

PAUL TILLICH ET L'ARCHITECTURE PROTESTANTE CONTEMPORAINE

Les grands théologiens protestants²⁷¹ de l'époque contemporaine se sont beaucoup occupés d'histoire²⁷², souvent de musique²⁷³, beaucoup moins d'arts visuels, et pratiquement jamais d'architecture²⁷⁴. A croire que cette visibilité-là des Églises ne leur importait absolument pas²⁷⁵. C'est pourtant la plus immédiatement accessible, celle qui retient d'abord l'attention des gens dans la rue. Les systématiciens tiendraient-ils ce problème pour trop basement matériel, donc pour trop indigne de leur considération ? Ou bien seraient-ils trop vite portés à la ranger dans la catégorie si commode des *adiaphora*, de ces choses tellement secondaires qu'elles ne sauraient importer réellement à la foi ? Mais alors, que font-ils de l'importance très réelle que ces bâtiments ont aux yeux des fidèles, puisque les paroisses n'hésitent pas à investir des sommes souvent très élevées dans leur construction, leur rénovation ou leur décoration ? Mon sentiment est que, dépourvus de réelle culture en architecture comme dans les arts visuels en général²⁷⁶, les théologiens de la période contemporaine ont préféré éviter (et évitent encore le plus souvent) de se prononcer dans un domaine où ils sont vite pris de court.

Paul Tillich représente à cet égard une glorieuse exception, surtout parmi les théologiens de sa génération. Lui s'est en effet beaucoup intéressé aux arts visuels et nous a laissé plusieurs textes consacrés spécifiquement à l'architecture religieuse²⁷⁷. Au début de celui sur lequel je désire retenir ici l'attention, il a proposé une explication qui, valable pour l'ensemble du protestantisme, l'est évidemment aussi pour ses théologiens : "Dès ses origines, la foi protestante s'est opposée aux arts visuels, architecture religieuse comprise. La pensée protestante considère ce qui relève de

²⁷¹ C'est souvent tout aussi vrai des théologiens catholiques.

²⁷² Les références sur ce point sont inutiles !

²⁷³ Qu'on pense aux travaux d'A. SCHWEITZER ou aux nombreuses références de K. BARTH à Mozart.

²⁷⁴ A part ses considérations sur l'art baroque en général, (cf. *La théologie protestante au XIXe siècle*, Genève, Labor & Fides, 1969), K. BARTH ne s'est prononcé à ma connaissance qu'une seule fois sur ce point, de manière fort sommaire et, remarquons-le bien, à la suite d'une sollicitation pressante de la revue *Werk*, (Zürich, 46/ 1959, 271-280). Ce fut apparemment aussi le cas des dix-neuf autres théologiens protestants qui répondirent à cette requête, parmi lesquels deux francophones (J.-L. LEUBA et G. WIDMER) dont les propos témoignent d'ailleurs de fort peu de sensibilité aux problèmes proprement architecturaux.

²⁷⁵ Le thème de la visibilité de l'Église a pris une très grande importance lors du *Kirchenkampf* qui déchira les Églises protestantes allemandes entre 1933 et 1945. Il est très présent chez BARTH et BONHOEFFER. Mais ni l'un ni l'autre ne l'a sauf erreur jamais conjugué à celui de la visibilité architecturale. Il est vrai que l'enjeu était ailleurs : l'Église devait se donner à voir dans sa réalité de communauté confessante et agissante.

²⁷⁶ La recherche théologique sur ce point demeure la plupart du temps en friche, à l'exception des travaux qui se poursuivent dans quelques rares centres spécialisés. Parmi eux, le département *Religion and Visual Arts* du *Pacific Theological College*, rattaché à l'Université de Berkeley, Californie, et l'*Institut für Kirchenbau und Kirchliche Kunst der Gegenwart*, rattaché à la Faculté de théologie de l'Université de Marburg/Lahn, en Allemagne. A noter que le département cité de Berkeley est animé, entre autres, par John DILLENBERG, qui a précisément rassemblé en un volume les textes de TILLICH publiés sous le titre *On Art and Architecture*, New-York, Crossroad, 1987. A noter également que, sur la lancée de l'exemple tillichien, des théologiens plus réellement actuels ont résolument engagé leur réflexion dans le champ des arts visuels, ainsi John COBB avec l'important chapitre de sa christologie qui engage le débat avec André MALRAUX (cf. *Christ in a Pluralistic Age*, Philadelphia, Westminster Press, 1975, 31-34).

