

Revue catholique internationale
COMMUNIO

XV, 5 — septembre-octobre 1990

L'église dans la ville

« Celui qui entre dans une église pour prier le Seigneur, quelle que soit sa condition, pénètre dans le monde céleste de la communion des saints ; car dans la liturgie, nous rendons l'invisible explicite et réel ».

John-Henry NEWMAN,

*« L'église visible comme encouragement de la foi »,
Parochial and Plain Sermons, Sermon 17, Londres,
1896, t. 3, p. 250.*

*« Le prêtre officie devant l'opulence extérieure
du monde exclu et béant [...].
J'appellerais la cathédrale elle-même une cité de
candélabres [...]*

Paul CLAUDEL,

*Art poétique, Œuvre poétique,
éd. de la Pléiade, p. 212-213*

Sommaire

Editorial

Olivier BOULNOIS : Paradoxe dans la ville

4 L'église-bâtiment est un paradoxe parce qu'elle obéit à d'autres normes que les constructions urbaines. Inhabitable, elle est pourtant habitée par la présence de Dieu. Sans être l'Eglise universelle, elle en est donc le signe. Centrée sur l'eucharistie, elle témoigne de la gloire divine par la recherche de la beauté la plus grande.

Thématique

Jean-Robert ARMOGATHE : Une église qui fonctionne

10 Une église doit rendre sensibles, de manière distincte et distinctive, les trois fonctions royale, prophétique et sacerdotale : l'église est la maison du Très Haut, le lieu de l'enseignement et de la charité, le sanctuaire du sacrifice.

Vincent CARRAUD : « Alors ce sont les murs qui font les chrétiens ? »

15 En quel sens la réponse à cette question peut être positive. 1) Le primat de l'intériorité sur l'extériorité rend l'église antithétique de la ville ; 2) les modèles architecturaux de l'Écriture sont normatifs d'une liturgie, non directement d'une architecture — c'est au contraire le dynamisme caractéristique du culte chrétien qui *libère* l'architecture ; 3) l'Occident est passé d'une représentation de l'église comme monde à celle d'une église comme récit : notre temps est-il celui d'une architecture symbolique ?

Christophe CARRAUD : Rêve de pierre

27 L'architecture a-t-elle les dimensions de l'Incarnation ? L'Eglise vivante se réunit en un lieu de célébration qu'elle construit par la mémoire d'une absence, non par un espace, non en recevant du monde la plénitude de ses dimensions. Le primat esthétique de l'architecture qui lui vient de la communauté de ses formes avec celles de notre propre vie est ruiné par la richesse de l'Incarnation qu'elle ne peut enclore. L'église accomplit l'architecture parce qu'elle l'ouvre au drame de l'Incarnation. Le baroque est le modèle formel qui dénonce tout emprisonnement formel : le modèle de ce qui demeure à construire, forme décisive parce qu'elle refuse de l'être, architecture qui figure l'architecture finale, c'est-à-dire l'Eglise. Pour l'Incarnation, l'architecture est

Intégration

Franck DEBIE et Pierre VEROT : Les constructions d'églises en France depuis 1925

38 La construction d'églises depuis 1925 serait un sujet simple si on n'avait pas posé la question de ce qu'était l'Eglise, de ce qu'elle devrait être et des moyens de la rendre telle, et si les poseurs de questions avaient été d'accord entre eux et conscients des conséquences de leurs entreprises. Ils auraient dû en outre rester maîtres du jeu. Savoir ce qu'on veut, que ce qu'on veut soit bon, garder le contrôle de l'action, c'était trop demander. Et l'église comme devant revient très fort...

Attestation

Serge LANDES : Deux projets récents. Ambitions nouvelles et ambiguïtés

71 Faut-il se réjouir sans discernement de ce que l'on appelle un retour du sacré dans l'art ? La lecture symbolique de deux projets architecturaux importants montre la nécessité d'assurer tout d'abord la cohérence théologique d'un projet, faute de quoi les imprécisions troublantes du langage architectural faussent le message spirituel de l'édifice liturgique.

Signets

Hans-Urs von BALTHASAR : L'alpha et l'oméga.

88 « Je suis l'alpha et l'oméga ». Cette révélation du Christ sur lui-même est une des expressions les plus répandues, les plus galvaudées, et les moins comprises. En tout cas il ne faut pas oublier le premier terme...

Herwig ARTS : Avoir faim et soif de Dieu

95 L'âme humaine, la personne, veut plus qu'elle ne peut. Fermée sur elle-même elle restera insatisfaite, ou désespérée. Pressant Dieu, acceptant de LUI le don de croire, aidée par les symboles, mais au-delà d'eux, elle goûtera enfin « la bonté éternelle de Dieu, qui est plus douce que le miel ».

Patrice GIORDA : Le désir de la peinture

107 Sur la dialectique de la Parole et de la peinture, et l'incarnation que cette dernière permet.

Olivier BOULNOIS

Paradoxe dans la ville

IL y a dans le centre de nos villes des bâtiments étranges, incongrus, dont le principe heurte la logique même de la cité qui les entoure. Une ville est faite de carrefours, de centres de production, de courants commerciaux. L'église, elle, se dresse là, inhabitée, improductive, aérienne et silencieuse — apparemment inutile. Les églises ont peut-être droit de cité, mais il n'est pas sûr que leur droit à exister soit celui-là même qui gouverne la cité. Bâtir des églises est une activité dont nous commençons à pressentir qu'elle ne va pas de soi. Pourquoi construire des bâtiments qui ne sont pas habités et qui ne servent ni à produire, ni à échanger ? A quoi bon des espaces d'une absolue gratuité ? — Car ces bâtiments-là brisent ou réorientent l'alignement des façades, leur raison d'être contrevient aux apparences, aux idées reçues et aux opinions courantes : ce sont des paradoxes pour la ville.

1. L'église et l'Eglise

MAIS ces paradoxes sont aussi des révélateurs de l'essence la plus profonde de l'Eglise. Car de l'Eglise à l'église, il y a bien une continuité, et le passage de la majuscule à la minuscule est insensible : le jeu de mots du Christ qui appelle Simon « Pierre » suppose bien que le modèle premier de la vie de l'Eglise soit celui du fondement. Et nous ne pourrions pas devenir des « pierres vivantes » (*1 Pierre 2,5*) si le modèle de notre unité n'était la demeure du Très-Haut, édifiée à partir de pierres inanimées. Tout le vocabulaire chrétien de l'édification est là pour le rappeler (« pierre angulaire », « bâtir sur du roc », etc.). Une telle ambiguïté nous appelle à reconsidérer les quelques banalités

parfois tirées du célèbre passage : « le Seigneur du ciel et de la terre n'habite pas dans les temples faits de main d'homme » (*Actes 7,48 et 17,24* ; cf. *Isaïe 66,1-2*). Certes, la Révélation nous libère de l'idolâtrie qui lie la présence divine et le lieu privilégié où est enclose sa manifestation. Mais l'assemblée des fidèles (*ecclesia*) a le plus souvent pour condition l'existence d'un bâtiment où ils se réunissent.

L'église est un paradoxe pour la ville car elle manifeste d'abord le paradoxe de l'Eglise. S'engageant dans la construction de réalités autres que spirituelles, l'Eglise nous oblige là aussi à dépasser les évidences faciles. Au-delà de la ferveur et de la communauté invisible des cœurs, elle nous fait découvrir un signe de Dieu visible et permanent. D'où l'étrange décision de bâtir autre chose qu'une salle de réunions polyvalente, laquelle serait réutilisable en semaine pour des fins plus rentables. Par-delà la présence universelle de Dieu (parfois admise par la raison philosophique), l'église de pierre nous invite à pressentir l'empreinte finie et durable de son incarnation, scandale pour les Juifs, folie pour les païens. Dans l'église, l'Eglise manifeste son essence : elle se montre telle qu'elle est, un « mystère de visibilité » (1).

2. Un bâtiment centré sur le Corps du Christ

SI l'église de pierre rend visible l'Eglise de Pierre, cette signification ne peut rester sans conséquences sur sa place dans la ville. Inhabitée par l'homme, elle est pourtant la demeure du Dieu vivant, présent au milieu de son peuple. Elle n'est pas seulement l'héritière de la Synagogue (assemblée des croyants, lieu de prière et d'enseignement de la Loi), mais aussi du Temple (lieu où réside la présence divine et où l'on célèbre la Pâque). Véritable Tabernacle, elle voile et dévoile en même temps la gloire du Seigneur qui l'habite. Elle ne se borne donc pas à répondre aux principes architecturaux, esthétiques et liturgiques qui gouvernent dans toutes les religions la construction de lieux de prière ou d'espaces sacrés : il faut bien plus voir dans ce bâtiment vide une *demeure*

(1) Selon la belle formule d'Y.-J. Harder, *Communio*, XII, 1, « L'Eglise », p. 5.

qui abrite et signifie le Corps du ressuscité (2). Nouveau paradoxe.

L'église est donc centrée sur ce qui rassemble les croyants en un seul corps, l'eucharistie. C'est l'eucharistie qui fait l'église, puisqu'elle fait être l'Église. Depuis l'utilisation du cénacle, le réaménagement des premières maisons particulières en vue du culte (les *domus ecclesiae*, maisons de l'assemblée), et même la donation de la basilique du Latran, l'église a pour but premier de rassembler les chrétiens *pour la célébration de l'eucharistie* (tandis que les lieux saints des martyrs, sanctifiés par une tombe, s'en distinguent pendant longtemps).

Cependant l'église-bâtiment reste doublement secondaire : elle n'est pas le Corps du Christ, mais elle le garde et l'abrite ; elle n'est pas l'assemblée universelle de l'Église, mais un des lieux qui accueillent les fidèles. « Elle est le lieu normal du sacrifice, mais on peut s'en passer : il n'est pas requis de s'y trouver pour célébrer la messe » (3). Dans l'économie de la Nouvelle Alliance, la présence de Dieu n'est plus attachée à l'édifice de pierre en tant que tel, comme dans l'Ancienne Alliance, mais à la communauté spirituelle. Le bâtiment n'est qu'une médiation : il est centré sur le, mystère, mais il n'est pas le centre du mystère. L'église a donc un statut hybride : d'une part elle implique la présence réelle, d'autre part elle en est le signe visible. Elle symbolise avec elle. Mais parler d'une valeur symbolique reste purement formel : chaque oeuvre architecturale invente ses propres moyens pour résoudre cette ambiguïté fondamentale.

3. « On était sûr qu'il ferait beau dans l'église »

LA beauté est notre manière bien imparfaite de faire pressentir la gloire divine. Mais l'oeuvre esthétique est d'abord soumise aux contraintes architecturales qu'impose la place de l'église dans la ville. Ces contraintes peuvent devenir des chances, s'il est vrai que la liberté la plus haute est celle qui s'exprime avec la plus souveraine nécessité. Le contraste est en effet constitutif du rapport de l'église à la ville.

(2) La liturgie de la dédicace nous y invite, comme le souligne l'article de J.-R. Armogathe, « Une église qui fonctionne ».

(3) J. Daniélou, *Le signe du temple*, Paris, Desclée, 2^e éd. 1990, p. 42.

D'une triple manière : 1^o) La ville est un lieu de dispersion, un espace isomorphe de circulation, d'information, d'extériorité maximale. L'église est au contraire un lieu clos, ordonné, paisible, où les chrétiens s'arrêtent et se réunissent pour prier et communier. Elle doit donc à la fois s'affirmer au-dehors et protéger au-dedans un espace de sobre louange. Par ce renversement même elle est un *signe visible* du Christ dans la ville, respiration, rythme pour l'espace et le temps urbain : la symbolique classique de la hauteur rappelle l'Ascension et la Résurrection, tandis que l'enfouissement de la crypte respecte le secret de l'homme-Dieu mort et descendu aux enfers lors du Triduum pascal. 2^o) Il y a donc une opposition très marquée entre son intimité et sa surface visible ou sa « peau », couverture, clôture et façade... Mais cette tension est dynamique, elle nous invite à entrer dans son recueillement tout en laissant filtrer sa magnificence. 3^o) Une *porosité l'anime*. Comme le rappellent de superbes pages de Proust sur l'église de Combray, les échanges sont multiples entre la liturgie des heures et le tournoiement des saisons (verrières, vitraux, éclairages, portes, parvis nous y invitent) : « on était sûr qu'il ferait beau dans l'église » (4). L'église ne peut exceller à respecter ces lois que si elle remplit la fonction la plus gratuite et la plus nécessaire de toutes : être un havre de beauté. Comment rendre gloire à Dieu sans la louange muette de l'esthétique ?

4. Pour une esthétique théologique de l'architecture

LA situation contemporaine de l'architecture religieuse rend cette tâche singulièrement ardue. L'église a d'abord été conçue comme un microcosme, comme le-centre de référence de toute la vie urbaine et villageoise, l'image des travaux et des jours, des rythmes de la nature et des moments de l'histoire sainte (époque romane et gothique). Puis elle est devenue, à partir du XIV^e siècle, une boîte à images pieuses

(5) « Ses vitraux ne chatoyaient jamais tant que les jours où le soleil se montrait peu, de sorte que, fût-il gris dehors, on était sûr qu'il ferait beau dans l'église » (*Du côté de chez Swann*, Pléiade, 1954, I, p. 59) ; « un édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions — la quatrième étant celle du Temps » (p.61) ; « les cris des oiseaux qui tournaient autour de lui semblaient accroître son silence, élaner encore sa flèche et lui donner quelque chose d'ineffable » (n. 63).

dont le sens s'inscrit dans l'imaginaire et dans la ferveur personnelle du chrétien, doublée d'une façade pour la ville, dont l'autonomie exubérante culmine avec l'art baroque. Dans le même temps s'estompait la possibilité de voir la divinité rendue visible dans une icône véritable : les formes architecturales laissaient progressivement vide le centre qu'elles indiquaient, et l'image du Christ se déroba à la vénération (5). Ainsi, de même que s'est trouvée mise à mal la théologie de l'icône, selon laquelle l'image du Christ est une image de Dieu au sens propre, — même si sa gloire y demeure obscurcie —, de même l'architecture contemporaine voit la mort des modèles imagés (6). Il est de plus en plus difficile aux actuels architectes d'église de faire voir et toucher dans l'église le signe *du corps* du Christ (ce qui était encore possible, même très abstraitement, dans le plan « en croix » — latine ou grecque — où l'on distinguait encore deux « bras » du transept, et où les églises étaient souvent « orientées » comme le Crucifié vers Jérusalem) : le modèle du bâtiment comme corps s'est sans doute effacé au profit du modèle du navire (la nef gothique) ou, de façon plus contemporaine, de l'arche, de la tente, etc. Certes l'idéal d'« ascèse spatiale » (fondé sur la théologie de l'invisibilité de Dieu le Samedi saint) connaît ses meilleures réussites dans les lieux de pure contemplation, dans des couvents isolés par une clôture, ou des chapelles en pleine nature. Mais il est difficile de transposer cette expérience dans les églises paroissiales, où de nombreuses fonctions (enseignement, sacrements) obligent à hiérarchiser et diversifier l'espace, et surtout où l'architecture se doit de proclamer la Résurrection (7). Comment inventer des formes nouvelles qui respectent ces exigences sans tomber dans la nostalgie des formes passées ou le kitsch néo-roman, gothique ou byzantin ?

Nous percevons maintenant que la vague de dépouillement d'où nous sortons à peine est peut-être autant motivée par un choix théologique de pauvreté et d'humilité de l'Église post-conciliaire, que par une idéologie fusionnelle, caractéristique des années 60, se traduisant en architecture par le fon-

(5) Voir l'article de H. Pfeiffer, « L'enseignement des images », *Communio*, XIV, 6, lien entre l'histoire de l'architecture d'églises et l'effacement de Carraud, « Alors, ce sont les murs qui font les chrétiens ? ».

(6) Voir l'article de C p. 25 s., qui souligne le l'icône du Christ Voir l'article de V. Carraud, « Rêve de pierre ».

(5) .

lisme : espace uniforme, structures apparentes, matériaux bruts en réalisaient l'idéal. Il serait prétentieux et vain d'ignorer le retournement de tendances que nous vivons actuellement, (même si on ne peut fonder une architecture d'église sur de simples tendances idéologiques) : le retour à des formes pseudo-classiques pour retrouver l'échelle humaine, l'emploi de notes décoratives, le refus des formes *a priori* non rapportées au site, autant d'éléments propices à rendre à l'église sa vérité de signe. A condition de s'interroger sur ce que le signe signifie (8).

A l'heure où l'on réaménage certaines églises construites récemment, où l'on commence à évaluer les conséquences esthétiques de la politique passée (9), et surtout où le rythme ralenti des constructions permet de leur consacrer plus de soin, il est utile d'y réfléchir. L'ambition de ce cahier de *Communio* est d'y contribuer.

Olivier BOULNOIS

Né en 1961, marié, un enfant. Maître de conférences à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes (5^e section), philosophie médiévale. Enseignement à l'Institut Catholique de Paris. Publication : Jean Duns Scot, *Sur la connaissance de Dieu et l'univocité de l'étant*, Paris, P.U.F., 1988.

(7) L'article de S. Landes analyse deux projets récents, celui de l'église Notre-Dame de l'Arche d'Alliance à Paris, et celui de la cathédrale d'Évry, en soulignant leurs significations théologiques.

(8) Voir l'article extrêmement documenté de F. Debié et P. Verot, « Les constructions d'églises en France », qui analyse les grandes décisions théologiques, esthétiques et économiques prises au cours de ce siècle.

Jean-Robert ARMOGATHE

Une église qui fonctionne

ON sait les merveilleux vers de Paul Claudel qui concluent le poème **La Vierge de Brangues : La Vierge de Brangues est une Vierge qui fonctionne. Je me suis introduit dans un système en plein fonctionnement** (1).

