de gamme » prend très rapidement de l'ampleur à l'échelle de l'Europe catholique et trouve un écho en Suisse romande, notamment en la personne d'Alexandre Cingria (1879-1945), artiste spécialisé dans la conception de vitraux, fervent détracteur de l'art saint-sulpicien. En 1917, il publie un ouvrage intitulé *La Décadence de l'art sacré*, témoignant de la pressante nécessité de renouveler l'art religieux.⁷¹ Pour ce faire, il préconise de se tourner vers la culture latine, classique, au détriment de la culture germanique. En 1919, il est, avec l'architecte Fernand Dumas (1892-1956), l'un des fondateurs du groupe de Saint-Luc. Le groupe est constitué d'artistes ayant tous une intention commune : celle de revaloriser l'image de l'Église au travers de l'art. Formé au Technicum de Fribourg et à l'école d'architecture de Munich, Fernand

⁶⁸ *Guide artistique de la Suisse : Fribourg, Valais*, 2012, pp. 35-36.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 40, 63, 68.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 36-37.

⁷¹ Hiroz-Farquet, 1997, p. 17.

Dumas, maître de stage de Lucien Praz, ouvre son bureau d'architecture en 1922 à Romont et reçoit son premier mandat d'importance l'année suivante avec l'église de Semsales, dans le canton de Fribourg (*annexe 67*).⁷²

On cherche alors à répondre au mieux aux besoins de l'Église qui se veut triomphante.⁷³ À Fernand Dumas et Alexandre Cingria se greffe donc un certain nombre d'artistes spécialisés dans divers domaines. Au cours des premières années de ladite société, Maurice Denis figure parmi ces derniers.⁷⁴ L'église Saint-Paul de Grange-Canal, à Genève, illustre à merveille l'idéal vers lequel le groupe de Saint-Luc tend (*annexe 65*). Selon l'écrivain et historien suisse Gonzague de Reynold (1880-1970), l'édifice explore pour la première fois en Suisse romande « les possibilités religieuses de l'art moderne, sa comptabilité, tant niée jusqu'alors, avec les exigences de la liturgie et de la doctrine ». C'est l'abbé Francis Jacquet qui confie cet ouvrage à une petite équipe, au sein de laquelle figurent, parmi d'autres, l'architecte Adolphe Guyonnet, le sculpteur François Bocquet, l'artiste-verrier Henri Demole, ainsi que les peintres Georges de Traz et Maurice Denis.⁷⁵ Avec l'église de Grange-Canal, ils inaugurent le début d'une succession de réalisations se ralliant au renouveau de l'art sacré. Parmi celles-ci, on note essentiellement les ouvrages du groupe de Saint-Luc. À chacune de leurs constructions, chacun des membres amène ses connaissances, afin de produire une œuvre d'art totale, *ein Gesamtkunstwerk*, concept esthétique initié par le compositeur allemand Richard Wagner au milieu du 19^e siècle. C'est donc véritablement un ouvrage pluridisciplinaire. Cette tendance emprunte, par conséquent, au procédé des mouvements Arts & Crafts et Art Deco, qui consistent à faire revivre chaque branche relevant de l'artisanat, tels que la mosaïque, le vitrail, la céramique. Elle s'oppose donc à la conception prônée par le Bauhaus, d'un art industriel, de prototypes fabriqués en série pour un vaste public.⁷⁶ Si le mobilier, les décors peints et l'ornementation élaborés par le groupe de Saint-Luc semblent répondre à des critères relativement rigoureux, les caractéristiques architecturales paraissent, en revanche, moins figées. Malgré tout, quelques traits se retrouvent volontiers au sein de leurs réalisations, notamment les accents paléochrétiens.⁷⁷ On s'inspire donc de modèles anciens, tout en tendant vers une recherche omniprésente de formes et de volumes nouveaux.

Le groupe de Saint-Luc suscite un engouement certain, puisqu'en 1936, il ne compte pas moins de

⁷² *Architektenlexikon der Schweiz*, 1998, pp. 152-153.

⁷³ *Le Groupe de St-Luc*, Fribourg, 1995 (Patrimoine fribourgeois ; n°5), p. 3.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 4.

⁷⁵ Berchtold, 1980, p. 604.

⁷⁶ *Le Groupe de St-Luc*, 1995, p. 33.

⁷⁷ *L'architecture du 20^e siècle en Valais, 1920-1975*, sous la dir. de l'État du Valais ; en collab. avec les Archives de la construction moderne, Gollion, 2014, p. 30.

cent cinquante membres, dont certains se sont convertis au catholicisme expressément pour en faire partie.⁷⁸ Lucien Praz et Paul Monnier y ont également brièvement adhéré. Le groupe œuvre en Suisse romande et principalement dans le canton de Fribourg, où il jouit du soutien du clergé, notamment de Mgr Marius Besson (1876-1945), évêque de Genève, Lausanne et Fribourg. Parmi ses créations, on compte notamment l'église Saint-Pierre à Fribourg (*annexe 68*), celle de Semsales (*annexe 67*), d'Orsonnens (*annexe 69*), de Murist (*annexe 70*) et de Mézières dans le canton de Fribourg (*annexe 71*). L'ouvrage sur le groupe de Saint-Luc, publié en 1995 par *Patrimoine fribourgeois*, va même jusqu'à évoquer un « monopole du groupe de Saint-Luc » dans le canton de Fribourg. Il faut, en effet, souligner que sa production s'élève à plus d'une centaine d'églises bâties, restaurées ou décorées en près de vingt ans.⁷⁹ Une telle réalisation peut, néanmoins, paraître incohérente, tandis que le pays est financièrement en difficulté. Mgr Marius Besson justifie ces dépenses en les qualifiant « d'indispensables à la foi et à la piété ».⁸⁰ Le groupe semble, de surcroît, non seulement profiter d'une publicité internationale au sein de revues spécialisées, ce qui favorise assurément sa notoriété,⁸¹ mais également tirer parti de l'importante croissance urbaine qui se profile, ainsi que de la montée du catholicisme, nécessitant l'édification de nouveaux lieux de culte.⁸² Enfin, Mgr Marius Besson ne lésine pas sur les moyens mis en œuvre pour défendre ses idéaux artistiques, puisqu'il met sur pied à Fribourg, dans les années 1930, une importante exposition consacrée à l'art religieux, agendée en parallèle au *Congrès catholique suisse*.⁸³ L'intérêt pour la question du renouveau de l'art sacré est alors à son apogée.

L'œuvre du groupe de Saint-Luc s'est exportée jusqu'en Valais, plus précisément au sein de l'Abbaye territoriale de Saint-Maurice d'Agaune. Le groupe de Saint-Luc y reçoit la protection de Mgr Joseph Mariétan (1874-1943), abbé de Saint-Maurice et figure progressiste particulièrement ouverte à la modernité dans l'art. L'Abbaye de Saint-Maurice occupe d'ailleurs, dans ces années-là, une position centrale dans la promotion du renouveau de l'art sacré.⁸⁴ L'abbé mandate donc lui-même le groupe de Saint-Luc pour l'église paroissiale de Finhaut (*annexe 72*), consacrée en 1929. Trois ans plus tard, avant la fin de ses charges, c'est également lui qui fait édifier l'église de Lourtier, petit village de la commune de Bagnes, par l'architecte italien Alberto Sartoris (1901-1998). Cette construction, sur laquelle nous reviendrons plus loin dans ce travail, fera couler beaucoup d'encre.

⁷⁸ *Le Groupe de St-Luc*, 1995, p. 6.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 6.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁸¹ *Ibid.*, p. 5.

⁸² Hiroz-Farquet, 1997, p. 17.

⁸³ *Das Werk*, 1935, n° 22, cahier 10, pp. 363-364.

⁸⁴ *L'architecture du 20e siècle en Valais*, 2014, p. 30.

Ainsi, le groupe de Saint-Luc édifie nombre d'églises dans le canton de Fribourg et une seule notable en Valais. Comment peut-on expliquer une telle disparité ? Ne pourrait-on pas voir en Lucien Praz un concurrent au groupe de Saint-Luc en territoire valaisan ? En effet, bien que son œuvre ne se soit pas exportée outre les frontières valaisannes, il bâtit, à l'opposé du groupe de Saint-Luc, un certain nombre d'églises et de chapelles dans son canton d'origine. Le groupe de Saint-Luc est-il trop moderne pour le Valais ? La modernité tout en retenue de Praz est-elle plus adaptée au canton ? Peut-on voir en Lucien Praz et Edmond Bille une sorte de collaboration rivale au groupe de Saint-Luc ? Ou est-ce que, au contraire, la production de l'un comme de l'autre parti est-elle entièrement tributaire du mécénat du clergé ? En effet, le groupe de Saint-Luc ne rencontre, en Valais, aucune gloire à l'exception de l'Abbaye territoriale de St-Maurice d'Agaune. L'historienne de l'art Marie Claude Morand, dans l'ouvrage intitulé *Le Valais et les étrangers, XIXe-XXe*, explique cette situation par le fait que « la retenue plus classique mais surtout plus intégrée localement, même si protestante, d'un Bille ou d'un Biéler » l'aurait emporté sur la modernité peut-être trop audacieuse du groupe de Saint-Luc.⁸⁵

Nous pourrions mettre faire un parallèle entre l'œuvre de Lucien Praz et celle du groupe de Saint-Luc. Ainsi, l'intérieur de l'église de Montana-Village de Lucien Praz m'évoque celui de l'église de Murist (*annexes 49 et 70*), une petite commune de la Broye, dans le canton de Fribourg, à proximité du lac de Neuchâtel et aux portes du canton de Vaud. L'église Saint-Pierre de Murist, consacrée le 19 octobre 1938 par Mgr Marius Besson, soit exactement une année avant celle de Montana-Village, est l'œuvre du groupe de Saint-Luc. À Murist, les volumes extérieurs sont formés par le corps principal rectangulaire, dans lequel se découpent des doublons de fines fenêtres longitudinales en plein cintre, d'une tour-clocher quadrangulaire coiffé d'une flèche prodigieusement fine et élancée, par un chœur saillant, par les bas-côtés, et par un toit à deux croupes (*annexe 73*). À l'intérieur, la nef centrale est dominée par une voûte surbaissée bordée de deux bandeaux à caissons (*annexe 70*). Quant aux bas-côtés, ils sont marqués par une façade percée d'arcs en plein cintre à relativement grande portée (*annexe 74*). Si l'église de Montana-Village se distingue de celle de Murist à plusieurs égards, notamment, du fait qu'elle ne comporte pas de bas-côtés et qu'elle ne dispose pas, en conséquence, de fenêtres-hautes, l'une comme l'autre exalte, néanmoins, la pureté de la ligne, qu'elle soit droite ou courbe. C'est celle-ci qui, dès lors, devient la force de chacun des deux édifices, à la fois le support et l'ornement, qu'aucune garniture ou autre fioriture ne saurait remplacer.

Ainsi, en tant qu'élève de Fernand Dumas, Lucien Praz se réapproprie, pour les églises de Noës et

⁸⁵ *Le Valais et les étrangers, XIXe-XXe*, [par Jean-Henry Papilloud, et al.], Sion, 1992 (Société et culture du Valais contemporain ; 5), p. 242.

de Montana-Village, les préceptes d'œuvre d'art totale associés au mouvement de renouveau de l'art sacré. Alors que, simultanément, à l'étranger et en Suisse alémanique, l'architecture moderne gagne du terrain, l'architecte valaisan compose avec la tradition et l'innovation, cette dernière se montrant cependant toute en retenue.

3.1.2. Le tandem Praz-Bille⁸⁶

La collaboration entre Lucien Praz et Edmond Bille est à considérer de plus près. Pour ce faire, il convient, tout d'abord, de préciser qui est réellement Edmond Bille. Neuchâtelois d'origine et protestant de confession, il est une figure notable du 20^e siècle valaisan. C'est lors de sa première visite en Valais en 1899, qu'il tombe amoureux de la région et décide de s'y établir. Quelques années plus tard, il se fait construire un chalet à Chandolin, dans le Val d'Anniviers. Il bâtit également une somptueuse demeure à Sierre, à la rue qui porte désormais son nom. Son champ d'action touche aussi bien aux domaines culturel et social qu'à la politique et à l'économie. Sur le plan purement artistique, il reçoit de nombreux mandats allant de la décoration d'église à l'élaboration de vitraux monumentaux, comme cela est notamment le cas à l'Hôtel de ville de Martigny. Son activité semble donc prolifique et fructueuse. En outre, il est à souligner qu'Edmond Bille est l'auteur d'une série de vitraux conçus pour la cathédrale de Lausanne au début des années 1930. Il doit ce mandat à son travail effectué à Chamoson, puisque c'est suite à la visite de l'église du village que la Commission des vitraux de Lausanne fait appel à l'artiste. Il devient, ainsi, l'unique artiste oeuvrant à la cathédrale de Lausanne sans avoir à passer par un concours sélectif.⁸⁷ Ce fait témoigne, d'une part, de la renommée considérable d'Edmond Bille et, d'autre part, du rayonnement extra-cantonal de l'église de Chamoson. Le fait que sa production artistique soit tombée dans l'oubli suite aux expositions de Sierre et Martigny à la fin des années 1960 et à sa mort survenue en 1959 reste, par conséquent, un mystère impénétrable, un paradoxe total, ainsi que le relève Bernard Wyder.⁸⁸

Edmond Bille et Lucien Praz participent à l'édification de l'église de Chamoson, mais également à celle de Fully, quelques années plus tard, entre 1934 et 1936. Certes, l'artiste manifeste son désarroi, tandis qu'il doit, à Chamoson, travailler à un édifice quasiment achevé. Néanmoins, nous avons vu que l'architecte a pris soin de laisser de vastes parois libres, clairement destinées à recevoir le décor peint. Nous pourrions donc parler, dans ce cas, de collaboration indirecte entre l'architecte et

⁸⁶ Terme utilisé par Marlène Hiroz-Farquet.

⁸⁷ Künzi, 2003, p. 95.

⁸⁸ Hiroz-Farquet, 1997, p. 1.

l'artiste. À Fully, on assiste au contraire à une véritable association d'artistes, tels que Lucien Praz, Edmond Bille, ainsi que Paul Monnier et Albert Chavaz, et ce, dès le début du projet. Il n'empêche que, dans un cas comme dans l'autre, la collaboration entre architecte et artistes se ressent aujourd'hui encore au sein des deux œuvres. En effet, un équilibre optimal se joue entre l'architecture et le décor dans l'une comme dans l'autre église (*annexes 23 et 75*). Ainsi, dans les deux cas, l'étendue des parois laissées libres s'offre à la peinture, comme cela est le cas notamment sur les parois latérales de l'église Saint-André de Chamoson ou encore sur l'abside de Saint-Symphorien à Fully (*annexe 76*). De la même manière, la polychromie vient habiller chaque quartier de voûte d'ogives et chaque intrados, et ce jusque sur le portique extérieur de Fully, afin de souligner chacune des lignes architectoniques (*annexe 77*). À Fully enfin, sur la façade sud, ce sont les trois figures monumentales en mosaïques représentant les saints patrons de la commune, soit saint Ours, saint Symphorien et saint Gothard, qui appuient l'organisation architecturale de l'édifice pour marquer l'entrée principale (*annexe 78*). De par cette profonde recherche d'uniformité au travers d'un travail basé sur la qualité, nous pouvons qualifier Lucien Praz, Edmond Bille, ainsi que les autres artistes qui ont participé à ces ouvrages de tenants du renouveau de l'art sacré. En effet, chaque détail participe à l'élaboration d'une œuvre commune, totale, d'une maison de Dieu digne de ce nom.

Dans son mémoire, Marlène Hiroz-Farquet convient de situer le travail d'Edmond Bille entre le renouveau et la tradition. Si d'un point de vue purement stylistique, il semble rester plutôt en retrait du mouvement de renouveau de l'art sacré, son art témoigne, néanmoins, d'un désir de délaissier l'historicisme et l'éclectisme dominant du 19^e siècle. À Chamoson, en s'inscrivant dans la lignée d'un style autochtone et en traitant des sujets à connotation folklorique, fait particulièrement rare, il réalise, selon Hiroz-Farquet, une décoration en « parfaite harmonie avec le cadre ». Ainsi, le ralliement collectif de l'architecte et de l'artiste à une modernité tout à fait réservée contribue incontestablement à la cohérence de leurs œuvres.⁸⁹

Dès lors, serait-il extravagant d'assigner au tandem Praz-Bille, ainsi que l'avait déjà suggéré Marlène Hiroz-Farquet, un rôle de concurrent au groupe de Saint-Luc ? Certes, le rayonnement de ce dernier en Romandie est autrement notable en comparaison à celui de Lucien Praz et d'Edmond Bille. Néanmoins, une telle considération limitée au territoire valaisan nécessite d'être mentionnée. Nous pouvons, en outre, nous questionner sur la part qu'occupe la modernité au sein de l'œuvre de Lucien Praz ? Et quelle part est laissée à la tradition ? Ces mêmes questions que l'historienne de l'art

⁸⁹ Hiroz-Farquet, 1997, pp. 101-103.

Hiroz-Farquet s'était posées dans son travail sur le décor peint d'Edmond Bille à l'église de Chamoson sont aujourd'hui renvoyées à l'architecte.

Quelques données supplémentaires au sujet d'Edmond Bille sont susceptibles d'éclaircir la position de l'artiste face au renouveau de l'art sacré prôné notamment par le groupe de Saint-Luc. Il faut, à ce sujet, relever que l'artiste cultive une certaine réticence à l'égard de la société de Saint-Luc, en particulier en raison d'un différend avec Alexandre Cingria, l'un de ses principaux représentants.⁹⁰ De plus, il s'avère qu'Edmond Bille perçoit la modernité introduite en Suisse par les artistes réfugiés comme une véritable menace pour l'art national.⁹¹ Au sein même du groupe de Saint-Luc, nous pouvons, par exemple, citer le peintre italien Gino Severini (1883-1966), l'artiste nabi d'origine française Maurice Denis, ou encore Georges Rouault (1871-1951), lui aussi d'origine française, qui tous, contribuent à l'éclosion du renouveau de l'art sacré en Suisse romande. Un tel positionnement, tendant vers un idéal d'autarcie, expliquerait l'attitude modérée d'Edmond Bille, dont l'art s'engage vers une représentation quelque peu modernisante, tout en restant néanmoins dans un créneau traditionnel avec des sujets folkloriques, comme cela est le cas notamment à Chamoson.⁹² Enfin, notons qu'une telle démarche se marie parfaitement avec l'architecture timidement moderne de Lucien Praz.

Par conséquent, l'hypothèse du tandem Praz-Bille avançant dans une direction similaire à celle du groupe de Saint-Luc qu'il tente de supplanter en terres valaisannes me semble ici tout à fait légitimée. Effectivement, si le groupe de Saint-Luc est particulièrement productif dans le canton de Fribourg, il peine à s'implanter en Valais. Et inversement, si l'œuvre de Lucien Praz et d'Edmond Bille s'est étendue dans une large zone du Valais, elle n'a, en revanche, pas su aller au-delà de ses frontières. La contribution de Marie Claude Morand à l'ouvrage *Le Groupe de St-Luc*, publié par *Patrimoine fribourgeois* en 1995, précise, dans l'intitulé de son étude déjà, la position du groupe en Valais : « Le Groupe de St-Luc en Valais : une carrière difficile ».⁹³

Enfin, il faut souligner que le personnage d'Edmond Bille ne fait toutefois pas l'unanimité en Valais. Il est vrai, pour l'église de Chamoson, l'artiste tire parti d'une recommandation non seulement de l'architecte,⁹⁴ mais également du curé Louis Bonvin aspirant à placer l'édifice sous la marque du renouveau de l'art sacré.⁹⁵ Néanmoins, il faut savoir que son origine, ainsi que sa confession, ne

⁹⁰ *Le Groupe de St-Luc*, 1995, p. 16.

⁹¹ Hiroz-Farquet, 1997, p. 12.

⁹² *Ibid.*, p. 102.

⁹³ *Le Groupe de St-Luc*, 1995, pp. 13-16.

⁹⁴ Archives de l'État du Valais, 227, Lettre de Praz L. à A. Marcel, 18.07.1929.

⁹⁵ Hiroz-Farquet, 1997, p. 23.

sont pas du goût de tout le monde et lui occasionnent également quelques désagréments.⁹⁶

Rappelons, ainsi, l'exemple de Montana-Village, où il se voit catégoriquement exclu par l'évêque Mgr Victor Bieler des artistes susceptibles d'obtenir le mandat du décor peint de l'église. La figure d'Edmond Bille est donc sujette à polémiques. Néanmoins, il n'est pas étonnant de constater un regain d'intérêt pour des artistes indépendants tel que lui lorsque le groupe de Saint-Luc commence à perdre en notoriété en Valais dès le début des années 1930. D'autant plus pour ceux qui cultivent un art tourné vers un modernisme plus tempéré, comme cela est le cas pour Lucien Praz également.⁹⁷ Nous avons, en effet, pu noter que le Valais préfère s'inscrire dans un mouvement de renouveau de l'art sacré tout en modération et prudence.

Enfin, rappelons que Lucien Praz enrichit sa formation par un stage à l'atelier de l'architecte Fernand Dumas et qu'il s'engage également, mais brièvement toutefois, au sein du groupe de Saint-Luc. Force est de constater que son architecture ne se confine pas fondamentalement dans ce modèle, mais que c'est sa « formation « classique » néo-romane »,⁹⁸ pour reprendre les mots de Marie Claude Morand, qui domine l'ensemble de sa production. Néanmoins, le concept d'œuvre d'art totale fait, ainsi que nous l'avons vu, partie intégrante de son œuvre. Ainsi, le tandem serait-il analogue à celui formé par Fernand Dumas et Alexandre Cingra au sein du groupe de Saint-Luc. De plus, la collaboration à plusieurs reprises, notamment à Montana-Village et à Haute-Nendaz, entre Lucien Praz et l'artiste-peintre Paul Monnier pourrait être inscrite au même rang que le tandem Praz-Bille. Nous pourrions donc conclure que Lucien Praz reprend, en s'entourant d'artistes tels qu'Edmond Bille ou Paul Monnier, le travail instauré par Fernand Dumas et le groupe de Saint-Luc lorsque ceux-ci quittent le canton du Valais.