²⁷⁷ Tous reproduits dans le vol. de John DILLENBERG cité à la note précédente.

l'oreille comme supérieur et opposé à ce qui relève de l'oeil ; le résultat en a été que le protestantisme a favorisé la création de grandes oeuvres en musique et en poésie, mais non en architecture, en peinture ou en sculpture".

Cette explication est nettement moins prosaïque que la mienne. Je la crois juste s'il s'agit d'expliquer le désintéret polémique que le protestantisme s'est ingénié à afficher sur ce point à l'endroit du catholicisme, accusé de faire la part trop belle au visible et à l'ostentatoire. Tillich me semble toutefois avoir accordé trop peu de considération à ce que je crois être la fécondité architecturale du protestantisme aux dix-septième et dix-huitième siècles tout particulièrement. Et puis il a un peu oublié, à mon sens, l'importance que de nombreux courants de la Réforme ont accordée à l'illustration. Il s'est peut-être laissé emporter trop facilement par une polémique implicite envers ses pairs en théologie - lui qui, curieusement, se distingue de la plupart d'entre eux par la parcimonie de ses références à la musique et par son peu d'attention à ce qu'elle peut bien signifier pour un théologien²⁷⁸. Le texte que je viens de citer me paraît en tout cas revêtir presque la valeur d'un aveu : par tempérament, Tillich était un visuel beaucoup plus qu'un auditif.

Cela suffisait-il à lui donner compétence pour se prononcer en architecture ? Certainement pas. Plus que d'autres peut-être, ce domaine requiert une certaine éducation du regard et du goût. Or Tillich a participé aux États-Unis à des rencontres qui lui ont donné les moyens de se prononcer à son propos en une certaine connaissance de cause.

On a souvent évoqué les contacts personnels de Tillich avec des représentants des arts picturaux, ou ses échanges avec le monde de la psychologie et de la psychanalyse. Il a aussi entretenu des relations très suivies avec des architectes. Dans les années 1920, ce fut avec les représentants du *Bauhaus*, à Dresde. Aux États-Unis, quand il y fut devenu un théologien largement reconnu, il a participé à un petit groupe interdisciplinaire dont faisait partie, entre autres, l'architecte italo-américain Pietro Belluschi, l'un des représentants les plus féconds et les plus remarquables de l'architecture religieuse américaine, auteur en particulier de la nouvelle cathédrale catholique de San Francisco²⁷⁹.

Ces quelques remarques introductives me permettent d'en venir plus directement au texte qui fait l'objet de ma communication : ce sont les premières pages de celui qui s'intitule "L'architecture religieuse contemporaine". C'est à mon sens le plus complet, le plus suivi et le plus centré de ceux que Tillich nous a laissés sur ce sujet. Il l'a écrit à la demande d'Albert Christ Janer et de Mary Mix Foley pour figurer dans leur livre intitulé *Church Architecture - A Guide to the Form and Spirit of 20th Century Religious Buildings*²⁸⁰. Ce gros ouvrage richement illustré se présente comme un vaste survol des réalisations les plus significatives de la première moitié de notre siècle dans le domaine de l'architecture religieuse. Il comprend plusieurs sections consacrées successivement aux différentes confessions chrétiennes (orthodoxie, catholicisme, protestantisme). Chaque section est introduite par le texte d'un théologien situant dans ses grandes lignes l'esprit de l'architecture propre à la confession à laquelle il appartient. Ce volume ayant été conçu en priorité pour le public américain, c'est évidemment la section consacrée au protestantisme qui tient le plus de place. Chaque grande dénomination (anglicanisme, luthéranisme, presbytérianisme, méthodisme, baptisme, unitarisme, etc.) y possède sa propre sous-section, introduite chaque fois et derechef par les propos d'un théologien représentatif.

²⁷⁸ Le silence de TILLICH sur le chapitre de la musique n'a pas été aussi total que la lecture de la *Théologie systématique* pourrait le donner à imaginer. Voir la communication de Théo JUNKER sur ce point. La très grande discrétion de Tillich sur les problèmes de la musique mériterait néanmoins d'être examinée de près. Que signifie-t-elle en effet quant aux structures profondes de ses élaborations systématiques ? Ou quant à ses références à SCHLEIERMACHER et à SCHELLING, qui eux, accordaient beaucoup d'importance à la musique ?