Une église qui fonctionne, c'est autre chose qu'un bâtiment fonctionnel : c'est un bâtiment qui est apte à rendre sensibles les fonctions qu'exerce la communauté catholique, les fonctions du Peuple de Dieu, « un système en plein fonctionnement » de la triple fonction du Christ : enseigner, célébrer, gouverner, les *tria munera* de prophète, prêtre et roi. Le bâtiment est fonctionnel lorsqu'il exprime et rend possible, de manière distincte et distinctive, ce qu'on doit y faire. Une église catholique n'est pas un lieu quelconque : ce n'est même pas un quelconque *lieu de culte*. L'église catholique est, en effet, d'abord le lieu du sacrifice eucharistique, c'est-à-dire qu'elle occupe, dans la foi chrétienne, la place du Temple. La gloire de Dieu s'y trouve, dans la permanence de la Présence réelle. Elle est totalement la maison de Dieu, et le rituel de la dédicace en rend compte de manière précise : « *du fait qu'elle est un édifice visible, cette maison offre un signe particulier de l'Eglise en chemin sur la terre, et une image de l'Eglise établie dans les cieux* » (2).

(1) *Poésies diverses* (1950), Pléiade (Œuvre poétique, p. 921.

(2) *Ordo dedicationis...* Rome 1977 : tr. fr. *Rituel de la dédicace* [abrégé en RD] Paris, Desclée, 1987, préliminaires § 2. C'est ce que développe également le texte adopté en 1984 par la Conférence épiscopale d'Angleterre et du Pays de Galles (*The Parish Church. Principles of liturgical design and reordering*, Londres, 1984) : « *Le bâtiment affirme la fois la foi de ceux qui pratiquent dans cette église et la demeure de Dieu parmi les hommes, pour renouveler la face de la terre* » (§ 11). Ce texte théorique révèle un sens aigu et très sûr des besoins théologiques de l'architecture sacrée. Il n'a pas son équivalent en langue française.

La dédicace du bâtiment relève de l'évêque du lieu : le signe de la croix sur le seuil, l'aspersion d'eau bénite, le chant des litanies, l'onction chrismale de l'autel et des murs, l'illumination de l'édifice, l'accumulation des rites montre bien qu'il s'agit d'une liturgie baptismale. Le bâtiment de pierres est assumé, de façon mystérieuse, par la vie du Christ : il prend part au Corps du Ressuscité ; la prière de dédicace souligne le caractère permanent de cette consécration : « *que (cette église) soit à tout jamais un lieu saint* » (RD § 62).

L'autel et le bâtiment deviennent ainsi « un signe visible du mystère du Christ et de l'Eglise » (RD § 64).

1. La fonction royale : la maison du Très Haut

L'église est le palais du Roi (voyez la prophétie de Nathan, 2 *Samuel* 7) : elle est le temple fait de main d'homme sur lequel repose la gloire du Très Haut. L'église catholique n'est pas seulement une « maison de prière » : elle est aussi, sept jours sur sept, *le lieu qu'habite l'Emmanuel*. C'est pourquoi le tabernacle, la présence eucharistique sont nécessaires. Le bâtiment doit rester ouvert, du moins en partie, pour rappeler cette permanence de Dieu parmi les hommes. C'est un lieu gratuit, apparemment vide, mais qui est le lieu de l'adoration et de la présence : la pieuse coutume de visiter le Saint-Sacrement doit être encouragée et maintenue, ainsi que les exercices (chemin de croix, chapelet) de prière personnelle et communautaire. L'eau bénite, les cierges, les statues, les saintes icônes, la décoration murale et les vitraux aident à cette atmosphère si différente du reste de la cité : qualité du silence, de l'éclairage, de l'accueil.

Curé de paroisse, je connais les problèmes de gardiennage et de sécurité (et de chauffage, d'éclairage, d'assurances...). Je pense que la mention de l'accès libre de l'église pendant la semaine (du moins, à certaines heures) reste une priorité afin que les fidèles puissent venir y prier. Gardiennage des lieux, sécurité des biens (et des personnes), accueil des visiteurs devraient pouvoir être assurés, par exemple par des retraités bénévoles, si cette fonction est correctement perçue comme *une tâche prioritaire de la communauté locale*.

2. La fonction prophétique : l'enseignement et la charité

L'église est bien le lieu de l'adoration et du sacrifice ; elle est aussi le lieu de l'enseignement dans la liturgie — et il est certain que l'acoustique, la place de l'ambon, sa mise en valeur (décoration, éclairage) sont importantes. Mais l'église est aussi le lieu d'enseignement *ordinaire*. Il serait dommage que les enfants, accueillis par le catéchisme dans des locaux plus adaptés, ne soient pas invités à découvrir l'église et à y prier. Il est bon que les groupes de fidèles puissent, à l'occasion de réunions, passer un instant dans l'église pour s'y recueillir. Enfin, la proximité éventuelle des centres d'accueil, de documentation, d'entraide et d'assistance doit rendre visible le lien entre ces activités et le bâtiment central qui en justifie l'existence et en légitime la fonction.

Par les signes de son identité (clocher et sonnerie des cloches, croix, « parvis », illuminations des fêtes, éventuellement tableaux d'information pour les passants), le bâtiment marque sa différence : ce lieu est appelé à jouer dans la cité un rôle spécifique, distinct, nécessaire.

3. La fonction sacerdotale : le sanctuaire du sacrifice

L'autel est « le centre de l'action de grâce qui s'accomplit pleinement par l'Eucharistie » (3) ; aussi la célébration de la messe est-elle intimement liée au rite de la dédicace des églises :

« — c'est par la célébration du sacrifice eucharistique que l'on atteint la fin principale pour laquelle on a construit l'église et bâti l'autel, et que cette fin est manifestée par des signes évidents ;

— en outre, l'Eucharistie, qui sanctifie le cœur des communicants, consacre en quelque sorte l'autel et le lieu de la célébration, comme les Pères de l'Eglise l'ont affirmé plus d'une fois : « cet autel est digne d'admiration parce que, étant une

Pierre par sa nature, il devient saint après avoir reçu le corps du Christ » (4) ;

— enfin le lien qui unit étroitement la dédicace de l'église à la célébration de l'Eucharistie apparaît aussi du fait que la messe de la Dédicace est dotée d'une préface propre qui fait intimement partie du rite. » (RD, prélim. § 17).

L'assemblée des fidèles n'est pas homogène : des catéchumènes aux ministres, elle est hiérarchisée par la liturgie sacramentelle. Le baptistère possède une place fixe, visible, honorable, permettant de célébrer des baptêmes (à Pâques, le dimanche) devant une assemblée nombreuse. Surtout, chaque ministre doit pouvoir y exercer, de la manière la plus commode, sa tâche : accueil, animation musicale (direction de l'assemblée, chorale, organiste...), lectures, quête et offertoire, communion, éventuellement accueil et catéchèse des enfants, visite à domicile des fidèles absents pour leur porter la communion.

Ce lieu organisé pour la liturgie doit être signifiant dans son espace même (à défaut de pouvoir être orienté). Dans une étude aussi puissante et originale que l'oubli dans lequel on l'a laissé tomber (5), Louis Bouyer a fait plusieurs propositions, fondées sur la théologie et l'histoire : elles reviennent à faire célébrer par le peuple tout entier tandis que l'évêque (ou le prêtre) préside au nom du Christ lui-même. Citant s. Augustin, Louis Bouyer rappelle que « ce qu'ils doivent recevoir dans la communion, c'est leur propre mystère : leur être accepté par le Christ est inséré pour ainsi dire dans son être à lui, leur propre vie étant devenue une partie de la sienne » (p. 81).

Louis Bouyer suggère plusieurs agencements possibles, avec trois exigences communes : signifier que la célébration s'organise autour de l'ambon et de l'autel, permettre à l'assemblée d'exercer le sacerdoce commun des baptisés, garder le mouvement de la communauté, qui passe du rassemblement dominical à l'annonce de la Pâque éternelle. Ces exigences doivent l'emporter sur les nécessités techniques, de matériaux et de volume ; c'est à partir d'elles que l'espace doit être organisé. Alors l'aspect physique de la célébration, le rassemblement

(3) Pie XII, encycl. *Mediator Dei & hominum* (Doc. catho. 1949, col. 201).

(4) S. Jean Chrysostome, *20^e Homélie sur 2 Corinthiens*, 3 (PG 61, 540).

(5) *Architecture et liturgie*, trad. de l'américain par G. Lecourt, Paris, Cerf, 1967.

organisé des fidèles du Christ, sera perçu plus immédiatement et l'accès à l'essentiel rendu, de la sorte, plus aisé.

IL s'agit bien là de la fonction principale du bâtiment : rendre immédiate la présence de Dieu invisible, par la médiation visible de l'action liturgique et de son cadre, qui est « *la figure du Temple véritable et l'image anticipée de la Jérusalem céleste* » (préface de la Dédicace).

Jean-Robert ARMOGATHE

Né en 1947, prêtre (Paris) depuis 1976, J.R. Armogathe a été chapelain de Notre-Dame de Paris (1980-1985), puis curé de Paris, à Saint-Pierre de Chaillot, puis à Saint-Germain-des-Prés. Universitaire et écrivain, il appartient au comité de rédaction de *Communio* francophone.

Pensez à votre réabonnement. Merci

Vincent CARRAUD

« Alors ce sont les murs qui font les chrétiens ? »

Une histoire de murs

LE discours selon lequel l'église, dans la matérialité même de ses murs, c'est-à-dire dans sa visibilité propre, serait secondaire, au point de devenir accessoire, est un discours à la fois banal et ancien. Le chrétien pourrait l'être dans le secret de l'intimité (*secretius et familiaris*). Il serait possible, voire souhaitable, d'être un chrétien discret, qui fréquente discrètement une église elle-même discrète dans la ville. C'était du moins l'avis d'un homme cultivé, auquel rien de ce qui est humain n'était étranger : le romain Victorinus. C'est même parce qu'il était un citoyen éclatant, ayant mérité l'honneur exceptionnel d'une statue sur le forum, qu'il se devait d'être, sur le tard, un chrétien *discret*. Lisant et méditant à part lui l'Écriture, il affirmait à Simplicianus, le père d'Ambroise dans la grâce, qu'il se considérait comme chrétien. A quoi celui-ci répondit : « *Je n'y croirai et je ne te compterai parmi les chrétiens que lorsque je t'aurai vu dans l'église du Christ: Et celui-là de plaisanter en disant : "Ergo parietes faciunt christianos ? Alors ce sont les murs qui font les chrétiens ?" Et souvent, il répétait qu'il était déjà chrétien ; Simplicianus faisait souvent la même réponse, et souvent Victorinus en revenait à la plaisanterie des murs* » (1).

Mais l'histoire finit bien, car Victorinus, « *craignant d'être renié par le Christ devant les anges saints, si lui-même crai-*

(1) Saint Augustin, *Confessions*, VIII, II, 4 (BA, 14, p. 17-19).

Gnait de le confesser devant les hommes », déclara subitement à Simplicianus : « Allons à l'église : je veux me faire chrétien ».

L'appartenance à l'Eglise doit bien être aussi une affaire de murs, selon l'ambiguïté fondée, dans la visibilité même du corps du Christ, de la majuscule et de la minuscule. Pour le dire autrement, les murs de l'église n'ont pas seulement une utilité (permettre le rassemblement que signifie l'église, assemblée — *ecclesia*), mais une fonction (l'église est le signe visible du mystère du Christ, Dieu incarné) ; pas seulement une fonction, mais un sens. Que l'église soit ce par quoi l'architecture peut signifier, c'est ce que cet article veut esquisser sommairement.

L'intérieur et l'extérieur

Le rapport de l'église et de la ville ne dépend pas d'abord de la question de la localisation de l'église dans la ville, mais des organisations respectives de l'espace qu'elles imposent.

Une ville se caractérise selon les parcours qu'elle permet ou organise. La ville est le lieu de la promenade ou du commerce, le lieu de la déambulation. Les murs, les porches, les façades font des rues et des places. Comprendre la ville requiert une théorie de la circulation. La ville se définit par ses échanges et son réseau, fait de rues, de fleuves et de ponts, qui gère la circulation des individus — et implique une théorie de l'information qui lui soit connexe. Il suffit de songer au problème des ponts de Königsberg et à la théorie des graphes qu'il fait naître grâce à Euler (2). La ville est l'organisation variée et complexe d'un espace isomorphe. Elle offre d'elle-même la multiplicité indéfinie des points de vue sur elle-même.

C'est pourquoi l'urbanisme est fondamentalement régi par le primat de l'extérieur sur l'intérieur, comme Descartes le rappelle clairement : « Ainsi ces anciennes cités, qui, n'ayant été au commencement que des bourgades, sont devenues, par succession de temps, de grandes villes, sont ordinairement si mal compassées, au prix de ces places régulières qu'un ingénieur trace à sa fantaisie dans une plaine, qu'encore que,

(2) Euler, *Solutio problematis ad geometriam situs pertinentes* (1736). Voir N.L. Biggs, E.K. Lloyd, R.J. Wilson, *Graph Theory*, 1736-1936, Oxford, 1976.

considérant leurs édifices chacun à part, on y trouve souvent autant ou plus d'art qu'en ceux des autres... » (3). L'urbanisme admet pour condition de possibilité la priorité de l'extériorité, l'idée même d'une vue d'ensemble, et refuse la singularité architecturale. C'est pourquoi, en ce sens, il n'y a pas d'urbanisme des grandes cités italiennes. Mais à l'inverse, il faut leur reconnaître une autre forme du primat de l'extériorité, dont la manifestation plastique culmine avec l'art des façades. La ville, si je puis dire, est la somme de ses extérieurs. Elle est le lieu de l'extériorité maximale.

Il en va tout autrement pour l'église. A la circulation individuelle constitutive de l'urbanité, il faut opposer un élan universel : — celui du peuple en marche — l'église dans la ville, sous la forme de la procession ou du cortège, qui impose l'irréversibilité du parcours, linéaire et finalisé (vers un lieu saint) ; — et surtout celui qui le figure en marche, par l'orientation de l'édifice — ici, une statique orientée est sans doute le meilleur modèle du mouvement du peuple pèlerinant. La visibilité qu'organise l'église cesse d'être une esthétique de la rencontre, de la surprise, du détour, pour devenir adoration, contemplation, donc orientation : point de vue unique et imposé, étapes conçues comme des seuils. Contre la circulation urbaine, il faut penser l'orientation de l'église. Et à l'optimum d'une circulation, il faut opposer des lieux insubstituables, autel, ambon, chœur, chaire, baptistère... L'église est un espace anisomorphe, et le corps ecclésial du Christ qui y est présent un corps hiérarchisé. C'est pourquoi l'architecture de l'église est fondamentalement gouvernée par le primat de l'intérieur sur l'extérieur.

De même peut-on opposer à l'extension horizontale de la ville l'élévation de l'église, dictée par ce qu'elle symbolise spirituellement, subjectivement et objectivement (comme élan de l'intériorité orante et comme figure de la hauteur du Très-Haut) comme Hegel en développe l'analyse dans *l'Esthétique*.

Ainsi, les rapports de l'intériorité et de l'extériorité sont-ils antithétiques pour l'église et pour la ville. Les murs de l'église ne sont analogues ni à ceux des maisons de la ville, ni à ses remparts, mais ont une fonction et un sens dont rend bien, dans le *Rituel de la dédicace*, la prière sur l'huile qui va oindre les

(3) Seconde partie du *Discours de la méthode*, AT VI, p. 11.

murs et l'autel, en filant l'ambiguïté église/ Eglise, pierre/ pierres vivantes. Plus, ils exhibent leur lisibilité : ils se donnent à déchiffrer et à méditer. À l'intérieur comme à l'extérieur, les murs sont signifiants. On ne saurait davantage assimiler les fonctions des vitraux, orientés et signifiants, à celles des fenêtres. Plus encore, la fonction du portail de l'église ne peut être réduite à celle des portes sans parvis de la ville. L'ancienne liturgie des Rameaux en fonde le sens, avec l'injonction faite deux fois et la même question répétée, selon le double dialogue du *Psaume 23*, 7-10 :

« *Attollite, portae, capita vestra, et attollite vos, fores antiquae, ut ingrediatur rex gloriae !*
— *Quis est iste rex gloriae ?* » (4).

Mais c'est évidemment la façade, en tant qu'elle encadre et développe le motif du portail qui donne accès à l'église, et dont l'axe conduit directement au maître-autel, qui est par excellence constitutive du rapport original de l'intériorité et de l'extériorité de l'église. Analysant en particulier le baroque romain, Argan l'indique nettement : « *Comme fait visuel, la façade appartient à l'extérieur, à la rue, à la place ; elle est démonstrative, faite pour le public. Mais ce qui doit être démontré ou représenté, c'est la signification ou la valeur de l'édifice auquel elle est attachée* » (5). C'est pourquoi la façade de l'église, « organisme complexe, articulé, élastique » est le résultat de deux « poussées » opposées, vers l'extérieur et vers l'intérieur, et qu'elle a fonction médiatrice. Par opposition aux façades des palais (qui sont aussi des « organes urbains » essentiels, mais dépourvus de fonction médiatrice), la façade de l'église, dans le rapport métonymique qu'elle entretient à la fois au portail et à l'église tout entière, n'est pas une barrière mais un *diaphragme*, qui « *met en communication deux entités spatiales différentes* » (6).

(4) «Portes, levez vos frontons, élevez-vous, portes éternelles, qu'il entre, le roi de gloire ! — Qui est ce roi de gloire ? »

(5) « La façade », in G.C. Argan, *L'Europe des capitales, 1600-1700*, Skira, 1964, p. 167.

(6) Argan, *ibid.*, p. 168. C'est pourquoi l'inflexion de la surface (concave/convexe) et ce que Argan appelle « l'alternance de corps plastiques en émergence » ne sont pas tant le propre du baroque, souverainement accompli par Borromini, qu'elles ne révèlent l'essence de toute façade.

Bref, l'architecture de l'église n'a pas seulement une fonction : elle fait sens (7).

