Zeitschrift: Monuments vaudois

Herausgeber: Association Edimento - pour le patrimoine

Band: 4 (2013)

Artikel: Rupture et permanence : la transformation du temple de Saint-Luc à Lausanne

Autor: Chenu, Laurent

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1053368

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Rupture et permanence

La transformation du temple de Saint-Luc à Lausanne

Laurent Chenu

Au-delà de sa forme et de ses usages, la permanence d'une architecture constitue ce qui, aux yeux des spécialistes comme à ceux des profanes, représente la valeur d'un patrimoine. « Ce qui fut » étant reconnaissable de « ce qui est ». L'écart dans le temps entre ces « états » de l'architecture conduit à considérer généralement toute modification comme un facteur perturbateur, voire destructeur de la valeur patrimoniale d'une œuvre. Ce critère souffre pourtant d'une vision réductrice de ce qui forme l'histoire d'une manière générale et celle de l'architecture en particulier. Acte créateur des mouvements du temps, acte conscient des transformations de l'espace, acte significatif des interruptions et des constantes, l'histoire inscrit dans l'œuvre humaine sa propre évolution, son propre bouleversement. Le patrimoine architectural n'est pas un corpus figé, mais un réceptacle des développements de ce qui le constitue.

Si le dernier quart du XXe siècle s'est engagé comme jamais auparavant à mettre en exergue le patrimoine comme valeur incontournable de la société contemporaine, il est désormais indispensable en ce début de troisième millénaire de donner à cette valeur une compréhension de sa relativité, propre à chaque objet, et d'inscrire la pérennité de cette valeur dans la généalogie de ce qui lui a donné forme, et dans ce qui permet de le pérenniser. La perception d'un patrimoine constitué d'objets stables, immuables et intangibles, croissant probablement jusqu'à recouvrir tout le territoire, doit laisser place à l'affirmation d'un patrimoine valorisé par son interprétation et par son évolution. Réduire le patrimoine au seul critère de conservation stricte annihile la part essentielle de ce qui le constitue : la permanence de son habitation et des transformations, petites et grandes, qui l'accompagnent pour ne pas le faire basculer dans la ruine et dans la seule marque d'une mémoire. La conservation d'un village, d'un édifice, d'un décor ou de tout élément architectural ou territorial reconnu comme valeur patrimoniale ne peut avoir lieu que dans la nécessité de penser et de choisir, dans la pratique de l'acte conservatif, une action qui transforme dans tous les cas sa perception et sa signification. Le projet patrimonial est cela. Un acte responsable, conscient et prospectif, ouvert sur le futur de l'œuvre, comme respectueux de son passé, inscrit dans l'histoire des lieux, des personnes et des usages qui les lient.

Intervenir sur le patrimoine engage cette responsabilité d'édifier le présent, d'user de la compétence de bâtir la vision d'une histoire avec nos moyens contemporains. Comme le peintre, l'architecte ne peut agir sur ce présent sans percevoir la nature même du processus créatif : « Tourné vers le futur et conscient de son passé (…), ce présent est un lieu de mémoire et de prophétie »[1]. S'adressant à travers les siècles à Leon Battista Alberti, le peintre et théoricien Rémy Zaugg circonscrit avec détermination la valeur de cette *morale du travail* qui seule guide l'artiste et l'architecte dans un processus digne d'une inscription positive dans les temps de l'histoire : « (…) parce qu'il sait surtout que le passé prospectif d'où il tire exemple et stimulation, a lui aussi été une fois un présent, c'est-à-dire une volonté de concrétiser un avenir perçu intuitivement »[2]. La leçon de Zaugg, comme en miroir à l'œuvre écrite et construite d'Alberti, inscrit le présent dans sa capacité non pas d'être simplement conservé, mais de se poursuivre et de se renouveler. Entre destruction et construction, le patrimoine architectural procède d'un processus identique. La

1 *Août 2013. Le temple de Saint-Luc après transformation (Photo Joël Tettamanti).*