²⁷⁹ Sur BELLUSCHI, voir Meredith L. CLAUSEN, *Spiritual Space - The Religious Architecture of Pietro Belluschi*, Seattle-London, University of Washington Press, 1922. Nuance : la construction de la cathédrale St. Mary est postérieure de près de vingt ans à la mort de TILLICH.

²⁸⁰ New-York/Toronto/London, Mac Graw Hill, 1962

L'intérêt de toute l'affaire, du moins dans la perspective de notre colloque, est que le texte de TILLICH ouvre l'ensemble de la section consacrée aux diverses dénominations protestantes. De la part des concepteurs du volume, c'était de bonne politique. Ils ont ainsi donné à TILLICH l'occasion de s'exprimer sur la manière dont se monnaie architecturalement ce qu'il n'a cessé d'appeler le "principe protestant" - une désignation destinée précisément à faire porter l'accent sur ce qui, dans les tréfonds, est en principe commun à l'ensemble du protestantisme, par-delà toute la diversité de ses manifestations.

Mais TILLICH pouvait-il faire intervenir dans son traitement du problème architectural un "principe protestant" susceptible de transcender les diverses réalisations architecturales du protestantisme, sans évoquer aussitôt, par effet de contraste, l'existence d'une "substance catholique" dont il a souligné lui-même combien, à son sens, elle fait intrinsèquement partie des édifices issus de cette tradition ? Je le cite : "Les grandes basiliques et les cathédrales du passé représentent l'Église Catholique Romaine dans tout ce qui fait son mystère, sa majesté et son pouvoir hiérarchique. [...] Au moment de la Réforme, pour les rendre plus conformes à la foi nouvelle, les églises catholiques existantes furent occupées et débarrassées plus ou moins radicalement des sculptures et tableaux qui s'y trouvaient. Mais les édifices eux-mêmes demeuraient, avec toute la puissance expressive de leur style. [...] Ce simple fait provoqua une tension entre les principes et les besoins d'une paroisse protestante, et la signification symbolique inscrite dans l'architecture d'une église authentiquement catholique".

A première lecture, ces propos semblent difficilement contestables. Ils le paraissent d'autant moins que, architecturalement parlant, les adaptations des églises ou cathédrales héritées du Moyen Âge aux exigences du culte protestant n'ont pas toujours été des réussites. Remarquons toutefois que, pendant longtemps, on n'y fut guère sensible ni attentif. On l'était d'autant moins que, jusqu'au début du dix-neuvième siècle, on n'avait que mépris et incompréhension pour l'architecture médiévale. Autrement dit et contrairement à ce que pensait TILLICH, on n'attribuait pas l'inadéquation de ces édifices aux besoins des cultes qui s'y célébraient désormais à une tension, voire à un hiatus entre la signification symbolique de cette architecture et les principes de la spiritualité réformée, mais tout simplement et non sans mépris à la grossièreté culturelle d'une époque, le Moyen Âge, incapable de concevoir une architecture autre que ténébreuse et mal proportionnée²⁸². Pour l'exprimer en d'autres termes, je ne crois pas que TILLICH aurait insisté d'emblée sur cette tension et sur l'apparente incapacité du protestantisme à la surmonter architecturalement si, entre le dix-huitième siècle et lui, l'"historisme"²⁸³, comme il l'appelait, n'avait fait ses ravages en architecture, et en architecture religieuse surtout. Là encore, il vaut la peine de le citer : "L'historisme général du dix-neuvième siècle a conduit à répéter les styles du passé. Parmi ces tendances, l'une des pires fut la vague de l'architecture religieuse néo-gothique, non seulement dans le catholicisme, mais aussi à l'intérieur du protestantisme, sur l'ancien continent aussi bien que sur le nouveau". Je regrette que, à cet endroit-là de son texte, TILLICH n'ait pas ajouté une petite phrase : "Et nous n'en sommes toujours pas sortis". Elle aurait permis - et va nous permettre - de mieux comprendre ce qui est à mon sens l'enjeu majeur de toute sa contribution.

Quelques éléments d'histoire architecturale nous aideront à mieux saisir de quoi il s'agit, - une histoire que TILLICH me semble d'ailleurs n'avoir connue que très insuffisamment. Il signale au passage que, "lorsque de nouvelles constructions devinrent nécessaires", le protestantisme en vint "à inventer des formes originales, comme on le voit par exemple avec les *meeting houses* de Nouvelle-Angleterre, et en Europe avec les temples à plan centre, comme la grande *Frauenkirche*, maintenant

281 "Principe protestant", "substance catholique" : je reprends ici un couple bien connu de tous les spécialistes de TILLICH. Son examen avait fait l'objet de plusieurs communications au colloque TILLICH d'Autun, en 1987.