Le défaut de modèles architecturaux

EST-CE à dire que l'architecture d'église obéisse à des modèles préétablis, invariants et normatifs ? L'Ancien Testament connaît et rêve des villes, des sanctuaires, et le temple. La ville est l'effet de la malédiction qui pèse sur Caïn, le premier urbaniste (*Genèse 4, 17*), et la première ville décrite est Babel, à la fois ville et tour « dont le sommet pénètre les cieux » (*Genèse 11, 4-5*). Quand Israël a des pierres (par ex. *Exode 20,24-25*), Babel et Babylone ont des briques, matériau fabriqué, cuit, fruit de l'artifice de la ville de la plaine, ville totale. La ville est grande (*Apocalypse 18,2*), et la grande ville est fléau pour Israël, ville de la déportation, ville de l'exil, ville comme exil (*Jérémie 25, s.*). La grande ville se complait en elle-même, en sa propre force, prétention à l'universel et à l'autonomie (*Isaïe 47*), ville de tous les crimes, sorcellerie, idolâtrie, cruautés, prostitution (jusqu'à devenir elle-même, par antonomase, la grande prostituée), orgueil surtout. Comme Rousseau, dans sa haine de la ville, le voit bien, il y a une répétition spécifiquement urbaine du premier péché. Aussi bien la grande ville est-elle *divinement* grande (*Jonas 3,3*), qui requiert un *triduum* pour être traversée. C'est pourquoi la ville, la ville de la plaine, la grande ville, Babylone et Rome (*1 Pierre 5,13*) est-elle son propre temple. Ville et temple s'identifient alors.

Pour Israël au contraire, le sacré a d'abord *lieu*, qui n'est ni une ville ni d'emblée un temple : Béthel, Bersabée, Sichem. La montagne est par excellence le lieu du sacré, le Sinai d'abord. La cité elle-même doit être construite sur la montagne (*Ezéchiel 40,2*). Et si Salomon construit le temple à/ dans Jérusalem, la ville de Melchisédech, la cité sainte, l'anti-Babylone, c'est bien

(8) Si ce que nous venons d'indiquer n'exclut pas qu'une ville puisse être orientée, c'est-à-dire conçue comme une église (songeons à Paris, orientée, si l'on peut dire, à l'Ouest), cela exclut de principe la perversion par laquelle une église pourrait être conçue comme une ville, pour la qualité de la circulation qu'elle permet, donc dans l'oubli de ce qui la définit précisément comme église (songeons à la basilique saint Pie X, à Lourdes).

sur une montagne, le mont Moriah (*2 Chroniques 3,1*), montagne où Abraham avait offert le sacrifice d'Isaac (*Genèse 22,2*) : il faut distinguer le mont Moriah de la montagne de Sion (*Psaume 78,68*) comme le temple de la forteresse (8). L'ordre suivi par David est ici capital : d'abord choisir la capitale, Jérusalem ; ensuite construire son palais (logique propre de l'urbanisme, c'est-à-dire du politique) ; enfin (rêver de) construire un temple. Mais aussitôt s'opère le renversement : ce n'est pas David qui bâtit une maison à Yahvé, c'est Yahvé qui la bâtit à David (*2 Samuel 7, 5, 11, 13*).

Mais le temple lui-même n'est pas un modèle de l'église, il en est la figure. Aussi la description du temple futur vu par Ezéchiel, qui évoque la figure de l'architecte, ou du mesureur (dans *Ezéchiel 40,3*, comme plus tard dans *l'Apocalypse 21, 15*), ne peut-elle valoir *pour nous* comme normative de l'église. Mais si le temple de pierre est la figure, et non le modèle, de l'église, un certain nombre de points de la « charte du temple » ont pu être utilisés comme les modèles du mobilier d'église (9). Il en va de même des prescriptions, extrêmement précises, concernant le tabernacle en *Exode 26* et *27*, où la présence de Dieu est à la fois sensible et voilée, et qui préfigure le temple.

Mais la citée fidèle elle-même est capable de prostitution (*Isaïe 1, 21*), avant de devenir le lieu du grand refus du Christ, d'où son ambivalence fondamentale. C'est le statut paradoxal de Jérusalem qui lui interdit de fonctionner comme un modèle, tout comme les limites originelles du temple ne lui permettent que d'être la figure paradoxale du sanctuaire véritable, le temple « non fait de main d'homme » (*Hébreux 9, 24* ; voir aussi les discours d'Etienne et de Paul en *Actes 7, 48* et *17, 24*).

C'est pourquoi, à la citée qui contient le temple, il faut opposer la citée qui ne contient pas de temple, précisément parce qu'elle est céleste. Selon le chapitre 21 de *l'Apocalypse*, la Jérusalem nouvelle, la citée sainte (dès le ch. 11), est bien une citée, avec son urbanisme utopique, avec son rempart (21,12), ses douze portes (21,12) ses douze assises (21,14), sa forme

(8) Le *Rituel de la dédicace*, évoquant le temple fait de pierres vivantes, désigne cependant l'église comme la « citée bâtie sur la montagne ».

(9) Par exemple, le chandelier à sept branches et à sept lampes, autour de l'autel ; la source qui jaillit du trône, baptistère-fontaine, comme dans l'église d'Hérémece (Valais) ; les tabernacles en plâtre du XIX^e siècle, cités ou citadelles cubiques — avec remparts, créneaux, tours et portes, matériaux, voiles — ou ceux en forme d'arche d'alliance.

cubique (21,16), ses matériaux (rempart de jaspe, ville d'or, pierreries, etc.) (21,18-21), avec son trône (22,3), son fleuve (22,1), et son jardin (22,2). Avec la Jérusalem descendue du ciel, la ville idéale, qui apparaît comme spectacle, ne peut aucunement servir de modèle à l'église : elle n'a ni temple, car le Seigneur est son temple, ni luminaire, car la gloire de Dieu est sa lumière (10). C'est l'Eglise qui est le corps du Christ, non la citée (fût-elle sainte).

Concluons. Les architectures que présente la Bible ne sauraient avoir valeur de modèle pour l'église : — ni les villes, soit la grande ville auto-idolâtre, qui identifie en elle la ville et le temple, antitype de Jérusalem, soit Jérusalem, cité ambivalente et paradoxale ; — ni la Jérusalem céleste, citée par excellence, mais citée seulement, qui rend le temple superflu ; — ni le temple même, figure, mais non modèle, de l'église.

Les prescriptions ou les descriptions architecturales fournies par l'Écriture ne sont donc pas normatives d'une architecture, mais d'une liturgie.

La seule norme du dynamisme liturgique

L'OUVRAGE important de Louis Bouyer, *Architecture et liturgie*, montre parfaitement comment la liturgie est normée par ses trois fonctions essentielles, selon un dynamisme proprement chrétien : « [...] *en lisant la Parole de Dieu et en priant en réponse à cette Parole, nous sommes attirés vers l'autel, table du banquet eucharistique. Pourtant, la Sainte Table, à son tour, nous mène à quelque chose qui la dépasse : l'Orient symbolique, image eschatologique de la parousia et de la Jérusalem céleste, où le Peuple de Dieu sera rassemblé à jamais dans la panégyrie ; la fête éternelle des élus, en la présence immédiate de Dieu, glorifié dans le Corps total du Christ ressuscité* » (11). A ces trois fonctions correspondent trois « foyers », qui sont ceux de la

(11) *Apocalypse 21,22-23* : « De temple, je n'en vis point en elle ; c'est que le Seigneur, le Dieu Maître-de-tout, est son temple, ainsi que l'Agneau. Elle peut se passer de l'éclat du soleil et de celui de la lune, car la gloire de Dieu l'a illuminée, et l'Agneau lui tient lieu de flambeau ».

(12) *Architecture et liturgie*, trad. de l'américain par G. Lecourt, Paris, Cerf, 1967, p. 79.

communication de la parole, du rassemblement autour de l'autel, et de l'orientation ultime de la parousie (appel, montée à l'autel, et, par delà l'autel visible, tension vers l'invisible). En raison d'un oubli contemporain fréquent, Louis Bouyer insiste à juste titre sur le troisième foyer, en lequel culmine le dynamisme du culte chrétien. C'est ce dynamisme que la disposition des églises a pour tâche de manifester visiblement et effectivement : « *Ayant reçu dans le temps les réalités du monde éternel sous le voile sacramentel, les fidèles doivent repartir dans le monde actuel, mais de telle sorte et avec une telle présence en eux qu'ils puissent le traverser, pour la rencontre dernière avec le Christ [...]* » (12). C'est ce dynamisme de la célébration, qui, dans son évolution propre, et comme pérégrination commune vers la cité céleste qu'elle cristallise, impose à l'église de rester *ouverte* — au rassemblement invisible de la communion des saints, aux autres communautés chrétiennes, au monde. Par là même, ce dynamisme essentiel de la célébration chrétienne interdit la forme circulaire en ce qu'elle empêcherait le passage au troisième foyer (13). Rendre visible l'orientation eschatologique de la célébration eucharistique, voilà l'exigence qu'impose le sens même de la liturgie chrétienne à l'architecture des églises (14).

Ainsi la célébration est-elle normée par les trois foyers désignés plus haut ; c'est le passage de l'un à l'autre qui caractérise le dynamisme du culte chrétien. L'architecture ne reçoit pas d'autre prescription et n'admet pas d'autre norme que celle-là, qui doit manifester la visibilité de ce dynamisme. Conformément à une tradition bien comprise et attestée en des formes d'une diversité illimitée, cette essentielle prescription, d'ordre liturgique, libère l'architecture.

(12) *Ibid.* p. 82.

(13) « Du point de vue du rassemblement, on pourrait supposer, à première vue, que l'édifice idéal pour l'Église chrétienne serait un temple circulaire avec l'autel, la chaire ou l'ambon et le siège du célébrant près du centre. En fait, cela ne s'est jamais fait, et il est facile de comprendre que ce n'est pas par pur hasard. Un édifice circulaire, où les fidèles sont assemblés autour d'un unique point de convergence au centre, tendrait à créer une communauté fermée sur elle-même et favoriserait une conception statique du culte », *ibid.* p. 83. Qu'on imagine le préjudice culturel et spirituel qui résulterait sans doute d'un édifice de forme circulaire, *a fortiori* s'il est dépourvu de portail (voir l'article de Serge Landes).

(14) C'est d'abord à la lumière de cette même norme que l'on doit considérer la *possibilité* du célébrant *versus ad populum* (ce qui en fait une affaire de convenance, non de principe).

De l'église comme monde à l'église comme récit

Il est au principe de la célébration eucharistique (en tant que *monde* sacramentel) de n'être pas séparable du monde : non seulement notre mondanité quotidienne, mais aussi et surtout de la totalité du monde créé, destiné à être transfiguré dans l'avènement du Royaume. Ainsi la célébration a-t-elle lieu devant la (seule) croix, mais tout en requérant une *vision* de foi, cosmique et supra-cosmique, qui puisse révéler que l'Eucharistie est un avant-goût de la transfiguration de l'univers.

Que l'église soit un monde (non pas un monde à part, mais le monde), et que son foyer eschatologique ait la puissance de le transfigurer (bref, que la troisième fonction soit constitutive de l'église), c'est ce que manifestent les basiliques byzantines comme les cathédrales gothiques. L'église accomplit ce à quoi prétend toute oeuvre esthétique : être une totalité et n'être intelligible que comme telle. Au contraire des arrangements locaux contemporains, incapables d'intégration au tout de l'oeuvre, le *continuum* plastique d'une église byzantine par exemple relève d'une composition métaphysique qui assigne une place à chaque élément selon le degré de sa participation ontologique à l'Un. L'église était un tout, *le* monde, avec sa terre et ses cieux, voûte constellée de Notre-Dame de Paris, ciel d'or de Saint-Pierre-au-ciel-d'or (Pavie), dominé par le Christ du Jugement. Et c'était à ce monde-église que se référaient tous les personnages des mosaïques ou des peintures, comme toutes les statues. Les mosaïques, puis les fresques romanes et gothiques, représentaient des personnages « délivrés du monde des hommes ». La sculpture sculptait la vie de la cité de Dieu : événements saints (représentés anagogiquement), hiérarchie, cosmologie scalaire. La cathédrale était le monde, cité de Dieu, image cosmologique et eschatologique de la Jérusalem céleste — d'où son labyrinthe, parcours pénitentiel de substitution vers l'ombilic hiérosolymitain.

Ainsi l'église, l'étant eucharistiquement, est-elle esthétiquement excédée en Église.. La cité céleste est *dans* l'église, non l'inverse (15).

(14) Ainsi l'église atteint-elle à l'universel, dans sa particularité même (théologies, esthétiques, visions totales du monde différentes) ; rien à voir avec l'image du mauvais

La cathédrale, comme monde, était le *réfèrent* du monde qui vit en elle.

Or à cette conception — et à cette spiritualité — s'est substituée la volonté d'exprimer le drame chrétien *dans la création, par la création*.

Un des apports décisifs de Malraux à l'histoire d'une esthétique théologique, qui lie architecture et peinture, est d'avoir tracé à grands traits le passage de cette première esthétique théologique de l'église comme monde à une seconde, celle de l'église comme récit, et d'avoir nommé le moment décisif de ce passage, Giotto. « *Toute cathédrale, toute église était le fond d'or de ses personnages, comme tout portail était le fond d'or de ses statues. A ce fond, l'Italie substitue un "englobant" qui ne copie pas la Création, mais s'y accorde comme l'outrémer des fonds de Padoue s'accorde au ciel: Giotto ne copie pas le ciel des hommes, il en fait pour la première fois le ciel du Christ.* »

Il découvre un pouvoir de la peinture inconnu de l'art chrétien : le pouvoir de situer sans sacrilège une scène sacrée dans un monde qui ressemble à celui des hommes » (16)

Dès lors, l'église devient le lieu des événements représentés, de l'imagerie narrative, du récit. L'église se transforme, fût-ce prodigieusement, en une boîte à images. L'exemple le plus exemplaire en est la chapelle des Scrovegni — inaugural, avec l'église supérieure d'Assise, du triomphe des biographies.

universel que présente la multiplication d'églises toutes semblables, dont la seule ambition est qu'elles soient dans l'Eglise comme elles sont *dans la ville* — ici de nouveau l'urbanisme ne devient pas seulement la norme de l'architecture de l'église, mais de la (non)théologie qui (n'y) préside (pas) : l'église cesse d'être monde pour devenir mondaine.

(16) *Le Surnaturel*, Gallimard, 1977, p. 331. Qui *ressemble* seulement. Malraux précise à juste titre : « Giotto n'invente nullement le ciel : il emploie un *fond bleu* intense et opaque, celui que Cimabue employait dans l'église inférieure d'Assise, à d'autres fins, pour la *Vierge avec les Anges et Saint François* » (*ibid.*, p. 325). Il ne faut pas confondre le fond (vu déjà craquelé par les renaissants, d'où leur contresens) de Giotto avec la copie d'un ciel (les ciels de l'Angelico ou de Piero della Francesca) — du reste son fond, bleu intense serait un ciel non seulement sans nuages, mais sans horizon (donc sans perspective ni histoire). De même, les décors de Giotto (villes, portes et murailles, arbres) restent totalement emblématiques...

« *Giotto n'ignore pas que ses villes, ses arbres, ses rochers sont des emblèmes ; ses architectures, des portants. Ses personnages appartiendraient au même imaginaire que ceux du sculpteur d'Amiens, s'ils se référaient comme eux à une cathédrale ; mais le monde auquel ils se réfèrent et qui va succéder à celui de la cathédrale, le monde des hommes dans lequel la Renaissance reconnaîtra la réalité, c'est la fiction »* (17). Le concept de fiction est capital ici : la peinture devient avec Giotto le moyen privilégié de la dramaturgie chrétienne en ce qu'elle apporte le monde illusoire du récit (18). L'église n'est plus le référent des scènes peintes, mais leur référent devient l'imaginaire historique que constitue la méditation sur la vie du Christ (19) — en quoi la spiritualité franciscaine s'avère plus que toute autre décisive dans l'histoire de l'esthétique.

C'est dire que la représentation de « ce qui s'est passé » — « *le récit que la chrétienté entière attend désormais de l'art* » (20) — se substitue aux images emblématiques des manifestations de Dieu.

Or l'ère ouverte par Giotto et souverainement accomplie à la Renaissance, celle de l'église comme narration, semble à son tour close, par laquelle l'église est moins le lieu qui est transcendé en *Eglise* qu'elle n'est la réitération indéfiniment imagée de l'Histoire. Reste à déterminer quelle nouvelle ère lui succédera, qui ne serait dominée nécessairement ni par la représentation cosmique du monde transfiguré (l'église comme tout), ni par la figuration de l'histoire sainte (l'église comme sens). Plusieurs tentatives récentes prétendent, dans la pureté des formes et la simplicité des volumes, à une architecture symbolique. Mais que valent ici les formes *a priori* solitaires ? La misère de bien des édifices ne vient pas de l'indigence

(17) *Ibid.*, p. 332.

(18) En ce sens la peinture réussit là où la sculpture narrative avait échoué (tardivement). Si le vitrail était déjà la « peinture » des cathédrales, il n'en présupposait pas moins un *fond abstrait*. C'est pourquoi nous avons affaire à une « expression nouvellement exemplaire de la peinture », non à une exclusivité du pictural comme tel. Avec Giotto, la peinture enlève bien plutôt à la sculpture ce qu'elle voulait, jusque là, exprimer de façon tout à fait privilégiée.

(19) C'est pourquoi « *le Christ glu Jugement dernier domine en vain la chapelle des Scrovegni : les scènes imposent leur univers au Jugement même, et font de ce Christ des Derniers Jours le semblable de Jésus qui ressuscite Lazare* » (*ibid.*, p. 321). Voir aussi l'article de Michel Costantini dans *Communio*, VI, 1., p. 35-47, « Giotto : la vie, la mort (sauvées) ».

(20) *Le Surnaturel*, p. 323.

imaginative des architectes. L'église rend seulement évident le déficit d'une théologie et la partialité d'une liturgie, elle dont tout l'être est d'anticiper « *L'Église des Premiers-Nés dont les noms sont inscrits dans les cieux* ».

Vincent CARRAUD

Vincent Carraud, né en 1957, marié, trois enfants. Maître de conférences en philosophie à l'université de Caen. Membre du bureau de rédaction de l'édition francophone de *Communio*.