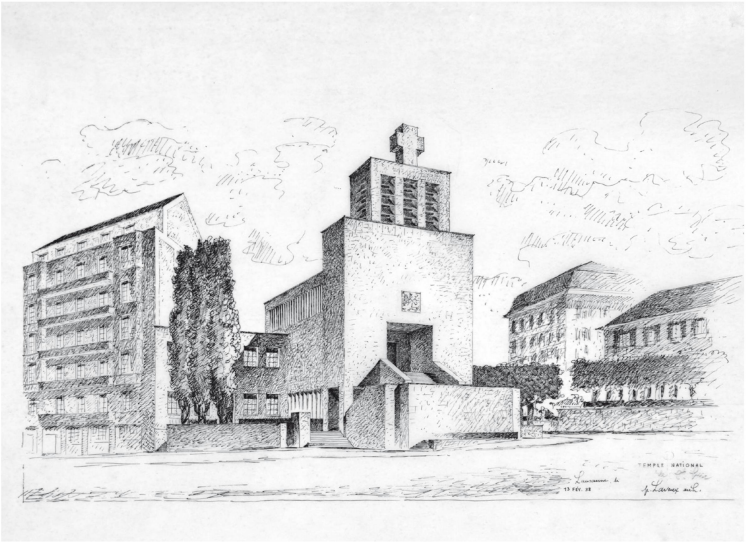
compétence de transformer le réel, de modifier la substance matérielle et spatiale de l'architecture dans une continuité et dans une continuation de l'édification donne tout son sens à l'acte patrimonial dialectique. Le projet patrimonial repose sur cette conscience d'édifier, de transformer et de continuer l'œuvre, désormais différente et pourtant toujours semblable.

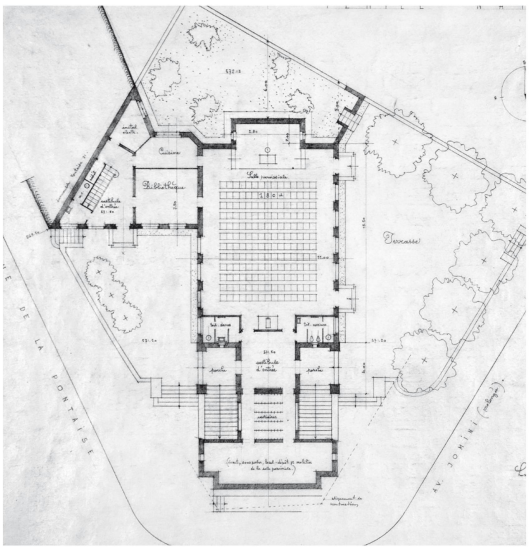
Il est des lieux, des architectures et des décors qui inscrivent leur permanence dans les transformations de leur histoire. Ils représentent un patrimoine à mettre en exergue pour les qualités d'enchaînement et de cohérence entre un projet initial, sa réalisation originelle, ses transformations successives et son devenir prospectif. Ces transformations résultent de la capacité de l'œuvre au passage d'un état à l'autre, à la migration d'un usage vers l'autre. L'architecture démontre dans l'affirmation de ses qualités patrimoniales une aptitude à l'accueil de ses transformations matérielles et à l'hospitalité de ses usages successifs. Il s'agit bien ici de démontrer comment « une architecture poreuse qui laisse la vie et les actions des hommes la traverser et jouer avec elle »[3] enrichit sa valeur patrimoniale. Walter Benjamin et Asja Lacis ont affirmé, dans leur portrait de Naples, cette nécessité de considérer l'architecture comme perméable afin de garantir l'expression significative de la « rythmique d'une communauté », c'est à dire son inscription dans le temps de l'histoire[4].

LE TEMPLE DE SAINT-LUC

Si les cathédrales et les édifices majeurs de l'architecture civile et religieuse sont désormais tombés dans les considérations touristiques et commerciales de la société de l'image, le patrimoine de quartier, plus modeste, est confronté depuis plusieurs années à la nécessité de transformer ses usages pour en assurer la pérennité. Ce patrimoine local, souvent peu connu des proches habitants, contient pourtant un potentiel exceptionnel de valorisation de ses qualités. L'abandon progressif des usages du monument occultant malheureusement ses caractéristiques essentielles d'hospitalité.