3.2. Lucien Praz et le marbre de Saillon

L'histoire du marbre de Saillon, un petit village de plaine du Valais central, est longtemps restée obscure et son utilisation modeste au sein même du canton. Avec Lucien Praz, et plus particulièrement l'église Sainte-Thérèse de Noës, on ne peut passer à côté de cette carrière de marbre, aujourd'hui largement réputée, dont l'architecte en fut l'un des principaux promoteurs. Dès l'Antiquité, le marbre devient un matériau de construction prestigieux. Et bien qu'une légende attribue l'exploitation de la carrière de Saillon à l'époque de la Rome de Jules César, il est

⁹⁶ Hiroz-Farquet, 1997, p. 3.

⁹⁷ *Ibid.*, 1997, p. 26.

⁹⁸ *Le Groupe de St-Luc*, 1995, pp. 14-16.

aujourd'hui indubitable, que celle-ci est, en réalité, découverte en 1832 par Jean-David Abetel de Belmont sur Lausanne.⁹⁹ Il y exploite du marbre blanc, ainsi que du turquin, tandis que l'exploitation du marbre cipolin, le plus prestigieux, remonte à une époque plus tardive.¹⁰⁰ Depuis ses débuts, la carrière de Saillon voit de nombreuses sociétés se succéder à sa tête. En 1927, lorsque Paul Gay, originaire du village et d'abord employé de la carrière, est nommé secrétaire gérant de la société Merbes-Sprimont-Henraux, le marbre de Saillon connaît un nouveau tournant. Paul Gay entre en contact avec Lucien Praz, qui va en favoriser l'utilisation au sein des églises valaisannes.¹⁰¹ En outre, les revues spécialisées qui font l'éloge de la qualité de ce matériau contribuent à son succès hors canton, et même à l'extérieur du pays.

Francis de Quervain n'est pas avare de compliments lorsqu'il écrit au sujet de la réputation du marbre de Saillon : « Die Marmore von Saillon gehörten ab ca 1875 während einigen Jahrzehnten zu den berühmtesten (und auch teuersten) Dekorationsgesteinen der Welt ». ¹⁰² Aujourd'hui, il est attesté que nombre d'édifices profanes et sacrés sont, en partie, pourvus de marbre de Saillon. Il en va ainsi, parmi les plus notables, pour l'opéra Garnier de Paris, dont le concepteur Charles Garnier regretta de n'avoir reconnu les qualités exceptionnelles de ce marbre que trop tardivement, pour le grand escalier de la National Gallery de Londres, pour la cathédrale carolingienne d'Aix-la-Chapelle, qui en bénéficie au cours d'une restauration, ainsi que pour la villa Müller de l'architecte autrichien Adolf Loos située en Tchéquie.¹⁰³ Si l'on se cantonne au territoire suisse, du marbre de Saillon se trouve, entre autres, dans la salle des Pas Perdus du Palais fédéral de Berne, bâtie au tournant du 20e siècle, sur certains piliers de la Kunsthaus de Zurich, mais également dans plusieurs églises vaudoises.¹⁰⁴ Il est surprenant de constater que si le marbre de Saillon s'exporte facilement hors canton entre la fin du 19e et le début du 20e siècle, il faut attendre la coopération avec Lucien Praz pour une diffusion notoire en Valais. Néanmoins, avant cette collaboration commerciale, déjà quelques églises valaisannes avaient tiré profit du marbre de Saillon. C'est le cas, par exemple, de l'église de Bourg-Saint-Pierre pour ses tables d'autels, de l'église Saint-Maurice à Naters, dans le Haut-Valais, pour la plaque située sous la chaire, et de l'Hospice du Grand-Saint-Bernard pour son bénitier. De même, on trouve du marbre de Saillon au sein d'édifices publics et privés, dont l'Hôtel de ville de Sierre et la maison d'Edmond Bille bâtie en 1905, à Sierre également.¹⁰⁵ Dans la bourgade même de Saillon, le marbre est exploité pour le cimetière et pour de

⁹⁹ Henri Thurre, *Du marbre au cœur des Alpes : histoire de la carrière de Saillon*, Fribourg, 2014, p. 8.

¹⁰⁰ Thurre, 2014, p. 9.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰² Francis de Quervain, *Gesteinsarten an historischen Bau- und Bildwerken der Schweiz : Tessin, Wallis*, band 8, Zurich, 1984, p. 181.

¹⁰³ Thurre, 2014, pp. 43-51.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 51-55.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 56-59.

multiples bâtisses d'habitation. Puis, grâce à Lucien Praz, on retrouve du marbre de Saillon, entre autres, sur les bénitiers de l'église paroissiale de Saint-Germain à Savièse, à la restauration de laquelle participe l'architecte entre 1933 et 1934, sur le tabernacle de l'église Saint-Michel à Haute-Nendaz, sur la châsse de la basilique de Saint-Maurice, sur les autels latéraux de l'église de Saillon à partir de ses restaurations¹⁰⁶, mais également, selon Francis de Quervain, sur son maître-autel,¹⁰⁷ ainsi que sur de nombreux monuments funéraires. Enfin, l'église Sainte-Thérèse de Noës présente, selon toute vraisemblance, le plus beau témoignage du marbre de Saillon, puisqu'il recouvre non seulement les autels, les ambons, mais aussi les contremarches, les bénitiers, ainsi qu'une partie du sol.¹⁰⁸

Il est pour le moins surprenant de noter que ce n'est qu'à la suite de la fermeture de la carrière en 1927, que le marbre de Saillon est intégré de manière régulière aux édifices de culte valaisans. Et ce, malgré le fait que de nombreux articles, toutefois parus avant tout à l'étranger, en aient vanté la qualité. Le fait, précisément, que la carrière ne soit alors plus exploitée, n'y est peut-être pas anodin. En effet, les blocs de pierre en quantité importante auraient désormais atteint un prix meilleur marché, afin d'écouler les stocks. De plus, comme évoqué précédemment, la participation de Lucien Praz à ce marché aurait largement promu la diffusion du marbre de Saillon. Il semble d'ailleurs que ce matériau soit conforme à ses attentes, aussi bien sur le plan qualitatif que pour ses qualités décoratives, puisqu'il l'intègre, dès lors, systématiquement à ses constructions.¹⁰⁹

3.3. Montana et les sanatoria

Le contexte de Montana-Village est un peu particulier en raison de la situation à la fois touristique et thérapeutique de la commune de Montana. Il semble donc pertinent d'explorer l'impact éventuel de ce contexte sur l'architecture de l'église Saint-Grat de Montana-Village.

Montana-Village fait partie de la commune de Montana, petite ville de montagne jouissant d'un statut privilégié. En effet, dans les années 1930, Montana est déjà largement réputée, sur le plan national et international, pour ses sanatoria d'une part, et pour son attrait pittoresque d'autre part. Elle attire ainsi, chaque année, un nombre de patients et de touristes toujours croissant. Cette double disposition d'un lieu conciliant à la fois tourisme traditionnel et séjour à vocation médicale naît dès

¹⁰⁶ Thurre, 2014, p. 64.

¹⁰⁷ De Quervain, 1984, p. 181.

¹⁰⁸ Thurre, 2014, p. 57-59.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 66.

la fin du 19^e siècle sur ce que l'on appelle le Haut-Plateau, soit, d'un point de vue topographique, la station de Crans-Montana dans son ensemble, de Montana à Aminona. En effet, c'est en 1893, sous l'impulsion de l'illustre hôtelier Louis Antille, qu'est bâti le premier hôtel destiné à accueillir les touristes, l'Hôtel du Parc. À peine quelques années plus tard, le pneumologue genevois Théodore Stephani (1868-1951), jugeant l'air et le climat de la station particulièrement favorables à la convalescence des tuberculeux, y emmène ses patients. Dans un premier temps, ceux-ci logent à l'Hôtel du Parc, cohabitant avec les touristes en provenance avant tout de l'étranger. Le docteur Gabriel Barras (1921-2014), dans son article intitulé « Naissance et développement des sanatoria » et publié dans *L'Encoche*, la revue d'information de la commune de Montana, souligne le fait que la simultanéité entre l'engouement pour le tourisme d'altitude et la cure en montagne n'est pas le fruit du hasard, et que, assurément, l'un entraîna l'autre. En effet, en médecine, la théorie selon laquelle le climat joue un rôle essentiel sur la santé domine tout le 19^e siècle. Ainsi, cherche-t-on à éradiquer la tuberculose grâce à des cures d'air pur.¹¹⁰ Dès 1899, le premier sanatorium de la station, le Beaugard, est érigé sur le secteur de Randogne sous l'instigation du docteur Stephani. Dans les années qui suivent, d'autres sanatoria voient le jour, de concert avec les premiers hôtels. Ces derniers, avant tout destinés au tourisme, offrent, malgré tout, également l'hospitalité aux tuberculeux en surnombre, faisant naître un certain équivoque entre les deux destinées du voyage sur le Haut-Plateau. Dès 1911, un premier funiculaire reliant Montana à la plaine vient parfaire le succès de la station. Mais c'est lorsque la Première Guerre alourdit le taux de malades atteints de la tuberculose que le nombre de sanatoria explose ; on va alors même jusqu'à réhabiliter certains hôtels existant en maisons à visée thérapeutique. Plus tard, le schéma se reproduit suite à la Deuxième Guerre mondiale. C'est alors l'apogée des sanatoria et de la cure d'altitude.¹¹¹ Mais, lorsque dans la deuxième moitié du 20^e siècle, sont découverts les premiers médicaments s'avérant réellement bénéfiques pour lutter contre la maladie, c'est alors le début du déclin des sanatoria. Le tourisme de plaisance persistant, quant à lui, de plus belle, des établissements de soins sont, cette fois-ci, mués en hôtels : la situation est inversée, la boucle est alors bouclée.¹¹²

Lorsque Lucien Praz est mandaté pour l'église paroissiale de Montana-Village, la commune traverse alors l'une de ces périodes quelque peu brumeuses, à la fin des années 1930, alors que tourisme et séjours thérapeutiques se côtoient de près. La forte affluence d'étrangers de tout horizon vers le Haut-Plateau a-t-elle influencé son architecture vers un style international ? Il faut le dire, le Haut-Plateau est caractérisé par une architecture tournée vers le fonctionnalisme et le style moderne.¹¹³

¹¹⁰ Gabriel Barras, « Naissance et développement des sanatoria », in : *L'Encoche*, n° 3, 1999, pp. 1-3.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 4-7.

¹¹² *Ibid.*, p. 9.

¹¹³ Monique Keller, *Crans-Montana : une cité à la montagne*, éd. par Patrimoine suisse, Zurich, [2010].

S'il est certes difficile de tirer des parallèles entre architecture profane et sacrée, il faut néanmoins mentionner les hôtels édifiés en nombre entre les années 1920 et 1930 par l'architecte viégeois Markus Burgener (1878-1953) sur les préceptes du Bauhaus. Ils suivent, par conséquent, clairement la mouvance internationale. De par son statut de station touristique et de soins, Montana est, il est vrai, pour reprendre les termes employés par Heimatschutz dans son fascicule sur la station, « une véritable cité à la montagne ».¹¹⁴

La commune de Montana comprend un temple protestant à Crans-Montana, ainsi que différentes églises et chapelles. Il est à relever que parmi celles-ci figurent des représentations d'édifices modernes. Ainsi, citons, entre autres, la chapelle Saint-Christophe de Crans-Montana (*annexe 79*) édifiée en 1952, sur les plans de l'architecte genevois Jean-Marie Ellenberger (1913-1988) et dont la tour-clocher se détache radicalement de l'édifice, formant une silhouette des plus modernisantes ; et l'église de Corin, dédiée à saint Michel (*annexe 80*), tout comme la chapelle qui la jouxte, édifiée, quant à elle, en 1966 par l'architecte valaisan Robert Tronchet (1908-1989). Son plan ovale, ses volumes organiques, l'utilisation du béton pour encadrer les percements, et d'un parement de pierres indiquent le désir de placer l'édifice sous le signe de la modernité tout en l'intégrant au site.¹¹⁵ Ainsi, ces lieux de culte s'inscrivent dans l'esprit du mouvement moderne international, non seulement par leur forme, mais aussi par leurs matériaux, ainsi que par l'attention qu'ils portent à leur environnement direct. Il reste toutefois difficile de tirer des conclusions avec l'église Saint-Grat de Montana-Village sachant que celle-ci est élevée environ une douzaine d'années auparavant. Néanmoins, il faut remarquer qu'à partir des années 1950, la modernité semble être adoptée à Montana, tandis qu'elle le sera sensiblement plus tard dans le reste du Valais. Montana est donc bel et bien précurseur dans l'acceptation d'une architecture internationale et les prémices de cette aventure vers la modernité pourraient avoir été instigués par l'église Saint-Grat de Lucien Praz.

3.4. Lucien Praz, porte-drapeau de Maurice Zermatten

L'important développement du Valais entre la fin du 19^e siècle et le début du 20^e siècle ne se fait pas sans provoquer quelques remous. L'écrivain valaisan Maurice Zermatten (1910-2001) n'hésite pas à donner son avis sur la question en s'appuyant, notamment, sur le travail de Lucien Praz pour défendre sa cause.

¹¹⁴ Keller, [2010].

¹¹⁵ *L'architecture du 20^e siècle en Valais*, 2014, p. 123.

Le tournant du 20e siècle est, effectivement, une période de croissance urbaine sans précédent, au cours de laquelle, en Suisse, tant l'industrialisation que le tourisme s'accroissent prodigieusement. À titre indicatif, en tenant compte uniquement des hôtels destinés au tourisme, si le nombre de lits s'élève à près de 58'000 en 1880, il a, en 1905, dépassé les 124'000. Durant ces quelques vingt-cinq années, pas moins de 923 hôtels sont bâtis sur le territoire helvétique.¹¹⁶

Cette réalité n'étant pas sans conséquences, c'est également dans ces années-là qu'éclatent les premières protestations à l'encontre des ravages de la nature perpétrés par l'être humain. En 1904, l'historien et politicien Guillaume Fatio (1865-1958) publie *Ouvrons les yeux ! Voyage esthétique à travers la Suisse*, un ouvrage vantant les constructions dites vernaculaires et déplorant les dommages causés par l'architecture moderne sur la nature. L'année suivante, l'écrivain et peintre Marguerite Burnat-Provins (1872-1952), crée la *Ligue pour la conservation de la Suisse pittoresque*, connue également sous la dénomination alémanique de *Heimatschutz*, une organisation visant à construire de manière consciencieuse, en tenant compte du patrimoine naturel.¹¹⁷ La première pierre est alors lancée. Et cinq ans à peine après sa création, le Heimatschutz enregistre des sections dans dix-neuf cantons. En 1906, l'intellectuel vaudois Ernest Bovet (1870-1941), lance une pétition s'opposant à la construction d'un chemin de fer reliant le village de Zermatt au sommet du Cervin.¹¹⁸ Quelques années plus tard, il devient président de Patrimoine suisse. Quelques éléments parmi tant d'autres qui montrent qu'au tournant du siècle, une véritable conscience patrimoniale est en train de prendre vie.

Si, en Valais, le Heimatschutz est déjà établi depuis plus de deux décennies, il faut néanmoins attendre 1930 pour que le Conseil d'État déclenche la sonnette d'alarme quant à la dévastation qu'est en train de subir le Valais : en effet, le béton commence réellement à cribler le paysage. Maurice Zermatten contribue largement à cette propagande contre l'architecture moderne. Dès 1920 déjà, il s'inscrit sur la lignée de la défense du patrimoine et prend les rênes de ce combat sur ses terres d'origine en prônant le style régionaliste. Il joue un rôle de premier plan dans le développement du Valais au cours du 20e siècle. Fervent défenseur de l'architecture vernaculaire et d'une architecture soucieuse du site dans lequel elle s'intègre, aspirant à préserver le Valais du tourisme de masse, il est l'un des fondateurs de la Commission cantonale des constructions en 1944, chargée avant tout d'examiner les projets de constructions nouvelles. Elle s'appuie sur un règlement officiel basé sur

¹¹⁶ Alain Clavien, *Les helvétistes : intellectuels et politique en Suisse romande au début du siècle*, Lausanne, 1993, p. 87.

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 88-90.

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 91-92.

des règles et des interdits.¹¹⁹ Président de cette commission durant près de quarante ans, de 1944 à 1981, Maurice Zermatten s'efforce de lutter contre le béton et tout autre forme de modernité.¹²⁰ Cependant, parmi les nombreuses empreintes qu'il a laissées, nous pouvons citer, aussi paradoxale soit-elle, la tour de Super-Crans édifée à Randogne-Ver mala par l'architecte genevois Jean-Marie Ellenberger entre 1964 et 1968 (*annexe 81*). L'architecte est alors très présent dans la construction dans ce secteur comme nous avons pu le voir plus haut avec, notamment, la chapelle de Crans-Montana édifée au début des années 50. Maurice Zermatten valide en effet, pour la station de Montana alors en plein boom touristique, l'élévation de cette imposante tour de dix-neuf étages aux allures modernistes de par sa stature monumentale, sa forme en éventail qui permet un ensoleillement optimal, la combinaison du béton, du verre et du bois, ainsi que ses toiles jouant avec les couleurs primaires. La tour de Super-Crans se présente alors comme l'alternative moderne et fonctionnelle à un minage du vaste plateau forestier de 65'000 m² qui aurait, le cas échéant, été ravagé par la construction d'une soixantaine de chalets.¹²¹ Cet exemple illustre à merveille la conscience patrimoniale, ainsi que le désir de préservation du site, que Maurice Zermatten tente d'insuffler à ses contemporains.

Il semble que l'écrivain ait désigné Lucien Praz comme son « porte-drapeau et dernier rempart contre le béton armé et le toit plat ». ¹²² Toujours est-il qu'il est aujourd'hui difficile de déterminer si les constructions profanes de l'architecte priment, ici, sur ses œuvres religieuses, ou sur l'ensemble de sa construction. N'ayant aucun témoignage venant attester de l'un ou de l'autre, considérons cette dernière option, que l'ensemble donc de la construction de l'architecte ait servi dans les rangs idéologiques d'un Maurice Zermatten, option qui ne me paraît, somme toute, pas inconcevable. Ainsi que nous l'avons vu précédemment, l'œuvre sacrée de Lucien Praz répond à un schéma plutôt traditionnel, du moins extérieurement, tout en faisant preuve d'une certaine mise en valeur des lignes et des volumes, ainsi que des matériaux. Par ailleurs, notons que toutes ses églises et chapelles relèvent du diocèse de Sion, sous l'autorité, de 1919 à 1952, de Mgr Victor Bieler. Ainsi, l'édification d'un nouveau lieu de culte nécessitant l'approbation de l'évêque, Lucien Praz bénéficie, partant, de sa grâce. D'ailleurs, nous avons pu constater, dans le cas du décor peint de l'église de Montana-Village, lorsqu'il en exclut Edmond Bille, que l'évêque n'hésite pas à imposer son opinion. De surcroît, l'architecte semble jouir de la protection de plusieurs curés, commanditaires directs de l'ouvrage, dont celui de Chamoson, le curé Louis Bonvin. Il se dit, à ce propos, que Lucien Praz, de

¹¹⁹ Maurice Zermatten, « Limiter ces irrptions », in : *Architheses*, 1991, n° 3, p. 60.

¹²⁰ *L'architecture du 20e siècle en Valais*, 2014, p. 31.

¹²¹ Zermatten, 1991, pp. 61-62.

¹²² *INSA : inventaire suisse d'architecture, 1850-1920 : villes*, [réd. Hanspeter Rebsamen, Peter Röllin ; trad. Gilles Barbey, Paul Bissigger et al.], Berne, t. 9, 2003, p. 61.

son temps, est l'architecte attiré des curés valaisans. En outre, le fait que sa femme Ida, d'une grande piété, lui demande, dans le cas des lieux de culte, de revoir ses honoraires à la baisse pour la grâce de Dieu, ait sans aucun doute joué en sa faveur. Ces propos étant difficilement vérifiables, estimons-les avec circonspection sans toutefois les exclure totalement.

Enfin, l'ouvrage de Lucien Praz s'inscrit-il sur la lignée d'une architecture toute en retenue, d'une tradition teintée de modernité. Rappelons ainsi le cas de l'accord de Maurice Zermatten pour la tour de Super-Crans, ou encore du désir du curé de Chamoson de faire de son église un monument du renouveau de l'art sacré. C'est certainement ce double aspect du travail de l'architecte qui attire dans son camp l'élite conservatrice, dont font partie Zermatten et nombre de curés ayant eu recours aux services de Lucien Praz.

4. Réception de son œuvre

S'il n'existe jusqu'à ce jour aucune étude approfondie sur l'œuvre de Lucien Praz, les presses locale et spécialisée peuvent en dire long sur sa réception. Si elles constituent avant tout une donnée informative, il est néanmoins indispensable de considérer la première avec une certaine précaution. Il faut en effet savoir qu'en ce qui concerne le domaine architectural, la presse non-spécialisée présente fréquemment des difficultés à donner un avis critique, ou tout simplement à s'exprimer.

4.1. Au travers de la presse quotidienne

La réception de l'œuvre de Lucien Praz au travers de la presse locale n'apporte guère d'indications au sujet de l'architecture à proprement parler, néanmoins elle amène différents éléments quant à la reconnaissance de l'architecte et de son travail. Pour ce faire, j'ai consulté la presse quotidienne régionale grâce aux archives en ligne du *Nouvelliste*, du *Rhône* et de la *Feuille d'avis du Valais et de Sion* accessibles via le site du *Nouvelliste*, ainsi que la presse régionale, soit le *Journal de Genève*, la *Gazette de Lausanne* et *Le Nouveau Quotidien*, depuis le site du *Temps*.

Ainsi, il m'a d'abord paru surprenant de constater qu'en consultant les archives des journaux locaux, il n'en ressort que très peu d'articles concernant les églises de Lucien Praz. Une exception toutefois, celle dédiée à Saint-André à Chamoson qui fera couler beaucoup d'encre puisque de la consécration à l'achèvement des travaux, pas moins d'une vingtaine d'articles au sein des journaux valaisans lui sont dédiés. Néanmoins, il faut relever que c'est le travail d'Edmond Bille que la plupart encensent, tandis que le nom de l'architecte n'est, le plus souvent, même pas cité, ou alors totalement relégué au second plan.