**Souscrivez un abonnement de parrainage
au profit d'un tiers : missionnaire,
séminariste, étudiant, prêtre âgé...**
tarif réduit - voir page 130

Christophe CARRAUD

Rêve de pierre

« ...et, mentionnant tel ou tel tableau, il fit remarquer à quel point la couleur y était donnée non comme une apparence, mais comme la nature même des corps ; car, dans cet univers enfin, l'aspect se confond avec l'être ; d'où le mystère, d'où la désillusion, d'où la fête qui, malgré tout, éteint son charnel incendie sur les eaux. Et il rappela (..) la Scuola di San Rocco à Venise, avec ses grandes ombres, avec ses drames, avec ce mouvement des corps aussi libre et violent que celui des idées. Ce qui (...) pouvait, en somme, définir l'art baroque : une vision, où c'est moins le verbe qui se fait chair que la chair qui finit par donner sa force, sa solidité, sa saveur, à tous les tourments de l'esprit. »

J. Mercanton, *Le soleil ni la mort*

« Il est certain que la sombre et rude église romane, ou la resplendissante église du XVIII^e siècle, ne semblent pas créées pour le même culte. Dans cette unité si remarquable, de l'extérieur tout au moins, de la religion à travers tant de siècles, l'unité d'architecture n'existe pas — disons plus généralement, l'unité d'art n'existe pas. Pour la trouver, il faut quitter le catholicisme. »

J. Guadet, *Éléments et théorie de l'architecture*

L'ESPACE, même connu, est vaste. Nous risquons de nous y perdre. Si réduit que soit le nombre de ses dimensions, il offre trop de possibles pour que quel- qu'une ne soit pas oubliée en chemin : pourquoi refuser d'aller

voir plus loin ou un peu à gauche, ou un peu à droite... Et la recherche qui faisait quitter le lieu pour comprendre ses dimensions explore sans but le possible rêvé. Elle sait qu'elle ne le trouvera pas, parce que le monde clos n'a pas de frontières. La plénitude est infinie, indifférenciée : ce qui appelle est toujours au-delà, et l'avancée, se voulant connaissance, rend l'au-delà trop positif ; car c'est bien en lui que nous sommes, à chaque pas. Il faudrait construire sur la ligne d'horizon, et attendre : garder le réel et l'empêcher de fuir, comme le guetteur dans le mirador d'un camp. Le désir, seul, doit s'arrêter. Mais à quelles dimensions ?

L'architecture, un temps, enclôt l'espace et l'arrime au corps. Un rêve, essentiel la soutient : que le monde divin, ou du moins pressenti, puisse être aussi le nôtre (1), que l'espace cesse de s'ouvrir indéfiniment, de se peupler d'images, et soit mis en demeure de livrer son sens sans cesser d'être espace. Qu'il soit donc une habitation, où le lointain s'apaise.

Les voûtes absorbent l'ailleurs et lui donnent le sens qu'il n'aurait pas dans le rêve indéfini. Quels autres édifices le feraient que l'église, elle qui n'a d'autre fonction que l'espace lui-même, — ou le corps tendu entre ce qu'il est et ce qu'il n'est pas, ou la mémoire de l'absence entre la présence impossédée et l'au-delà que l'Incarnation présente ? (2).

Le nombre cependant fait se perdre dans l'infini d'une perfection abstraite. L'architecture trop souvent résout l'énigme du lointain en se construisant autour du vide qu'elle veut signifier et qu'elle accompagne de ses mesures. Elle le donne à contempler, en attendant que l'acte liturgique, pourtant lui-même en tout lieu, appelle à sa façon qui n'est pas constructible, mais à la fois impérieuse et inqualifiable, la présence vivante qui a franchi le seuil.

(1) Quelle autre raison en vérité que celle-ci au fait que l'église primitive reprend les édifices basilicaux? Voir par exemple — pour garder le même souci de causalité profonde — le magnifique texte de Claudel dans *Art poétique*, « Développement de l'église ».

(2) Parler ainsi, trouvera-t-on, c'est ne pas assez prendre en considération les inflexions presque infinies que les églises effectivement construites ont su donner au contenu de la Révélation. Les modèles qu'elles proposent ou auxquels elles se réfèrent changent, il est vrai, mais ce changement ne met en cause que des formes de sensibilité, ou encore la « réception » à jamais actuelle et toujours dépassée de ce même contenu révélé. Demeure l'Église, — non pas la communauté des croyants, dont l'architecture de « pierres vives » n'a pas pour but d'être figurable, non je ne sais quelle fonction anthropologique d'un rapport à la « déité » qui se manifesterait dans un édifice, — mais l'église réelle, qui prend forme à chaque fois de n'être pas constructible.

Qu'exiger de l'architecture, oeuvre qui accueille comme nulle autre ne peut le Taire, et qui devrait cesser de signifier pour être enfin l'espace où recevoir sa place et son nom ? Que fait-elle du privilège de ses dimensions ?

L'Eglise et la maintenance de l'invisible

La presque totalité de ceux qui ont tenu des propos sur l'architecture, à commencer par les architectes eux-mêmes, de Palladio à Botta, ne s'intéressent guère à l'église dans ce qu'elle nous paraît avoir de spécifique : sauver l'architecture de l'ennui de ses dimensions. Comme chez Palladio en 1570, il n'est question en général que de la disposition intérieure de l'édifice, et, si c'est de la façade que l'on se préoccupe, elle est envisagée selon le seul souci des « proportions ». La rumeur de la ville, les échos architecturaux de tel bâtiment alentour, — bref, plus encore que la « liaison » parfois difficile de l'église aux édifices qui pouvaient la précéder, la recherche de la dimension propre à l'architecture, tout cela apparaît peu. Il y a à ce désintérêt des raisons historiques : il serait vain par exemple de prêter à tel architecte du XV^e siècle, indifféremment, un souci d'urbanisme au sens où nous l'entendons aujourd'hui. Mais ces raisons ne sont pas les seules, ni les plus décisives.

Les propos contemporains, qui accaparent volontiers tout un arsenal symbolique déchu de son sens premier, semblent témoigner d'une véritable préoccupation à cet égard ; mais ils rejoignent avec facilité des considérations très vagues sur le monde et son organisation, sur le « rapport à l'espace », expression commode qui permet de ne pas indiquer, au prix de l'évidence indifférente qu'elle désigne, le type de rapport dont il s'agit. Définir ce rapport à l'espace par l'espace lui-même, c'est nier la difficulté plus que la résoudre, — ou plutôt lui donner la solution déterminée d'une continuité esthétique de l'église à la ville tout aussi satisfaisante, ou insatisfaisante, qu'une ignorance réciproque. Il faut plutôt savoir sous quel mode prendre place en l'espace indifférencié, donc poser d'abord la question de l'Incarnation, qui seule donne sens. Faute de cela, et à moins d'envisager la procession des siècles et de leurs formes comme la réponse momentanée à d'éternelles questions, nous ne pourrions que détailler, dans un cortège trop somptueux pour n'en extraire qu'un terme, les formes échouées qui s'accumulent et s'abolissent dans l'urgence de la question toujours actuelle. Lorsque Guadet écrivait : « Supposez que l'on demande à un

architecte en pleine possession de son talent un projet de musée ou d'abattoir, de palais de Justice ou de marché, de théâtre ou d'Hôpital, il réussira plus ou moins, mais il cherchera en toute sincérité dans la voie résultant de son programme, poursuivant la meilleure solution, rencontrant presque forcément les formes nécessaires et l'expression logique de son concept, arrivant à la fin de son étude sans avoir cessé de rester lui-même, avec ses qualités et ses défauts, son bonheur ou son insuccès (...).

Maintenant, ce même artiste (...), mettez-le en face d'un programme d'église.

Il ne cherchera plus dans le présent, encore moins dans l'avenir, il cherchera dans le passé ; il abdiquera la fonction sublime d'architecte du temple divin, pour se faire archéologue (...). Notre architecte se demande si son église sera romane, ou gothique, ou Renaissance (...). Il arrive à se poser de bonne foi cette question monstrueuse, qui aurait fait bondir les artistes de toute autre époque, qui aurait fait considérer comme un fou celui qui l'aurait énoncée : "Mon église, à moi artiste du XXe siècle, sera-t-elle du XII; XIIIe, XIVe, XVe, XVIe siècle ?"», lorsque Guadet écrivait cela, il le faisait à la fois en désirant une nouvelle architecture et en sachant que le pastiche, d'un certain point de vue, celui de la psychologie esthétique des fidèles du début du siècle, était en somme *convenable*. Lorsque nous admirons « l'intégration » esthétique de telle église contemporaine dans les formes qui l'environnent, ou applaudissons à l'audace de son projet et à la « modernité » à laquelle elle s'adosse, nous le faisons sur le même fond de mauvaise conscience esthétique, et c'est malgré nous que le critère finalement choisi est celui que dicte un type de regard contemporain (la continuité plastique des édifices, par exemple). Dans le cas de la plupart des architectes, l'église, faute d'être pensée, c'est-à-dire maintenue dans la tension de ce qu'elle est et de ce qu'elle figure, se soumet, pour se construire, à des critères qui n'ont rien d'ecclésial : finalement, elle se construit comme tout bâtiment, la seule différence étant sa *fonction* liturgique — comme d'autres ont une fonction de réunion, ou une fonction carcérale.

Or la question de l'espace se pose de façon décisive pour l'église, parce que l'architecture a d'abord les dimensions de l'incarnation. L'église aborde les problèmes de l'architecture d'une tout autre façon, — et comment ne pas voir que la forme contemporaine d'un « rapport à l'espace » n'a pas de sens ? La solution qu'adoptait la cathédrale gothique en totalisant le

monde dans l'acceptation *symbolique* qu'il ne fût plus qu'église en avait un, même sans nécessité. De même, comment ne pas voir que plaider en faveur d'un usage ou d'une usure des formes qui leur donnerait sens, et donc faire du temps, si logiquement, l'hôte de l'espace, c'est poser la question de façon terriblement partielle ? Les formes immobiles ne peuvent être des viatiques... Elles *demeurent* dans l'espace, point complexe d'une histoire indéchirable, parce qu'elles sont inhabitables. L'Eglise n'est ni la pesanteur ni la grâce ; elle n'est pas symbole, ni témoin de la lutte des forces claires-obscurcs, mais *condition*. Toute forme fait mémoire d'une absence que doit résoudre l'histoire. Toute incarnation, en un sens, se connaît sans abri, sans architecture, sans demeure (3).

L'idée du baroque

L'église gothique faisait sa part au cheminement et à l'apprentissage du secret. Elle était hiérarchisée. L'espace s'y résolvait en une présence finale, celle que devait ordonner la liturgie et qui trouvait sa place naturelle dans le vide lumineux qu'enserraient, des contreforts aux chapelles et au déambuloire, les choses construites obéissant au nombre, au sens et à l'orientation.

Mais les espaces idéaux régis par le nombre n'anticipent sur rien. Les formes n'imitent pas ce qui reste à conquérir, mais la conquête même ; sans doute ne parvient-on pas à donner les dimensions de l'Incarnation ; mais il est possible de la figurer comme un drame auquel, dès le seuil, personne, ni aucune forme, ne peut se dérober. L'Eglise se maintient dans l'indivision ; l'Incarnation ne se sépare pas de l'espace.

Ce qu'éprouve éminemment le baroque, c'est une insertion dramatique, et la condition même d'un *séjour*. D'emblée, pour être vraiment, et sentir sa propre incarnation reçue, il faut être attiré par une dimension *autre* que celles de l'architecture, qu'elle ne peut ordonner et qu'elle *exprime* pourtant (4).

Certaines églises baroques figurent le dépassement de l'architecture : la coupole ou la voûte de l'abside qui protège et

(3) « Les renards ont des tanières, et les oiseaux du ciel des nids; mais le Fils de l'homme n'a pas où reposer sa tête », *Matthieu*, 8, 20.

(4) Ce paradoxe traduit esthétiquement — c'est-à-dire en prenant le risque d'être actuel — la différence figurée entre l'Eglise ici représentée et la Cité de Dieu.

recouvre, éclate ou s'écroule, selon qui entre (5), sous l'effet d'une force inconnue à l'espace actuel — force qui ne peut alors se traduire en termes d'architecture, mais de peinture : le trompe-l'œil ruine l'espace qui se construit et sans lequel pourtant on ne peut être sensible à son illusion. La figure finale de l'Eglise, ou plutôt la déflagration par quoi l'architecture s'ouvre à l'Eglise, apparaît dans l'espace où l'église se fait : le chaos des pierres peintes laisse surgir l'au-dehors que les murs voulaient ignorer. Ce n'est pas une anticipation théâtrale de l'eschatologie, mais un appel ; plus un cataclysme qu'une apocalypse. L'église orientée cède, comme pour un accroissement subit de l'incarnation, non pas encore un accomplissement. Ce que l'on *sait*, dans l'église baroque, n'est pas un nombre — si dévoué aux chiffres qu'ait été un Borromini — mais l'évident somptueux qui appelle à *poursuivre* dans la seule dimension de la vie.

Ailleurs, comme à l'Asamskirche de Munich, l'Eglise figure sa propre construction et son propre surgissement. Elle dramatise son rapport à la terre, et sa façade s'élève sur un socle de pierres chaotiques — pierres feintes, elles-mêmes figurées — auxquelles elle impose non pas l'ordre impassible et chantant de l'église gothique, mais un désordre supérieur. Le commencement et la fin, l'alpha et l'oméga s'appellent ainsi l'un l'autre, et c'est aussi pourquoi, dans le temps de l'histoire, l'église est mouvementée, tourmentée même par le drame qui doit l'emporter. Nulle volonté, ici, de donner forme aux forces brutes qui monteraient de la terre ni d'appriivoiser le « génie du lieu ». L'église ne se construit pas sur l'apparition d'un dieu, elle ne répercute pas dans ses voûtes le murmure d'une source sacrée. Peu importe à l'église baroque d'opposer au miroitement du sensible la saisie ordonnée de sa richesse. Elle ne témoigne pas de présences antérieures qu'elle élèverait à la visibilité et à la dignité d'un culte. Elle n'épure pas les formes

(5) Le baroque en effet intègre à l'édifice la condition de celui qui y pénètre et les inflexions qu'elle prend. L'immédiateté de l'injonction divine, sans échappatoire pour s'en protéger — pensons à l'inverse aux zones d'ombre d'une cathédrale, à ses chapelles dérobées — et qu'il figure sans nul préalable, a pour corollaire, le regard ne pouvant se dérober à son évidence, de faire de l'édifice moins un bâtiment qu'une casuistique architecturale.

L'impasse où le baroque s'enferme est de devoir figer en une tonalité ou un état esthétiques le mouvement qu'il voulait ne pas voir cesser. C'est pourquoi la peinture et les « ornements » y sont si présents, eux qui luttent contre le repos et répondent au mouvement de la vie par celui de l'inquiétude du regard.

naturelles ni ne, les affine par le nombre (6). Mais elle leur impose l'évidence et l'ambition d'un drame plus vaste, qui absorbe violemment en lui les hasards du monde. Un drame, non un pacte (7).

D'où suit que le baroque s'interroge plus qu'on ne l'avait fait auparavant sur ce qui l'unit à la ville, à la circulation des forces. Il ne se contient pas dans le seul élan vertical, si vertigineux qu'il se fasse, et passant par toutes les sollicitations de l'espace ; il s'étend dans toutes les directions. La façade de l'Asamskirche ne rompt pas l'alignement de la rue et s'insère étroitement entre les bâtiments qui la flanquent. L'église est prise, presque engloutie, dans les pierres d'une ville, comme c'est le cas pour de nombreuses églises baroques. Certains détails préviennent pourtant d'une différence essentielle : le galbe surprenant d'un élément de la façade, l'évident soudain d'une niche, qui creuse presque imperceptiblement l'alignement citadin qui ne menait peut-être à rien. Les directions se perdent, dont l'une inquiète le plan des villes auquel on rêve beaucoup (8). Qu'importe que la façade soit sans proportion avec l'espace intérieur, comme c'est le cas pour *l'Oratoire* de Borromini ? Ce n'est pas à la construction d'un édifice singulier que l'Eglise

(6) Nous pourrions citer ici l'église d'Héremence (1970), dans le Valais suisse, construite par Walter FBrderer.

(7) On peut trouver un écho de ce *genius loci* dans des œuvres plus récentes — et que l'église sourde de la terre devient alors non seulement une interprétation réductrice et dangereuse du « gémissement de la création », mais le signe que l'on quitte l'église même pour se préoccuper du sol, de la nation, du terrain : témoin, par exemple, le dialogue de l'église et de la prairie dans le dernier chapitre de *La colline inspirée* (1913) de Barrès. L'église concentrerait ainsi les énergies latentes, les ferait se confédérer — église dépossédée de sa réalité pour être le signe, plus que le symbole, des forces actuelles — et pourquoi pas celles des « valeurs de la nation », ou de la liberté, ou de la révolution, c'est-à-dire de tous les mots désincarnés ?

Le « génie du lieu », une fois savouré l'incertain de son témoignage (rappelons-nous Sénèque citant Virgile : « *Qui deus, incertum est, habitat deus* »), fait toujours l'objet des luttes d'appropriation ; entre le sentiment privé d'une présence sacrée, impérieuse, et les revendications de la cité, il n'y a nul passage, aucune église pour médiation, et c'est là qu'achoppe, par exemple, le sentiment religieux d'un Sénèque. Aucun lieu ne se construit de ce lieu même, ni aucune communauté.

(8) Peut-on avancer que le passage, dans la représentation des villes, des vues cavalières au plan, fait perdre à l'église l'éminence qui la transformait en signe et en repère, et que l'église baroque répond au nouvel étalement par son besoin de *propagation*, par une dimension à la fois plus secrète et plus impérieuse, l'ellipse, par exemple, ruinant la certitude rectiligne des avenues ? Cependant que, des toits, les lanternons baroques, comme celui, si admirable, qui surmonte *saint Yves de la Sagesse* (Rome), accomplissent toute l'architecture citadine, précisément parce qu'ils ne se veulent pas isolés ni d'emblée symboliques.

travaille, mais à sa perpétuelle dilatation. L'horizon est requis : la ligne où échouent les dimensions actuelles de la vie.

Ainsi peut-on parcourir Rome sans voir une église de Borromini. Et ce n'est pas sans raison que le visiteur, après s'être abîmé dans le propos sans repos de *saint Charles aux quatre fontaines* ou de *saint Yves*, sent peu à peu l'église s'étendre aux dimensions de la Ville (9).