Le temple de Saint-Luc, à Lausanne, participe pleinement de cette histoire à transformations multiples dont le patrimoine nous livre les plus emblématiques exemples. Etabli sur une parcelle occupée précédemment par la chapelle de l'Eglise libre de la Pontaise construite en 1895 par l'architecte Henri Verrey, le projet de nouveau temple est confié au début de l'année 1937 aux architectes Eugène Béboux et Paul Lavenex. Ce dernier, formé chez Alphonse Laverrière comme dessinateur, s'associe d'abord à Eugène Mamin (1932-1936), puis à Eugène Béboux (1937-1938). L'expérience de la conception et de la réalisation des deux temples protestants de Renens (1933-1937) et de Mathod (1936-1938) l'amène à être retenu avec son associé pour bâtir celui de la Pontaise. Il réalisera plus tardivement la construction de deux autres temples, ceux de La Rosiaz (1949-1952) et de Juriens (1966-1969). Son introduction dans les milieux de l'Eglise protestante le conduira





2-3 *Perspective, 13 février 1938, et plan du rez-de-chaussée, salle paroissiale et bibliothèque, 8 avril 1938, par Paul Lavenex (Archives de la construction moderne – EPFL, fonds Lavenex).*

pendant sa longue carrière à rénover presque une trentaine de temples à travers le Pays de Vaud.

Dès le départ de l'opération, le manque de fonds destiné à la construction du temple de Saint-Luc ralentit le développement de sa mise en œuvre. Les hésitations du projet qui doit occuper la pointe de l'îlot situé entre la rue de la Pontaise et le sommet de l'avenue Antoine-Henri Jomini illustrent également les difficultés que représente notamment l'occupation de la partie libre située côté rue et destinée au programme d'accueil annexe de la paroisse. C'est bien pourtant la forme en trapèze de la parcelle achetée par l'Eglise protestante à l'Eglise libre en 1937 qui conduit les architectes à édifier en tête et en haut de celle-ci un imposant volume dont le clocher n'est, pour la première fois dans le canton, pas surmonté d'une charpente et d'une flèche. Ce dispositif résolument nouveau rompt avec l'architecture régionaliste de Fernand Dumas à Lutry (1931) ou de Louis Genoud à Saint-Cergues (1934), dont les lieux de culte expriment encore, dans un registre certes modernisant, un caractère assez traditionnel. Lavenex et Béboux bâtissent ici un petit manifeste de la modernité lausannoise dont la composition parallélépipédique austère détonne dans ce quartier en pleine mutation. Dominant le carrefour, en position oblique à égale distance des deux voies qui forment la parcelle, le temple affirme son modernisme autant dans son dispositif fonctionnel que dans l'expression brutaliste de ses volumes et de ses façades. Réagissant autant à l'exiguïté de la parcelle qu'à l'importance des surfaces du programme, les architectes superposent la salle de culte, à l'étage, aux locaux de réunion et de catéchisme de la paroisse, au rez-de-chaussée. Cette disposition particulière permet, en outre, d'élever la nef dont l'accès occupe, par un double escalier monumental, la tête de la composition. Ainsi détachée de la rue, l'entrée du temple jouit d'une position dominante sur les rues adjacentes et contribue par son retrait à l'élargissement spatial du carrefour. Les façades reflètent cette volonté d'élévation du mouvement de l'édifice en consacrant principalement leurs surfaces aux crépis de sable beige, à l'exception de quelques petites ouvertures dont la fonctionnalité dicte la forme, la dimension et la position. La masse du volume de l'entrée forme socle au clocher dont les faces ajourées dégagent le rythme des abat-sons, lui-même soutenant une croix trapue de béton armé. A l'est, appuyé contre le haut pignon de l'immeuble adjacent, un portique surmonté d'une galerie fermée relie les volumes majeurs de l'édifice à la rue de la Pontaise.