Une seule chronique de la *Feuille d'avis de Sion* du 18 juillet 1929 permet d'illustrer à merveille le ton de la majorité de ces articles : « M. Praz, architecte à Sion a fort bien secondé l'artiste en se conformant à sa conception de l'œuvre ».¹²³ L'auteur de l'article, un certain Marcel A., va ici jusqu'à attribuer à l'œuvre de Lucien Praz un statut de dépendance envers Edmond Bille. En l'occurrence, le fait que l'artiste soit arrivé sur les lieux quasiment à la fin des travaux et a produit en fonction de l'édifice déjà construit n'est un secret pour personne. Il semble néanmoins que l'on souhaite, ici, lui accorder une part importante de l'œuvre de Chamoson. Quelles en sont les raisons ? Faut-il

¹²³ Hiroz-Farquet, 1997, p. 90.

simplement attribuer cette aberration au fait que, pour un quotidien non-spécialisé, il est plus aisé de juger de la peinture que de l'architecture ? Ou peut-être au fait qu'Edmond Bille est une personnalité populaire, qui se met volontiers sur le devant de la scène ? Il en va probablement pour un peu de ces deux hypothèses. Toujours est-il qu'Edmond Bille s'immisce en personne dans cette affaire et, dans une lettre à Marcel A. datée du 26 juillet 1929, déclare : « Lors de l'inauguration, on a, à mon sens, beaucoup trop parlé de moi et pas assez de l'architecte [...] ». ¹²⁴ Il semble donc que l'artiste soit conscient de la partialité qui règne au sein de la presse locale. Quoi qu'il en soit, en 1935, alors que l'église est, cette fois-ci, entièrement achevée, la *Feuille d'Avis du Valais* réitère ses propos en titrant « Hommage à M. Bille et à l'église de Chamoson ». ¹²⁵ Il est fort intéressant de noter également que dans un article d'un quotidien valaisan daté du 7 décembre 1933, un certain Aloys titre « L'art nouveau dans une église nouvelle à Chamoson », faisant avant tout référence au décor peint. Si cet article fait, une fois de plus, l'éloge de l'œuvre d'Edmond Bille, il désigne également le mérite du travail de l'architecte en concluant sobrement que « partout l'ogive tire sa ligne pure et élancée. M. Praz a fait, à Chamoson, une très belle église ». ¹²⁶

Quelques rares articles honorent toutefois le travail de Lucien Praz. C'est notamment le cas d'un article publié au sein d'un journal sierrois qui cite l'église de Chamoson comme réponse au besoin de renouveler l'art religieux, et mentionne l'homogénéité entre architecture et décor. Dans cet article intitulé « Un chef-d'œuvre moderne. L'église de Chamoson », l'auteur décrit l'édifice comme « l'une de nos plus belles églises du Valais ». ¹²⁷

Concernant la presse romande, la situation semble claire : avec la recherche du mot-clé « Praz » ajouté à « Valais », aucun article sur le sujet n'en ressort. Avec les mots-clés « église » et « Chamoson », nous tombons sur un article de la *Gazette de Lausanne* daté du 22 juin 1929, l'unique article issu d'un journal romand s'intéressant à l'architecture de l'une des églises de Lucien Praz. L'article met en avant la coopération bénévole des villageois à l'ouvrage, qu'il qualifie de « majestueux édifice, proportionné au village cependant et qui ne le dépare point, ayant été construit avec la même pierre ». Il souligne, en outre, longuement la grande qualité de l'ornementation d'Edmond Bille, qu'il exalte en ces mots : « Tout cela forme un ensemble coloré et robuste dont les tons francs et tranchés font penser à une grande enluminure ». ¹²⁸

¹²⁴ Hiroz-Farquet, 1997, p. 90.

¹²⁵ *Feuille d'avis du Valais*, 4 juillet 1935, p. 3.

¹²⁶ Archives paroissiales de Chamoson, article daté du 7 décembre 1933.

¹²⁷ Journal de Sierre, 23 novembre 1933.

¹²⁸ *Gazette de Lausanne*, 22 juin 1922, pp. 1-3.

Ainsi, en s'appuyant sur la consultation de la presse quotidienne, nous constatons que l'aura de l'œuvre de Lucien Praz ne dépasse guère les frontières cantonales. En Valais en revanche, l'église de Chamoson suscite de nombreuses chroniques, bienveillantes dans l'ensemble. Un fait apparaît très nettement : le succès du décor de l'église de Chamoson par Edmond Bille est encensé à l'unanimité. Enfin, les églises de Noës, Montana-Village et Haute-Nendaz n'ont, quant à elles, pas éveillé d'intérêt particulier auprès de la presse quotidienne, si ce n'est quelques rares articles sans importance notoire. Certes, de nombreuses chroniques mentionnent les dons et autres tombolas organisées en faveur de l'une ou de l'autre construction, mais l'architecture à proprement parler laisse, pour ainsi dire, la presse coite.

4.2. Au travers de la presse spécialisée

La presse spécialisée est susceptible d'apporter des informations quant à la réception de l'ouvrage de Lucien Praz au niveau national. Pour ce faire, grâce au serveur des revues numérisées de l'ETH Bibliothek de Zurich, j'ai pu, via une recherche par mots-clés, mettre la main sur un seul et unique article ayant traité du sujet.¹²⁹

Celui-ci, publié en 1932, est issu de la revue *Heimatschutz* et signé Edgar Voirol (1897-1987), ecclésiastique suisse formé en Valais, à Saint-Maurice, puis à l'université grégorienne de Rome. L'article, intitulé « La cité moderne, l'église et notre terre », dresse un panorama des plus complets et pertinents de l'architecture religieuse des 19e et 20e siècles. Après avoir tracé un morose tableau du 19e siècle, il exalte le renouveau architectural qui se manifeste dans la première moitié du 20e siècle, en évoquant, brièvement mais admirablement, les lignes de l'église Saint-André de Chamoson : « Il me semble que les architectes dirigent dans deux sens leurs recherches. Les uns utilisent des éléments connus auxquels ils donnent une jeunesse nouvelle par d'ingénieuses combinaisons. Ainsi Guyonnet à St-Paul à Genève, Dumas à Finhaut ont repris la forme basilicale. À Chamoson, Praz a utilisé la croisée d'ogive avec bonheur. D'autres architectes, en Allemagne, ont renouvelé d'une façon très habile, grâce aux nouveaux matériaux de constructions, des thèmes usés par l'imitation ».¹³⁰ Enfin, il conclut fatalement que « ce que nos successeurs voudront protéger, dans quelque cent ans, Mesdames et Messieurs, ce seront, en architecture religieuse les témoins de notre époque et non des pastiches maladroits, signes de paresse et de stérilité. On se dérange pour visiter les nouvelles églises de Finhaut et de Chamoson, l'église restaurée de Martigny. D'autres

¹²⁹ Edgar Voirol, « La cité moderne, l'Église et notre terre », in : *Heimatschutz*, n° 27, 1932, p. 74-79.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 76.

églises n'excitent ni la curiosité, ni l'intérêt, ni même la critique. Une fois signalée leur consécration, elles sombrent dans l'oubli ».¹³¹ Voilà donc un bien bel hommage que fait Edgar Voirol à l'ouvrage de Lucien Praz, en le rangeant parmi les édifices contemporains offrant une approche novatrice de l'architecture religieuse.

Ainsi, si la presse quotidienne, comme spécialisée, n'a apporté à cette recherche que des éléments d'ordre secondaire, l'une et l'autre ont, néanmoins, contribué à esquisser la réputation de l'architecte à l'intérieur et hors du canton d'une part, et, d'autre part, à dégager le jugement d'un spécialiste contemporain à l'œuvre de Lucien Praz.

¹³¹ Edgar Voirol, « La cité moderne, l'Église et notre terre », in : *Heimatschutz*, n° 27, 1932, p. 79.

5. L'Europe du 20e siècle

L'œuvre de Lucien Praz est à considérer dans son contexte, afin de mieux comprendre la démarche de l'architecte. Le but de cette étape de mon travail est donc de donner une photographie des principaux événements susceptibles d'avoir marqué ses ouvrages.

5.1. Contexte socio-économique

L'Europe connaît, au tournant du 20e siècle, un changement de société notoire, tandis que se profile l'aubaine d'une qualité de vie supérieure. Les activités agricoles sont peu à peu délaissées au profit d'une économie de production et de services. De ce fait, s'enregistre une hausse de la population, nécessitant la mise en place d'infrastructures appropriées.

À ce facteur et du point de vue européen toujours, viennent s'ajouter l'éminente urbanisation, ainsi que la déchristianisation. En Suisse, durant l'entre-deux-guerres, dans les agglomérations comptant plus de 5000 habitants, la population s'élève de plus d'un quart, tandis que les plus petites localités voient leur taux démographique réduire d'un huitième.¹³² Dans le cas de Lucien Praz, les quatre églises que nous avons vues précédemment sont, il est vrai, toutes bâties pour cause d'exiguïté, l'urbanisation et la démographie allant croissant.¹³³ Toutefois, il semble que la déchristianisation soit bel et bien une préoccupation survenue à partir de la deuxième partie du 20e siècle seulement, du moins dans le cas du Valais. En effet, ainsi que nous l'avons vu, les fidèles ne manquent pas à l'appel et se montrent plus solidaires que jamais en ce qui concerne l'édification d'une nouvelle église, aussi bien en faisant une donation, qu'en aidant au chantier ou en fournissant des matériaux de construction.

Le Valais du début du 20e siècle voit donc se profiler un bond incroyable vers la modernité. Le canton est alors en pleine mutation, tout change très rapidement. En effet, ce sont les grands débuts de l'électricité et de l'industrialisation avec, notamment, la mise en fonction, en 1908, de l'usine d'aluminium de Chippis. Une telle entreprise entraîne naturellement énormément de familles dans la région de Sierre. Certains quittent leur village de montagne pour s'installer en plaine, tandis qu'une vague d'immigrés principalement italiens s'établit en Valais. De plus, le transport ferroviaire existe déjà depuis le milieu du siècle précédent. Les lignes de chemins de fers sont en pleine

¹³² *Nouvelle histoire de la Suisse et des Suisses*, [Georges Andrey et al.], Lausanne, t. 2, cop. 1983, p. 102.

¹³³ Debié, 1992, pp. 10-12.

expansion et les routes en plein développement. En effet, le canton du Valais connaît un important avancement suite à l'élection en 1913 de Maurice Troillet au Conseil d'État.¹³⁴ L'une de ses grandes entreprises est alors de « joindre la montagne à la plaine » grâce à la construction de routes, donnant ainsi un nouvel essor à l'économie valaisanne.¹³⁵ Simultanément, on endigue le Rhône et l'on construit des tunnels et des barrages. Autant d'éléments qui favorisent les transports, la communication, ainsi qu'un tourisme de plus en plus considérable.¹³⁶

Sur le plan religieux, le Kulturkampf ayant fait la part belle à l'Église catholique, celle-ci regagne, dans un premier temps, une certaine autorité à la fin du 19^e siècle. C'est notamment au travers des arts qu'elle agence une « politique de rattrapage et de dépassement culturel » en vue de supplanter le protestantisme.¹³⁷ La relecture des textes thomistes vient appuyer cette démarche réformatrice. Au cours de l'entre-deux-guerres, la restitution de la Nonciature apostolique en Suisse marque l'hégémonie du catholicisme.¹³⁸ De plus, l'économie suisse de l'entre-deux-guerres atteint la prospérité en raison, notamment, de la stabilisation de la monnaie allemande, ainsi que du développement économique des États-Unis.¹³⁹

Ainsi, de manière globale, c'est l'amélioration sociale et sanitaire qui occupe une place de choix parmi les grands enjeux d'avant la Deuxième Guerre mondiale. Comment donc expliquer l'édification d'un taux particulièrement élevé de lieux de culte ? Comment comprendre un tel engouement dans l'histoire du christianisme ? Différentes raisons peuvent éclairer cette situation.

5.2. Contexte architectural

Tout au long du 19^e siècle, l'architecture religieuse réemploie les pastiches moyenâgeux : on construit du néo-byzantin, du néo-roman, du néo-gothique. Il semble assurément, jusqu'alors, plus facile d'emprunter au passé et de faire revivre les traditions pour séduire les fidèles, plutôt que d'innover. Néanmoins, la rupture avec ces formes historisantes ne s'est pas faite de manière brutale, car le début du 20^e siècle européen voit s'élever nombre d'édifices de culte aux styles composites imitant encore volontiers les modèles médiévaux. Le 20^e siècle de l'architecture religieuse en Europe a donc débuté de manière quelque peu confuse, avec l'émergence d'un style indécis, à

¹³⁴ Salamin, 1978, p. 239.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 257.

¹³⁶ *L'architecture du 20^e siècle en Valais*, 2014, p. 5.

¹³⁷ Hiroz-Farquet, 1997, p. 17.

¹³⁸ *Nouvelle histoire de la Suisse et des Suisses*, 1983, pp. 118-119.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 104.

l'image de l'esprit du temps, à la recherche constante de nouvelles formes. On l'appelle *modern style* ou *style 1900*. Si la majorité de cette production, du fait de son hétérogénéité, n'engendre qu'un intérêt moindre, nous pouvons toutefois, avec le recul, saluer son profond désir de se distancer du seul pastiche de styles anciens, tout en se réappropriant certaines caractéristiques byzantines, romanes ou gothiques. La plupart des ouvrages et études sur le sujet s'accordent, néanmoins, à distinguer, au sein de cette production, deux œuvres majeures de grande qualité, soit la Sagrada Familia de Barcelone projetée à la fin du 19e siècle par l'architecte catalan Antoni Gaudi (1852-1926), et la basilique du Sacré-Cœur élevée sur la butte Montmartre à Paris, imaginée par l'architecte français Paul Abadie (1812-1884) et dont la première pierre est posée en 1875. Bien que ce mouvement soit fortement critiqué au cours des années 1920 et ce, jusqu'au milieu du 20e siècle, il marque bel et bien le commencement d'une recherche orientée vers de nouvelles formes au sein de l'architecture religieuse.¹⁴⁰

En comparaison aux siècles précédents, le 20e siècle voit fleurir énormément d'édifices religieux. Rien qu'en Valais, pas moins de nonante églises et cent cinquante chapelles sont édifiées.¹⁴¹ Ce constat peut paraître à prime abord paradoxal, sachant que les principales préoccupations d'alors ne sont pas d'ordre religieux.¹⁴² Parmi les véritables préoccupations plastiques de ce siècle, nous pourrions citer, entre autres, le développement de nouvelles techniques de construction, ainsi que la question de l'urbanisation. C'est donc le début de l'architecture moderne. En effet, les grandes réunions d'architectes, dont les *Congrès internationaux d'architecture moderne*, dits CIAM, visant à instituer une architecture d'ordre fonctionnel, prennent vie en 1928 à la Sarraz, dans le canton de Vaud, et alimentent les grands débats du siècle. Il semble néanmoins que, selon les déclarations d'Alberto Sartoris et d'Hans Schmidt ayant participé à cette première rencontre, ce soit avant tout la figure de Le Corbusier, ainsi que ses théories, notamment ses *Cinq points de l'architecture nouvelle*, qui aient monopolisé l'assemblée. Si cette manière de procéder ne satisfait pas tous les participants, elle a au moins le mérite de refléter la dimension du débat sur l'architecture moderne, réunissant, à ses débuts, près d'une trentaine d'architectes européens.¹⁴³ En 1933, l'établissement de la Charte d'Athènes, faisant suite au quatrième CIAM et touchant au thème de la ville fonctionnelle, illustre ces principales préoccupations. De plus, la revue *A B C*, unique journal promouvant l'avant-garde en Suisse, participe grandement, durant l'entre-deux-guerres, à l'affranchissement d'une architecture internationale. Elle cherche à imposer une remise en cause catégorique de l'architecture et à

¹⁴⁰ Pichard, 1966, pp. 26-27.

¹⁴¹ *L'architecture du 20e siècle en Valais*, 2014, p. 26.

¹⁴² Debié, 1992, p. 8.

¹⁴³ Jacques Gubler, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, Lausanne, 1975, p. 152.

formuler un vocabulaire nouveau.¹⁴⁴ Mais l'émergence d'une nouvelle architecture ne suscite pas que des contentements. Ledit *Serment de Savièse* est l'un des exemples de la résistance contre l'avant-garde internationale. Il est promulgué en 1923, dans le village valaisan qui porte son nom, au cours d'une assemblée du comité central de la Fédération des architectes suisses, qui s'offusque de tendances trop « individualistes ».¹⁴⁵

Autant de circonstances qui favorisent l'édification de nouvelles constructions, parmi lesquelles figurent nombre d'églises. Il faut, en outre, préciser qu'en Europe, la plus grande partie des édifices de culte, tout comme les maisons d'habitation, sont élevées dans l'urgence de la reconstruction d'après-guerre. Depuis toujours, nous observons, au sein de ces constructions, une promiscuité entre l'architecture internationale, qui s'affirme surtout dans les bâtiments d'ordre public, et l'architecture locale, appelée *vernaculaire*, qui se profile en particulier dans les maisons d'habitation, ainsi que dans les structures agricoles.

5.2.1. Vers la recherche d'une identité nationale

L'élan de modernité insufflé à l'architecture s'évanouit à l'arrivée des conflits internationaux. Désormais, on cherche à mettre sur pied une identité nationale, qui se manifeste, entre autres, au travers de l'architecture.

Ainsi, c'est surtout lors de la Première Guerre mondiale qu'une nette tendance au Heimatstil se dégage dans le domaine de la construction. Simultanément, les mouvements politiques et intellectuels dominants s'appliquent à préserver la Suisse de toute influence moderne et étrangère.¹⁴⁶ On cherche, en effet, à se façonner une identité propre, une identité directement inspirée de l'architecture vernaculaire et locale. Il semble néanmoins que la question d'une architecture nationale remonte au milieu du 19^e siècle. Jacques Gubler, dans son ouvrage intitulé *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, situe les prémices de ce long débat vers 1848, date de la première Constitution fédérale, ayant entraîné les premières manifestations d'un sentiment national. D'ailleurs, quelques années plus tard à peine, en 1852, un concours orchestré par la Classe des Beaux-Arts de Genève démontre l'importance de la question. Les participants à ce concours sont amenés à rédiger un exposé ayant pour thème « l'Histoire de

¹⁴⁴ Gubler, 1975, p. 109.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 115.

¹⁴⁶ *Le Valais et les étrangers*, 1992, p. 271.

l'architecture en Suisse depuis le commencement du siècle jusqu'à nos jours ». Gubler souligne toute la difficulté de ce problème mise en exergue par la longue et complexe formulation du concours (*annexe 82*).¹⁴⁷ Hélas, l'unique participation, jugée de surcroît insuffisante, met fin à la compétition. La question semble rester en suspens jusqu'au tournant du 20^e siècle, alors que seules quelques manifestations architecturales d'un style caractérisé de *suisse* émergent dans la deuxième moitié du 19^e siècle. Celles-ci sont avant tout liées au tourisme, ainsi trouve-t-on des auberges, des hôtels et pensions, des stations ferroviaires ou funiculaires dans un style parfois appelé *style chalet*, qui se caractérise principalement par l'utilisation du bois et de poutres sculptées. C'est pourtant avec les expositions universelles que le style identitaire suisse connaît un véritable essor, et plus particulièrement avec le *Village suisse* réalisé en vue de la seconde exposition nationale de Genève en 1896. Par un amalgame tout à fait disparate d'éléments architectoniques provenant des quatre coins de la Suisse, le *Village suisse* vise à dépeindre la diversité de l'architecture vernaculaire du pays. Ainsi, le visiteur déambule entre les éléments-phares de notre architecture nationale, parmi lesquels figurent, entre autres, l'un des ponts couverts de Lucerne et la maison *zum Ritter* de Schaffhouse. Si la plupart des structures de ce village miniature sont des arrangements factices, certains éléments sont toutefois authentiques, tels que les dix-huit mazots débâtiés en Valais et reconstruits pour l'occasion.¹⁴⁸

En Valais, la construction de l'école d'agriculture par Alphonse de Kalbermatten (1870-1960) illustre cette attitude protectionniste, d'autant plus qu'elle incarne l'image de la révolution agricole lancée par Maurice Troillet (1880-1961) en parallèle au développement du système routier, afin de maintenir le secteur primaire face à la montée de l'industrialisation. Inspirée des schémas d'une architecture typiquement valaisanne, elle se présente comme une importante bâtisse à deux pans et aux façades grises embellies de fresques colorées (*annexe 83*).¹⁴⁹ Il en va de même pour la plus grande partie des écoles construites à cette époque et dont les plans nécessitent l'autorisation du chef du Département de l'instruction publique Joseph Burgener, résolument tuteur d'une architecture identitaire.¹⁵⁰ Ce regain d'intérêt pour l'architecture vernaculaire et cette recherche d'identité, renforcée par la progression continue du nombre d'étrangers,¹⁵¹ connaît déjà ses prémices, ainsi que nous l'avons vu précédemment, dans les toutes premières années du 20^e siècle avec, notamment, la fondation du Heimatschutz. Cette organisation voit le jour suite à l'indignation lancée dans la *Gazette de Lausanne* le 17 mars 1905 par Marguerite Burnat-Provins (1872-1952),

¹⁴⁷ Gubler, 1975, pp. 24-25.

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 30-31.

¹⁴⁹ *Inventaire du patrimoine de Sion*, « La famille de Kalbermatten, une dynastie d'architectes », 2014, p. 3.

¹⁵⁰ Elisabeth Crettaz-Stürzel, *Heimatstil : Reformarchitektur in der Schweiz, 1896-1914*, Frauenfeld [etc.], 2005, vol. 2, p. 344.

¹⁵¹ Clavien, 1993, p. 92.