Non qu'elle soit issue de la ville. Elle ne l'était pas plus des secrets du sol. Mais elle la convertit à l'architecture inutile qu'elle offre (10) : parade, spectacle plus réussi pour une présence infime. On peut construire des théâtres : mais la scène est vide ; le décor n'est que le négatif d'une présence. Mais on n'en finit pas de bâtir pour le drame de l'Incarnation.

Son matériau, dans l'entre-deux dont le baroque veut figurer les termes, ne sera donc pas différent de celui de la demeure la plus simple : vain, fragile, mais capable de figurer le mouvement entre les extrêmes crus. Et c'est en ce sens aussi que l'église donne à l'architecture sa raison d'être : à l'aide de ce qui est, une fonction sans usage, c'est-à-dire un trajet. Ce que l'on croyait immobile se lézarde, l'habitation s'étend.

Les matériaux de Borromini sont sans prestige. Ils existent sans ordre. Ce que l'on construit n'appartient pas aux pierres. La fête de la présence ne s'accapare pas. Elle est d'abord dessinée, rêvée, parce qu'il faut se persuader que l'architecture n'a de décisif que ce qui lui manque, et doit se refuser aux idoles de l'habitation ordinaire. Car ce que l'église enclôt échappe à ses dimensions : Dieu même.

On comprend les reproches adressés à Borromini : «...*tandis que les autres architectes ne perdent jamais de vue les proportions du corps humain, Borromini selon le*

(9) Exemple qui suffit à prouver ceci, plus actuel : le monde doit devenir Eglise, à l'inverse de ce que voulaient les promoteurs de l'église *française* des années 60-70, en désirant que l'église fût dans le monde, et si bien qu'elle ne s'en distinguât pas. Il leur manquait de percevoir que l'église y est de toute façon. On a seulement confondu, pendant un temps, les aspirations de chacun et le désir de Dieu ; ou encore, on a oublié ce qu'était une église. C'est pourquoi, sans doute, on a pu construire des « salles polyvalentes ».

(10) L'église est la seule architecture qui n'apprivoise pas l'espace et se refuse à le soumettre. Construire une église n'est d'aucun *intérêt* : la cause de Dieu n'a pas d'avocat *ad infra*.

Bernin s'inspire du corps des Chimères » (11). L'architecture en effet, chez Borromini, n'est pas commensurable aux habitudes où nous nous mouvons. Elle n'a guère de communauté avec les dimensions que nous connaissons, et désire autre chose. Le « corps des Chimères » est peut-être une bonne image de ce vers quoi elle tend ; car il n'y a pas de preuves à l'Incarnation ; des témoignages seulement (12).

La critique s'est faite très sévère à l'égard des architectes de la dernière période baroque qui vêtaient l'espace roman, ou telle église ancienne, d'autels démesurés et glorieux (13). Le reproche qui leur est adressé nous éclaire nous-mêmes : qu'est-ce que ce « dépouillement » architectural que nous prônons face à ces ors, sinon précisément un autre mode, où dialoguent non les formes, mais ce vers quoi elles tendent et qui les voit, de l'incapacité nécessaire à penser et à engranger *l'acquis* de l'architecture ? Ce que l'on construit est toujours l'absence. L'arche, le tabernacle étaient aussi des représentations du monde : mais comme un accueil, une unité mouvementée ou un appel.

La démesure de l'autel qu'imposaient les derniers architectes baroques trahit l'insuffisance de l'architecture, et lui intime l'ordre de se conformer à la Cène qui s'y déroule. Dans le baroque, ce qui érode les formes architectoniques et que l'on regardait comme la lèpre de la structure — et chez Borromini cela va même jusqu'à demander au regard de bâtir indéfiniment l'église virtuelle qu'appellent les vides, comme si c'étaient l'ombre et l'image qui soutenaient l'édifice —, ce n'est rien d'autre que la vitalité de l'Incarnation.

La baroque met fin au privilège qu'avait l'architecture de signifier la demeure. Il nous dit que l'architecture est nécessairement dramatique ; que l'on ne peut s'arrêter à l'espace enclos, qu'il faut sortir, aller d'une forme à l'autre par un mouvement incessant qu'apaisera ce qu'il faut connaître et éprouver dans la dimension de l'existence : et c'est encore vivre

(12) Gérard Macé, *Rome ou le firmament*, Fata Morgana, 1986, p. 15. Sur Borromini en particulier, voir les ouvrages de Carlo Maria Argan et de Paolo Portoghesi.

(13) Nous ne voudrions pas épiloguer sur le suicide de Borromini. Peut-être faut-il cependant croire, après lui, qu'il manque à l'architecture, si loin que conduise l'ascèse intérieure ou l'hélicoïde terminale de *saint Yves*, une dimension qui pourtant la justifie : celle en effet de l'Incarnation.

(14) Borromini, déjà, à saint Jean de Latran.

plus loin, savoir, ce savoir fût-il seulement négatif, que les seules formes constructibles sont celles de la déception et du mouvement, ou les *heures* de chaque existence — mais ni le nombre ni l'apaisement (14). L'architecture ne reste pas indenfrie du drame qu'elle héberge.

Une dimension si parfaite; la peinture cependant...

Que nous offrent une dimension si parfaite et ces formes si décisives dans leur refus de l'être ? L'inhabitation même : le lieu comme un passage, n'autorisant qu'un arrêt trop furtif où comprendre l'incarnation que n'encastrent pas les pierres.

L'imagination, la « reine des facultés », on comprend alors qu'elle ne sommeille pas dans l'église. De la mutilation de la profondeur, qui appelle son activité, l'architecture souffre tout comme la peinture. L'exemple de l'église baroque nous montre qu'il n'y a pas d'espace désiré, sensé, habité, sans imagination.

Ce qui saisit dans une église, ce n'est pas la qualité de son silence, ni ce suspens toujours singulier que l'on sent après la porte refermée ; l'église n'est pas un lieu de différence, mais d'accomplissement ; en elle les dimensions, enfin, ne se perdent pas. Elles sont sans dimension. Le prêtre, lors du sacrifice eucharistique, n'élève pas le pain et le vin à une altitude *déterminée*...

Reste cependant à compromettre l'indéterminé — ainsi sommes-nous contraints de nommer l'heure pourtant précise dont il est fait mémoire — dans les mesures où en percevoir l'idée. Et l'on pourrait se livrer à la même analyse pour le symbole que pour l'architecture. Le symbolisme n'aurait pas de sens s'il était figé : l'église n'est pas un *thesaurus*. Elle ne symbolise rien qu'elle n'ait d'abord accompli.

Le symbolisme diffus de telle architecture moderne n'est pas plus riche que le monde lui-même, qu'une parcelle de terre. Il s'agit seulement de savoir en quelles dimensions le comprendre. Il me semble que ce sont celles de la peinture — peut-être parce que l'économie du salut suppose pour le drame du temps

(14) Figurer l'élan, dans le gothique, — car c'est bien aussi le but esthétique visé, et l'on sait depuis longtemps que les croisées d'ogives, par exemple, n'ont pas toujours de nécessité technique, mais qu'elles servent essentiellement à souligner une signification — c'est apaiser, ou plutôt sublimer le désir.

ce que l'on pourrait appeler le principe économique des figures. Dans la peinture, nul ne peut entrer. On entre dans une église comme dans le rêve de la peinture, absent encore de la dimension ouverte. La peinture est la forme de ce qui n'est pas encore accompli. Et c'est en ce sens que l'Eglise accomplit les dimensions de l'architecture. Car c'est en peinture d'abord que l'Eglise apparaît comme cité idéale (15), montrant ainsi ce que la ville doit devenir, inassimilable cependant au plan de l'église actuelle...

L'EGLISE est une incarnation manquée, un rêve de pierre. Mais c'est ce manque qui anime la pierre. Tout comme l'Eucharistie fait l'église, l'Eglise fait l'architecture. Et nous ne pouvons la saisir que comme peinture de l'espace véritable.

L'Eglise seule peut alors tenir le rôle d'« assembleuse » de formes — non pas le musée comme le voulait désespérément Malraux, non l'imaginaire sans but, et pas plus le recueil toujours visible et habitable des formes, — parce qu'elle seule offre l'architecture dont nul n'a le plan. On ne peut mesurer le corps.

Christophe CARRAUD

Christophe Carraud, né en 1960. Marié, deux enfants. Ecole normale supérieure, agrégation de lettres classiques. Professeur à l'Institut d'Arts visuels d'Orléans.

(15) Ou dans les projets d'architecture — non dans l'architecture réalisée — inhabitable. A l'inverse, une église idéale est toujours réalisée. Les deux s'équivalent. Ce point sera précisé dans un prochain article sur l'utopie.

Franck DEBIÉ, Pierre VEROT

Les constructions d'églises en France depuis 1925

AUTANT les constructions d'édifices religieux antérieurs à la Révolution intéressent les historiens, sociologues et amateurs d'art, autant celles du XX^e siècle semblent ne retenir l'attention de personne, surtout depuis la fin de la dernière grande vague de constructions, vers 1970. Certains événements, comme la construction de la cathédrale d'Évry, réveillent cependant un intérêt que cet article voudrait développer. C'est autour de 1925 que commence une première période de constructions d'églises dont l'architecture, le rôle et la place dans la ville sont propres à notre siècle. Comment définir chronologiquement les grandes phases de constructions contemporaines, comment les caractériser d'un point de vue architectural et urbanistique ? Surtout, quelles sont les conceptions et les réflexions qui, en matière d'architecture religieuse et d'art sacré, de pastorale et de liturgie, sous-tendent ces constructions ? Nous souhaitons apporter, au-delà de l'analyse historique des textes et des chiffres disponibles, quelques éléments de réflexion, parfois plus personnels, espérant stimuler un débat.

1. L'Église triomphante face à l'urbanisation 1925/1955

« Des années trente à la fin des années cinquante, la France connaît une renaissance spirituelle : pratique religieuse masculine souvent en hausse, montée de la ferveur et du militantisme,

essor de l'Action catholique, action pastorale coordonnée par de grands évêques... » Ainsi Cholvy et Hilaire (1988, p. 9) introduisent-ils leur étude de "l'apogée du rôle des chrétiens dans la société (1930-1960)". En matière de constructions d'églises, les années 1925/ 1930-1955/ 1960 sont marquées par un dynamisme tout aussi remarquable.

1. 1925/1940: un nouveau regard sur l'évangélisation urbaine.

Les constructions d'églises connaissent dans les années 1925/ 1935 un nouveau départ avec l'urbanisation, surtout dans l'immense diocèse de Paris. En effet, dans le reste de la France on ne connaît pas encore la croissance urbaine considérable que l'on rencontrera après 1945, et ce dynamisme d'« âge d'or » des investissements en équipement religieux concerne essentiellement d'autres types de réalisations, patronages, colonies, séminaires, écoles.

L'Église prend conscience de l'archaïsme de son modèle en ville

Dans la France de 1931 où les urbains sont pour la première fois plus nombreux que les ruraux, l'Église se trouve confrontée à l'urbanisation des banlieues, tout particulièrement celle de Paris, où le mitage pavillonnaire se développe très rapidement et de manière parfaitement anarchique dans les années 1920. Dans ces banlieues, des hommes d'Église s'alarment du décalage croissant entre le mode de vie des nouveaux banlieusards, et l'organisation et le discours traditionnels de l'Église. Celle-ci demeure en effet largement fixée sur un modèle d'encadrement de type rural. Ce n'est plus seulement un milieu social particulier (celui des ouvriers de la grande industrie), mais de vastes secteurs de l'espace français qui désormais « échappent » à l'Église et l'ignorent presque totalement.

Le Christ dans la banlieue

« En arrière de la zone s'étend la vraie « ceinture rouge », celle des clubs, des comités, des jeunesses communistes. Celle-ci est à peu près ininterrompue sur toute la périphérie de la Seine, Seine-et-Oise et Seine-et-Marne. (...) Depuis quelques années, tout est bâti, surpeuplé ». (Lhande, 1927, p. 10). Et l'on découvre de nouveaux barbares aux portes de Paris ! L'abbé Le Lidec, évangéliste de Juvisy, écrit : « Mais

partout, là-bas, des ménages irréguliers et monstrueux ; c'est le « pays des bêtes », dont parlait le saint curé d'Ars. » (in Lhande, 1927, p. 231). Il faut sauver toutes ces âmes !

La principale figure de cette prise de conscience est le père jésuite Lhande, auteur bientôt célèbre du *Christ dans la banlieue* qui décrit le cadre de vie de ces quelques 700 000 nouveaux habitants du département de la Seine. L'hostilité des municipalités de gauche à l'implantation des églises n'y était pas nouvelle. Mais, dans l'entre-deux-guerres, cette urbanisation misérable devient massive, et est perçue comme une menace dans le diocèse de Paris, surtout face à l'activité militante des communistes, grands pourfendeurs de l'Église avant la « main tendue de 1936, et qui prétendent « encercler Paris » par leur couronne rouge ! Dans l'idée du père Lhande et de ses amis, « seule l'Église catholique représente une force assez organisée pour s'opposer au communisme, à qui les classes dirigeantes ont abandonné la banlieue, car elle est le facteur le plus puissant de civilisation. » (Fourcaut, 1986, pp. 54 et 62).

Les écrits du père Lhande eurent un immense retentissement (130 éditions en 4 ans !). C'est « l'éclosion d'un véritable genre littéraire : le récit de l'apostolat missionnaire en banlieue. (...) De jeunes prêtres, bravant toutes les épreuves, y construisent de pauvres chapelles au milieu de difficultés inouïes. » (Fourcaut, 1986, p. 62-63). Entre 1925 et 1930, avant même la création des Chantiers du Cardinal, les initiatives du père Lhande auraient entraîné l'achat de 80 terrains, la construction de 52 églises et chapelles, de 90 locaux de patronage, etc. ! (selon sa biographe Jeanne Moret).

Prise de conscience de la nécessité d'une stratégie d'ensemble

La prise de conscience se fait plus largement grâce aux travaux du Sillon et du clergé démocrate-chrétien, et à l'expérience de l'Action catholique ouvrière. L'Église cherche généralement à défendre, et à reconquérir, ses positions traditionnellement établies d'encadrement de toutes les agglomérations du pays. Cette stratégie s'appuie sur le maintien ou la création d'un dispositif méthodique de paroisses, une politique de construction systématique d'églises et chapelles de proximité, points de départ de nombreuses associations militantes. Cette méthode, appliquée partout où l'on a conscience d'un relâchement du tissu ecclésial, surtout dans le diocèse de Paris

(ville à son maximum historique de population, et en banlieue), donne naissance à un cycle de constructions nouvelles, le premier véritablement caractéristique du XX^{ème} siècle.

2. Les Chantiers du Cardinal et la réussite d'un nouveau cycle de constructions d'églises pour le développement urbain du XX^{ème} siècle

Un contexte nouveau pour l'organisation des constructions

Une organisation nouvelle est mise en place dans le diocèse de Paris, où les besoins de construction de lieux de culte sont nombreux et urgents. Depuis la séparation de l'Église et de l'État, les collectivités publiques ne se mêlent plus des constructions ; l'Église a les coudées franches pour s'organiser, notamment depuis l'arrangement de 1924 clarifiant enfin le statut juridique des diocèses. L'œuvre des chapelles de secours ne suffit d'ailleurs plus ; l'organisation n'est pas adaptée. Ce sont jusqu'alors le plus souvent d'audacieux curés-bâisseurs et de généreux donateurs privés qui font construire par eux-mêmes, directement, des églises, comme Melle Marie Roland Gosselin (morte en 1932) héritière d'un agent de change parisien oncle, d'un évêque de Versailles : elle a fait construire entre autres l'Immaculée-Conception à Picpus (Paris XII^e), Notre-Dame de l'Espérance à Ivry, le Saint-Esprit de Choisy, Sainte-Lucie à Issy-Plaine, Notre-Dame d'Alfortville (Comby, 1987, p. 159).

Les « Chantiers du Cardinal »

Le Cardinal Verdier (1929-1940), alarmé par les campagnes du père Lhande, comprend qu'il faut passer à la vitesse supérieure, ce qui exige une organisation nouvelle. Il décide qu'il faut un lieu de culte pour 10 000 habitants et lance alors (Noël 1931) les Chantiers du Cardinal. Un emprunt public de 20 millions est ouvert en 1932 et couvert en quatre heures. Une propagande puissante accompagne en effet cette œuvre. Sous l'impulsion de Mgr Touzé, on acquiert des terrains, on se met au travail de toutes parts. En 1939, 100 églises avaient été construites : on en sera à 118 en 1943, 130 en 1955, et la « ligne » d'un lieu de culte pour 10 000 habitants est atteinte à ce moment ! On a aussi observé une reprise presque immédiate,

et assez spectaculaire, de la pratique, dans les paroisses créées. C'est donc une réussite.

Alfortville par exemple avait une église depuis 1892, construite par une donatrice privée ; en 1925 et 1929, on crée deux constructions provisoires dans des quartiers excentrés ; l'une d'elles, la « *petite cagna du Bon Dieu* » est remplacée par une église en dur en 1931. L'année suivante, une chapelle en dur remplace le hangar du Pont d'Ivry (Comby, 1987, pp. 167-168). Avec la reconstruction de l'église centrale incendiée en 1932, Alfortville aura gagné en trois ans trois lieux de culte neufs... avec 30 078 habitants en 1936, elle est au « *ratio* » prévu par le Cardinal Verdier ! Cette « *reconquête* » est peu goûtée des communistes.

L'activité de construction en province dans les années 1925/1955

Pour les constructions nouvelles liées à l'urbanisation dans l'entre-deux-guerres (il faut mettre à part la reconstruction après la première guerre mondiale). Paris est alors un cas extraordinaire, et une activité aussi importante ne se retrouve guère ailleurs, même pas dans les grands diocèses de province : au mieux, une petite dizaine de constructions, le double pour celui de Lyon. Des constructions rares et sporadiques dans les autres diocèses (sinon des monuments symboliques). Si les constructions d'églises en France ont été peu nombreuses avant la grande vague de croissance démographique et urbaine des années 1955/ 1975, c'est parce qu'elles avaient connu un essor extraordinaire au XIX^e siècle qui avait parachevé l'encadrement paroissial du territoire français. On s'occupe d'ailleurs surtout de retrouver des immeubles pour les services indispensables (séminaires, évêchés) chassés de leurs bâtiments après 1905, en limitant les coûts de constructions d'églises nouvelles. Ainsi, dans le diocèse de Clermont, on fait face au faible besoin d'églises nouvelles, essentiellement dû à l'industrialisation de Michelin, grâce aux fonds du « *paternalisme* » de la firme (Poitrineau et Mary, 1979, p. 270).