282 Voir à cet égard le rapport que déposa en 1749 la commission chargée d'étudier la réfection de la cathédrale Saint-Pierre de Genève, citée par A. GUILLOT dans *Saint-Pierre de Genève au fil des siècles*, Genève, Clefs de Saint-Pierre, 1991, 54.

283 Le courant ainsi désigné s'intitule aussi "école historique". Il est l'équivalent allemand du "mouvement de Cambridge" dans les pays anglo-saxons. L'un des principaux représentants français de cette tendance est VIOLLET-LE DUC.

détruite, de Dresde, en Allemagne". En réalité, s'il avait été mieux informé sur ce point, Tillich aurait pu écrire que les dix-septième et dix-huitième siècles ont vu le protestantisme donner lieu à une production architecturale à la fois importante, originale, et parfois très novatrice.

Les dimensions de cette communication ne permettent pas de montrer en quoi cette architecture protestante se distingue très nettement de l'architecture baroque catholique, avec laquelle on la confond trop souvent²⁸⁴. Je ne crois pas non plus très utile de nous arrêter au cas, pourtant fort intéressant pour lui-même, des *meeting houses* des dissidents et puritains anglo-saxons²⁸⁵. Je voudrais plutôt alléguer trois exemples susceptibles de bien faire saisir cette originalité et cette fécondité architecturales des dix-septième et dix-huitième siècles protestants.

Le premier est même antérieur à la période annoncée, mais il l'a préparée. C'est l'architecture de la Réforme française, qui, ensuite, doit avoir exercé son influence sur celle du protestantisme hollandais. Voici d'abord la représentation archi-con nue, tant elle a été souvent reproduite, de l'intérieur du temple Paradis, à Lyon ; elle date probablement de 1565. Le bâtiment était probablement circulaire ou légèrement oblong. On a beaucoup dit -et j'ai trop répété- qu'il était conçu comme un auditoire. Je n'en suis plus convaincu du tout²⁸⁶. Il s'agissait pour les réformés d'inventer un lieu qui ne marquât plus aucune distinction entre les prêtres et les fidèles. Mais ce n'est pas une architecture profane pour autant. J'aime la qualifier de "cérémonielle". Dès lors que tous sont prêtres par leur foi en Jésus-Christ, les fidèles sont rassemblés pour un culte auquel tous participent. Conformément à l'esprit de l'époque, d'importantes différences de classes sociales subsistaient entre eux, ce que montre parfaitement la disparité entre les sièges à disposition. Mais d'un point de vue sémiotique, donc aussi symbolique, l'important réside ailleurs : dans le fait que des sièges font le tour de tout l'édifice, formant une sorte de cercle des fidèles, le prédicateur émergeant pour ainsi dire de ce cercle, tout en y appartenant, pour assumer sa fonction propre. Quant à la table de communion, on ne l'installait initialement que les dimanches (quatre par année) où la cène était célébrée. Plus j'y songe et plus j'en arrive à supposer que, initialement toujours, on enlevait alors les sièges disposés au centre de l'édifice pour que la communion se situe au milieu des fidèles.

Quant à l'esthétique extérieure de tels édifices, faute d'en savoir davantage sur le temple de Lyon, voici un dessin représentant celui de La Rochelle (construit en 1577), dû probablement au grand architecte Philibert Delorme²⁸⁷. Deux commentaires suffiront : 1) il ne ressemble pas du tout à une église au sens où on l'entendait à l'époque ; les règles d'application de l'Edit de Nantes ne permettaient en effet pas que ce fût le cas ; 2) il ne cherche pas du tout à dissimuler, mais au contraire annonce clairement qu'il s'agissait bel et bien d'un lieu de culte, d'un "temple" au sens très programmatique où l'entendaient les réformés de l'époque²⁸⁸.

²⁸⁴ Je développe cet aspect du problème dans un livre auquel je suis en train de travailler sur *Protestantisme et architecture*. En attendant, voir quelques premiers éléments d'appréciation dans mon article "Les styles architecturaux du protestantisme", à paraître dans *Etudes théologiques et religieuses* (Montpellier), 1993.