écrivain et artiste française établie en Suisse, contre les « crimes envers la nature ».¹⁵² Cette prise de position est, en outre, soutenue par Edmond Bille, qui n'hésite pas à s'insurger contre la résolution des Valaisans qui, au seul nom du profit, cèdent leurs terres, leur patrimoine, au tourisme.¹⁵³ Des voix commencent donc à s'élever contre le chaos engendré par les constructions nouvelles qui défigurent le paysage et souillent le développement d'une identité nationale.¹⁵⁴ Parmi celles-ci, figure en outre celle de l'écrivain fribourgeois Georges de Montenach (1862-1925), qui engage au travers de son ouvrage *Pour le visage aimé de la Patrie !* une réflexion sur l'architecture, l'urbanisme, ainsi que l'histoire de l'art, sur fond de défense du patrimoine. C'est au cours de la première partie du 20^e siècle qu'il incite les architectes oeuvrant en Valais à prodiguer aux « créations actuelles un caractère vraiment suisse dans leur physionomie générale et vraiment local par leur accent particulier ».¹⁵⁵ Cette prise de conscience patrimoniale naît d'abord avec la progression fulgurante du tourisme et de l'industrialisation,¹⁵⁶ et trouve ensuite une nouvelle impulsion en réaction à l'émergence des tensions internationales. Le Valais, qui est décrit, selon Leopold Rütimeyer (1856-1932), médecin et ethnologue suisse, comme le canton le plus représentatif de la Suisse, n'échappe pas à cette règle.¹⁵⁷ On se plaît même à souligner davantage cette vision de pauvreté de la terre valaisanne, jugement émergeant avec les importants mouvements migratoires du milieu du 19^e siècle, qui devient, à partir du début du 20^e siècle, une plus-value dans la recherche d'une identité propre. Les publicités touristiques destinées à un marché extérieur au canton mettant en avant aussi bien les codes d'un mode de vie alpestre que les sports d'hiver sont représentatives de cet état d'esprit.¹⁵⁸ Les peintres de l'École de Savièse, essentiellement formée d'artistes ayant immigré en Valais, font également partie des principaux promoteurs de cette iconographie folklorique valaisanne, oscillant entre mythe et réalité, mais toujours teintée d'idéalisme. Si les toiles d'Ernest Biéler et des artistes qui l'entourent représentent donc l'heureux travail aux champs des paysans en reflétant un mode de vie encore largement répandu en montagne, elles ne mettent, toutefois, aucunement en avant la réalité d'alors, celle du dur labeur et surtout, celle d'un Valais en pleine mutation. Notons à ce sujet qu'en 1895 déjà, Emmanuel Bonjean écrivait : « Que l'on ne nous dise pas que le Valais n'est propre qu'à l'agriculture : ce serait une injure faite au caractère national... Favorisons le commerce et tous les genres d'industries utiles et nous verrons le Valais renaître à une nouvelle vie ».¹⁵⁹ Néanmoins, l'image du Valais en tant que

¹⁵² André Guex, *Le demi-siècle de Maurice Troillet : essai sur l'aventure d'une génération*, Lausanne, 1971 (Bibliotheca Vallesiana), vol. 2, p. 123.

¹⁵³ *Ibid.*, 1971, vol. 1, p. 73.

¹⁵⁴ *Ibid.*, vol. 2, p. 123.

¹⁵⁵ Crettaz-Stürzel, 2005, vol. 2, p. 342.

¹⁵⁶ *Le Valais et les étrangers*, 1992, pp. 254-255.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 198.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 200.

¹⁵⁹ *Sion : la part du feu : urbanisme et société après le grand incendie : 1788-1988*, éd. Marie Claude Morand,

paradis perdu est reçue avec enthousiasme hors des frontières cantonales. Quant à la démarche des artistes de l'École de Savièse, elle serait, en quelque sorte, comparable à celle de Gauguin qui, un peu plus tôt, s'exile en Polynésie française en quête du primitivisme.

5.2.2. Les débuts de la modernité

Au sein de cette ère de grands bouleversements, le monde architectural est ébranlé par l'arrivée du béton, utilisé dès la fin du 19e siècle en Europe. Peu coûteux, le béton est un matériau facilement malléable qui, armé de tiges d'acier, permet les plus grandes audaces architecturales. Néanmoins, l'une de ses caractéristiques ouvre un débat sans fin quant à son utilisation : son apparence, trop souvent jugée inesthétique. Cet aspect vaut au béton d'être durant de longues années relégué au second plan ou arrimé à la construction d'ordre utilitaire. Parmi les plus importants représentants du béton en Europe figure, sans aucun doute, Auguste Perret (1874-1954). Avec le Théâtre des Champs-Élysées inauguré en 1913 (*annexe 84*), il signe, avec son frère Gustave, la naissance du béton armé dans toute sa force physique. Les frères Perret y développent un système révolutionnaire issu d'une ossature porteuse permettant de longues portées et, par conséquent, de diminuer au maximum les murs porteurs (*annexe 85*).¹⁶⁰ On assiste alors à un bond incroyable vers la modernité, bien que le béton soit recouvert, sur sa façade principale, d'un revêtement de marbre, déguisant ainsi son apparence originelle.

En Valais, la modernité fait son apparition un peu plus tardivement. Nous pouvons situer ses débuts avec, notamment, la mise au concours d'un projet d'extension de la capitale entre 1927 et 1928, auquel Lucien Praz participe.¹⁶¹ C'est également durant cette période de l'entre-deux-guerres que quelques architectes tournés vers la modernité commencent à œuvrer en Valais. Parmi ceux-ci, citons Jean Suter (1912-2013), veveysan d'origine, dont le mot d'ordre n'est autre que le fameux *form follows function* de Louis Sullivan, son maître à penser. Débarqué en Valais au début des années 1930, il ébranle l'opinion publique avec un immeuble résolument moderne, bâti rue de Tourbillon 38, à Sion. De la capitale, ce fut l'une des premières constructions d'allure moderne. Et le succès est loin d'être au rendez-vous, puisque très peu de personnes consentent à s'installer dans un bâtiment aussi atypique.¹⁶²

Thomas Antonietti, Patrice Tschopp, Sion, 1988, p. 195.

¹⁶⁰ Karla Britton, *Auguste Perret*, Paris, 2007, pp. 14-15.

¹⁶¹ *INSA*, 2003, p. 61.

¹⁶² *Inventaire du patrimoine de Sion*, « Jean Suter et ses travaux sédunois », 2014, pp. 1-3.

Sur le plan de l'architecture religieuse en Europe, les premiers lieux de culte modernes apparaissent au début des années 1920. Parmi ces constructions aux formes le plus souvent dépouillées, nous pouvons citer les deux ouvrages exemplaires que sont l'église Notre-Dame du Raincy (*annexe 86*), à quelques kilomètres au nord-est de Paris, des français Auguste et Gustave Perret, édifiée entre 1922 et 1923, et l'église Saint-Antonius de Bâle de l'architecte suisse Karl Moser (1860-1936) (*annexe 87*), consacrée en 1927.¹⁶³ L'église de Notre-Dame du Raincy provoque la stupéfaction générale : la première église construite entièrement en béton armé était née. Les frères Perret parviennent à un haut fait puisque, forts de leur expérience au sein de l'entreprise de construction familiale, et grâce à l'optimisation des matériaux, à la rationalisation de chacun des éléments et à la suppression de tout composant superflu, ils répondent à un coût final moindre, la guerre ayant en effet laissé des trous dans les caisses du clergé. Ce sont, sans aucun doute, ces différents paramètres qui ont révélé, à l'édifice final, son aspect se rapprochant de la physionomie d'une halle industrielle, avec son plafond très haut, la finesse de ses piliers et l'étendue de ses ouvertures.¹⁶⁴ D'ailleurs, en Europe, l'architecture moderne, comprise par les qualificatifs de *sobriété* et de *fonctionnalisme*, se manifeste d'abord au travers des constructions d'ordre utilitaire, revendiquant le plus souvent un budget minimum.¹⁶⁵ Un autre phénomène marque, de surcroît, le commencement d'une ère nouvelle : le fait que le béton soit laissé brut, à son état naturel, sans tentative aucune de déguiser les stries dues au coffrage. On adopte donc là un langage encore méconnu de l'architecture religieuse. Désormais, il devient possible de surpasser les modèles anciens et de composer avec le présent. Aussi étonnant que cela puisse paraître, l'église Notre-Dame du Raincy n'a, pour ainsi dire, pas d'impact immédiat en France. Toutefois, sur la même lignée, l'Allemagne voit fleurir, dès les années 20, de nombreux édifices religieux modernes. Ils sont élevés sous l'impulsion, entre autres, de l'architecte Dominikus Böhm (1880-1955), dont l'œuvre s'inspire aussi bien de l'austérité de l'architecture des frères Perret, que de formes organiques, à l'instar de l'église Saint-Engelbert de Cologne construite en 1932 (*annexe 88*) et de l'église Saint-Engelbert d'Essen édifiée en 1935 (*annexe 89*).¹⁶⁶ En Suisse, l'église Saint-Antonius de Bâle se réfère, elle aussi, explicitement à l'œuvre des frères Perret, inaugurant ainsi l'une des premières églises modernes de Suisse. Dès lors, la Suisse germanophone voit émerger nombre d'édifices religieux de style moderne, inspirés de l'architecture internationale. Fritz Metzger (1898-1973) et Hermann Baur (1894-1980), tous deux élèves de Karl Moser et suisses d'origine, en élèvent, entre 1930 et 1945, la plus grande partie, expérimentant cette nouvelle tendance.¹⁶⁷ En Valais, il faudra attendre jusqu'en 1957 pour que la

¹⁶³ Debié, 1992, p. 7.

¹⁶⁴ Pichard, 1966, pp. 30-31.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 34.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 32.

première église construite entièrement en béton armé ne voie le jour (*annexe 90*). Érigée à Plan-Conthey et œuvre de l'architecte sédunois André Perraudin (1915-2013), elle est, elle aussi directement inspirée du travail des frères Auguste et Gustave Perret et du classicisme structurel.¹⁶⁸

L'édification de l'église de Lourtier constitue une autre tentative d'importer la modernité en Valais (*annexe 66*). Construite en 1932 dans ce petit village rural du Val de Bagnes, pensée par l'architecte italien Alberto Sartoris, l'église de Lourtier est, quant à elle, le premier édifice religieux du canton s'inscrivant dans la lignée du *Neues Bauen*. Elle est le coup d'essai d'un seul homme particulièrement éclairé, Mgr Joseph Mariétan, qui règne sur le territoire de l'abbaye de Saint-Maurice, dont dépend directement le village de Lourtier. C'est le même ecclésiastique qui fait, quelques années plus tôt, ériger l'église de Finhaut par le groupe de Saint-Luc (*annexe 72*). Une seconde fois donc, Mgr Joseph Mariétan, esthète résolument tourné vers le présent et l'avenir, risque la carte de l'avant-garde. Avec ses lignes droites et épurées, son utilisation du béton, son unique pan incliné et sa tour-clocher semblant détachée du corps principal, l'église de Lourtier illustre la modernité au sens propre. Si la presse spécialisée encense l'église d'Alberto Sartoris outre-Sarine, elle ne fait, en revanche, pas l'unanimité en Suisse romande. Parmi ses détracteurs, Madeleine de Cérenville (1884-1975), épouse d'Ernest Biéler, se mobilise au service d'une campagne anti-Lourtier au travers de la *Gazette de Lausanne*.¹⁶⁹ Une vingtaine d'années plus tard, Alberto Sartoris se voit mandaté pour apporter des modifications à l'édifice. L'architecte travestit alors son édifice en revisitant les grandes lignes du bâtiment et en le parant d'un traditionnel toit à deux pans, d'un crépi à la chaux, ainsi que de piliers en pierre purement décoratifs (*annexe 91*). L'exemple de Lourtier souligne non seulement le fait que l'introduction de la modernité s'est faite avec difficulté en Valais, mais également le fait qu'il existe alors un véritable fossé entre la Suisse romande et la Suisse alémanique, qui se positionne, quant à elle, à l'avant-garde architecturale. La première tourne l'édifice en dérision,¹⁷⁰ tandis que la deuxième lui voue un accueil bienveillant, ainsi que le montrent plusieurs articles publiés au sein de revues spécialisées.¹⁷¹ En Romandie, seul l'écrivain et critique d'art vaudois Paul Budry (1883-1949) se positionne ouvertement en faveur de « l'abattoir à porcs » ainsi qu'un auteur anonyme qualifie l'église de Lourtier dans un article du 4 novembre 1932 publié dans la *Gazette de Lausanne* et intitulé « Autour d'un scandale architectural ».¹⁷² Paul Budry rédige « La leçon de Lourtier », une missive sanglante à l'attention de

¹⁶⁸ *L'architecture du 20e siècle en Valais*, 2014, p. 32.

¹⁶⁹ *Le Valais et les étrangers*, 1992, pp. 243-244.

¹⁷⁰ Jean Peitrequin, « Autour de l'église de Lourtier », in : *Bulletin technique de la Suisse romande*, 1932, pp. 324- 326.

¹⁷¹ « Neue Kirche in Lourtier », in : *Das Werk*, 1932, n°6, pp. XXXIII-XXXIV ; Edmond Humeau, « L'église de Lourtier », in : *Das Werk*, 1932, n°12, pp. 370-371 ; « Zwei neuzeitliche Kleinkirchen » in : *Schweizerische Bauzeitung*, 1933, vol. 101, p. 79.

¹⁷² *Gazette de Lausanne*, 4 novembre 1932, p. 3.

ses détracteurs (*annexe 92*). Il est d'ailleurs, selon Jacques Gubler, « le seul « homme de lettres romand » qui ait reconnu la légitimité de Le Corbusier et de l'architecture nouvelle dans les années vingt ». ¹⁷³ Ainsi, si l'église d'Alberto Sartoris de 1932 déchaîne les passions de toutes parts, elle a l'avantage de jouer un rôle de premier plan quant à l'introduction de l'architecture nouvelle au niveau de la Suisse romande. ¹⁷⁴ Et Gubler de souligner que, si le fossé culturel entre Suisse romande et Suisse alémanique est indiscutable, la présence de plusieurs architectes romand au sein des CIAM amène cependant à « l'hypothèse que la « construction nouvelle » existe en Suisse « latine » à l'état de phénomène latent dès la fin des années 20 ». ¹⁷⁵

Puis, à l'approche de la Deuxième Guerre mondiale, l'architecture d'identité nationale fait son retour en force. Elle est d'ailleurs mise à l'honneur, en 1939, lors de la *Landi Ausstellung* de Zurich, dont une grande partie est toutefois réservée à l'architecture moderne. Ainsi, la modernité et la tradition coexistent sur les rives de la Limmat tout comme dans le reste du pays. En Valais, le besoin que le Conseil d'État détienne une mainmise sur les nouvelles constructions, afin de les retenir dans le créneau d'un style local et régional, se fait désormais ressentir. ¹⁷⁶ Cette requête sera comblée grâce à l'instigation de Maurice Zermatten, avec la création en 1943, d'un service étatique appelé *Défense du patrimoine artistique*, suivi de la fondation de la Commission cantonale des constructions, ainsi que nous l'avons vu précédemment. ¹⁷⁷

Ainsi, fonctionnalisme, formes dépouillées, sobriété, essentiel, sont les caractéristiques dominantes de l'architecture moderne des années 1920 et 1930. ¹⁷⁸ Les prémices de l'architecture moderne naissent au début de l'ère industrielle qui se situe à la fin du 19e siècle. Ainsi que nous l'avons vu notamment avec le béton et les frères Perret, les instigateurs de cette architecture sont, plus que les architectes, les ingénieurs, qui parviennent à mettre sur pied de nouvelles technologies, dont l'utilisation, entre autres, du béton. ¹⁷⁹ Désormais, il devient possible de rompre avec les styles historisants pour créer de nouvelles formes. En outre, les qualités de ce matériau ainsi que les avancées technologiques, permettent, en comparaison à l'édification d'églises sur les modèles gothiques ou romans, une construction à moindre coût. Les pastiches anciens sont donc, d'une manière ou d'une autre, voués à l'abandon. ¹⁸⁰ Néanmoins, modernité et tradition restent

¹⁷³ Gubler, 1975, pp. 194-195.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 203.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 196.

¹⁷⁶ Guex, 1971, vol. 2, p. 123.

¹⁷⁷ *Le Valais et les étrangers*, 1992, p. 272.

¹⁷⁸ Urs Graf, *Spuren der Moderne im Kanton Bern : Anthologie der zeitgenössischen Architektur im Kanton Bern, Epoche 1920-1940*, Blauen, cop. 1987, p. 10.

¹⁷⁹ Graf, 1987, pp. 12-14.

¹⁸⁰ Pichard, 1966, p. 26.

indissociables, comme cela est palpable lors de l'exposition nationale de Zurich, dont la brochure de l'exposition témoigne de ce dualisme : « La rive droite a reçu au Zurichhorn les halles de l'agriculture et le village suisse qui illustrent la Suisse paysanne *traditionnelle* dont, malgré les progrès de la technique agraire, l'âme et les divertissements demeurent semblables à eux-mêmes dans leur franche cordialité. L'autre rive est réservée à la Suisse *moderne*, aux halles de la technique, du sport, de la mode, de l'aviation, de la presse et du travail intellectuel ». ¹⁸¹ Ainsi, tandis que les premiers tableaux religieux présentant une esthétique nouvelle apparaissent au tournant du 20e siècle avec, notamment, l'œuvre peinte de Maurice Denis, c'est seulement plus d'une vingtaine d'années plus tard que naissent les premiers lieux de culte modernes, alors qu'ils seront acceptés et véritablement adoptés dès les années 1950 seulement, et sensiblement plus tard dans le cas du Valais.

¹⁸¹ Gubler, 1975, p. 232.

6. Conclusion

Nous avons vu que l'œuvre sacrée de Lucien Praz s'étend des années 1920 à la fin des années 1940 et qu'elle se cantonne exclusivement au Valais. J'ai choisi de diviser celle-ci en trois phases architecturales : une première inspirée par les modèles historisants, une seconde inspirée par le renouveau de l'art sacré, et enfin une troisième phase d'inspiration identitaire. Chacune de ces étapes de la carrière de l'architecte est illustrée par une, voire deux constructions. Lucien Praz a, d'une certaine manière, participé au développement de chacune de ces phases, tout du moins sur le plan cantonal. Son œuvre pourrait, ainsi, composer une photographie de chacun des stades architecturaux qu'a traversés le canton dans la féconde première moitié du 20^e siècle.

Si le renouveau de l'art sacré s'invite en Valais avec l'avènement du groupe de Saint-Luc, c'est Lucien Praz, élève de Fernand Dumas, qui perpétue ce mouvement au travers des constructions de Noës et Montana-Village, entre autres. Probablement que l'énoncé d'André Donnet, dans son *Guide artistique du Valais*, était quelque peu prématuré et défaitiste en soutenant, au sujet du renouveau de l'art sacré, que l'on « ne saurait guère dire, chez nous, quelle est la réelle originalité ».¹⁸² Il évoque, néanmoins, un élan inspiré par Fernand Dumas à Finhaut, que Lucien Praz s'empresse de réincarner au travers de son travail, notamment à « Chamoson, Fully, Montana-Village, Haute-Nendaz ».¹⁸³ Ainsi, André Donnet range-t-il les principales œuvres de Lucien Praz dans le panier du renouveau de l'art sacré. Ce fait résume l'ensemble de l'œuvre de l'architecte à la quête constante de nouvelles formes susceptibles de rendre un souffle nouveau à l'Église catholique.

Lucien Praz aurait ainsi, en quelque sorte, « préparé le terrain » pour les générations futures, puisque c'est surtout dès les années 1950 que l'architecture moderne commence à s'imposer en Valais. En outre, Mgr Nestor Adam, élu évêque de Sion en 1952, se montre plus enclin à la modernité que son prédécesseur.¹⁸⁴ Le Valais semble donc plus disposé à s'ouvrir à la modernité. C'est d'ailleurs à partir de cette décennie que le canton subit une importante métamorphose. Au début des années 1950, Maurice Troillet maintient sa politique de développement du Valais. Et tandis que les frères Perret tirent parti du béton armé pour la reconstruction du centre-ville du Havre, anéanti à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, celui-ci devient de plus en plus présent sur le territoire valaisan. Il s'accompagne du style international qui s'imisce sur le devant de la scène architecturale. Le canton a désormais embrassé l'ère industrielle et son développement ne cesse de

¹⁸² *Le Groupe de St-Luc*, 1995, p. 13.

¹⁸³ André Donnet, *Guide artistique du Valais*, Sion, 1954, p. 36.

¹⁸⁴ *L'architecture du 20^e siècle en Valais*, 2014, p. 31.

s'accroître, favorisé par la croissance économique du début des années 1960. Sur le plan national, l'architecte Adolf Roth (1903-1998), représentant du *Neues Bauens*, est l'un des principaux chefs de file du mouvement international, tandis qu'au niveau cantonal, ce sont notamment les architectes André Perraudin et Daniel Girardet qui instaurent dans les moeurs ce vocabulaire moderne au travers d'édifices publics et administratifs au cours des années 1950 et 1960.¹⁸⁵ N'oublions toutefois pas, qu'en parallèle, les constructions inspirées de l'architecture vernaculaire continuent de proliférer jusque dans les années 1960. Elles témoignent aussi bien de l'ascendance d'un tourisme de masse que de la confirmation d'une architecture d'identité.¹⁸⁶ Cet élan architectural sera considérablement freiné dès 1975 en raison du choc pétrolier et de ses conséquences massives sur l'économie.¹⁸⁷

Quant à l'architecture religieuse, l'allégation du journaliste et auteur français Henri Lavedan (1859-1940), jugeant l'essence même d'une église chrétienne indéfectible par son plan en croix, eut raison, en ce qui concerne le Valais, jusqu'à la deuxième partie du 20^e siècle¹⁸⁸ C'est avec des édifices tels que l'église Sainte-Croix à Sierre (*annexe 93*), édifiée 1962 par l'architecte Jean-Marie Ellenberger (1913-1988), ou encore l'église Saint-Nicolas à Hérémence (*annexe 94*), achevée en 1971 par Walter Förderer (1928-2006), pour prendre les exemples les plus frappants, que la glace est brisée, que le schéma du plan en croix est rompu et surtout désormais accepté, plusieurs décennies donc, après les tentatives précoces d'un Alberto Sartoris. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, ce type de construction s'inscrit dans un désir aussi bien d'intégration au site que de monumentalité. La tour de Super-Crans de Jean-Marie Ellenberger évoquée plus haut rejoint cette conception d'une architecture se préoccupant de son environnement et se voulant monumentale.¹⁸⁹ Ainsi, l'église de Walter Förderer, toute de béton, épouse-t-elle à merveille les lignes du barrage de la Grande-Dixence élevé quelques années auparavant à une douzaine de kilomètres du village d'Hérémence. En outre, la notion de pluridisciplinarité prend, dès les années 1920 déjà, tout son sens, aussi bien au sein des promoteurs du renouveau de l'art sacré qui prônent l'œuvre d'art totale, qu'au sein des constructions modernes, où architecte et ingénieur s'associent pour élever un édifice grâce à de nouveaux matériaux, et l'adapter au site dans lequel il s'inscrit.

Enfin, l'architecture de Lucien Praz se situe à l'orée de cette ère de la modernité. Il parvient d'abord à se distancer des pastiches historisants en associant les grandes lignes d'une architecture gothique à

¹⁸⁵ *Inventaire du patrimoine de Sion*, « Daniel Girardet, les leçons de Mies Van der Rohe en Valais », 2014, pp. 1-2.

¹⁸⁶ *Le Valais et les étrangers*, 1992, p. 245.