L'impression de l'ensemble rompt avec la tradition architecturale des églises vaudoises et lausannoises. Les premières réactions exprimées lors de la consécration de l'église, le 7 avril 1940, font part d'un scepticisme certain[5], voire d'un effarement total[6]. L'expressionisme extérieur de l'édifice tranche avec le volume intérieur entièrement peint d'un décor étonnant que le visiteur découvre au moment de pénétrer à l'intérieur. Si les espaces du rez-de-chaussée restent conformes à ce que l'utilisateur attend d'une salle de paroisse pratique et largement éclairée par de grandes baies, le paroissien qui franchit le seuil de l'église reste surpris de l'impression lumineuse et subtile produite par le volume de la nef, alors que les façades extérieures lui ont laissé un sentiment d'uniformité et de massivité. Comme découpée dans les volumes pleins de l'édifice, la nef se divise verticalement en deux parties superposées,

de dimensions presque égales, et pourtant très différentes. La partie basse est aveugle, fermée sur elle même, comme enserrée dans une enceinte rectangulaire. Au-dessus, une ouverture continue rythmée par une succession serrée de montants court tout le long des deux façades latérales et diffuse une lumière remarquable à l'intérieur de l'édifice. Une galerie, superposée à l'espace d'entrée et de services du hall, accueille l'orgue et quelques rangées de sièges.

Après la dureté des volumes et la neutralité matérielle des façades, ce qui frappe sans doute le plus le visiteur de 1940, c'est la polychromie extraordinaire de la nef[7]. A la façon des *wall drawings* de Sol Lewitt ou de certaines compositions juxtaposées de Josef Albers, la couleur recouvre tout (murs, plafonds, poutres, décors, montants et croisillons de fenêtres, embrasures des ouvertures, serrurerie…) à l'exception des vitres claires et translucides disposées de part et d'autre de la partie haute du volume. Ce contraste supplémentaire entre une réflexion uniforme de la lumière sur les façades extérieures et une absorption de la lumière par les surfaces intérieures colorées produit un véritable choc visuel. Au fond du chœur, comme relégué dans une niche de lumière, un vitrail figuratif représentant l'évangéliste Luc, patron des médecins et des peintres, semble isolé de cette abstraction construite. Exécuté par l'atelier Chiara sur un carton de Charles Clément, l'œuvre de verre se détache de la radicalité moderniste du volume de la nef. A l'autre extrémité, la porte d'entrée du temple annonce par ses caissons de bois et ses inserts de verres de couleur rouge, la nature même de cette surprise architecturale et de ses effets picturaux saisissants. Paul Lavenex et Eugène Béboux ont sans doute fait appel au talent d'un artiste de leur génération pour accompagner ce travail protéiforme. Cette architecture totale, unique dans l'œuvre des architectes, résulte probablement de la présence à leurs côtés d'Edouard-Marcel Sandoz[8], figure artistique de cette période, qui créa et fit don à la Ville de Lausanne en 1948 du « taureau ailé », sculpture monumentale installée au pied du grand escalier et de la façade principale du temple. Le sculpteur Arthur Schlagetter a ici collaboré avec Georges Roncati dans l'exécution de ce monument animalier, symbole de Saint Luc, seul ornement adoucissant de sa figure le pan principal du volume de l'escalier monumental qui conduit à l'intérieur du lieu de culte.

Quelques mois seulement après sa consécration, le 24 juin 1940, l'Eglise protestante offre l'ensemble de la parcelle et du temple de Saint-Luc à la Ville de Lausanne. Ce changement de propriétaire donne à l'édifice les moyens administratifs et financiers de sa pérennité tout en préservant la poursuite d'activités qui vont, en se transformant avec le temps, imposer de nouvelles pratiques et de nouveaux travaux sur le monument.