Dans un grand diocèse comme Lyon, où certains problèmes de banlieue ouvrière se posent dans des conditions comparables à celles de Paris, l'organisation des Chantiers du Cardinal ne sera pas sans faire des émules. L'initiative pionnière revenait en fait, comme souvent, à Lyon, où, dès 1928 s'était créé l'« *Oeuvre diocésaine du Christ dans la banlieue* », dont le titre dit l'inspiration. « *Par son canal furent réunies les sommes*

nécessaires à la, construction des lieux de culte dans la périphérie lyonnaise et notamment (..) la banlieue orientale où (..), dans la lignée du Père Chevrier, plusieurs têtes pensantes du clergé lyonnais exercèrent les premières années de leur ministère : au total, de 1919 à 1958, vingt églises nouvelles y furent implantées. » (Gadille, 1983, p. 298).

En regard du nombre assez restreint d'églises construites, il faut signaler, dans presque tous les diocèses dans la période 1925/ 1955, une véritable éclosion des constructions de toutes sortes liées à cet « *âge d'or* » du catholicisme français. Dans la plupart des diocèses, le climat est celui que décrivent Cholvy et Hilaire : « *Des prêtres actifs stimulent la générosité des fidèles qui leur procurent des ressources variées pour leurs oeuvres. Dans les bourgs et les villes coopèrent vicaires en béret basque, animateurs d'organisations de jeunesse, (..) et curés anciens combattants, bâtisseurs de salles d'oeuvres et de colonies de vacances, proches des hommes de leur paroisse (..) A un degré plus élevé, (..) de grands vicaires généraux règnent dans les bureaux des évêchés : des hommes actifs, (..)/ qui /encouragent les initiatives les plus diverses...* » (1988, pp. 21-22).

Quelques mots enfin pour le problème spécifique de la reconstruction. S'il y eut bien là une vague particulière quant à son origine et son financement (public), elle s'insère néanmoins évidemment dans la chronologie d'ensemble. Entre la Libération et 1960, près de 4 000 églises détruites ou endommagées sont ainsi rendues au culte. Avec la collaboration du Ministère et des Beaux-Arts, de la Commission diocésaine d'art sacré, et grâce à la générosité des fidèles, certaines sont même d'un intérêt remarquable.

3. Une seconde réussite dans les années 1940/1955: la naissance d'un art sacré français pour le XX^e siècle

Rattraper un retard

Jusque dans les années 1920 domine encore, dans l'architecture religieuse française, l'art « *néo* » cher au XIX^e siècle. L'art « *sulpicien* » s'était imposé pour l'intérieur. Avec ses Chantiers, le cardinal Verdier voudra créer quelques belles églises, témoignant de la vigueur originale de l'art chrétien français de son temps ; il rompt donc avec les pastiches chers à ses prédécesseurs, et familiers aux fidèles. C'est la redécouverte d'un style propre, en accord avec des matériaux, les techniques

et les formes du moment. Dans un premier temps, on réutilise les modèles anciens mais avec des matériaux neufs, comme à Saint-Pierre-de-Chailot (Paris) ou Sainte-Jeanne-d'Arc de Versailles (1925 toutes deux), ou la chapelle du petit séminaire de Voreppe (Isère, 1933), transcription en béton armé de la Sainte-Chapelle de Paris. Mais, très rapidement, on en vient à des formes architecturales « modernes », des créations originales, et cette naissance d'un art religieux « du XX^{ème} siècle » autour de 1925-1930 coïncide d'ailleurs exactement avec la cristallisation du « mouvement moderne » en architecture.

On trouve des points de départ de l'architecture nouvelle précisément dans cette banlieue pavillonnaire à rechristianiser : Notre-Dame du Raincy, construite par Auguste Perret (1923) en béton brut avec une large lumière intérieure, crée un style repris, en 1925, à Montmagny (Saint-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus) mais avec davantage d'intimité. Mais l'Église ne travaille encore qu'avec une poignée d'artistes académiques : Maurice Denis et Georges Desvallières notamment eurent une influence prépondérante dans les débats de l'art religieux chrétien français entre 1920 et 1940. En 1938, le cardinal Verdier se réjouira de « ces artistes qui savent rendre compte de la grandeur tragique des problèmes sociaux et humains de notre temps, en chantant le Christ » (in Violle, 1982, pp. 88, 95-96). Il les fait travailler notamment dans l'église du Saint-Esprit à Paris XII^e, l'un des plus importants des Chantiers du Cardinal entre 1928 et 1936, et l'un des plus soigneusement pensés. Avec les Chantiers du Cardinal apparaissent ainsi quelques monuments intéressants, mais aussi un grand nombre (autant que possible) de sanctuaires fonctionnels et économiques : ces centres d'apostolat « ont été construits en briques, soutenues par une forte armature de fer ou de béton armé, sur un type unique et seulement différenciés par la forme des voûtes et des fenêtres... Les chapelles dureront longtemps si elles sont bien entretenues », écrit Mgr Touzé. Le caractère un peu froid et fruste de certains édifices en béton brut, en briques ou en métal, a souvent été peu goûté par la suite, et vieillit parfois esthétiquement mal.

Après la Seconde Guerre mondiale, certains responsables ecclésiastiques entreprennent de donner plus de latitude à l'intervention de grands artistes contemporains, abstraits généralement, et connus pour n'être pas chrétiens. L'importante revue *l'Art Sacré* des pères Couturier (qui fera peindre par son ami Matisse la chapelle des Dominicaines du Rosaire de

Vence) puis Régamey, milite pour faire cesser le divorce entre l'Église et les grands créateurs de l'art vivant, pour confier une méditation artistique sur l'Église et ses Mystères à de grands créateurs éloignés d'Elle. L'enthousiasme que suscite cette politique dans les milieux artistiques et intellectuels de l'époque a valu à la France, entre 1948 et 1958, une décennie exceptionnelle de créations aussitôt célèbres : Assy (1950), avec des oeuvres de Rouault, Bonnard, Fernand Léger, Lurçat, Matisse, Braque, Chagall, Bazaine. Le « pari pour le génie » de l'art nouveau se retrouve aussi à Vence (1948-1951), oeuvre de Matisse ; Audincourt (Doubs, 1951), sur un plan de Novarina, avec une mosaïque de Bazaine et des vitraux de Fernand Léger ; Les Bréseux (Doubs, 1949), avec des vitraux de Manship ; Hem (Nord, 1958), de l'architecte Hermann Bauer, avec une tapisserie de la Sainte Face de Rouault. Auguste Perret réalise l'église-phare Saint-Joseph du Havre, Guillaume Gillet l'étonnant vaisseau ellipsoïdal de Notre-Dame de Royan ; la basilique souterraine Saint-Pie-X de Lourdes (1958), oeuvre de Pierre Pinsard, témoignera également des audaces du béton armé. Le Corbusier construit Ronchamp (1955), puis le couvent des Dominicains d'Éveux (Rhône, 1959), et dessinera l'église inachevée de Firminy, fief de son ami l'ancien ministre Claudius-Petit.

Dans les formes nouvelles, l'église continue à être conçue comme « la Maison de Dieu sur la terre, le monument de la Foi, le Temple du Sacré bien distinct de la vie profane. Elle doit s'imposer par ses dimensions » et, si possible, « par sa richesse ou son apparence de richesse. Elle doit aussi se différencier clairement des autres édifices par des formes particulières, en général héritées du passé ». On sent percer la critique, sous cette analyse livrée rétrospectivement par le Père Capellades (1969, p. 38), un de ceux qui imposeront une orientation opposée aux oeuvres d'art sacré de la génération précédente. De fait, à cette époque 1925/ 1955, on dispose de moyens importants, et, comme on veut faire de grandes choses pour la gloire de Dieu et les foules chrétiennes, on n'hésite pas à lancer de grands projets (parfois démesurés), ou à faire travailler des artistes célèbres, surtout dans les nombreux diocèses où les besoins sont encore modestes. Une rupture interviendra autour de 1958/ 1960 quand les impératifs d'« humilité » et de « simplicité » inspireront une certaine méfiance envers les contributions de grands artistes. Après l'art « figuratif », encore didactique, dominant l'entre-deux-guerres, puis l'art « abstrait »

dans la période 1948/ 1958, l'Église entrera dans une recherche d'art «*sacramentel* », dépouillé, « *qui s'ouvre à la célébration du sacrement et la soutienne.* » (Violle, 1982, p. 1).

L'Église triomphante des années 30-50 a donc su gérer efficacement la crise que constituait pour l'encadrement religieux la croissance anarchique des banlieues rouges dans l'entre-deux-guerres. Par ailleurs, la coûteuse politique d'art sacré des années cinquante, menée dans un contexte d'urbanisation moins accélérée, a permis de renouer le dialogue avec les grands créateurs et de faire des réalisations françaises autant de modèles pour un nouvel art sacré international. Ces succès ont pu faire croire que les solutions appliquées en banlieue parisienne dans les années trente constituaient une méthode sûre et que pour faire face à une phase de croissance urbaine accélérée, il suffirait de mettre, pour un temps, la politique d'art sacré en veilleuse, et de multiplier à nouveau les églises économiques de proximité.

II. L'Église face aux défis de l'explosion urbaine: 1955-1975.

1. La crête de la vague. 1955-1970

La France connaît un nouveau cycle d'urbanisation, beaucoup plus important, général, accru par le baby boom, après la Seconde Guerre Mondiale, et les constructions d'églises se multiplient suivant le rythme des grands quartiers neufs des villes petites et grandes : montée en puissance dans les années 1950, apogée dans les années 1960, déclinée à partir de 1968/ 1970, pour des raisons propres aussi à un nouvel esprit ecclésial que l'on verra plus loin ; construction sporadiques dans les années 1980. Telle est la chronologie résumée.

Les constructions sont surtout concentrées dans la période 1953/ 1977. Dans les diocèses où l'urbanisation est très importante, et où vocations et pratique se maintiennent, elles sont nombreuses : de 20 à 30 en moyenne. On n'en compte qu'entre 10 et 20 dans les diocèses urbanisés mais moins pratiquants. Et l'ordre de grandeur d'une petite dizaine de constructions est sans doute valable pour des diocèses français, où l'encadrement issu du XIX^e siècle suffit largement, sinon pour quelques quartiers neufs des deux ou trois villes principales du diocèse. Les célèbres enquêtes de Boulard ont

souvent aidé à définir un plan rationnel. En 1970, le rapport du père Capellades. *Pour une politique d'équipement religieux*, destiné au Comité national pour les constructions d'églises, fait un bilan rapide de cet effort extraordinaire. De 1945 à 1970, 2 500 églises ont été construites en France, dont un millier au titre de la reconstruction ; les diocèses ont réalisé le reste, soit près de 75 églises par an pendant vingt ans. En région parisienne, toujours particulière, les Chantiers du Cardinal prévoient, au début des années soixante, la construction de 15 églises par an, pendant 35 ans, soit 30 à 75 chantiers à gérer simultanément,

Il en résulte l'impression exaltante de vivre un nouvel âge de bâtisseurs, mais aussi des problèmes de maîtrise de l'ensemble des nouvelles réalisations, ce qui donne une audience accrue aux quelques architectes et ecclésiastiques spécialisés.

La logique de l'encadrement proportionnel optimal

L'exigence d'encadrement paroissial, développée à Paris par le cardinal Verdier dès les années 1930, impose de bâtir un lieu de culte pour chaque quartier neuf. Le rythme atteint donc son apogée. Il faut en effet construire autant que possible, rattraper le retard avec zèle et bonne volonté : « *Dans tous les cas, il s'agit de rétablir dans l'encadrement paroissial des diocèses, un équilibre rompu par la révolution industrielle. (...) Il faut rétablir l'équilibre, édifier des lieux de culte en ville comme on l'avait fait dans les campagnes au XIX^e siècle.* » écrit en 1957 le père Winninger dans un ouvrage important (pp. 206-208). Le modèle paroissial n'est pas remis en cause : « *On aura beau tourner et retourner le problème : il n'existe pas d'autre issue possible que de multiplier les paroisses, de les amener à des dimensions normales.* » (Winninger, 1957, p. 249).

Les réminiscences du père Lhande sont plus présentes que jamais, à l'heure où la civilisation chrétienne a de moins en moins de place dans les villes. Les techniciens mettent en outre l'accent sur les inconvénients que l'on s'évite en s'installant au plus tôt. Il faut s'organiser pour construire au plus vite au rythme de l'urbanisation !

L'organisation d'Offices diocésains

On voit alors se multiplier des offices diocésains autonomes de construction, dans la plupart des diocèses, sur le modèle des Chantiers du Cardinal.

Nationalement, on crée en 1961 le Comité national des constructions d'églises, pour acquérir des terrains, construire et

gérer les bâtiments. Le Centre national de pastorale liturgique (CNPL) a créé un Comité national d'Art sacré en 1965, relayé localement par des Commissions interdiocésaines d'art sacré. Les CIAS organisent des enquêtes, confrontations, réunions, pour préparer et mettre en oeuvre les constructions.

Lyon disposait, on l'a vu, depuis 1928, d'une oeuvre diocésaine pour la construction d'églises en banlieue ouvrière ; elle se consacrait surtout à ce milieu. Puis, en 1958, à l'occasion des fêtes du Bimillénaire, le cardinal Gerlier crée un Office diocésain des paroisses nouvelles, destiné à soutenir un effort exceptionnel de 48 fondations, soutenu par un emprunt de 100 MF. Mgr Maziaux en fut le principal responsable ; il construisit au total entre 60 et 75 églises ou chapelles entre 1960 et 1977 (Gadille, 1983, p. 302 ; Maziaux, 1963). À moindre échelle, la plupart des diocèses se dotent d'un Office du même ordre.

L'échec de la politique d'encadrement paroissial

La politique d'encadrement paroissial optimal, défendue encore comme le principe de base par Winninger en 1957, et mot d'ordre officiel du Comité national pour les constructions d'églises au début des années 1960, se trouve remise en cause dès le milieu des années soixante et fait l'objet des critiques du rapport Capellades de 1970. Elle aboutit en effet à un échec coûteux. L'optimum paroissial doit, pour des raisons de coûts, faire sans arrêt l'objet de réductions : Winninger le fixait à 5 000 âmes par paroisse mais, d'après le rapport Capellades, il semble que l'optimum finalement retenu à la fin des années 1970 soit autour de 12 000 âmes.

Par ailleurs, les coûts imposent une taille assez réduite, 400 à 500 places au maximum. C'est là une incohérence : si l'on conçoit que ces nouvelles églises doivent servir de lieux de cultes à de nouvelles paroisses calibrées selon les critères de Winninger, comptant donc environ 5 000 âmes, le taux de pratique nationale s'élevant à 25 %, et le taux de pratique urbaine s'établissant à 15 %, il aurait fallu en toute logique prévoir des églises de 750 à 1 250 places. Les autorités ont-elles compté dès ce moment sur une baisse de la pratique pour éviter l'engorgement ou ont-elles été pour des raisons financières obligées d'accepter cette incohérence entre la taille de l'église et les objectifs pastoraux affichés ?

Dès lors, les remises en cause se multiplient : « Ce qui pouvait encore se justifier dans les zones de chrétienté semblait

à beaucoup complètement périmé ailleurs. Il y avait débauche d'énergie pour des résultats au moins douteux. Au lieu de chercher par tous les moyens à étendre le système d'emprise des paroisses, ne convenait-il pas de s'interroger tout d'abord sur leur fonctionnement ? » (Tranvouez, 1980, p. 461) Telle était bien la question qui, à la veille des années 1960, commençait à se poser.

2. Interrogations sur l'espace pastoral et liturgique

Un certain nombre de questions, qui commençaient à être posées depuis quelques années, arrivent au premier plan au moment du Concile, et les réponses qui vont leur être données vont infléchir sensiblement les conceptions, les méthodes et les réalisations de constructions d'églises en France, dans la période 1965/ 1975.

De la contestation de la paroisse à la recherche d'une pastorale « extensive »

Au Concile, on « redécouvre » le message originel de l'Église, on met à jour une nouvelle intelligence de sa fonction et sa place dans la société, du rôle de la liturgie, des prêtres et des laïcs. G. Alberigo écrit en 1985 : « *Ce que le Concile a indiqué aux Églises, c'est qu'on ne peut remettre à plus tard l'urgence de prendre acte du déclin de l'ère tridentine du christianisme, en se rendant compte qu'il (...) faut se remettre en route* » (La Réception de Vatican II, p. 31). Il y a tout d'abord cette peur de rupture entre l'Église et les hommes qui ne la (re)connaissent pas : c'est là une préoccupation majeure, qui s'exprime avec une force nouvelle, une recherche presque angoissée chez certains. L'Église se veut désormais bien engagée dans le monde, partageant ses angoisses et ses combats.

Cette austérité nécessaire devait faire renoncer tout d'abord à la place traditionnelle et singulière de l'église dans le tissu urbain. Il faut effacer rejoindre les milieux sociaux, sur leurs lieux de sociabilité (école, sport, santé, loisirs, médias)... expose Mgr Matagrín au Congrès de l'UOCF de mars 1967, concluant : « *Nous avons à passer d'une pastorale de quadrillage à une pastorale de signification.* » (UOCF, 1967, p. 203). Comme le service de l'Église au sein de la ville est un apostolat adressé à tous les habitants, qui va à leur rencontre, l'organisation paroissiale est remise en cause. Son efficacité, en ville

notamment, semblait sortir revitalisée des enquêtes de sociologie religieuse, de Boulard, ou Gabriel Le Bras, qui écrivait : « Je suis convaincu pour ma part que, sur 100 ruraux qui s'établissent à Paris, il y en a à peu près 90 qui, au sortir de la gare Montparnasse, cessent d'être pratiquants. » Même utile et efficace, la paroisse choque si on la considère comme moyen d'un contrôle administratif, ou comme reproduction des divisions de la ville en classes (Cardinal Lercaro, 1971, p. 16). Il faut imaginer des choses nouvelles !