¹⁸⁷ *L'architecture du 20^e siècle en Valais*, 2014, p. 10.

¹⁸⁸ Debié, 1992, p. 59.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 35.

de nouvelles proportions, formant ainsi un ensemble s'intégrant parfaitement à son site. De plus, la combinaison de son architecture au décor peint d'Edmond Bille, ou plus tard, de Paul Monnier, vient parfaire l'ensemble. Ainsi, son œuvre est véritablement une réflexion sur les formes que doit prendre l'art sacré, s'inscrivant aussi bien dans le renouveau que dans la tradition. L'architecte, en véritable caméléon, parvient donc à s'adapter à chacune des mouvances qui secouent la première moitié du 20^e siècle architectural en Valais. Parmi ses influences, nous avons cité tantôt l'autorité de l'évêque Mgr Victor Bieler et celle des commanditaires de l'ouvrage, tantôt sa formation à l'atelier de Fernand Dumas. Lucien Praz a réussi à composer avec chacune d'entre elles, afin de créer une œuvre s'adaptant aux besoins de l'Église et du canton. Et ce, sans toutefois ne jamais compromettre sa réputation d'architecte favori des curés, puisque son œuvre reste, ainsi que nous l'avons vu, modérée et toute en retenue, sans risquer le scandale, tel Alberto Sartoris à Lourtier, mais en tendant vers l'adaptation. C'est probablement ce dernier point, en raison de cette attitude plutôt conformiste, que l'œuvre de Lucien Praz ne s'est pas exportée hors-canton et n'a pas causé d'impact véritablement notoire au sein des presses quotidienne et spécialisée. Son œuvre a, néanmoins, le mérite d'être représentative du développement du Valais et des divers événements ayant marqué le canton.

Bibliographie

Sources

AEV

Archives de l'État du Valais, Sion

Archives Évêché

Archives Évêché, Sion.

Archives des paroisses

Archives des paroisses de Chamoson, Saint-Léonard et Sierre.

Archives SBMA

Archives Service des bâtiments, des monuments et d'archéologie, Sion.

Archives presse quotidienne

Archives du *Nouvelliste*, du *Rhône*, de la *Feuille d'avis du Valais* et de la *Gazette de Lausanne*.

Archives presse spécialisée

Archives des revues *Das Werk* et *Heimatschutz*.

Littérature secondaire

Contexte

Alberto Sartoris et le Valais 1983

Alberto Sartoris et le Valais, Martigny, cop. 1983 (Catalogue d'exposition, le Manoir de la ville de Martigny ; 5).

Beerli [19-?]

André Beerli, *Valais : 26 itinéraires*, [Genève], [19-?] (La Suisse inconnue).

Berchtold 1980

Alfred Berchtold, *La Suisse romande au cap du XXe siècle : portrait littéraire et moral*, Lausanne, 1980.

Britton 2007

Karla Britton, *Auguste Perret*, Paris, 2007.

Clavien 1993

Alain Clavien, *Les helvétistes : intellectuels et politique en Suisse romande au début du siècle*, Lausanne, 1993.

Crettaz 1987

Bernard Crettaz, *Peuples inanimés, avez-vous donc une âme ? : images et identités suisses au XXe siècle*, Lausanne, 1987.

Crettaz-Stürzel 2005

Elisabeth Crettaz-Stürzel, *Heimatstil : Reformarchitektur in der Schweiz, 1896-1914*, Frauenfeld [etc.], 2005.

De Quervain 1981

Francis de Quervain, *Gesteinsarten an historischen Bau- und Bildwerken der Schweiz : Tessin, Wallis*, band 8, Zurich, 1984.

Donnet 1954

André Donnet, *Guide artistique du Valais*, Sion, 1954.

Ducher 1944

Robert Ducher, *Caractéristique des styles*, Paris, 1944.

Églises de pierre, églises de lumière 1997

Églises de pierre, églises de lumière : pèlerinage à travers le diocèse de Sion, textes Michel Maret, Charles-André Meyer, Josef Sarbach, Saint-Maurice, 1997.

Gamboni 1987

Dario Gamboni, *La géographie artistique*, Disentis, 1987 (Ars helvetica ; 1).

Graf 1987

Urs Graf, *Spuren der Moderne im Kanton Bern : Anthologie der zeitgenössischen Architektur im Kanton Bern, Epoche 1920-1940*, Blauen, cop. 1987.

Gubler 1975

Jacques Gubler, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, Lausanne, 1975.

Guex 1971

André Guex, *Le demi-siècle de Maurice Troillet : essai sur l'aventure d'une génération*, Lausanne, 1971 (Bibliotheca Vallesiana).

Guide artistique de la Suisse 2012

Guide artistique de la Suisse : Fribourg, Valais, éd. par la Société d'histoire de l'art en Suisse, t. 4b, Berne, 2012.

INSA 2003

INSA : inventaire suisse d'architecture, 1850-1920 : villes, [réd. Hanspeter Rebsamen, Peter Röllin ; trad. Gilles Barbey, Paul Bissegger et al.], Berne, t. 9, 2003.

Inventaire du patrimoine de Sion 2014

Inventaire du patrimoine de Sion : famille de Kalbermatten, Jean Suter, Daniel Girardet, 2014.

Keller 2010

Monique Keller, *Crans-Montana : une cité à la montagne*, éd. par Patrimoine suisse, Zurich, [2010].

L'architecture du 20e siècle en Valais 2014

L'architecture du 20e siècle en Valais, 1920-1975, sous la dir. de l'État du Valais ; en collab. avec les Archives de la construction moderne, Gollion, 2014.

Le Dinh 1992

Diana Le Dinh, *Le Heimatschutz, une ligue pour la beauté : esthétique et conscience culturelle au début du siècle en Suisse*, Lausanne, 1992.

Le Valais et les étrangers 1992

Le Valais et les étrangers, XIXe-XXe, [par Jean-Henry Papilloud, et al.], Sion, 1992 (Société et culture du Valais contemporain ; 5).

Nouvelle histoire de la Suisse et des Suisses 1983

Nouvelle histoire de la Suisse et des Suisses, [Georges Andrey et al.], Lausanne, t. 2, cop. 1983.

Salamin 1978

Michel Salamin, *Le Valais de 1978 à 1940*, précédé d'un résumé de l'histoire valaisanne, des origines à 1798, Sierre, 1978.

Sion : la part du feu 1988

Sion : la part du feu : urbanisme et société après le grand incendie : 1788-1988, réd. Marie Claude Morand, Thomas Antonietti, Patrice Tschopp, Sion, 1988.

Thurre 2014

Henri Thurre, *Du marbre au cœur des Alpes : histoire de la carrière de Saillon*, Fribourg, 2014.

Valais où vas-tu ? 1991

Valais où vas-tu ? : un autre regard sur un canton en mutation : 700e en Anniviers : catalogue de l'exposition « Altitudes », le Valais à l'aube de l'an 2000, Tour d'Anniviers, Vissoie, réd. Simon Epiney, Philippe Theytaz, Stéphane Decoutère, [S.I.], [1991].

Renouveau de l'art sacré

Arnaud d'Agnel 1936

Gustave Arnaud d'Agnel, *L'art religieux moderne*, Grenoble, 1936 (Art et paysages ; 9).

Cingria 1917

Alexandre Cingria, *La décadence de l'art sacré*, Lausanne, 1917 (Les cahiers vaudois ; sér. 3, n° 8).

Couturier 1983

Marie-Alain Couturier, *Art sacré*, textes choisis par Dominique de Menil et Pie Duployé, Houston, 1983.

Debié 1992

Franck Debié, *Urbanisme et art sacré : une aventure du XXe siècle*, Paris, 1992.

Denis 1922

Maurice Denis, *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré : 1914-1921*, Paris, 1922.

Denis 1939

Maurice Denis, *Histoire de l'art religieux*, [Paris], cop. 1939.

Église paroissiale de Finhaut 2006

Église paroissiale de Finhaut : restauration 2004-2005, [réalisation : Paroisse de Finhaut] ; [coord. : Sandro Benedetti, Christophe Lugon-Moulin], [Finhaut], cop. 2006.

Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice 1920

Catalogue illustré des travaux exécutés par les membres du Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice, Genève, 1920.

Hess 1962

Robert Hess, *Neue kirchliche Kunst in der Schweiz : kleiner Wegweiser zu den wichtigeren Werke*, Zürich, cop. 1962 (Sakrale Kunst ; Bd. 6).

Hiroz-Farquet 1997

Marlène Hiroz-Farquet, *Edmond Bille (1878-1959), peintre-verrier et décorateur : analyse de deux commandes valaisannes pendant l'entre-deux-guerres : église Saint-André à Chamoson (1928-1933) et église Saint-Symphorien à Fully (1934-1940)*, [Fribourg], 1997.

Künzi 2003

Claude-Alain Künzi, *Edmond Bille : l'œuvre monumentale : catalogue général des vitraux, des peintures murales et des mosaïques*, Moudon, 2003.

Le Groupe de St-Luc 1995

Le Groupe de St-Luc, Fribourg, 1995 (Patrimoine fribourgeois ; n° 5).

Pichard 1966

Joseph Pichard, *L'aventure moderne de l'art sacré*, Paris, 1966.

Tendances actuelles de l'art chrétien 1946

Tendances actuelles de l'art chrétien, Paris, 1946 (Cahiers de l'Art Sacré ; 7).

Églises de Lucien Praz

Carruzzo 1979

Ignace Carruzzo, *Cinquantenaire de la construction de l'Église de Chamoson, 1929-1979*, [S.I.], 1979.

Église et chapelle Saint-Michel de Haute-Nendaz 2000

Église et chapelle Saint-Michel de Haute-Nendaz, Simon Germanier et al., [S.I.], 2000 (Nendaz Panorama ; 75).

Atelier Saint-Dismas SA 2015

Atelier Saint-Dismas SA, *Église Sainte-Thérèse de Lisieux de Noës : rapport investigations, sondages et examens diagnostiques*, 2015.

L'Église Saint-Grat de Montana 2007

L'Église Saint-Grat de Montana : découvertes autour d'une rénovation, Guido Berclaz, Alain Besse, Gaëtan Cassina, Jean-Pascal Genoud, Pierre-Olivier Genoud, Hugues Rey, Marie- Hélène Rey, Montana, 2007.

Articles

Barras 1999

Gabriel Barras, « Naissance et développement des sanatoria », in : *L'Encoche*, n° 3, 1999, pp. 57-65.

Denis 1923

Maurice Denis, « La crise de l'art religieux moderne », in : *La vie et les arts liturgiques : revue mensuelle*, n° 100, avril 1923, pp. 258-269.

Ellenberger 1944

Jean-Marie Ellenberger, « Le Valais et l'architecture », in : *Vie, art, cité : revue Suisse romande*, n° 6, 1944.

Morand 1984

Marie-Claude Morand, « Tourisme et production artistique en Valais dans la première moitié du XXe siècle », in : *Revue suisse d'art et d'archéologie*, vol. 41, cahier 2, 1984, pp. 125-132.

Parvex 2014

Marie Parvex, « Le XXe siècle, âge d'or de l'architecture religieuse en Valais », in : *Le Temps*, mardi 30 décembre 2014, p. 17.

Raemy-Berthod 2005

Catherine Raemy-Berthod, « L'acclimatation du Heimatstil en Valais », in *Heimatstil : Reformarchitektur in der Schweiz, 1896-1914*, Frauenfeld, 2005, pp. 342-357.

Savart 1976

Claude Savart, « À la recherche de « l'art » dit de Saint-Sulpice », in : *Revue d'histoire de la spiritualité : revue d'ascétique et de mystique*, t. 52, 1976, pp. 265-279.

Voirol 1932

Edgar Voirol, « La cité moderne, l'Église et notre terre », in : *Heimatschutz*, n° 27, 1932, pp. 74-79.

Wyder 1981

Bernard Wyder, « La Suisse romande et les années trente », in : *Dreissiger Jahre Schweiz, ein Jahrzehnt im Widerspruch*, [S.I.], cop. 1981, pp. 64-85.

Zermatten 1991

Maurice Zermatten, « Limiter ces irruptions », in : *Architheses*, 1991, n° 3, pp. 58-62.

Zermatten 1944

Maurice Zermatten, « Le patrimoine national du Valais », in : *Vie, art, cité : revue Suisse romande*, n° 6, 1944.

Film

Église Notre-Dame du Raincy 2010

Église Notre-Dame du Raincy (film), réalisé par Juliette Garcias, France, 2010, 26 min.

Lexiques

Architektenlexikon 1998

Architektenlexikon der Schweiz 19./20. Jahrhundert, Isabelle Rucki und Dorothee Huber, Basel [etc.], cop. 1998.

Pérouse de Montclos 2011

Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Architecture : description et vocabulaire méthodiques*, Paris, 2011.

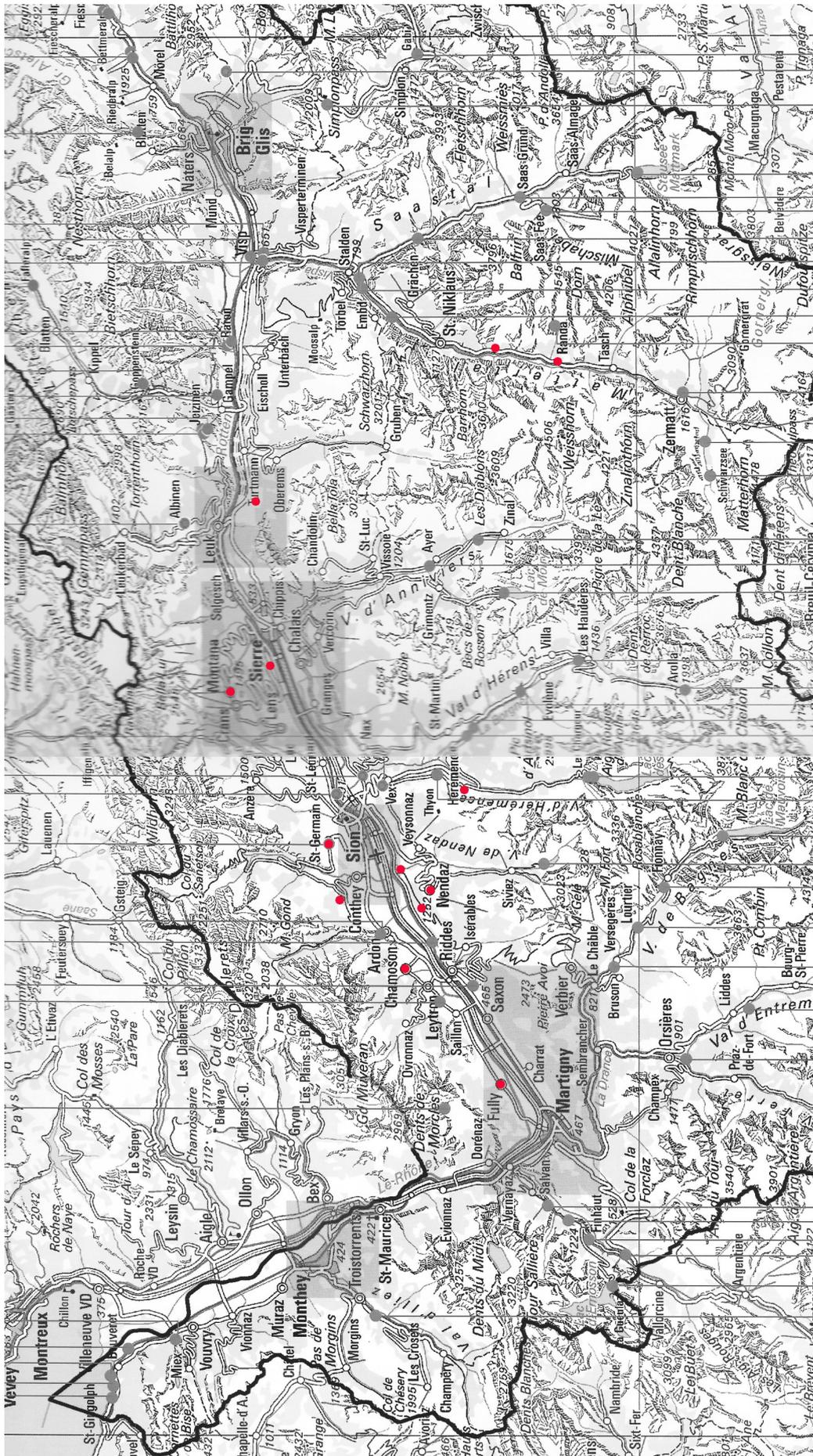
Remerciements :

Un grand merci à M. Jürg Schweizer pour m'avoir accompagnée dans ce projet, à Mme Catherine Raemy-Berthod, Mme Marlène Hiroz-Farquet, M. Benoît Coppey, M. Renaud Bucher et M. Gaëtan Cassina pour m'avoir aidée à définir ce sujet, à M. Yvan Fournier, M. Pierre Brechbühl et M. Bernard Attinger pour leurs précieuses connaissances, ainsi qu'à Lise Bruchez, Louis Devanthéry et Christophe Valentini pour la relecture et le soutien apporté tout au long de ce travail.

Lucien Praz, ses églises dans le Valais du 20e siècle

Annexes

annexe 1. Carte du Valais avec situation des églises et chapelles de Lucien Praz



annexe 2. Rue des Remparts 6, Sion.
Photographie : Christophe Valentini

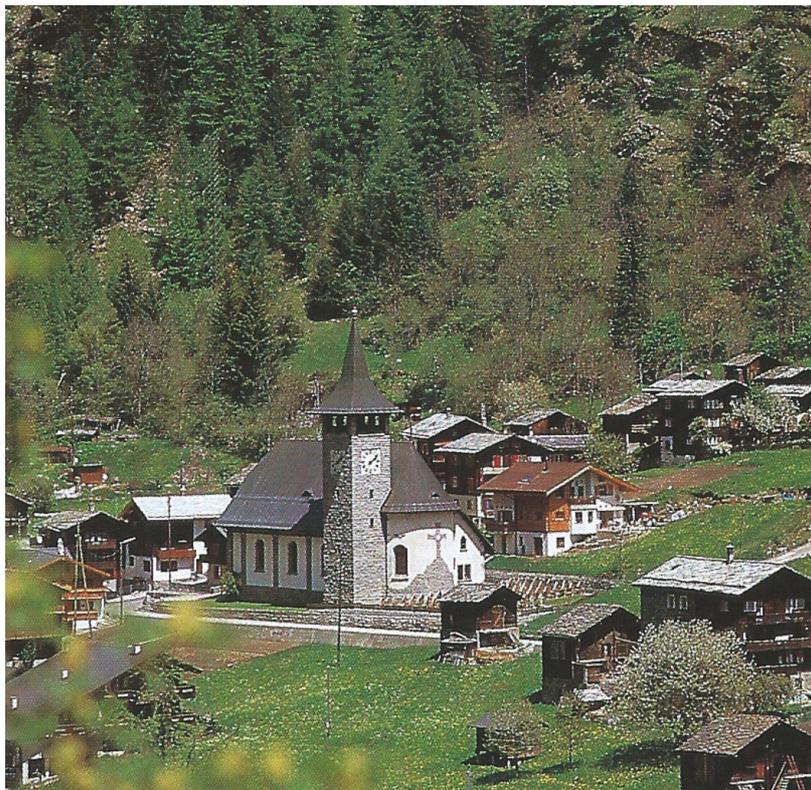


annexe 3. Église paroissiale Notre-Dame-du-Rosaire, Agarn, 1922-1923.
<https://www.flickr.com/photos/jlp45/sets/72157626494866678/detail/>, consulté le 03.03.2015.



annexe 4. Église paroissiale d'Herbruggen, Saint-Nicolas, 1928.

Églises de pierre, églises de lumière : pèlerinage à travers le diocèse de Sion, textes Michel Maret, Charles-André Meyer, Josef Sarbach, Saint-Maurice, 1997, p. 124.

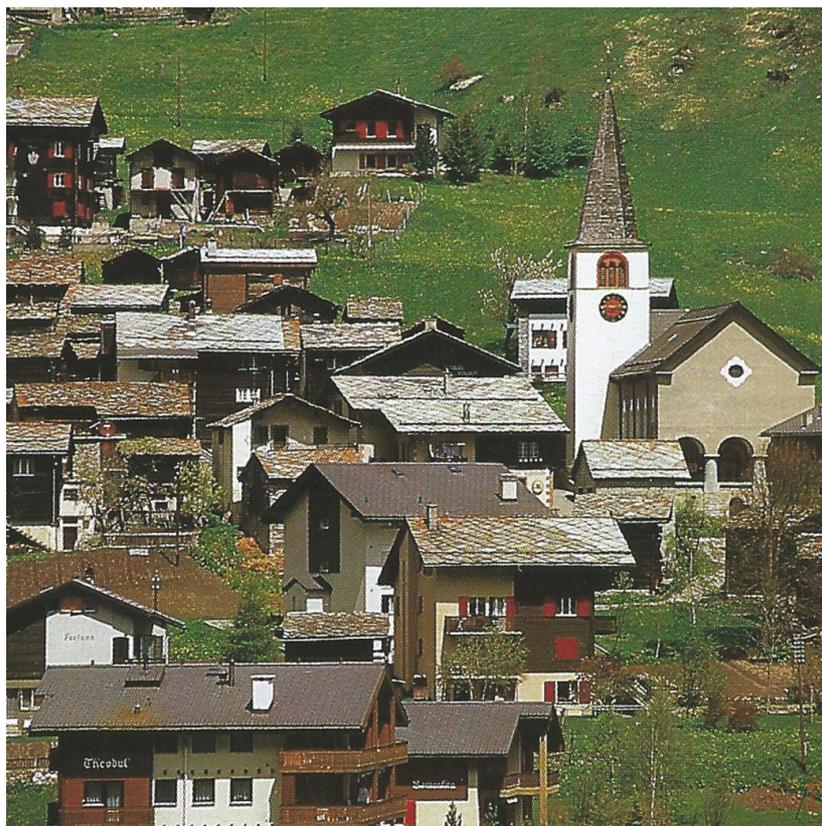


annexe 5. Église d'Erde, 1926-1927.