LA RÉNOVATION DE 1964-1968

Vingt-cinq ans après sa construction, une intervention importante sur l'édifice se profile. La radicalité du propos initial des architectes dérange-t-elle encore ? S'agit-il d'une adaptation au goût du jour des usages et des techniques, ou plus simplement du traitement de l'usure des matériaux et des revêtements ? L'opportunité des travaux est finalement donnée par la nécessité de remplacer le chauffage du bâtiment et par l'urgence de traiter les surfaces intérieures endommagées par le temps. La première rénovation du temple de Saint-Luc se réalise ainsi pendant l'hiver 1964-1965. Fait rarissime en architecture, Paul Lavenex, constructeur de l'édifice, revient ici plus d'un quart de siècle après son premier œuvre pour projeter et diriger les travaux de rénovation du temple. La volonté de projet et la nécessité de réponses à donner aux évolutions des usages confrontent l'architecte à la valeur de son travail originel. Il engage alors une transformation à la fois subtile et radicale de l'édifice. D'un point de vue pictural et lumineux, l'opération renverse le dispositif initial. Les couleurs du volume intérieur de la nef sont recouvertes d'une seule couleur gris clair alors que les vitraux jusqu'ici neutres sont colorés selon la palette de l'arc-en-ciel. Ce changement de paradigme perceptif de l'espace majeur du temple interpelle l'inscription patrimoniale de cette double transformation. La typologie et le volume de l'espace sont inchangés, la couleur est toujours présente, l'usage est identique, l'esprit même du lieu, au sens de l'effet de l'architecture sur la valeur de la perception, reste permanent. Pourtant, tout a changé, tout est autre. « J'en ai été très heureux (…) » confie l'architecte au journaliste qui l'interroge le jour de la réouverture du temple en juin 1965. « Sur les conseils du peintre Casimir Reymond, la coloration des murs a été éclaircie, les fenêtres latérales ont été ornées de verres colorés, le plafond a été allégé de certaines surcharges. Résultat : le vitrail central de Charles Clément est maintenant beaucoup mieux mis en valeur, ainsi que la ligne générale de toute mon architecture »[9].

Les modifications apportées à l'ouvrage par cette intervention sont donc inscrites dans un projet qui modifie radicalement la perception de l'architecture. Une génération sépare les deux interventions. Une génération dans un milieu de XXe siècle bouleversé par le changement, comme il y en eut peu auparavant, en si peu de temps. Une génération nouvelle qui marque de son projet le temps du présent. Le temple est là, sa présence physique dans le quartier demeure. Avec son décor intérieur inversé, le risque est pris d'une destruction de l'œuvre originelle. Mais la transition au-delà de la génération maintient, par la rigueur d'une pensée continue, la valeur de l'œuvre. Entre l'état de 1940 et celui de 1965, le projet de Paul Lavenex transforme le monument, fait transiter une perception de l'espace vers la suivante. Entre ces formes identiques et les revêtements

différents de l'espace, le chantier met hors-temps l'architecture. Le projet et le chantier de transformation proposent un double jeu dialectique : une *modification-continuation* qui relève de l'opposition et de la complémentarité. Un état de passage, comme l'expose François Jullien lorsqu'il précise que « la modification 'bifurque' et la continuation 'poursuit', l'une 'innove' et l'autre 'hérite' »[10]. Un passage, qui dans le temps permet aux valeurs du monument de « communiquer » au travers même de la transformation. Le renouvellement des valeurs patrimoniales s'inscrit donc bien dans ce mouvement de transfert qui nourrit et se nourrit de la communication entre modification et continuation.

Ce processus est permanent et perpétuel ! Aujourd'hui, quarante-huit ans plus tard, les questions de 1965 ressurgissent. Les interrogations d'une dégradation substantielle de l'état matériel du monument accompagnent à nouveau celles de son utilité fonctionnelle. A l'écoute d'une transformation encore une fois radicale, le temple de Saint-Luc doit affronter des travaux de restauration considérables, et un transfert complet de ses usages, ou plutôt de la nature de leur symbolique. La maison du culte ferme ses portes, la maison de quartier investit le lieu. Le flux des paroissiens laissant la place au reflux des habitants.

LA RESTAURATION DE 2007-2013

L'occasion d'un nouveau projet est posée à nouveau sur la table des acteurs du monument. Après avoir laissé l'édifice sans entretien pendant de longues années, de dégradations en dégradations successives, et devant l'ampleur de la désertion des précédents usagers du temple, la Ville de Lausanne est poussée à réfléchir à des travaux et à de nouvelles fonctionnalités du bâtiment. Elle organise un concours d'architecture dont le programme, comme souvent, dépasse les capacités d'accueil des simples volumes d'origine.