²⁸⁵ C'est une architecture d'apparence volontairement laïque ou non religieuse, d'une part parce que ces congrégations, dans un premier temps, n'avaient pas le droit de disposer d'édifices dont l'esthétique rappelât celle des églises officielles (anglicanes) ; d'autre part parce que, ensuite, afficher cette architecture-là revenait à contester sémiotiquement l'Eglise officielle dans ses apparences les plus traditionnelles. Sur les *meeting-houses*, voir Martin S. BRIGGS, *Puritan Architecture and his Future*, London, Radhill, 1946.

²⁸⁶ Le rapprochement que fait Rainer VOLP, dans son récent ouvrage *Liturgik- Die Kunst, Gott zu feiern* (vol. 1, Gütersloh, Mohn, 1992), avec les usages hollandais a fini d'emporter ma conviction sur ce point.

²⁸⁷ Cette attribution n'est peut-être pas aussi certaine que l'admettent usuellement les historiens du protestantisme français. Le principal ouvrage sur l'oeuvre de Philibert DELORME ne mentionne en tout cas nulle part ce temple de La Rochelle. Cf. Anthony BLUNT, *Philibert Delorme*, London, Zwemmer, 1958.

²⁸⁸ Sur le choix du mot *temple* pour désigner en français les lieux de culte réformés et sur la sémiotique architecturale de ces édifices, voir mon article "Temple" dans *L'Encyclopédie du Protestantisme*, Genève, Labor et Fides, à paraître dès fin 1993.

Le second exemple est emprunté à ma région d'origine, le canton de Vaud. C'est le temple de Chêne-Pâquier (1672), un petit village campagnard. Il est à mon sens l'une des réalisations les plus remarquables de toute l'architecture protestante au dix-septième siècle. Là aussi, la silhouette n'a rien d'une église au sens traditionnel, et pourtant la destination d'un tel édifice ne pouvait pas faire de doute. Son plan ovale rassemble les fidèles autour de la table de communion et de la chaire, mais sans aucun effet de contrainte sémiotique. Flanquée des sièges réservés aux conseillers consistoriaux, responsables de la communauté, la chaire élégante et presque discrète, n'attribue pas au pasteur une visibilité autre que celle d'être bien suivi par les fidèles pendant le sermon. La table, elle, est au niveau des fidèles, car la communion est par excellence, non ce que l'on regarde faire sur une estrade, mais ce à quoi l'on participe. Enfin les médaillons des quatre fenêtres encadrant l'espace des fidèles représentent les symboles des quatre évangélistes, comme si l'on avait voulu souligner le fait que cet espace, comme dans les choeurs de jadis, est bel et bien sacerdotal, mais d'un sacerdoce auquel tous ont part.

Voilà, me semble-t-il, des réalisations architecturales dont la réussite va bien au-delà de ce que Tillich donnait à entendre quand il écrivait que l'on avait "essayé" de surmonter la tension entre principe protestant du culte et substance catholique des édifices, mais sans tout le succès voulu.

Le troisième cas est évidemment celui que Tillich lui-même donnait en exemple : la *Frauenkirche* de Dresde. La Dresdner Bank envisage, paraît-il, de la reconstruire, mais il n'en reste pour l'instant que des ruines consécutives aux terribles bombardements de 1945. Tous ceux qui l'ont visitée quand elle était encore debout en parlent avec admiration. D'où j'en déduis qu'aucune photo ne nous permettra jamais d'imaginer l'impression qu'elle faisait à ses visiteurs. Tillich la connaissait bien. La manière dont il y a fait allusion montre qu'elle lui laissait un souvenir ému. Pourtant, à notre goût, elle devait avoir quelque chose de trop pompeux pour correspondre vraiment aux constantes de la simplicité protestante. Mais elle était à l'image et aux dimensions d'une ville, Dresde, qui fut l'un des joyaux et l'un des principaux centres de culture de l'occident. Tillich attachait beaucoup de prix au fait que la *Frauenkirche* avait un plan centré, ce que montre d'ailleurs clairement le plan que le grand architecte saxon Georg Bähr avait fini par donner à cet édifice. Mais pensant en termes plus spécifiquement architecturaux, Tillich aurait également pu relever qu'à ce plan centré correspondait une construction en coupole. Là où l'architecture gothique, qui est de type processionnel, est faite avant tout d'une enfilade qui, disposée en long, dirige le regard vers un lointain qui lui échappe, du moins dans notre façon de la voir aujourd'hui²⁸⁹, celle de la *Frauenkirche* est verticale, non pas tellement pour attirer les regards des fidèles vers le haut, mais pour que, orientés naturellement vers la chaire et l'autel²⁹⁰, ils soient habités simultanément par la référence à un au-delà transcendant. C'est ce à quoi Tillich faisait peut-être allusion quand, plus loin dans son texte, il demandait à l'architecture de donner à l'espace "une forme qui manifeste le caractère numineux de l'édifice". Chose curieuse, mais qui mérite de retenir aussi l'attention : les cinq étages de galeries, avec leurs "loges de prière"²⁹¹, qui structuraient l'espace intérieur de cette église presque gigantesque étaient l'un des éléments constitutifs de sa numineuse verticalité.