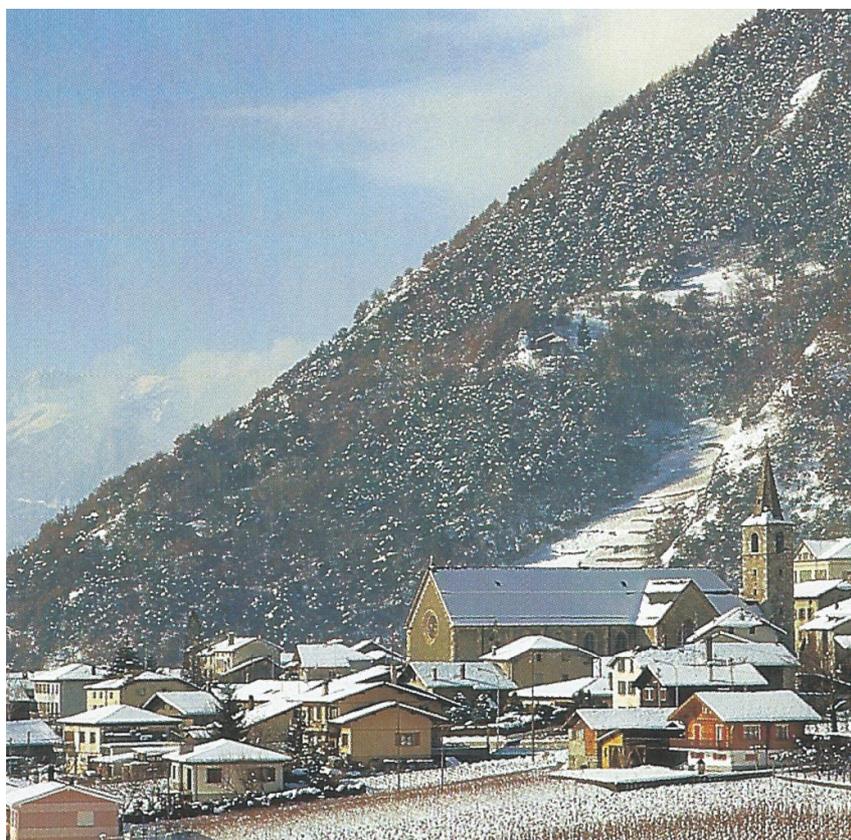
Photographie : Aude Devanthéry



annexe 6. Église paroissiale de Randa, Saint-Nicolas, 1928.
Églises de pierre, églises de lumière, 1997, p. 125.



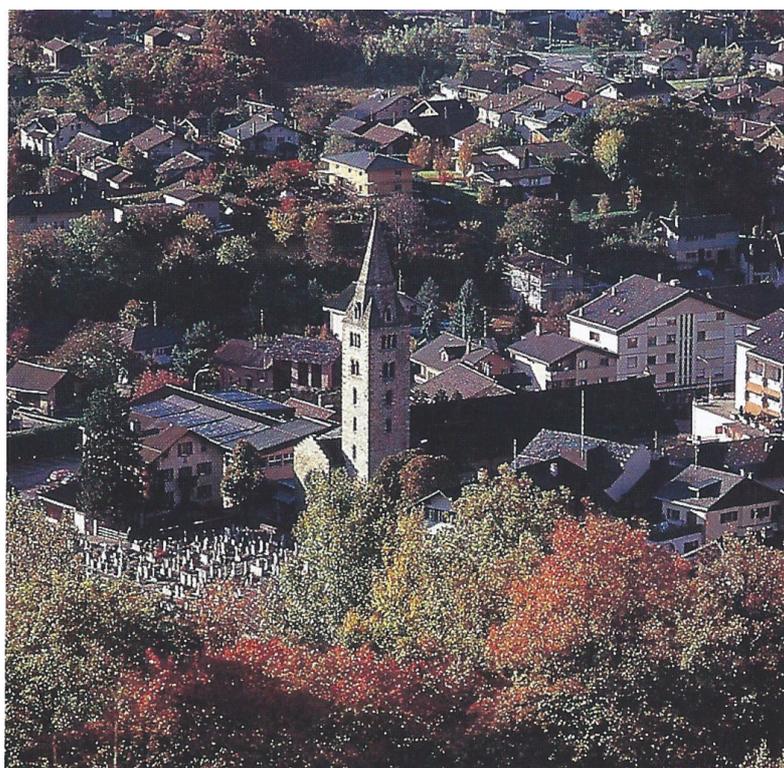
annexe 7. Église paroissiale Saint-André, Chamoson, 1927-1930.
Églises de pierre, églises de lumière, 1997, p. 41.



annexe 8. Église Sainte-Thérèse, Noës, 1928-1931.
Photographie : Robert Hofer, archives SBMA.



annexe 9. Église Saint-Germain, Savièse, restaurée en 1935.
Églises de pierre, églises de lumière, 1997, p. 53.



annexe 10. Église paroissiale Saint-Symphorien, Fully, 1934-1936.
Photographie : Aude Devanthery



annexe 11. Église paroissiale Saint-Grat, Montana-Village, 1939.
Églises de pierre, églises de lumière, 1997, p. 79.



annexe 12. Chapelle de Mâche, Hérémente, 1941-1942.

Photographie : Charly-G. Arbella, <http://www.panoramio.com/photo/87551037>, consulté le 03.03.2015.



annexe 13. Église Saint-Michel, Haute-Nendaz, Nendaz, 1943-1953.

Photographie : Aude Devanthery



annexe 14. Église Saint-Nicolas de Flüe, Aproz, 1947-1948.
Photographie : Aude Devanthery



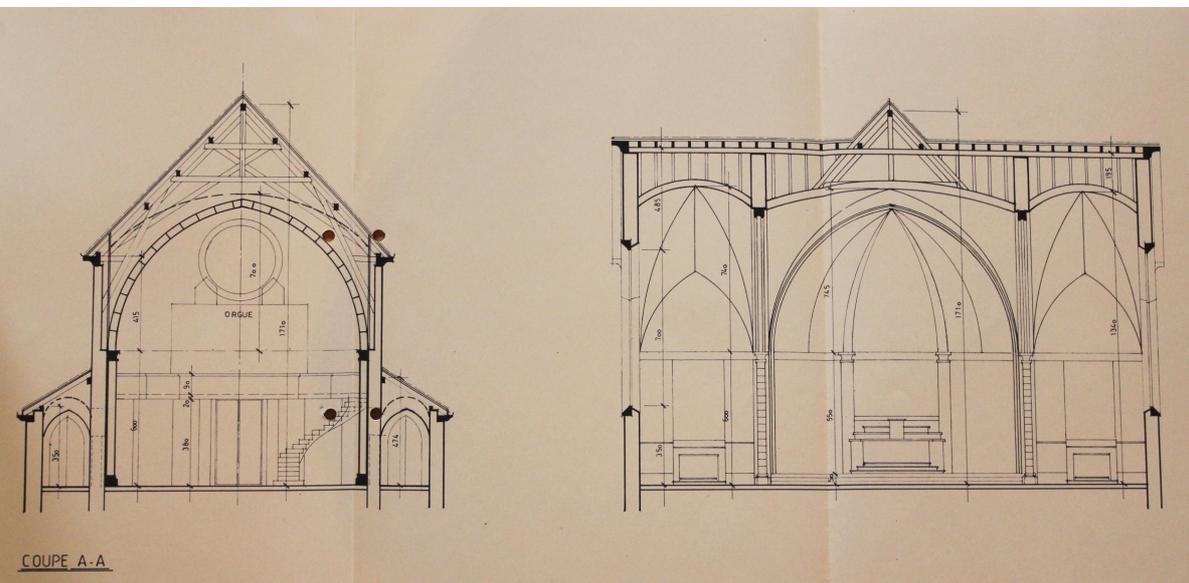
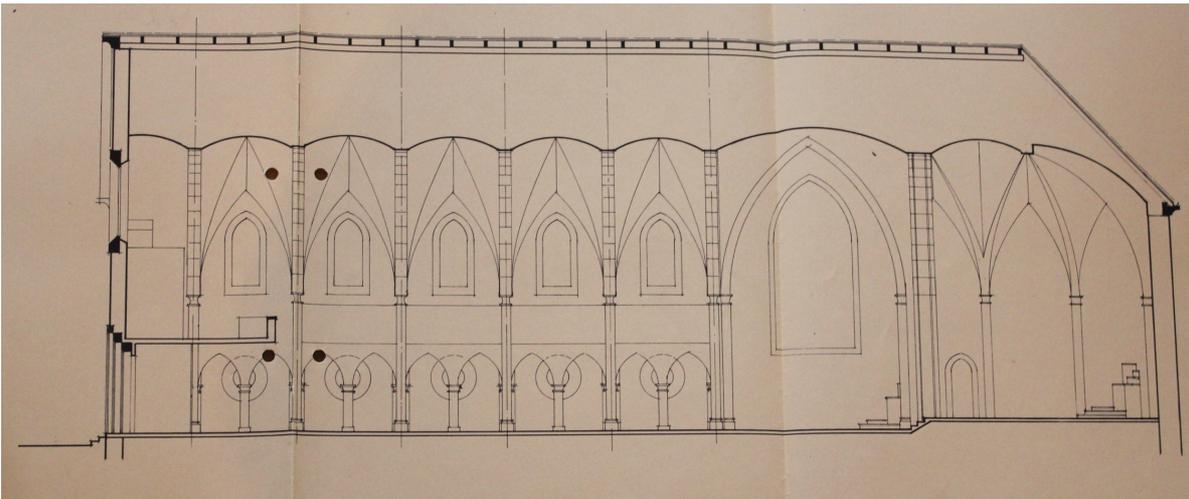
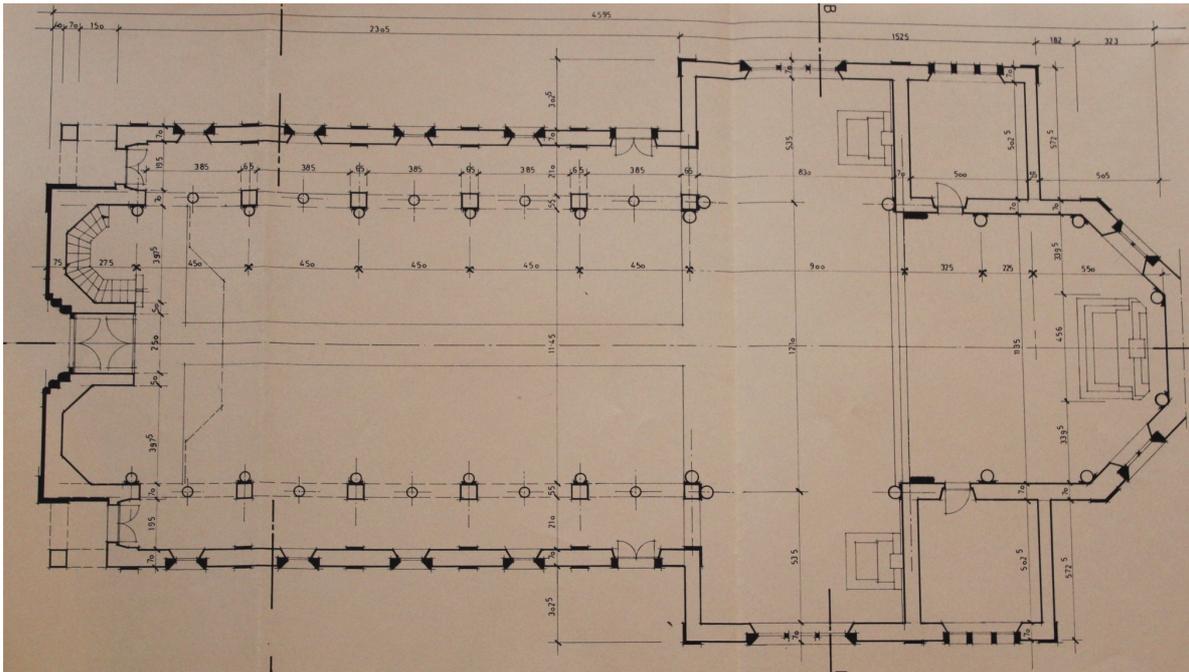
annexe 15. Église de Fey, Nendaz, 1947-1950.
Photographie : Aude Devanthery



annexe 16. Église paroissiale Saint-André, Chamoson, 1927-1930, vue extérieure.
<http://mjethil.canalblog.com/archives/2013/02/19/26346848.html>, consulté le 11.06.2015.



annexe 17. Église paroissiale Saint-André, Chamoson, 1927-1930, plan, élévation et coupe.
Archives Service des bâtiments, des monuments et d'archéologie, église Saint-André, Chamoson.



annexe 18. Église paroissiale Saint-André, Chamoson, 1927-1930, choeur et transept.
Photographie : Aude Devanthéry



annexe 19. Église paroissiale Saint-André, Chamoson, 1927-1930, tour-clocher.
Photographie : Aude Devanthéry



annexe 20. Église paroissiale Saint-André, Chamoson, 1927-1930, détail façade.
Photographie : Aude Devanthéry



annexe 21. Église paroissiale Saint-André, Chamoson, 1927-1930, façade principale.
Photographie : Aude Devanthéry



annexe 22. Église paroissiale Saint-André, Chamoson, 1927-1930, détail façade.
Photographie : Aude Devanthery



annexe 23. Église paroissiale Saint-André, Chamoson, 1927-1930, vue intérieure.
Photographie : Aude Devanthery



annexe 24. Église paroissiale Saint-André, Chamoson, 1927-1930, vue intérieure.
Photographie : Aude Devanthery



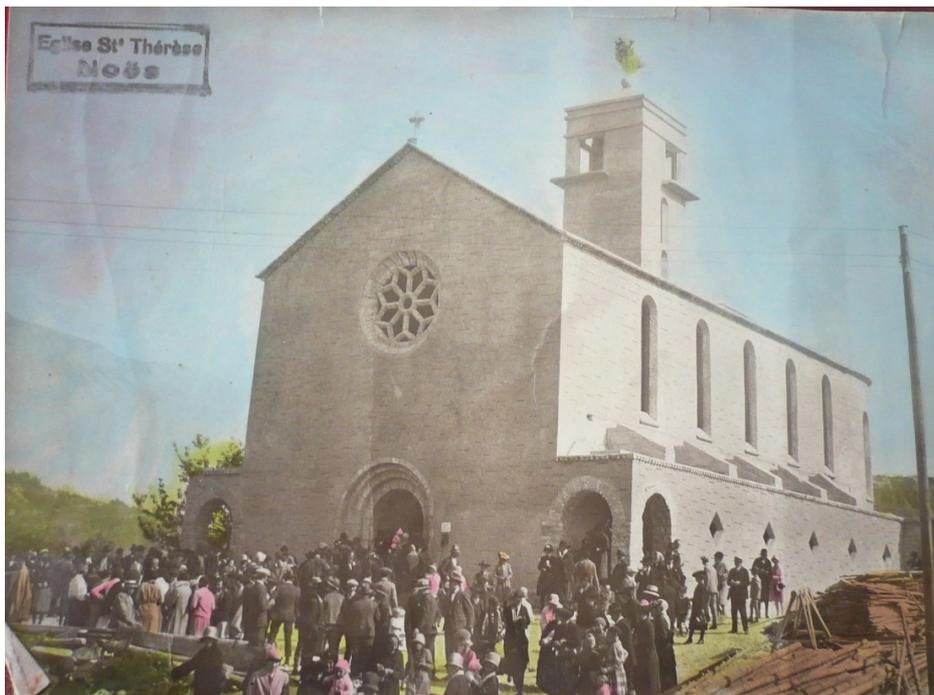
annexe 25. Église paroissiale Saint-André, Chamoson, 1927-1930, peinture du transept représentant le travail rural.
Photographie : Aude Devanthery



annexe 26. Église paroissiale Saint-André, Chamoson, 1927-1930, peinture du transept représentant le débordement de la Losentze.
Photographie : Aude Devanthery



annexe 27. Église Sainte-Thérèse, Noës, 1928-1931, photographie colorisée non datée (vraisemblablement des années 1930).
Atelier Saint-Dismas SA, *Église Sainte-Thérèse de Lisieux de Noës : rapport investigations ; sondages et examens diagnostiques*, 2015, p. 4.



annexe 28. Église Sainte-Thérèse, Noës, 1928-1931, façade principale.
Photographie : Aude Devanthery



annexe 29. Église Sainte-Thérèse, Noës, 1928-1931, peinture du chœur.
Photographie : Aude Devanthery



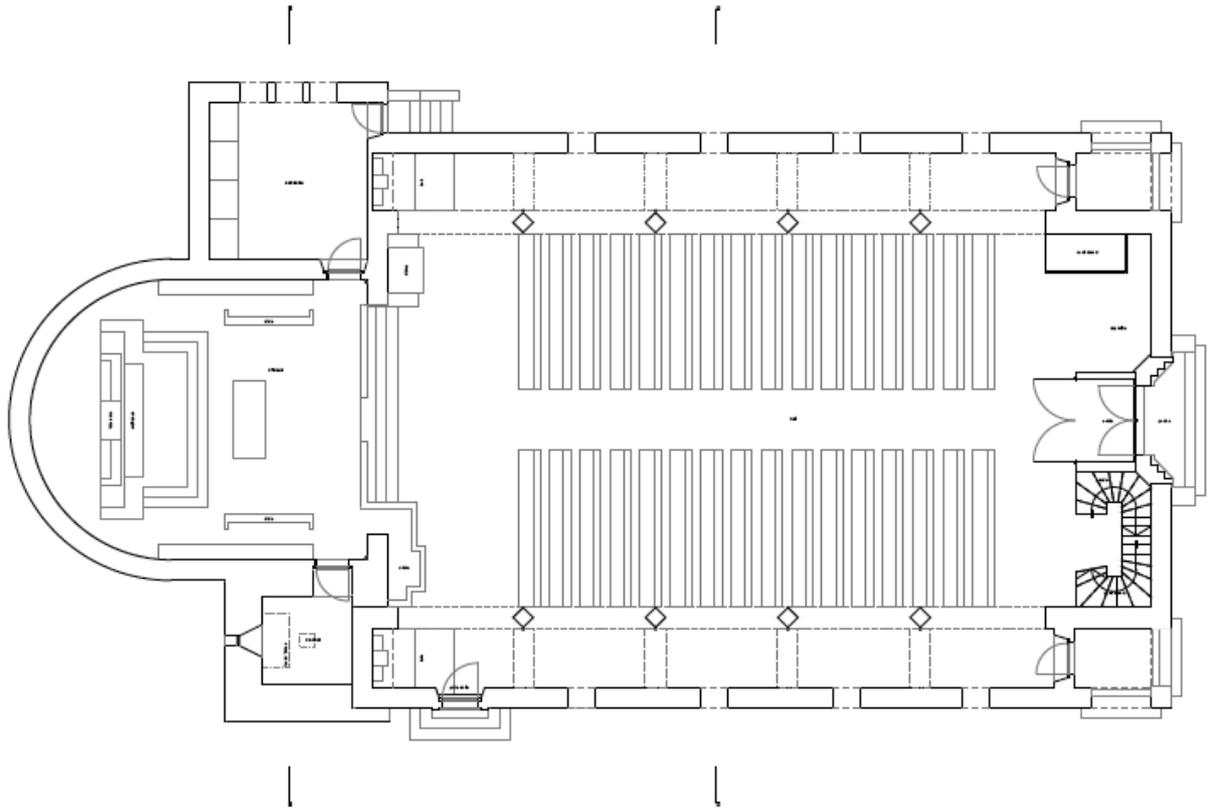
annexe 30. Église Sainte-Thérèse, Noës, 1928-1931, vue intérieure avant la restauration de 2015.
Photographie : Aude Devanthery



annexe 31. Église Sainte-Thérèse, Noës, 1928-1931, vue intérieure durant la restauration de 2015.
Photographie : Marie-Paule Savioz



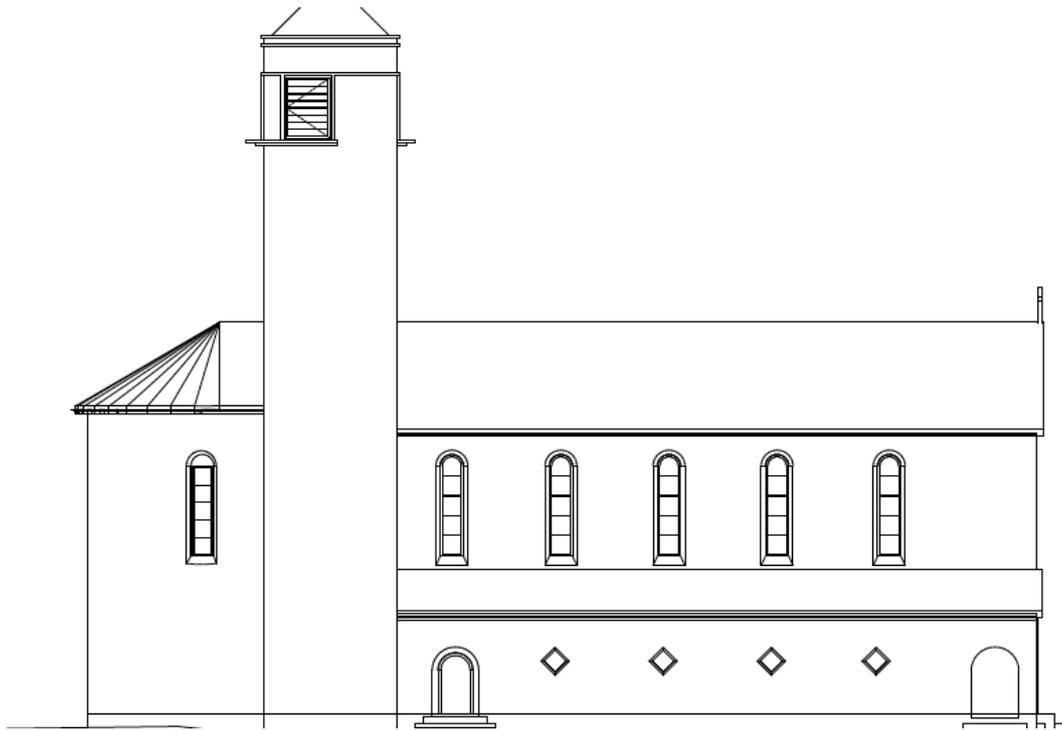
annexe 32. Église Sainte-Thérèse, Noës, 1928-1931, plan.
Genoud Architectes, Sierre.



annexe 33. Église Sainte-Thérèse, Noës, 1928-1931, choeur.
Photographie : Aude Devanthery



annexe 34. Église Sainte-Thérèse, Noës, 1928-1931, élévation.
Genoud Architectes, Sierre