En 2007, une procédure ouverte permet au jury de recevoir vingt et un projets de rénovation et de réaffectation du temple de Saint-Luc en maison de quartier. Le règlement-programme souhaite « obtenir un projet optimal et de grande qualité, offrant une réponse globale au concept et fonctionnement de la maison de quartier, tout en préservant et mettant en valeur les caractéristiques architecturales du bâtiment existant et du lieu »[11]. Cet objectif trouve dans le projet lauréat des architectes fribourgeois Deillon et Delley une résonance avec les principes architecturaux que porte l'édifice depuis son origine. La lecture de l'histoire fonctionnelle de l'ouvrage existant a confirmé la nef dans sa fonction d'accueil majeur. La galerie d'origine, intérieure à cet espace, y reçoit sur son plan horizontal un nouveau volume détaché des parois et des ouvertures latérales. Une grande ouverture rectangulaire complète l'intervention contemporaine et relie visuellement la salle au jardin, ouverture témoin de la nouvelle affectation visible depuis le quartier sur la façade ouest. Les autres fonctions de la « maison » se répartissent au rez-de-chaussée de l'église et l'annexe de 1940 est démolie et remplacée par l'articulation de facture contemporaine de trois volumes superposés.

Ce troisième état du monument, cette seconde transformation, soixante-trois ans après la construction et la consécration du lieu de culte de la Pontaise, procède évidemment différemment des projets et réalisations précédents. La nouvelle destination de son habitation n'est pas la transformation la plus importante d'un point de vue patrimonial. Du culte religieux à la culture urbaine, la continuité de l'accueil des publics est garantie. L'adjonction de nouveaux volumes à l'est ne constitue pas non plus un bouleversement des équilibres volumétriques d'origine. Les architectes ont su lire dans ces deux composantes de l'architecture du temple, les constantes sur lesquelles appuyer les modifications les plus essentielles, sans pourtant rompre avec la cohérence du monument d'origine. C'est le décloisonnement de l'espace de la nef vers l'espace du quartier qui donne à l'ensemble un nouveau paradigme. Désormais ouvert sur la ville, chargé de fonctions distinctes supplémentaires, l'espace cultuel d'origine du premier étage perd son échelle et sa hiérarchie. Réduit par un cube vitré dans sa partie supérieure arrière, traversé en son centre par la liaison avec le bâtiment annexe d'un côté et l'ouverture vitrée sur l'avenue Jomini, l'espace se renverse une fois encore. En comprimant son volume sur la partie inférieure de la salle et en l'orientant transversalement, l'espace est devenu autre. Cette transformation importante de forme et d'usage s'inscrit pourtant dans ce processus permanent du monument à se transformer de manière forte tout en conservant une caractéristique et une identité équivalente à celles d'origine. Modification-continuité, bifurcation-poursuite, innovation-héritage. Cet exemple particulier démontre, si c'était nécessaire, que toute architecture qualifiée dans sa forme et ses usages, tout monument, non seulement résiste à la destruction programmée, mais produit, avec l'intelligence d'un projet, des interventions contemporaines qui en garantissent son histoire et son habitation, sa valeur patrimoniale et prospective.

L'histoire monumentale du temple de Saint-Luc est non seulement inscrite dans le caractère exceptionnel de sa forme et de sa matérialité, mais tient probablement plus encore à l'usage étonnant de la couleur et de la lumière qu'en a fait son architecte au cours du temps. Dès sa réalisation initiale, l'œuvre architecturale est accompagnée par la complémentarité de l'œuvre artistique. Inscrite ainsi dans le rapport permanent des relations complexes de cette double dimension architecturale et artistique des

4 *Août 2013. Salle polyvalente, côté entrée, nouveau volume fermé posé sur l'ancienne galerie (Photo Joël Tettamanti).*

édifices religieux, le monument de la Pontaise exprime de façon encore une fois unique la singularité de ce rapport ancestral. Nous ne reviendrons pas sur les deux éléments artistiques figuratifs que sont la sculpture monumentale du « taureau ailé » d'Edouard-Marcel Sandoz et le vitrail de Charles Clément. La singularité architecturale et artistique du monument repose avant tout sur la partition abstraite, colorée et lumineuse du traitement de l'espace de la nef et de ses modifications successives. Installé en 1940 par Paul Lavenex et Eugène Béboux, le cycle des couleurs est le protagoniste permanent de l'espace majeur du monument.