Je pourrais citer des dizaines, voire des centaines d'autres exemples. Tous montreraient l'existence, aux dix-septième et dix-huitième siècles, d'une architecture religieuse dont non seulement les principes, mais aussi la substance, pour reprendre les expressions de Tillich, furent et demeurent bel et bien protestants, au point que je n'hésite pas à qualifier l'époque baroque d'âge d'or de l'architecture protestante²⁹².

²⁸⁹ Les fidèles de l'époque médiévale devaient en avoir une perception sensiblement différente. Cf. Gerhard KUNZE, *Lehre, Gottesdienst, Kirchenbau*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, vol. I, 1949, vol. II, 1969.

²⁹⁰ Il s'agit d'un édifice luthérien, et non réformé !

²⁹¹ Les *Betstübchen* étaient des loges vitrées que l'on pouvait louer (ou acheter) et qui permettaient aux milieux aisés, soit de se mettre à l'abri de la crudité ambiante en hiver, soit de se protéger de trop de promiscuité avec le commun des fidèles. Curieuse entorse au sentiment communautaire que devait engendrer le plan centré de l'édifice !

²⁹² Trop d'historiens de l'art, surtout en France, et la plupart des guides touristiques, ne s'en sont malheureusement pas encore aperçus.

Cette inventivité architecturale du protestantisme a malheureusement cédé le pas, au milieu du siècle dernier, à un néo-médiévalisme qui, lui, n'avait rien de protestant. Le mouvement est apparu d'abord et massivement du côté catholique, porté en France par les pages lyriques de Chateaubriand, dans son *Génie du christianisme*, sur la spiritualité connaturelle à l'art gothique; en Allemagne par l'enthousiasme romantique qui fit de l'achèvement de la cathédrale de Cologne une entreprise de ferveur nationale, et auquel de nombreux protestants n'hésitèrent pas à s'associer; en Angleterre avec Pugin et le mouvement de Cambridge, pour qui le gothique était "le seul style réellement et authentiquement chrétien", donc le seul qui convînt vraiment à un édifice réservé au culte, tant protestant que catholique.

La confrontation de deux images va nous permettre de bien percevoir cette mutation de la sensibilité. Toutes deux représentent le chœur de la cathédrale Saint-Pierre, à Genève. La première date de 1667 et montre les fidèles rassemblés autour de la chaire, dans le chœur de l'édifice²⁹³, sans que ce chœur ait eu pour le dessinateur François Diodati aucune signification mystique particulière. La seconde est un tableau de 1851 représentant un mariage célébré au même endroit dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle. L'intention du peintre est aussi évidente que l'attente de sa clientèle : faire voir dans ces piliers et ces voûtes, comme dans la lumière tamisée par les baies et les vitraux, un lieu invitant à l'élévation de l'âme, engendrant un sentiment de foi, capable probablement d'éveiller dans la sensibilité de ceux qui le fréquentent la nostalgie d'une spiritualité dont ils postulent qu'elle fut à son point culminant au treizième siècle, mais dont ils éprouvent bien des difficultés à inscrire la réalité en leur siècle d'industrie et de commerce.

Or ce que les sanctuaires datant effectivement de l'époque gothique semblaient offrir profusément à ce besoin de religiosité, mais au prix d'une réinterprétation idéalisante et idéologisante totalement étrangère au Moyen Age lui-même²⁹⁴, on s'est mis à le fabriquer de toutes pièces. Du côté catholique, ce n'était pas de la meilleure assiette spirituelle²⁹⁵, mais c'était encore plausible, dans la mesure où, selon les termes de Tillich, la "signification symbolique" inscrite dans une telle architecture, même contrefaite, pouvait correspondre aux besoins d'une liturgie authentiquement catholique, au sens des normes liturgiques antérieures à Vatican II évidemment. Mais du côté protestant, comme l'a si bien dit Tillich, "on comprend mal que les dirigeants des Églises protestantes [...] n'aient pas perçu comment le passé catholique romain venait interférer dans le contraste entre le symbolisme exprimé par l'édifice, et le symbolisme de ce qui s'y passe pendant un service protestant".