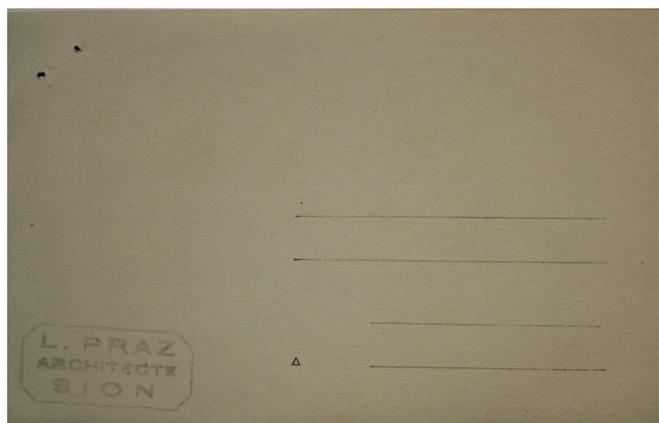
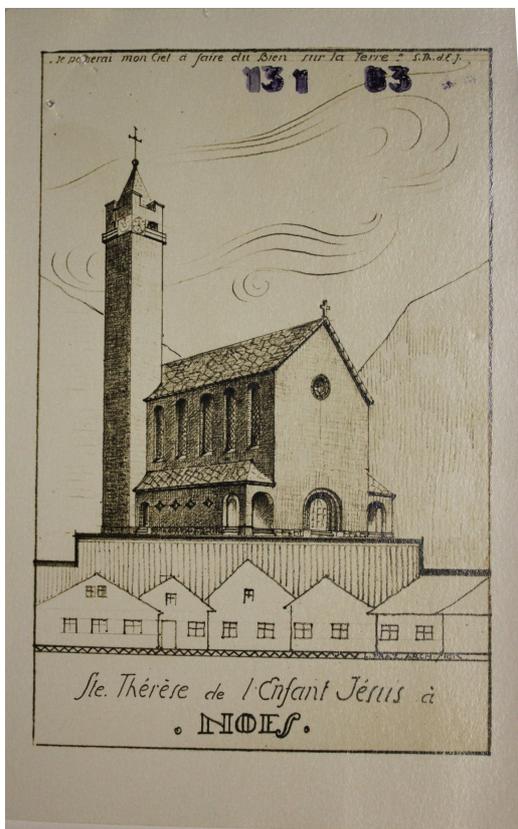
annexe 35. Église Sainte-Thérèse, Noës, 1928-1931, chœur et tour-clocher.
Photographie : Aude Devanthéry



annexe 36. Église Sainte-Thérèse, Noës, 1928-1931, chœur.
Photographie : Aude Devanthery



annexe 37. Église Sainte-Thérèse, Noës, 1928-1931, carte postale marquée du sceau du bureau d'architecte de Lucien Praz.
Archives de l'Évêché, 131 03.



annexe 38. Église Sainte-Thérèse, Noës, 1928-1931, plafond.
Photographie : Aude Devanthéry



annexe 39. Église Sainte-Thérèse, Noës, 1928-1931, vue intérieure.
Photographie : Aude Devanthéry



annexe 40. Église Sainte-Thérèse, Noës, 1928-1931, vaisseau latéral.
Photographie : Aude Devanthery



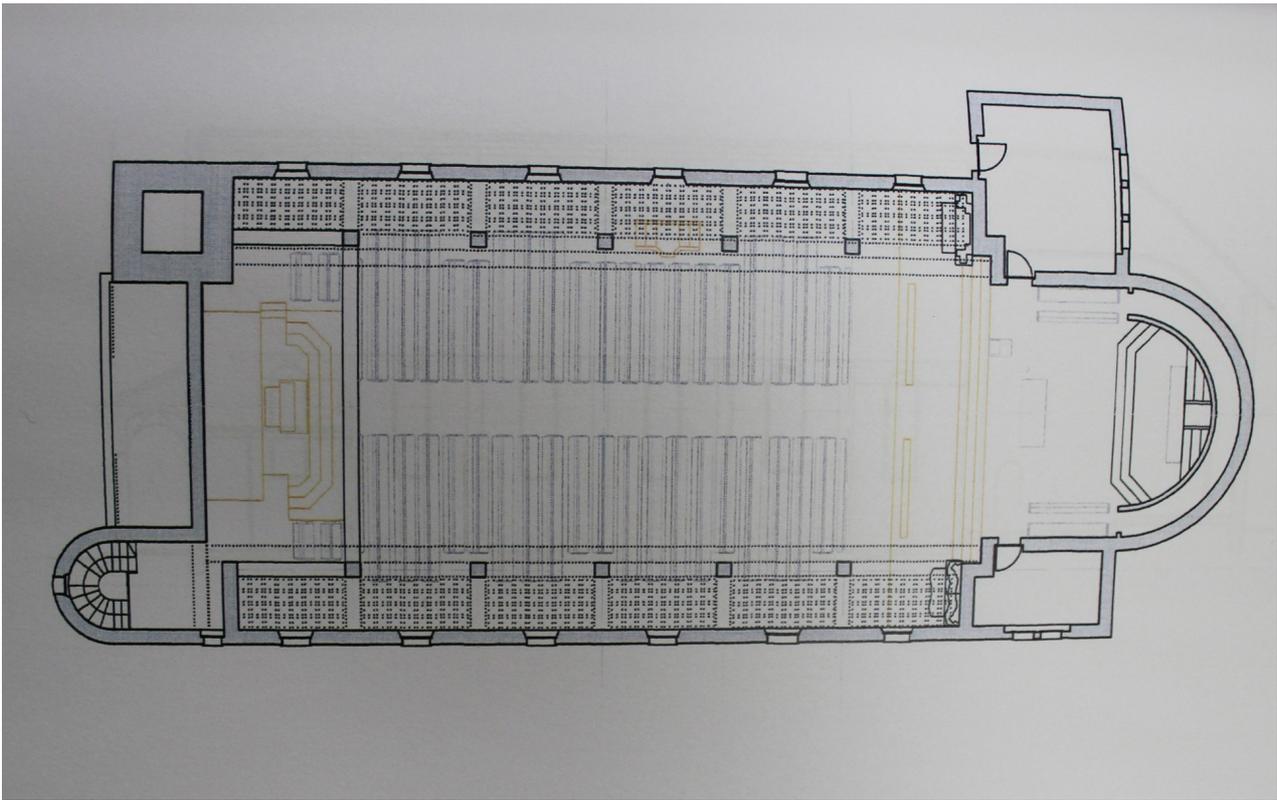
annexe 41. Église Sainte-Thérèse, Noës, 1928-1931, vue sur la tribune.
Photographie : Aude Devanthery



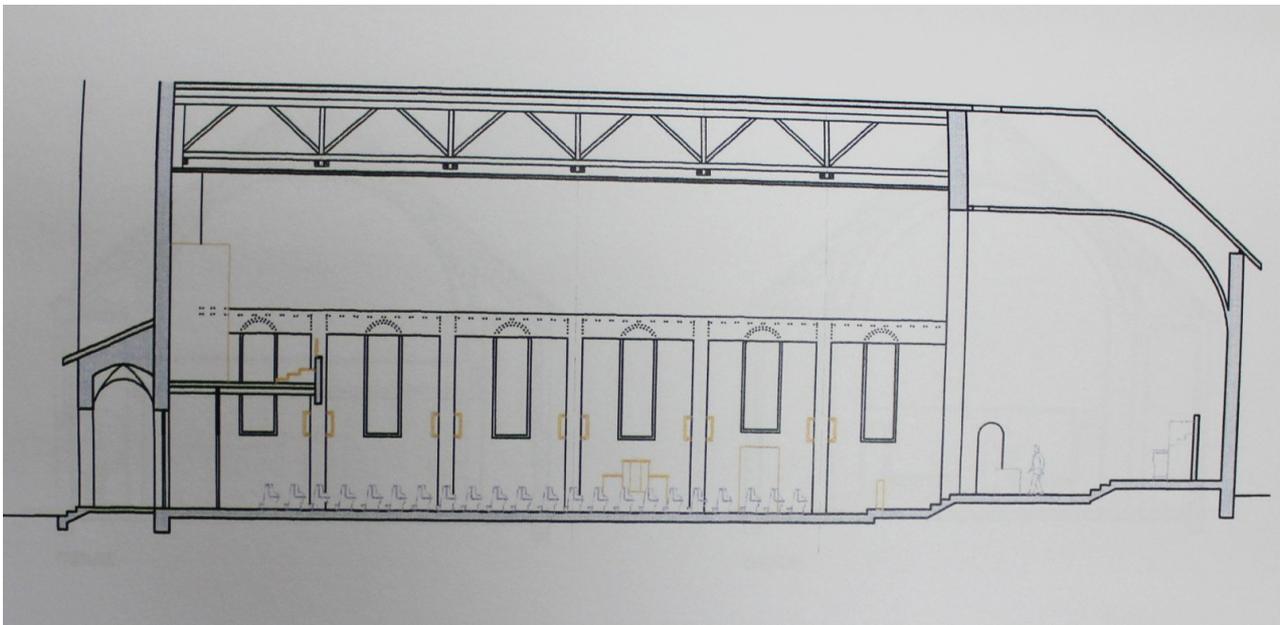
annexe 42. Église paroissiale Saint-Grat, Montana-Village, 1939, façade principale.
Photographie : Aude Devanthery



annexe 43. Église paroissiale Saint-Grat, Montana-Village, 1939, plan.
Archives SBMA, *Église de Montana-Village : projet de restauration*, p. 67.



annexe 44. Église paroissiale Saint-Grat, Montana-Village, 1939, élévation.
Archives SBMA, *Église de Montana-Village : projet de restauration*, p. 68.



annexe 45. Église paroissiale Saint-Grat, Montana-Village, 1939, vue extérieure.
Photographie : Aude Devanthery



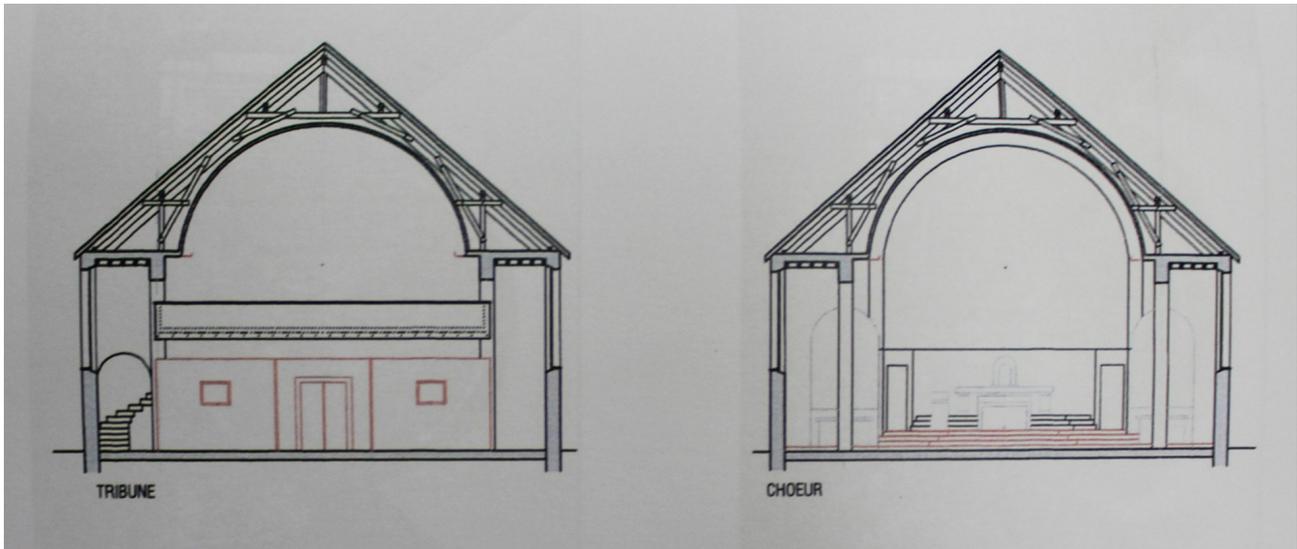
annexe 46. Église paroissiale Saint-Grat, Montana-Village, 1939, chœur.
Photographie : Aude Devanthery



annexe 47. Église paroissiale Saint-Grat, Montana-Village, 1939, détail tourelle d'escalier.
Photographie : Aude Devanthery



annexe 48. Église paroissiale Saint-Grat, Montana-Village, 1939, coupe.
Archives SBMA, *Église de Montana-Village : projet de restauration*, p. 69.



annexe 49. Église paroissiale Saint-Grat, Montana-Village, 1939, vue intérieure.
Photographie : Aude Devanthéry



annexe 50. Église paroissiale Saint-Grat, Montana-Village, 1939, plafond nef latérale.
Photographie : Aude Devanthéry



annexe 51. Église paroissiale Saint-Grat, Montana-Village, 1939, chœur.
Photographie : Aude Devanthery



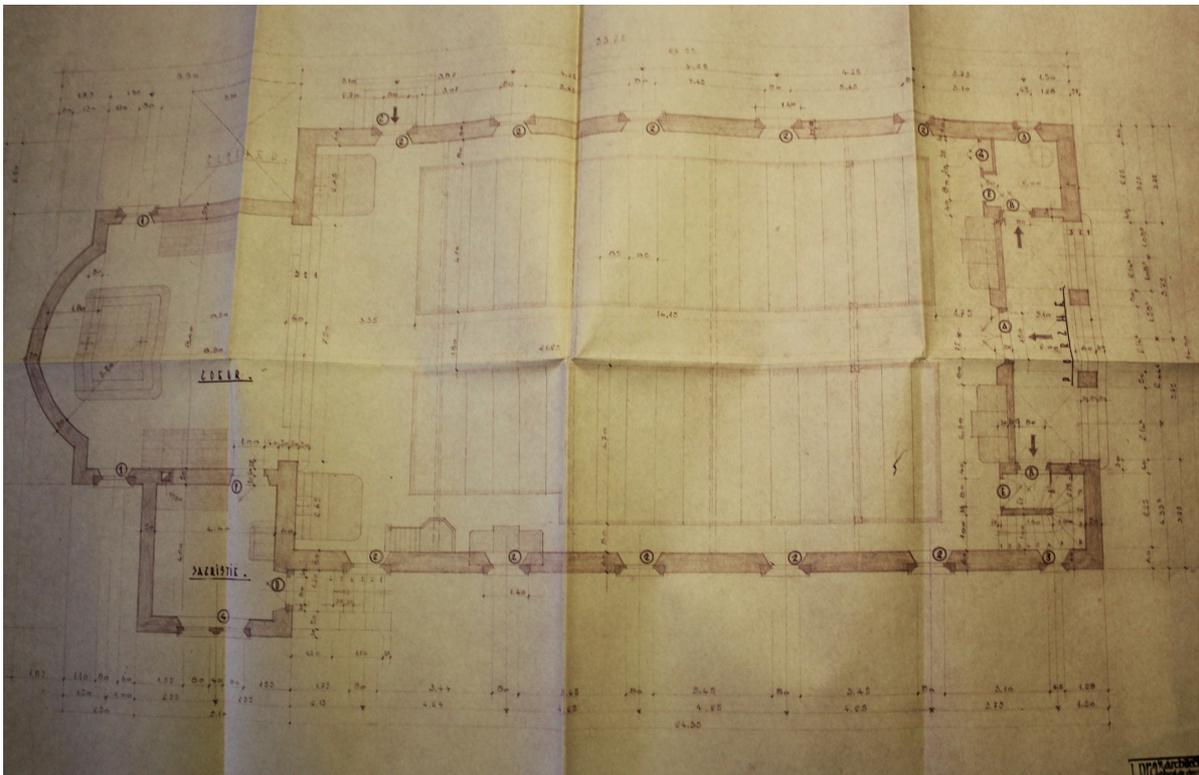
annexe 52. Église paroissiale Saint-Grat, Montana-Village, 1939, vue sur la tribune.
Photographie : Aude Devanthery



annexe 53. Église paroissiale Saint-Grat, Montana-Village, 1939, vue intérieure.
Photographie : Aude Devanthery



annexe 54. Église Saint-Michel, Haute-Nendaz, Nendaz, 1943-1953, plan.
Archives de l'Évêché, 182.



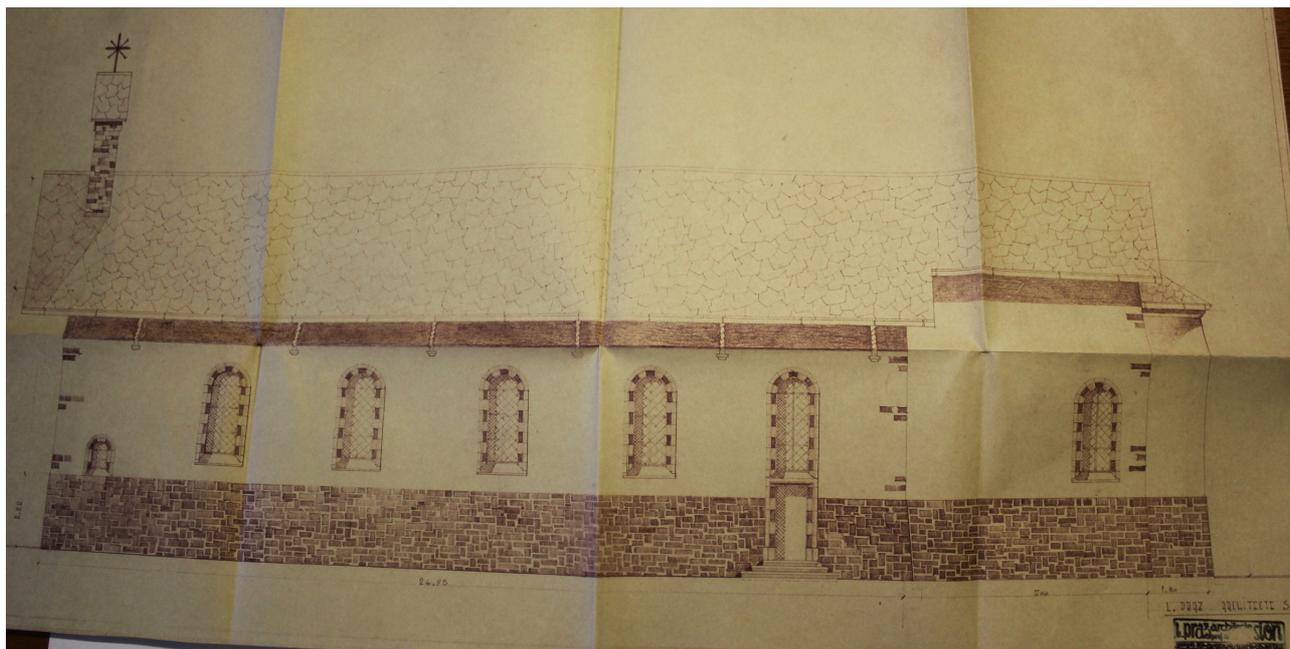
annexe 55. Église Saint-Michel, Haute-Nendaz, Nendaz, 1943-1953, tour-clocher, chœur et sacristie.
Photographie : Aude Devanthery



annexe 56. Église Saint-Michel, Haute-Nendaz, Nendaz, 1943-1953, façade principale.
Photographie : Aude Devanthery



annexe 57. Église Saint-Michel, Haute-Nendaz, Nendaz, 1943-1953, élévation.
Archives de l'Évêché, 182.



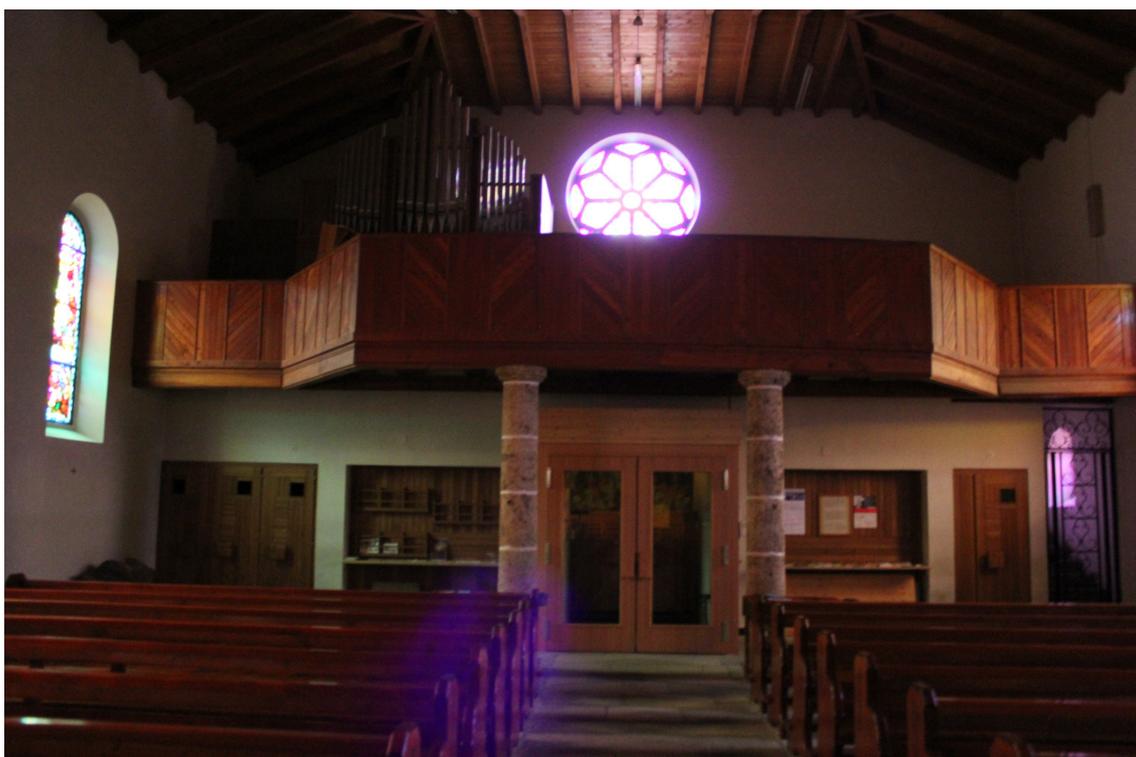
annexe 58. Église Saint-Michel, Haute-Nendaz, Nendaz, 1943-1953, détail façade extérieure.
Photographie : Aude Devanthery



annexe 59. Église Saint-Michel, Haute-Nendaz, Nendaz, 1943-1953, vue intérieure.
Photographie : Aude Devanthéry



annexe 60. Église Saint-Michel, Haute-Nendaz, Nendaz, 1943-1953, vue sur la tribune.
Photographie : Aude Devanthéry



annexe 61. Église Saint-Michel, Haute-Nendaz, Nendaz, 1943-1953, peinture du chœur.
Photographie : Aude Devanthery



annexe 62. Église Saint-Michel, Haute-Nendaz, Nendaz, 1943-1953, élévation.
Archives de l'Évêché, 182.



annexe 63. Lettre du comité de construction adressée à Lucien Praz et datée du 8 janvier 1947.