Sous son revêtement pictural d'origine en 1940, ou sous le filtre du verre vingt-cinq ans plus tard, la couleur joue de la lumière et de la surface comme faire-valoir de l'espace [12]. Les effets de la couleur et de la lumière restent au cœur du dispositif architectural de l'édifice. En portant l'application de la couleur de la surface du mur à la surface du verre, l'architecte exploite la lumière et son importance croissante dans l'art des années soixante. Il inscrit la durée de la perception de l'espace dans les modifications de sa mise en œuvre, et dans son appartenance au monde en devenir auquel il s'intéresse. Paul Lavenex interprète alors par son travail ce temps qui dure et qui transforme, héritage et transmetteur. Son architecture et sa propre intervention sur celle-ci, à travers l'usage de la couleur, s'inscrivent bien dans un processus d'ordre patrimonial. L'opération de transformation et de réhabilitation de 2007-2013 ne pouvait prétendre s'inscrire dans la prise en compte du monument sans reposer la question de la couleur et de son rapport à l'espace intérieur de l'édifice. Faut-il conserver et restaurer les vitres colorées de 1965 ou restituer le décor de 1940 ? Poser cette interrogation conduit à examiner la valeur de l'authenticité de la couleur dans cet espace et à traiter la pertinence de celle-ci comme élément patrimonial à conserver. La Ville de Lausanne a retenu la forme du concours artistique pour trouver réponse à ces questionnements.

A l'origine de son projet, l'artiste lauréat Francis Baudevin se saisit du rapport rédigé par le conservateur-restaurateur Olivier Guyot à propos des sondages effectués préalablement. Intrigué par les couleurs qui apparaissent par bandelettes sur les murs et au plafond de la nef, l'artiste imagine utiliser ce dispositif de fenêtres pour proposer une composition de surfaces laissant apparaître les couleurs de 1940, à l'image d'un calendrier de l'avent ouvert sur l'espace de l'ancien lieu de culte. La découverte, à l'engagement du chantier, de la présence d'amiante dans la dernière couche picturale bouleverse ce premier projet et oblige à reconsidérer l'ensemble de l'intervention. Un désamiantage est nécessaire, et avec lui disparaît toute la stratification picturale existante. L'artiste propose alors de conserver l'utilisation de fenêtres de couleur, celles-ci non plus inscrites dans l'épaisseur du revêtement des parois, mais accrochées sur celles-ci. Vingt-quatre toiles de couleur monochrome, encadrées, de taille et de formats différents, sont ainsi disposées sur les murs de la grande salle. La composition de cet « accrochage » dans l'espace rappelle autant les taches de couleurs transportées par la lumière des vitraux installés en 1965, que la série des couleurs de la mise en scène abstraite de 1940. Par ailleurs, elle s'inscrit dans la continuité du propre travail de Baudevin, en consacrant l'usage de la géométrie et la référence à un artefact contemporain. Il utilise ici l'illustration de la pochette d'un disque vinyl consacré aux standards de jazz des années trente et réalisé par le compositeur et acteur David Rose. Les couleurs ainsi que les formats des cases colorées de l'illustration sont transcrites sur les toiles et réparties sur les murs

5 *Reconstitution des peintures intérieures de la salle principale au moment de l'inauguration du temple, côté entrée (Atelier de conservation-restauration d'art Olivier Guyot, Romont).*

6 *Janvier 2003. Salle de culte, transformation de 1968 : suppression des peintures de couleur sur les murs et plafonds, coloration des vitraux (Photo Joëlle Neuenschwander-Feihl).*

7 *Août 2013. Salle polyvalente, œuvres et installation de Francis Baudevin (Photo Joël Tettamanti).*

8 *Août 2013. Salle polyvalente, œuvres et installation de Francis Baudevin (Photo Joël Tettamanti).*

de la salle. Comme un hommage posthume à Paul Lavenex, la couleur retrouve, grâce au travail de Francis Baudevin, le rôle que l'architecte avait donné à sa présence dans l'édifice. La couleur n'est plus désormais recouvrement pictural, ou superposition lumineuse. Elle habite l'espace de ses toiles et occupe les murs de sa matérialité. La « maison » convoque l'usage du tableau et concentre sur ses façades intérieures la valeur de son histoire colorée. Loin des effets classiques de l'architecture moderne, à l'opposé des perceptions muséales des collections de tableaux, la grande salle de la Maison de quartier de Saint-Luc continue d'être habitée par la couleur, force pérenne de son histoire.