Non seulement ils ne l'ont pas perçu, mais ils s'en sont repus. Annoncé dès les environs de 1840, le mouvement est devenu vague déferlante dès 1860-1870. Anglicans, luthériens, réformés, méthodistes, baptistes, unitariens : je n'en finirais pas de citer des textes, dont certains issus de théologiens d'envergure, répétant que le style gothique est le seul qui convienne vraiment à un lieu de culte chrétien, car seul il favorise chez ceux qui y pénètrent (ou même se contentent de le contempler de l'extérieur) l'apparition de sentiments conformes aux exigences de la religion chrétienne. Pour le dire tout crûment: le néo-gothique a été une architecture destinée à fabriquer de la religiosité.

De là ces temples de nouveau munis de chœurs distincts de la nef, avec des fidèles assis en "rangs d'oignons" dans l'espace tout en longueur de cette même nef, le tout assaisonné d'effets d'ogives, de vitraux et même d'acoustique, dès lors que l'on ne s'intéresse plus tellement à construire des édifices convenant à une bonne diffusion de la parole, mais capables de donner aux sons des orgues et de leurs "voix célestes" une résonance toute romantique. Je me contenterai de deux exemples. Le plus connu et le plus programmatique de la France protestante est le temple de l'Étoile, à Paris, construit sous l'impulsion d'Eugène Bersier. Dans le genre, il y a bien pire, et à foison. Il n'en est pas moins très typique de toute une sensibilité, de toute une nostalgie. Que ce style-là corresponde encore aujourd'hui à ce que bien des gens ont à l'esprit quand ils pensent

²⁹³ La nef n'était quasiment pas occupée à l'époque.

²⁹⁴ C'est ce qu'a remarquablement montré J. RYKWERT dans son excellent essai, *La maison d'Adam au paradis*, Paris, Seuil, 1976.

²⁹⁵ Voir la critique impitoyable de l'architecture pseudo-gothique sous la plume d'un auteur catholique : André PLATEAU, "Le néo-gothique, un art sacré" ?, *Espace-église, art, architecture* (Paris) 9, 57-60.

église, temple ou chapelle, c'est ce que montre, autre exemple bien connu, la faveur qui continue d'entourer des édifices comme la cathédrale Saint-Patrik, coincée entre les gratte-ciel de New-York où elle prend figure de véritable contresens.

Une bonne compréhension de Paul Tillich et de toute la théologie de la crise en fonction de leur milieu d'écllosion suppose que nous ayons cette réalité présente à l'esprit. Car cette sensibilité et cette architecture pseudo-gothique sont ce à quoi les hommes de cette génération-là ont eu affaire pendant leur jeunesse et durant toutes leurs années de formation. C'est à l'omniprésence de cette architecture de pacotille et à tout ce qu'elle suppose de religiosité diffuse que nous devons aussi penser quand nous les voyons réagir sur le chapitre du religieux ou de la religion. Aussi trouvé-je important que nous songions à tous les parallèles que peut avoir en théologie un jugement comme celui que Tillich a porté sur la tâche impossible qu'on confie à un architecte quand on lui demande de se prêter au jeu pervers de cette religiosité-là : si l'on attend de lui qu'il imite le style d'une période qui n'est pas la sienne, on sape sa créativité et on l'empêche de s'exprimer en toute honnêteté. Il ne peut être un miroir pour ses contemporains et les empêche au contraire de prendre conscience de leur être réel. Il les nourrit d'illusions, - même si souvent ils aiment qu'on les illusionne. Ce qui vaut ici pour l'architecture vaut *a fortiori* pour la prédication, pour la catéchèse et pour bien d'autres domaines.