Certes, les pionniers de la mission ouvrière, comme Mgr Ancel ou le Père Loew, avaient bien vu que la paroisse insérée dans le quartier demeurait le support privilégié de la mission. Mais l'on semble écouter davantage des théoriciens comme le Père Chenu, qui « dès 1947 prêche le dégagement des structures créées par le mariage de l'Eglise avec une civilisation révolue » et dont « tout le raisonnement présuppose une pastorale s'adressant à un monde entièrement païen » (Cholvy et Hilaire, 1988, p. 228), ou des prêtres débordés et découragés, pour remettre en question fondamentalement l'organisation paroissiale. Et il y a aussi le problème de tous ceux qui partent à la campagne le dimanche, en vacances de temps à autre... Comment accueillir tous ces nouveaux nomades dans des lieux d'Eglise qui les retiennent ? Les petites communautés chaleureuses, ouvertes et disséminées au quotidien de la ville, réussissent assez bien ; ne faut-il pas remplacer les paroisses par ce type d'évangélisation, une présence plus mobile, véritablement missionnaire, directement « chez les gens » ?

Les refus catégoriques de l'organisation paroissiale étaient, on le comprendra rapidement, aussi dangereux qu'irréfléchis, mais il n'était pas inutile de réfléchir à l'amélioration des structures de présence de l'Eglise dans la ville, et certaines expériences de communautés sans territoire ont pu se révéler de grand intérêt. Ainsi, à Paris, l'église Saint-Louis d'Antin, présence d'église dans ce quartier de grands magasins et de bureaux ; la chapelle Saint-Bernard, pour les voyageurs de la gare Montparnasse, les « moines dans la ville » de Saint-Gervais, l'équipe Saint-Merri auprès du centre Beaubourg, le Centre religieux international du Palais des Congrès... (Violle, 1982, p. 37). Leur efficacité est manifeste, à condition que ces centres soient bien compris comme complémentaires du tissu paroissial de base, qui demeure par ailleurs.

Si ces expériences n'étaient donc pas sans importance, on peut cependant conclure, avec Cholvy et Hilaire, que « ces

orientations puisaient une légitimité dans des conditions spécifiques d'évangélisation. Les mouvements et un grand nombre de prêtres en paroisse les firent leurs, avec une détermination qui eut tendance à se raidir devant les résistances ou la force d'inertie opposée par la base des pratiquants. Ceci renforça la tendance élitiste, et le néo-cléricalisme (de clercs ou de laïcs) suscita des formes de rejet. (..) La désacralisation du christianisme s'étant accompagnée d'une sacralisation des options temporelles, (..) beaucoup de militants partirent qui souhaitaient aller plus loin ou qui trouvaient qu'on allait trop loin (..) La mission privilégiait un type d'interlocuteur, le militant incroyant ou sécularisé, dont on avait toute raison de penser qu'il deviendrait le modèle dominant en Occident... » (1988, pp. 471-472) A l'évidence, on avait excessivement généralisé une analyse, une méthode.

La présence chrétienne a-t-elle encore besoin d'églises ?

De fait, dans la foulée de certaines audaces « prophétiques », la paroisse étant fondée sur un bâtiment consacré central, on a souvent voulu chercher à dissocier nettement l'assemblée des fidèles (Eglise) et ce bâtiment dans lequel ils se réunissent (église). Les deux sont dissociés, car « l'un des traits fondamentaux de l'originalité foncière de la révélation apportée par Jésus est la libération de tout lien entre la présence divine et un lieu privilégié, un édifice donné, une quelconque condition matérielle » (Capellades, 1971 p. 33).

On en vient à une remise en cause fondamentale de la fonction du bâtiment-église et de sa valeur comme signe. « Comme en bien d'autres domaines, nous restons prisonniers de quelques fortes images qui frappent assez l'imagination pour dispenser de toute réflexion », écrit en 1969 le père Capellades, un des inspirateurs de ce courant ; « On ne peut parler de l'église dans la cité sans évoquer la mère poule rassemblant ses poussins sous ses ailes, le monument de la foi s'élevant au-dessus de la demeure des hommes comme la prière vers le ciel, le miroir des plus hautes et des plus belles activités humaines. Tout cela fut vrai en son temps, au sein d'une mentalité et de structures aujourd'hui défuntes. Il faut savoir dépasser ces clichés pour cerner la réalité contemporaine » (1969, p. 15). C'est bien une remise en cause fondamentale de la situation de l'église dans la cité, et de sa valeur signifiante dans ce cadre. « Mais aujourd'hui ? Notre société est de plus en plus laïcisée, sécularisée. Allons-nous lui parler une langue qu'elle comprend de moins en moins ? »

On insiste alors fortement sur le fait que Dieu habite moins un Temple que le cœur de ceux qui l'adorent, au sein de son peuple ; ce sont les baptisés qui forment les « *pierres vivantes* » de l'édifice spirituel, selon la formule (I Pierre II, 5) appelée alors à un-nouveau succès. « *Le retour à la définition de l'église comme maison de l'assemblée des croyants marque un énorme progrès* » note encore Capellades (1969, p. 27). L'église locale est, comme au temps de saint Paul, « *l'église de Dieu qui est en tel lieu.* »

Revenons un instant à la conception antérieure, pour souligner le renversement d'attitude : en 1957 encore, un Winninger pouvait écrire que « *L'Eglise ne peut espérer de progrès spirituel sur un plan d'ensemble sans apporter parallèlement cet autre logement qu'est le lieu de culte. (...) La vie religieuse est liée, dans une large mesure, au corps et à l'édifice d'une paroisse, d'une église.* » La construction était encore l'occasion d'un magnifique effort communautaire : « *La coopération matérielle des fidèles au chantier est souvent une occasion magnifique pour favoriser la prise de conscience de la fraternité chrétienne, puis du problème religieux* » (Winninger, 1957, p. 67). A cette époque, on parlait de la construction pour unir la communauté ; dans les années 1960, c'est plutôt l'inverse.

La question de la visibilité éminente et spécifique de l'Eglise instituée par l'église édifice ne les choque pas particulièrement : « *Il faut croire en effet, et croire avec force, que ce qui doit voir le jour, c'est une communauté humaine (...) au sein de laquelle le mystère du Seigneur s'incarnera dans les hommes et dans leur être-ensemble et au sein de laquelle l'Eglise se perdra comme un levain caché, mais non moins puissant et efficace pour cela* » proclame devant les artistes, à Cologne, en 1968, le cardinal Lercaro, célèbre archevêque de Bologne, grand bâtisseur d'églises des années 1960.

Pastorale intensive ou extensive, territoriale ou sectorielle, le débat est posé, et, quoique dépassant largement le cadre de cet article, il a une influence directe (et apparaît ainsi comme tel, dans le rapport Capellades de 1970 par exemple) sur la question posée alors en titre de plusieurs textes : malgré la poursuite du développement urbain, faut-il encore construire des églises ?

Mais ces auteurs, qui occupent le devant de la scène, évitent en fait de tenir compte de l'opinion publique : M.-Th. Findji

(thèse, 1970) constate que les Français demeurent très attachés à leurs églises, puisque 81 % d'entre eux en souhaitent dans les villes nouvelles ; ainsi, à Villeneuve-d'Ascq, ayant constaté que 90 % des habitants souhaitent une église dans le centre-ville, on décide de n'en pas construire. Il en va de même dans les villes nouvelles d'Ile-de-France ; à Cergy-Pontoise et Evry, où les pouvoirs publics proposent des terrains bien situés pour construire des cathédrales, l'Eglise refuse d'en prendre possession. De la même manière, lorsqu'en 1970-1971 les Houillères du Nord-Pas de Calais proposent de vendre 55 églises aux 3 diocèses de la région, l'évêché d'Arras refuse de « *consacrer 17 millions de francs à un équipement déjà dépassé* » ; l'association diocésaine « refuse de faire des affaires » et estime que « *L'Eglise doit être et paraître pauvre.* » (in Cholvy et Hilaire, 1988, p. 318). Attitude quelque peu suicidaire, on le verra ! Dans le même temps, des églises sont fermées ou désaffectées, parfois cédées à d'autres cultes, ce qui exaspère les populations locales, même non pratiquantes, notamment quand il s'agit de l'islam.

Mais, sur les années 1970, on peut conclure avec l'exemple de la monographie d'E. Thévenin sur Vandoeuvre-les-Nancy (in Cholvy et Hilaire, 1988, p. 319, dans laquelle « *on saisit le clivage qui existe entre une décennie de bâtisseurs, à partir de 1954, et la destruction volontaire des institutions en fonction d'options pastorales contestées selon lesquelles la paroisse entretiendrait l'équivoque d'un rassemblement qui camoufle l'injustice sociale.* » A la suite de quoi la pratique religieuse s'effondre, dans tous les milieux. Cause ou effet ?

Dans les églises restantes, la liturgie elle-même était aussi sérieusement remise en question, pour la « resourcer » à la fraîcheur et à l'authenticité d'une Eglise primitive redécouverte (ou réinventée) au travers d'une recherche de dépouillement, retour aux vraies valeurs, refus du triomphalisme ancien.

Le Renouveau liturgique

« *Une règle d'or doit nous guider* », écrivait en 1967 le Père Capellades (Vicariat), « *avant de nous préoccuper de l'aspect esthétique, il faut être attentif à la fonction liturgique.* » C'est que le « *renouveau* » liturgique instauré après Vatican II, volonté de vivre plus pleinement le Christ vivant, d'incarner la spiritualité dynamique de son Corps mystique et de l'Evangile, autorise désormais de grandes recherches et de sensibles

évolutions dans l'organisation matérielle du culte, et notamment pour les nouvelles constructions.

Certes, pour une large partie du peuple chrétien, ces réformes vont être d'une rapidité quelque peu déroutante. Ainsi, dans un certain nombre de paroisses, comme en Alsace, « *y eut des conflits entre des curés trop pressés dans leur zèle, que certains qualifient d'iconoclaste, et des paroissiens attachés à la décoration, parfois bien hétéroclite, de leur église. On peut même regretter que des objets de valeur aient été bradés par des curés peu connaisseurs. Mais le bilan global de l'effort de reconstruction et de rénovation reste largement positif et fait honneur au diocèse* », peut-on néanmoins conclure avec davantage de recul (Rapp, 1982, p. 324).

De fait, de nombreuses expériences nouvelles, parfois contestables, souvent fructueuses, se sont développées à partir de relectures de la Tradition liturgique. Celles-ci ont amené à une relativisation des modèles successifs d'art sacré, à la suite de celle des formes successives d'expression liturgique. « *Les différentes époques et les rites divers ont organisé les lieux de célébration d'une manière profondément révélatrice de l'évolution de la liturgie selon (es temps et les espaces. (...)) Une étude historique révélera le dynamisme du culte chrétien et l'influence évolutive réciproque entre le contexte social et la religion.* » Il faut la mener le plus librement possible, pour aider à « déterminer l'aspect et le choix du lieu de célébration du culte et sa signification aussi bien temporelle que spirituelle. » (Robin, 1980, p. 3 ; voir aussi l'important ouvrage du père Bouyer, 1967, p. 77)

On trouve ainsi de nombreuses études sur l'organisation des lieux de culte antiques. Pour celles-ci, on met en valeur la communion et le partage fraternels : « *ce sera la nostalgie de l'intimité et de la chaleur des premières maisons-églises qui inspirera le retour à la simplicité de l'époque contemporaine* » (Robin, 1980, p. 5).

Plus tard, les cathédrales au moins, oeuvre de toute une communauté, accueillait largement toutes sortes d'activités sociales mais, progressivement, « *les églises devinrent le symbole de l'alliance de l'Église et du Pouvoir plutôt que le symbole de la vie de la communauté.* » (Robin, 1980, p. 13-14). Puis finalement, au XIX^e siècle, on en est venu à des églises transformées en « *salles de classe, où une assistance oisive n'a qu'à regarder de loin ce que les clercs exécutent et à écouter*

passivement leurs instructions. » (Bouyer, 1967, p. 71) C'est faire bon marché de siècles de pratique culturelle de la Foi!

Quel est donc l'espace liturgique véritablement chrétien ? Les ministres doivent premièrement accueillir et rassembler les fidèles autour d'eux, pour l'écoute et la méditation de la Parole, ensuite les conduire à la Sainte Table de célébration et d'offrande du Mystère eucharistique ; enfin les reconduire vers le monde actuel (« *Allez vous-en sur les places...* »). La célébration doit être ouverte, non statique autour d'un centre ; c'est aussi une pérégrination, une marche (Bouyer, 1967, p. 81-85).

Toutes ces réflexions de « *renouveau liturgique* » plus ou moins mûri, influent profondément sur l'évolution de l'art sacré dans la conception, l'agencement et l'ornementation des églises nouvelles.

3. L'art sacré : « humilité et prudence »

Une critique radicale de l'art sacré traditionnel: la fronde iconoclaste

Certes, déclare le père Capellades (1967, p. 57), il faut que les oeuvres sacrées contribuent de façon digne et belle à l'éclat du culte, comme l'a redit Paul VI dans le message du Concile aux artistes. Mais comment orienter le choix ? « *L'attitude de base est la modestie et la prudence. Prenons d'abord conscience de nos limites (...)* il faut nous persuader aussi que notre goût n'est pas spontanément bon. Il a été gâté, dévié, perverti par une éducation prônant les fausses valeurs artistiques, par un milieu de vie où a régné trop longtemps le clinquant, le factice, le faux objet d'art » (Capellades, 1967, p. 59). Et même « *Il faut avoir le courage de rappeler ici le prix dont nous avons payé certaines expériences, par exemple l'exceptionnelle réussite de Ronchamp. (...) Elle a provoqué une véritable explosion de formes organicistes, une vague de monumentalité dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle a retardé de plusieurs années l'achèvement de cette « maison de l'assemblée chrétienne » que nous appelons de nos vœux, et qui correspond à un besoin spirituel dont l'importance est sans commune mesure avec nos soifs de baroque* » écrit son homologue belge F. Debuyst en 1971 (*Espace sacré et architecture moderne*, p. 128).

Vingt ans plus tard, un observateur perspicace notait : « *On touche ici à un anti-intellectualisme assez répandu dans l'Église de France. On y soupçonne peu ou prou l'intellectuel de*

compliciter ce qui va de soi, de multiplier les problèmes là où la foi marche dans la simplicité, de substituer l'intellect (donc la suffisance humaine) à la pratique évangélique active ». Il y aurait là, assez répandue dans le clergé, « *une idéologie du primat du vécu, du (soi-disant) concret, du fait de vie, qui a abouti à une véritable entreprise de décervelage intellectuel.* » (Valadier, 1989, p. 197). Ne peut-on pas rapprocher cette analyse de certaines attitudes de cette période ? Le témoignage et la visibilité de l'Eglise allaient en souffrir.

«Le moyen le plus sûr de ne pas faire de trop grosses erreurs est d'opter en général pour les solutions les plus modestes et les plus dépouillées. Il vaut mieux un mur nu qu'une mauvaise fresque, du verre translucide qu'un vitrail agressif. Méfions-nous de tout ce qui vise à l'effet ; le fer forgé « artistique », l'autel aux formes « décoratives ». Mieux vaut un simple cube de bois, de pierre ou de béton que ces autels aux lignes recherchées ou faussement géométriques. Lorsque nous ne voyons pas clair, sachons nous contenter de solutions provisoires » (Capellades, 1967, p. 59). De même pour l'architecture. A la session de l'Arbresle de 1966, le père jésuite Antoine parlait de «*retour à l'ère mégalithique*» (in Debuyst, 1988, p. 40).

Plus généralement, l'église, définie par l'évêque de Bois-le-Duc en 1965 comme « *une sorte de grande chambre de famille où les chrétiens se rassemblent pour rencontrer le Seigneur* », « *ne se distingue en rien spécifiquement des espaces ou bâtiments avoisinants. L'architecture n'a aucun rôle spécial à y jouer : il suffit qu'elle soit fonctionnelle, simple, hospitalière (...)* Ce n'est donc plus qu'un simple lieu de réunion, même privilégié. (...) Enfin rien n'empêche que, le cas échéant, cet espace soit employé à d'autres usages que celui du culte. » «*Définition étonnante de simplicité et de chaleur*», en dit dom Debuyst en la citant (1988, p. 18). Il reconnaît néanmoins que « *malheureusement, cette note (la rencontre avec le Christ) n'est pas explicitée dans la définition. Et cette omission se « paie cash » dans les conclusions pratiques : espace « neutre » polyvalent, etc.* » (p. 18).

De la même manière, le Père Charvet décrit ainsi les chapelles militaires qu'il souhaite, « *dont la conception et la réalisation doivent être animées par l'esprit qui oriente l'art sacré aujourd'hui* » : « *On devrait pouvoir respirer là un air d'Évangile, en raison : de la vérité des matériaux, de la simplicité - si possible la beauté - des formes ; et d'une pau-*

Vreté digne et de bon aloi. Ce que l'avant-guerre nous avait laissé comportait le décor traditionnel de beaucoup d'églises paroissiales avec l'assortiment folklorique d'une demi-douzaine de saints du Paradis, bien humiliés dans leur corset de plâtre... ». « *La réforme liturgique a changé les perspectives. La messe « à la scout » ou « à la militaire » est à mon avis dépassée. On peut faire mieux... Les vêtements liturgiques que nous portions dans nos valises ou dans nos sacs sont à mettre au feu si ce n'est pas déjà fait*» (Charvet, 1967, p. 61-62).

On peut dire pour le moins que « *c'est le temps des précipitations réformatrices maladroites ou des improvisations naïves.* (Valadier). Autour de 1965/ 1975 donc, certains ont trouvé la vérité d'une liturgie authentiquement chrétienne, mais est-ce de la faute de ces profonds théoriciens si le peuple bâtisseur n'a pas compris leurs subtiles intuitions ? Certains rétrospectivement soulignent que, comme à chaque époque de renouveau théologique, spirituel et pastoral, on connaissait alors le moment de remise en cause des formes d'expressions précédentes. L'« *avant-garde* » devait en quelque sorte attendre son « *assagissement* », retrouver une position plus sereine dans le fil de la Tradition, *pour être « institutionnalisée » et acceptée.*

La perte du sens ?