Église et chapelle Saint-Michel de Haute-Nendaz, Simon Germanier et al., [S.I.], 2000 (Nendaz Panorama ; 75), p. 17.

«Le comité de construction ayant repris cette question, avant la mise en chantier des travaux de construction de cette partie de l'église, a estimé qu'il y avait lieu de revenir sur les plans. Considérant que l'église est une construction relativement basse, avec le cintre pour motif général, il semble que l'église ne s'accommoderait guère d'un clocher avec une pointe effilée. D'autre part, le comité juge qu'il y aurait lieu de revoir la question de la hauteur du clocher, qui devrait être calculée de telle manière que la niche des cloches dépasse légèrement en hauteur le faite de l'église. Comme couronnement du clocher, nous vous prions de bien vouloir étudier un style qui rappelle fidèlement celui du clocher de la chapelle du village. A côté de l'avantage financier considérable qui en résulterait, le comité est certain que l'édifice gagnera également au point de vue esthétique.»

annexe 64. Chapelle Saint-Michel, Haute-Nendaz, Nendaz, 18e siècle.

Église et chapelle Saint-Michel de Haute-Nendaz, Simon Germanier et al., [S.I.], 2000 (Nendaz Panorama ; 75), p. 23



annexe 65. Église Saint-Paul, Grange-Canal, Genève, 1913-1915.

<http://www.cath.ch/newsf/geneve-la-paroisse-saint-paul-de-cologny-fete-ses-100-ans/>, consulté le 13.04.2015.



annexe 66. Église Notre-Dame du Bon-Conseil, Lourtier, 1932.

<https://vslibre.wordpress.com/2013/09/18/calendrier-historique-du-valais-18-septembre-1932-une-eglise-moderne/>, consulté le 13.04.2015



annexe 67. Église de Semsales, 1922-1926.

<http://www.notrehistoire.ch/group/monuments-religieux/photo/43337/>, consulté le 13.04.2015.



annexe 68. Église Saint-Pierre, Fribourg, 1930.
Photographies : Aude Devanthery



annexe 69. Église, Saint-Pierre, Orsonnens, 1935-1936.
Photographies : Aude Devanthery



annexe 70. Église Saint-Pierre, Murist, 1937-1938.
Photographies : Aude Devanthery



annexe 71. Église Saint-Pierre-aux-Liens, Mézières (FR), 1939.
Photographies : Aude Devanthery



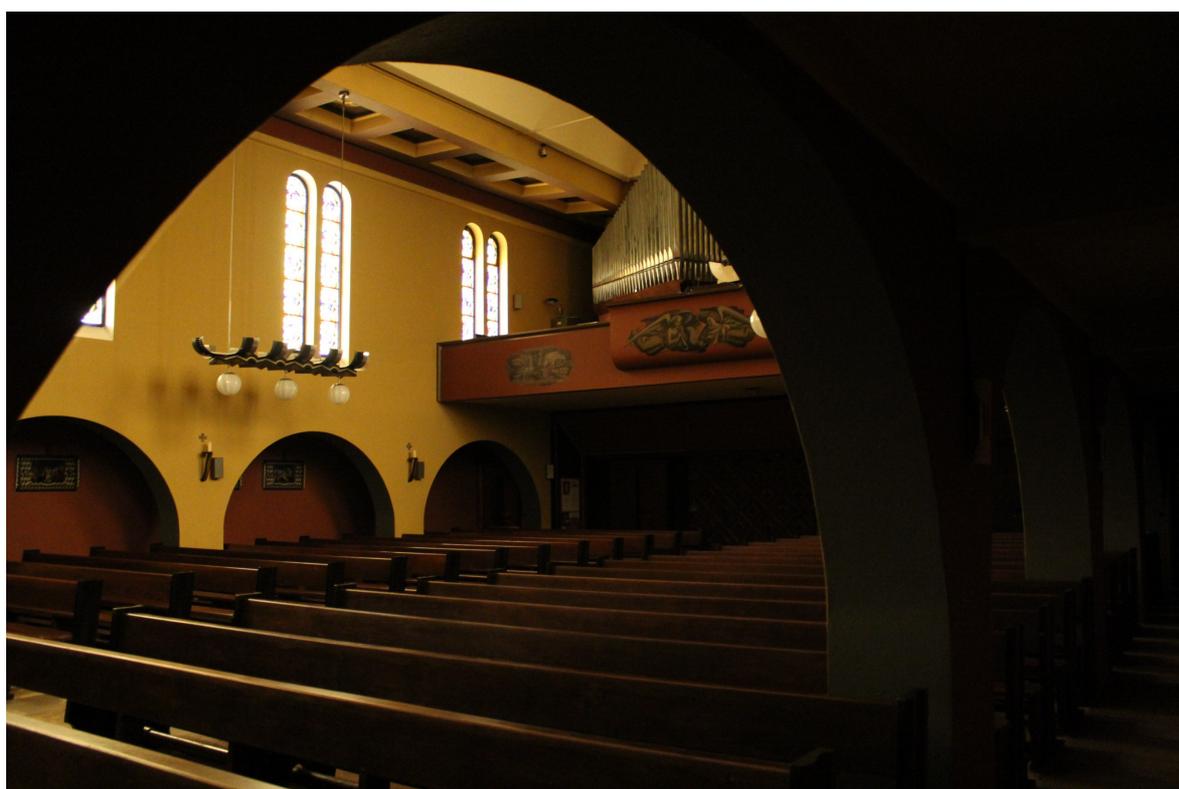
annexe 72. Église Notre-Dame de l'Assomption, Finhaut, 1928-1929.
Église paroissiale de Finhaut : restauration 2004-2005, [réalisation : Paroisse de Finhaut] ; [coord. : Sandro Benedetti, Christophe Lugon-Moulin], [Finhaut], cop. 2006, p. 13, 35.



annexe 73. Église Saint-Pierre, Murist, 1937-1938, vue extérieure.
<http://randonnees-pedestres.ch/circuit/76-murist-montborget/>, consulté le 29.05.2015



annexe 74. Église Saint-Pierre, Murist, 1937-1938, vue intérieure.
Photographie : Aude Devanthery



annexe 75. Église Saint-Symphorien, Fully, 1934-1936, vue intérieure.
Photographie : Aude Devanthéry



annexe 76. Église Saint-Symphorien, Fully, 1934-1936, chœur.
Photographie : Aude Devanthéry



annexe 77. Église Saint-Symphorien, Fully, 1934-1936, portique.
Photographie : Aude Devanthery



annexe 78. Église Saint-Symphorien, Fully, 1934-1936, façade principale.
Photographie : Aude Devanthery



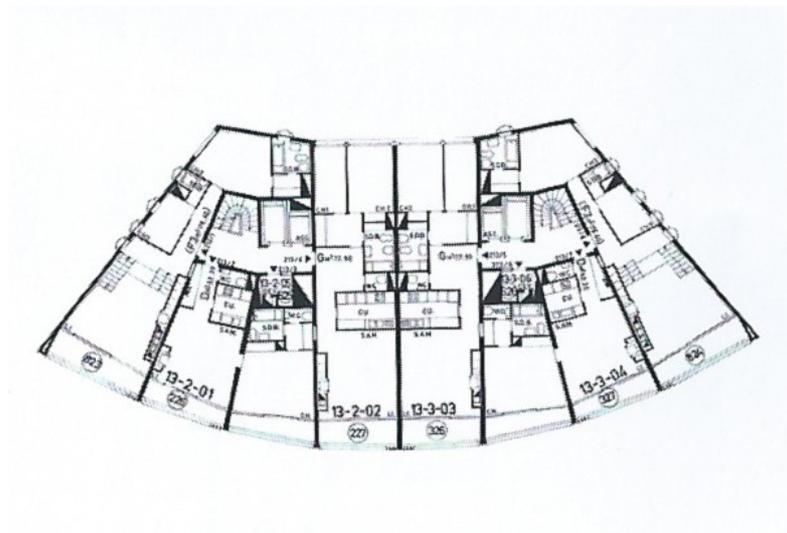
annexe 79. Chapelle Saint-Christophe, Crans-Montana, Montana, 1952.
http://www.noble-louable.ch/eglises/crans/crans_chapelle.htm , consulté le 10.06.2015.



annexe 80. Église Saint-Michel, Corin, Montana, 1966.
<http://www.notrehistoire.ch/group/monuments-religieux/photo/42750/>, consulté le 10.06.2015.



annexe 81. Tour de Super-Crans, 1964-1968, vue extérieure et plan.
L'architecture du 20e siècle en Valais, 1920-1975, sous la dir. de l'État du Valais ; en collab. avec les Archives de la construction moderne, Gollion, 2014, p.116, 136.



annexe 82. Énoncé du concours lancé par la Classe des Beaux-Arts de Genève et ayant pour titre « Histoire de l'architecture en Suisse depuis le commencement du siècle jusqu'à nos jours ».
Jacques Gubler, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, Lausanne, 1975, p. 25.

« L'histoire de l'Architecture, dans ces cinquante années (allusion au titre du mémoire proposé), devra donner une idée exacte et complète de ce qui s'est fait en Suisse et des projets arrêtés ou en voie d'exécution, tels que monuments publics, ponts, églises, stations de chemins de fer, entrées de villes, collèges, édifices publics, hôtels pour étrangers, habitations particulières de premier ordre, etc. ; cette description devra être faite non seulement au point de vue du décor, mais aussi à celui des convenances auxquelles doivent répondre ces constructions de divers genres. Le mémoire devra traiter de l'influence sur notre architecture des grandes écoles qui nous avoisinent : française, allemande, italienne ; des rapports entre les styles, les matériaux et les exigences de climat des diverses localités.

L'auteur devra s'occuper des études classiques, des ressources que les principales villes de la Suisse offrent aux élèves, de la recherche des caractères d'Architecture suisse qui se seraient perpétués jusqu'à notre époque ; *de l'avenir de notre architecture et de la possibilité de créer un style national dans notre pays*. Le mémoire traitera aussi des *salaires des ouvriers*, de leur *nationalité*, des avantages qu'il y aurait à *encourager nos concitoyens à embrasser certaines professions trop négligées par eux* (56). On verrait avec plaisir, comme application des idées émises dans le mémoire, que l'auteur examinât les avantages que l'on pourrait retirer, au point de vue de l'Architecture, des vastes emplacements laissés disponibles par le fait de la suppression des fortifications de plusieurs villes de la Suisse. (...) » (57).

annexe 83. École d'agriculture, Châteauneuf, Sion, 1922.

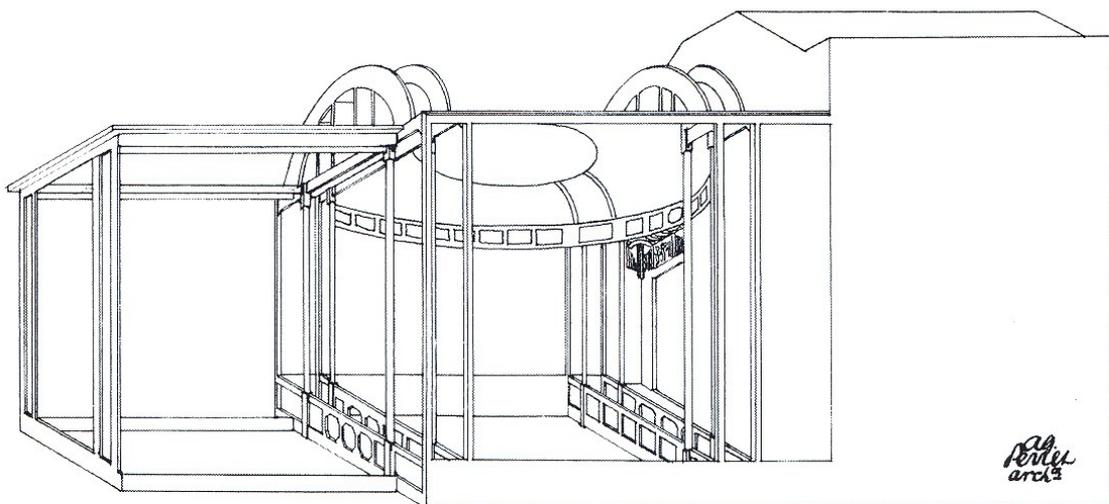
<http://www.valais-community.ch/fr/temoignages/marche-concours-des-taureaux-d-herens-2011-98-27430>, consulté le 29.05.2015.



annexe 84. Théâtre des Champs-Élysées, 1913, façade principale.
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/Theatre-des-champs-elysees-.jpg>, consulté le 29.05.2015.



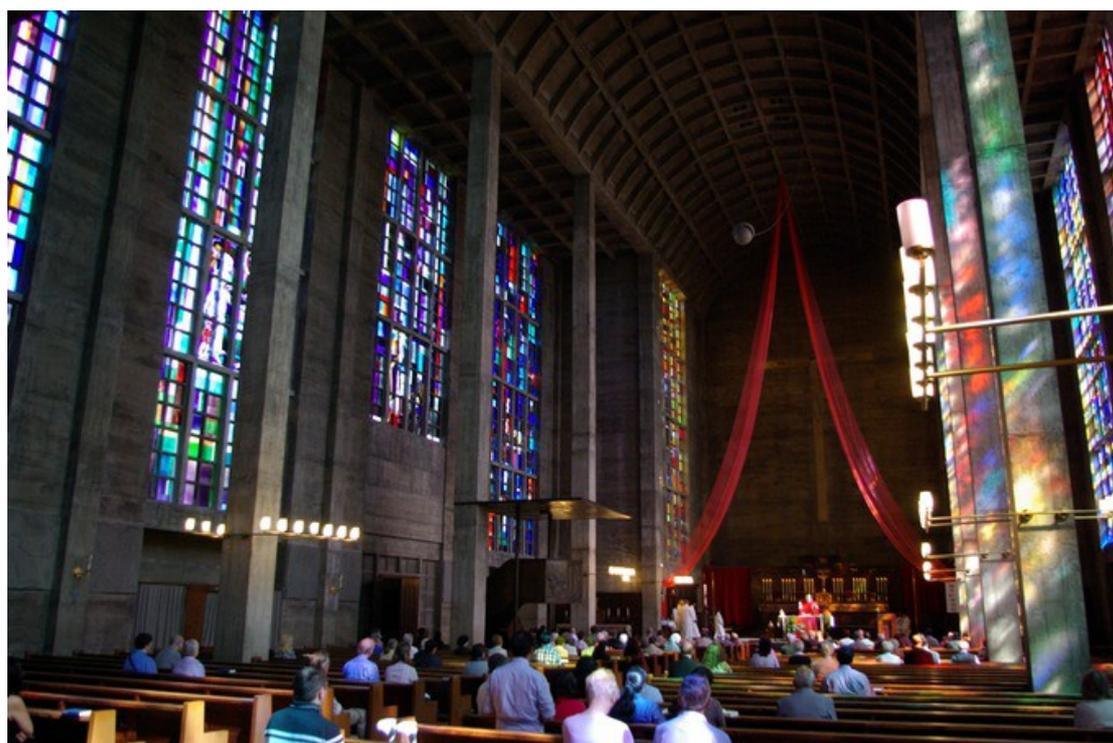
annexe 85. Perspective ossature, Théâtre des Champs-Élysées, 1913.



annexe 86. Église Notre-Dame du Raincy, Le Raincy, 1922-1923, extérieur et intérieur.
<http://homedesignblogs.net/tag/lglise-notre-dame-du-raincy>, consulté le 01.06.2015.



annexe 87. Église Saint-Antonius, Bâle, 1925-1927, extérieur et intérieur.
<http://www.ecs.umass.edu/~arwade/antoniuskirche---basel/antoniuskirche-basel-imp24-11.html#previous-photo>, consulté le 01.06.2015.



annexe 88. Église Saint-Engelbert, Cologne, 1932.

<http://www.muenchenarchitektur.com/events/16094-baukunst-aus-raum-und-licht-sakrale-raeume-in-der-architektur-der-moderne>, consulté le 01.06.2015.

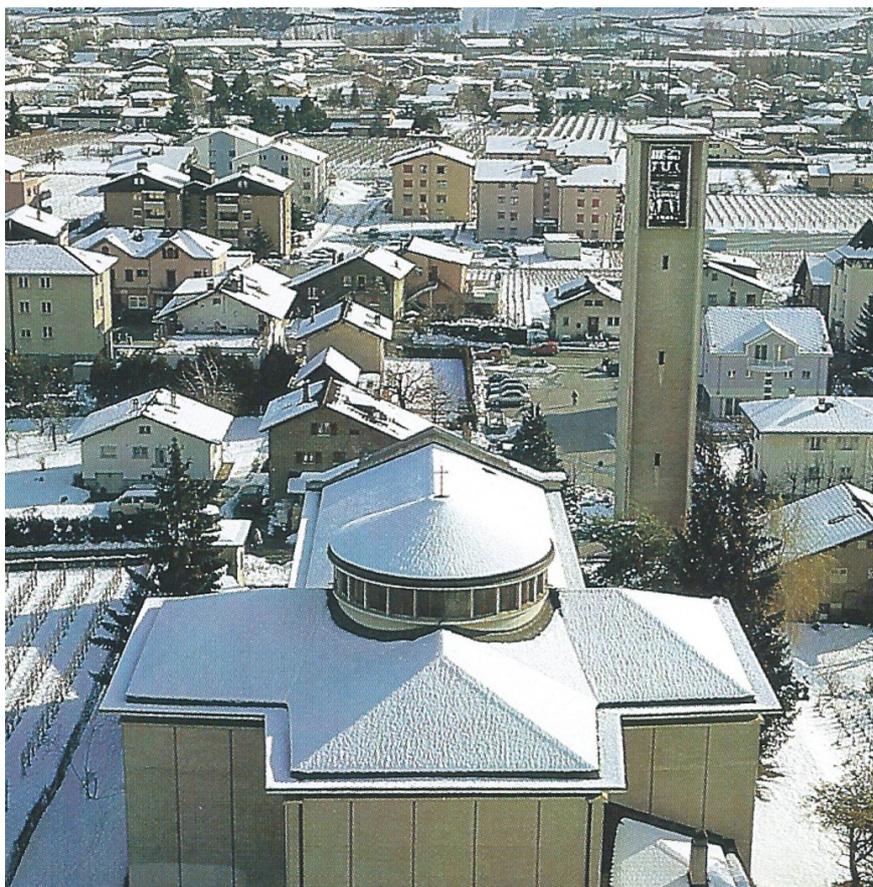


annexe 89. Église Saint-Engelbert, Essen, 1935.

<http://kulturreise-ideen.de/architektur/moderne/Tour-kirchbauten-der-moderne-in-essen.html>, consulté le 01.06.2015.



annexe 90. Église Saint-Théobald, Plan-Conthey, Conthey, 1957.
Églises de pierres, églises de lumière, 1997, p. 44.



annexe 91. Église Notre-Dame-du-Bon-Conseil, Lourtier, 1956-1957.
L'architecture du 20e siècle en Valais, 2014, p. 187.



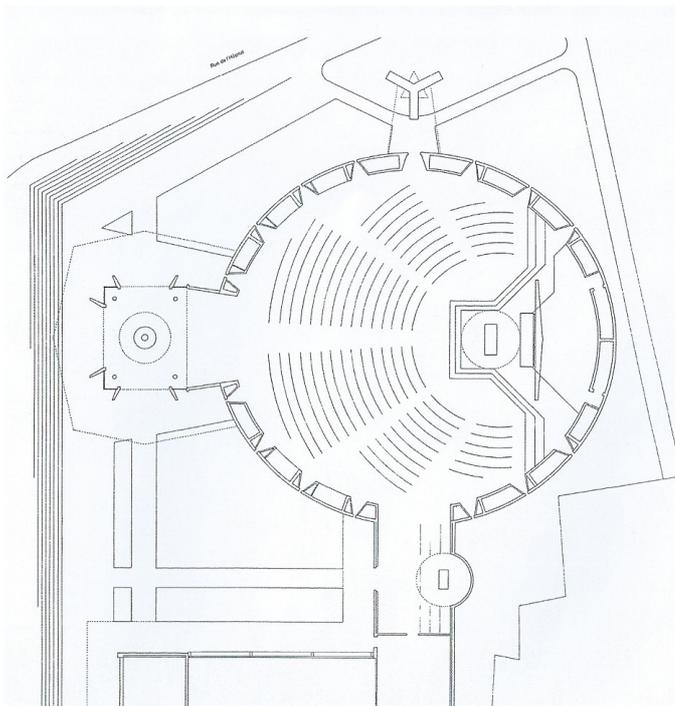
annexe 92. « La leçon de Lourtier », de Paul Budry.
Gubler, 1975, p. 195.

« Il (l'organisme architectural de Lourtier) paraît qu'il a fait scandale. Entre plusieurs journaux un anonyme de la « Gazette de Lausanne » le démolit sans merci, d'ailleurs sans l'avoir vu, puisqu'il a « vu » l'église de Sartoris couverte de tôle ondulée (?), son campanile en demi-section (?), son toit formant angle aigu avec la pente du mont (?), ses fenêtres côté montagne au ras du sol (elles sont à deux mètres de terre). (...) Il reste de cet article que les « bonnes gens » de Lourtier s'en vont prier dans une espèce d'« abattoir à porcs » et que bien des honnêtes gens de Lausanne le croient à la suite. (...)

Voilà jusqu'où le préjugé fossile peut égarer ces défenseurs professionnels de l'HORDRE (sic), genre « bon vieux temps — Dieu-de-nos-pères — croix-de-mère — etc., et la stupide méthode d'agiter l'épouvantail bolchévique au nez des gens dès que vous entendez changer un rien à notre ordre moisi. (...) « Si c'est ça le bolchévisme, disait plus sagement le desservant de Lourtier, alors soit, je suis bolchévique ».

Et vive, ma foi, le bolchévique de Lourtier qui nous prouve au moins que Dieu est moderne, (...) » (874).

annexe 93. Église Sainte-Croix, 1962, extérieur et plan.
L'architecture du 20e siècle en Valais, 2014, pp. 126-127.



annexe 94. Église Saint-Nicolas, Hérémence, 1968-1971, extérieur et plan.
L'architecture du 20e siècle en Valais, 2014, p. 45, 47.