Alors, vers quelle architecture s'acheminer ? Elle doit être, bien sûr, éminemment contemporaine. Mais encore ? "Quand on demande que les nouveaux édifices aient un style contemporain", écrivait encore Tillich, "on se réfère à la nature de la créativité et on souscrit au principe éthique de l'honnêteté". Honnêteté du christianisme, évidemment : une exigence comme celle qui animait les théologiens de la crise ne pouvait se satisfaire d'un christianisme factice, donc pas non plus d'une architecture accusant le même défaut. Ce besoin d'honnêteté en architecture rejoignait évidemment l'une des exigences de Walter Gropius et du *Bauhaus*²⁹⁶ : finis les effets de décor dissimulant les structures réelles de construction derrière des apparences de médiévalisme ; désormais, les matériaux et les modes de construction devaient parler par eux-mêmes. A le bien comprendre, Tillich n'a écarté aucune technique, il a évoqué la possibilité de recourir aux vitraux, aux peintures. Mais il était bien convaincu d'une chose : un édifice convenant effectivement aux exigences du culte protestant ne répondra pas à cette attente grâce aux décorations plus ou moins adventices qu'on lui ajoutera, mais par la qualité même de ses formes, donc des espaces qu'il mettra à disposition de ce culte.

Mais peut-être surinterprète-je ici le texte de Tillich. "Créativité" et "honnêteté éthique" sont en effet, sous sa plume, les maîtres-mots de ses conceptions en matière de création architecturale. En architecture comme ailleurs se vérifie la remarque entendue à plusieurs reprises lors du dixième colloque Tillich de Montpellier: il est resté tributaire d'une conception romantique de la création artistique. Il semble n'avoir pas compris tout-à-fait que la découverte du *Bauhaus* fut de concevoir l'architecture comme "création d'espace", et non pas seulement comme "création dans l'espace"²⁹⁷. Admettons pourtant que Tillich, sur ce point, ait pressenti au moins partiellement la nouveauté du point de vue que défendait Gropius²⁹⁸. C'est alors certainement dans ce sens que nous devons entendre la conviction qu'il a exprimée en ces termes : "De nos jours, une architecture authentiquement protestante est possible, peut-être pour la première fois de notre histoire".

Protestante, vraiment ? Tillich a souvent répété que le principe protestant peut n'être pas lié au protestantisme. Sachant l'admiration que lui inspirait le souvenir de la *Frauenkirche* de Dresde, je me demande si, parmi les réalisations récentes, l'une de celles qui auraient le mieux répondu à son attente n'est pas la très belle cathédrale de

²⁹⁶ TILlich connaissait personnellement GROPIUS et l'école du *Bauhaus*. En revanche, il n'avait probablement pas lu les écrits du Corbusier. A noter que tout le combat pour la moralité en architecture (il s'agit de styles, non de modes de financement) a fait l'objet d'une critique parfois acerbe de la part de David WATKIN, *Morale et architecture aux 19e et 20e siècles*, Bruxelles, Mardaga, s. d.

²⁹⁷ Je dois cette remarque à l'article que Daniel GEHRING a préparé sur l'architecture protestante pour *L'encyclopédie du Protestantisme*, o.c.

²⁹⁸ Ce qui est vraisemblable si l'on se réfère à son texte de 1933 "Das Wohnen, der Raum und die Zeit", reproduit sous le titre "Dwelling, Space and Time", dans *On Art and Architecture*, 81-85.

San Francisco, due précisément à Pietro Belluschi, un architecte qui aimait se référer à sa pensée. Elle est à plan centré, le quadrilatère qui la circonscrit rappelle celui de Dresde, la verticalité y est bien marquée. Mais elle est destinée au culte catholique. Tel est bien le paradoxe des évolutions liturgiques. Ou bien pouvons-nous imaginer que Tillich aurait trouvé cet édifice trop vaste, trop prestigieux, eu égard à la situation réelle de la foi chrétienne dans notre société et au témoignage qu'elle doit y rendre, y compris architecturalement? Eût-il préféré à cette cathédrale des édifices beaucoup plus modestes et qui, par leur modestie même, seraient capables de signifier de manière beaucoup plus convaincante "la distance infinie qui sépare le divin et l'humain"²⁹⁹ ? Il n'est pas là pour nous répondre. Mais il reste vrai que, dans le prolongement de sa réflexion théologique, une architecture retenant trop l'attention sur elle-même, cherchant trop à faire "oeuvre d'art", aboutit à prendre cette attention dans les rets de la finitude. En d'autres termes, et c'est cela qui est au coeur de la plaidoirie de Tillich en faveur du plan centré, l'architecture d'un lieu de culte ne peut trouver toute sa signification qu'au moment où le culte y est effectivement célébré. Telle est bien la gageure architecturale que suppose le respect du principe protestant.

Bernard REYMOND
Université de Lausanne

²⁹⁹ BELLUSCHI a partiellement répondu à cette attente. Il est connu pour avoir réalisé de forts beaux lieux de culte à budget très réduit. Cf. CLAUSEN, *op. cit.*