La double intervention architecturale et artistique d'aujourd'hui met en lumière la valeur « constructive » de ce patrimoine : échange au cours et à travers le temps comme entre la substance de la forme architecturale et de ses usages, ou encore entre la présence de sa matérialité et de ses couleurs. Le patrimoine se forge dans le mouvement des architectures qui s'affirment et des habitations qui les transforment. C'est ainsi que l'architecture monumentale renouvelle son contrat avec l'histoire et pérennise sa valeur culturelle. Accompagné par ses modifications, valorisé par ses interprétations, le temple-maison de Saint-Luc poursuit son habitation, c'est à dire sa capacité à accueillir des *gestes*[13], convoqués par l'architecture et appelés à la reconduire dans le temps.

NOTES

1 Remy Zaugg, Alessandra Lukinovich & Michèle Zaugg, *De la peinture de Leon Battista Alberti*, Genève 1983, p. 17.

2 *Ibid.*, p. 17.

3 Benoît Goetz, *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*, Lagrasse 2011, p. 115.

4 « Poreuse comme cette roche est l'architecture. Edifice et action s'enchevêtrent dans des cours, des arcades et des escaliers. En tout on préserve la marge qui permet à ceux-ci de devenir le théâtre de nouvelles constellations imprévues. On évite le définitif, la marque. Aucune situation n'apparaît, telle qu'elle est, prévue pour durer toujours, aucune figure n'affirme : 'Ainsi et pas autrement'. Ainsi se réalise ici l'architecture, cette pièce la plus significative de la rythmique d'une communauté. » (Walter Benjamin & Asja Lacis, « Naples », in Walter Benjamin, *Images de pensées*, trad. J.-F. Poirieret et J. Lacoste, Paris 1998, pp. 11-12.

5 « Son architecture ne sera pas du goût de tout le monde. Elle est d'un modernisme auquel il faudra s'habituer », in *Gazette de Lausanne*, 9 avril 1940.

6 « C'est horrible, Monsieur le pasteur, on dirait un transformateur… » - « Si seulement, répliqua le ministre, si seulement ! » (*Ibid.*).

7 « L'intérieur, disons-le d'emblée, rachète largement tout ce que l'extérieur a paru d'étrange : la décoration vieux-rose, bleu et or est du meilleur goût ; la chaire en stuc, posée à gauche, est au pied du chœur surélevé de quelques marches, avec une table de communion d'une belle sculpture, la galerie de l'orgue, avec une galerie de fer forgé, le mobilier de bois bruni, tout cet ensemble fait le plus bel effet » (*Ibid.*).

8 « Monsieur Sandoz avait déjà prêté son talent pour la décoration intérieure du temple de Saint-Luc, et c'est ce qui lui a donné l'idée de créer une œuvre puissante et originale qui rompra magnifiquement avec la monotonie du grand mur soutenant l'escalier du temple » (« Chronique du Nord », in *Le Nord*, Lausanne, septembre 1988, pp. 14-16).

9 Paul Lavenex, citation in *La Gazette de Lausanne*, 5 juin 1965.

10 François Jullien, *Les transformations silencieuses*, Chantiers, I, Paris 2009, p. 31.

11 Ville de Lausanne, Direction des travaux, Service d'architecture, *Temple Saint-Luc, rénovation et réaffectation en maison de quartier, Rapport du jury*, Lausanne 2007, p. 2.

12 Lavenex 1965 (cf. note 9).

13 Goetz 2011 (cf. note 3) : « Tout fragment d'espace architecturé fait un geste auquel nous pouvons répondre par un geste ». p. 145.