Mais, à force de ne vouloir rien imposer ni rien figer, ni en aménagements, ni en dimensions, ni en décorations, on en vient à construire des blocs informes, nus, agressifs, sans signification ni chaleur. On sait bien ce qu'on ne veut plus, mais on a du mal à bâtir concrètement tout ce que l'on souhaite!

Le bâtiment est souvent sans forme précise, car il doit se prêter à toutes les manifestations qu'il accueille (abbé M. Saudreau, Colloque Unesco 1965), sans parler même des visites et adorations individuelles (si l'église ne contient rien à dérober), des célébrations restreintes (familiales, ou messes de semaine) aux solennités hebdomadaires ou exceptionnelles. Ce lieu polyvalent doit aussi être accompagné de salles de réunion, d'administration, d'un presbytère (Brion et al., 1970, p. 41). Les églises sont des maisons communautaires «*plurifonctionnelles qui permettent à la fois la célébration de l'eucharistie et des rassemblements variés*» (Mgr Matagrín, UOCF mars 1967, p. 197). En 1968/ 1969, lorsqu'on réfléchit à un projet de construction d'église, on cherche donc à répondre à de multiples questions, qui appellent des solutions pas tou-

D'importants changements ont eu donc lieu dans la conception des églises, à partir de 1965, et plus encore entre 1969 et 1977 environ, qui ont réorienté profondément les principes des constructions au cœur même de ces années 1955/1975 où les chantiers furent les plus nombreux. Ces conceptions nouvelles, faisant table rase des formes anciennes, ont eu une grande importance à cause de leur retentissement médiatique, et de leur influence directrice dans la conception de la plupart des constructions d'alors. En fait, cette aile marchante contestataire était fort peu importante en nombre, et assez peu représentative (elle le savait!), ce qui explique que beaucoup de chrétiens aient eu quelque difficulté à s'adapter aux productions qu'on leur imposait.

III. Les constructions d'églises depuis la fin des années cinquante

1. L'organisation

Un cercle étroit d'experts dirigeants

La réflexion et le pouvoir de décision en matière de construction d'églises se trouvent singulièrement concentrés dans les années 1960, et l'on retrouve sans surprise les mêmes noms dans les différentes instances dirigeantes : Mgr de Vau-mas, l'ancien ministre Claudius Petit, l'architecte Xavier Arsène Henri, le père Capellades surtout. Directeur de la revue *Art Sacré*, celui-ci dispose d'une influence considérable. Il entend promouvoir une nouvelle conception de l'église, en publiant une évaluation générale des réalisations de l'après-guerre, en éditant un *Guide des églises nouvelles en France* (1969). Il écrit aussi *Pour une politique d'équipement religieux* (1970), publié en 1971, qui sera le « livre blanc » de l'épiscopat dans ce domaine. Mais cette concentration des responsabilités s'avère d'autant plus critiquable que ces spécialistes sont, pour des raisons différentes d'ailleurs, tombés d'accord sur une politique assez nouvelle d'urbanisme, et sur un type d'architecture religieuse particulier. Ce que nous avons décrit dans le chapitre précédent, ils vont le diffuser et l'imposer pour la plupart des chantiers d'alors.

L'organisation actuelle

L'organisation des Chantiers du Cardinal fonctionne toujours, sur l'ancien grand diocèse de Paris (Paris, Nanterre, Saint-Denis et Créteil). Elle continue à organiser les projets, en se finançant par des campagnes de prédication, de propagandes et de quêtes, et des apports réguliers comme les fameux Carnets de Bâtitseur. Les revues continuent de faire connaître cette oeuvre, et l'« on y voit l'évolution du langage religieux appliqué aux édifices de prière. Nous ne relevons plus le mot « église », presque plus le mot « chapelle ». Par contre, les mots « centre paroissial », « relais paroissial » sont de plus en plus utilisés. Enfin, nous notons l'apparition du terme « centre œcuménique » (Robin, 1980, p. 26). Évolutions sémantiques remarquables.

En province, les offices de construction et commissions d'art sacré que nous avons vus plus haut fonctionnent toujours, avec une activité forcément moindre. Restaurations et réparations sont leurs principales tâches, et ils ont d'ailleurs de moins en moins d'argent. Dans le rapport Capellades de 1971, on apprend que 400 millions de nouveaux francs ont été consacrés par les diocèses à la construction d'environ 1500 églises nouvelles de 1945 à 1970. On note en fait qu'une église construite dans les années soixante ne coûte que la moitié, voire le tiers, d'une église construite dans la décennie précédente et que des mesures d'économies draconiennes ont été appliquées. Selon le père Capellades, une église en 1970 doit être réalisée pour un million de F. environ.

La question financière est donc venue fortement peser dans le choix de l'humilité. La culpabilité de nombre de clercs à l'égard de l'argent les place intellectuellement dans une situation de gêne, avant même que ce ne soit effectivement le cas, mais elle conduit aussi à des investissements gaspillés, faute d'avoir fait ce qui était nécessaire.

Construction d'églises et urbanisation d'État

D'une manière, l'organisation et la planification se sont renforcées et améliorées au cours des années 1960. Mais ceci accompagnait l'atmosphère planiste et « technocratique » d'alors ; l'influence pourrait venir par exemple des concertations fréquentes avec les pouvoirs publics qui organisaient la très rapide urbanisation régionale. Ils incitaient l'Église à suivre le mouvement, pour réserver des terrains et les faire construire partout où de nouveaux quartiers sortaient de terre, qui au-

raient besoin d'une église. Mais, localement, les autorités religieuses n'ont en fait pas toujours profité de ces occasions. On a de bons exemples de cette situation dans les nouvelles villes des années 1965/1975, justement. Souvent, l'Eglise y a dédaigné les emplacements qui lui étaient laissés, et l'absence de bâtiments religieux se fera ensuite cruellement sentir.

À Évry ainsi, il faut attendre 1986 pour que l'évêque résidant à Corbeil vienne habiter le chef-lieu, et 1987 pour qu'il envisage de faire construire une cathédrale dans la ville nouvelle où ses prédécesseurs, ignorant le mouvement général, n'avaient pas souhaité s'installer : par leur inertie, aucun emplacement n'avait été réservé.

La construction d'églises dans les années 1975 a connu un ralentissement proche de l'extinction, faute de moyens, de besoins ou de volonté. Ainsi, on se rappelle que la fin de la période exceptionnelle de constructions de 1955-1965 avait vu se multiplier des offices diocésains autonomes de construction, dans la plupart des diocèses. Mais bientôt, leur tâche fut moins importante. Ainsi, à Annecy, où l'Office des Chantiers diocésains avait été créé en 1966, on dut presque aussitôt abandonner ou réduire la plupart des projets. On se contentera de constructions plus modestes (Mgr Sauvage, in Baud, 1985, p. 297). Ce type d'organisation fut en outre lui-même rapidement remis en cause dans la vague de contestation des structures établies et de l'organisation qui affecte l'Eglise, comme nombre d'autres institutions, après « 1968 ». Le manque d'argent, puis de prêtres, fera le reste.

2. Les réalisations

Dans l'esprit des réflexions engendrées par le renouveau liturgique, les moyens techniques modernes autorisent une très-grande audace formelle, une souplesse qui s'accorde bien avec la liberté créatrice développée « dans l'esprit » du Concile, mais toujours dans les étroites limites d'une construction qui se veut humble et se doit d'être économique.

On rencontre ainsi divers types de plans du bâtiment. Le plan rectangulaire tout d'abord, par exemple à Ronchamp, à Notre-Dame des Flots de Cap-Ferret, à Ezy-sur-Eure, à Hem, aux Issambres. Dans cet esprit, on met généralement en valeur l'assemblée du Peuple de Dieu en marche, allant à la rencontre

de son Sauveur. Le plan carré, une variante du plan rectangulaire, préfigure le plan centré.

Ce type de plan favorise le rapprochement avec la fameuse « maison-église » « primitive » si chère à certains réformateurs de la période 1965/ 1975, et représenté en France par les églises de Pierre Pinsard (Saint-Luc de Nantes, 1967, église polyvalente) ou Jacques Prioleau (Les Laumes ; Creil ; B^{sc}-Elisabeth-de-la Trinité à Dijon). La réunion concentrique de l'assemblée autour de l'autel (Sainte-Arme de Minival à Lyon V^e) a comme inconvénient de refermer le groupe sur lui-même, et éventuellement de faire oublier l'orientation de la célébration. Un des côtés du cercle sera donc plutôt réservé comme déambuloire, sauf en cas d'affluence. On en arrive un peu alors au plan en amphithéâtre.

Les jeux de lumière

Les jeux de lumière sont également souvent utilisés pour l'organisation interne de l'espace, et surtout la manifestation des mystères du sacré. C'est la meilleure réponse rationnelle proposée pour la recherche de la présence de Dieu dans le sanctuaire, affirmer les constructeurs et les concepteurs. Les jeux de lumière ont une importance d'autant plus grande qu'ils sont parfois le seul ornement consenti pour la nudité du modelé des structures et des murs. La lumière naturelle est par exemple utilisée à Ronchamp, à Saint-Jean-Porte-Latine d'Antony, au Saint-Esprit de Bordeaux. Dans certaines constructions, des « murs vivants » sont conçus avec des aspérités qui accrochent et orientent la lumière, comme au Centre œcuménique de Maurepas, ou au relais paroissial de Sucy-en-Brie.

Les jeux de lumière permettent également de différencier l'espace de l'ancien « choeur », de celui de la ci-devant nef, surtout quand ils ne sont guère séparés dans la construction. On trouve un lanterneau au-dessus de l'autel au Curé-d'Ars de Lille, à Saint-Roch de Cambrai, à Sainte-Anne de Nancy, au Sacré-Coeur de Mulhouse, à Saint-Paul de Massy. L'église de Marienau-les-Forbach d'André Le Donné, une des premières en France (1965) à refléter le mouvement des années 1965/ 1975, est éclairée par une large verrière carrée au-dessus des sièges des fidèles (voir Debuyst, 1988, p. 30). L'éclairage latéral, d'un seul ou des deux côtés, est mis en oeuvre par exemple à Sainte-Thérèse du Val-Vert au Puy, au couvent d'Évreux, à Mézières-les-Metz. On a une bande de lumière transversale à Saint-Etienne-de-Terraillon à Bron, une lumière

par décrochement à Saint-Agnès de Fontaine-les-Grès, à Notre-Dame de Pontarlier, à la Duchère-Balmont (Lyon).

Alors que les vitraux « *figuratifs* », considérés comme livres d'images, disparaissent généralement après la seconde guerre mondiale, on développe ensuite les vitraux abstraits. Ceux-ci peuvent être très chargés en symboles, comme ceux d'Alfred Manessier (1974-1975) à Saint-Bénigne de Pontarlier. Ou alors, simplement, plus souvent, ils privilégient le jeu de la seule lumière qui, à travers des verrières relativement peu colorées, éclaire l'intérieur d'« *une lumière spirituelle, limpide comme le cristal, (...) une lumière légère et vivante* » (Guiraud et al., 1979-1985, p. 295).

On donne ainsi une grande importance aux matériaux « *bruts* », le bois, le métal, le béton. Cette austérité plastique des nouvelles églises de proximité correspond donc bien, par bonheur, au nouveau visage que les spécialistes d'art sacré des années soixante veulent donner de l'église : le dépouillement architectural et pictural, le peu de noblesse des matériaux employés, la modestie des dimensions sont autant d'heureux gages d'humilité qui rapprochent l'église de « *la crèche* », et la font ressembler à la « *tente légère de l'exode* ». La banalisation de l'architecture religieuse, du point de vue des matériaux, des formes, de l'inscription dans le tissu urbain constitue un gage d'actualité. « *Les formes qui se veulent en rupture avec l'architecture actuelle risquent de signifier l'inactualité de l'Eglise* » déclare Mgr de Vaumas en 1965.

Et, comme « *une conviction a orienté toute une action pastorale qui, malgré les démentis ultérieurs, s'est crispée sur un schéma : l'homme de l'avenir, l'homme fier et conquérant, était pour beaucoup, vers 1960, le militant ouvrier solidaire de ses camarades, souvent athées* » (Cholvy et Hilaire, 1988, p. 276), on a volontiers cherché à construire des bâtiments massifs et frustes, reprenant la « *franchise naïve* » des constructions industrielles, purement fonctionnelles, réelles et vraies. Quant au résultat artistique, il était bien sûr celui du type de bâtiment imité ! Mais ceci était secondaire, car ces nouveaux types d'églises (le mot lui-même étant de moins en moins employé) étaient essentiellement censés mieux permettre à l'Eglise de rejoindre les hommes dans le concret de leurs existences.

Il n'est pas sûr d'ailleurs que les appels répétés à l'austérité n'aient pas servi davantage à imposer un nouvel art religieux, qu'à réaliser les économies souhaitées. Surtout quand on voit

ensuite les coûts d'entretien de ces bâtiments si astucieux, sans parler parfois de leurs coûts de remise aux normes catholiques. Mais on a eu tout de même quelques belles réalisations.

Accueil et identification

La plupart de ces églises sont construites sur un terrain séparé, parfois dans un ensemble de bâtiments généralement religieux (presbytère, secrétariat, salles de réunion). Plus rarement, certaines églises ont été construites sous un immeuble, comme Saint-Luc de Grenoble, ce qui l'insère davantage dans la vie citadine, mais la dissimule. On est loin des clochers de village traditionnels !

La dimension d'accueil de l'église est développée par un hall spacieux, ou par une rampe d'accès, par exemple Sainte-Marie à Châtellerault, Sainte-Bernadette à Annecy, au Sacré-Cœur de Mulhouse, à Saint-Jean des États-Unis (Lyon).

Pourtant, l'identification de l'église n'est plus toujours très-claire. Un exemple extrême de construction déstructurée peut être trouvé au fameux sanctuaire œcuménique (1962) de Taizé, qui accueille de nombreux jeunes, aux demandes très-diverses et souvent peu familières des formes traditionnelles de l'Eglise. Son constructeur, le français Denis Aubert, regrette certes son aspect extérieur lourd, massif et maladroit. Mais, dans ce lieu d'accueil ouvert à tous, « aucun piège n'est tendu », à l'intérieur, le mobilier et l'agencement sont très souples ; c'est une sorte de campement intérieur, sans sièges, « *un lieu inachevé et reconvertible* ». C'est un lieu convivial et intimiste d'« attente paisible de Dieu » ; « *les jeunes, chrétiens ou non, sont invités à s'exprimer librement dans ce lieu, s'y sentent rapidement chez eux. On y mange, on y fait la fête, on y dort même parfois.* » (Aubert, in *Espace sacré et architecture moderne*, 1971, pp. 109-111). Vingt ans plus tard, on est revenu de ces expériences...

3. Inflexions des années 1980: vers un nouveau compromis

À partir de la seconde moitié des années 1970, les changements s'infléchissent. Les inquiétudes spirituelles semblent renaître, les intellectuels « *éclairés* » croient devoir s'attendre désormais moins à une mort des Églises par le fait des certitudes d'un marxisme de moins en moins crédible, qu'à leur

lent déclin face à la montée d'une « *tolérance* » indifférente, au mieux agnostique, prompte cependant à voir surtout dans les religions les clivages, les intégrismes, « *la montée de nouveaux fanatismes* ». Dans l'Eglise, un certain « *retour en arrière* » est observé, qui vise en fait avant tout à retrouver un équilibre, entre l'acquis positif, épuré de certains extrémismes absurdes, des années post-conciliaires, et certains bons aspects, un peu hâtivement reniés, des pratiques antérieures.

« Réveil du religieux » et montée de l'indifférence : nouveaux débats sur la visibilité de l'Eglise

Le « *retour du religieux* » se manifeste au sein de l'Eglise par certains indices de dynamisme retrouvé. « *Le trait essentiel, dans les nouvelles générations de chrétiens, en est le net retour à la dimension verticale du christianisme* » écrivent en 1988 (p. 491) Cholvy et Hilaire. Mais ce « *retour du religieux* » se manifeste largement en-dehors des structures ecclésiales, et, il n'est pas sans ambiguïté ni difficulté pour l'Eglise. Les institutions traditionnellement porteuses de sens ou investies de signification sociale, comme l'Eglise et son réseau de présence apostolique au monde, ont été effectivement ébranlées ou déportées de leur rôle spécifique. Comment répondre à ces recherches de sacré qui se développent en-dehors des structures ecclésiales ?

Pour certains, la réponse est simple : il suffit de reprendre les bonnes formules qui firent la « *chrétienté* » de jadis. Après la contestation « *progressiste* » des années 1968/ 1977, le mouvement inverse commence aussi à donner de la voix : les catholiques traditionnalistes contestent eux aussi les orientations prises dans le mode de visibilité de l'Eglise et de sa présence au monde.

Mais certains cris d'alarme, souvent excessifs, auront du moins joué un certain rôle dans la prise de conscience par une partie de l'épiscopat des excès de certaines interprétations mal venues de l'« *esprit* » du Concile ou du « *renouveau* » liturgique. A la Conférence épiscopale de Lourdes de 1981, où le cardinal Etchegaray parle ouvertement de la crise de l'Eglise, Mgr Defois écrit dans son rapport : « *Il y a quelques années nous avons prôné l'effacement de l'Eglise de la place publique. Les institutions chrétiennes nous paraissaient un obstacle à l'annonce de l'Évangile... Or ces institutions sont la forme visible de la sacramentalisation de l'Eglise..., le signe d'une Eglise réussie* » (in Cholvy et Hilaire, 1988, p. 472). Les

perspectives de la mission de l'Eglise doivent tenir compte de tout ce qui y est nécessaire. La paroisse, dévitalisée avec la suppression successive des oeuvres et des mouvements qui gravitaient autour d'elle, et se sont essouffés en s'en éloignant, doit retrouver sa dimension toujours indispensable de communauté de chrétiens aux expériences diverses confrontant et offrant leur témoignage autour des sacrements. « *En 1987, la paroisse n'est plus un repoussoir* » (Cholvy et Hilaire, 1988, pp. 479-481).

On s'est rendu compte aussi que certains excès ont peut-être contribué à détourner des églises un certain nombre de chrétiens dérouterés. « *Il semble que l'orientation selon laquelle il faut se délester des tâches non directement requises par l'Évangile, et s'enfuir comme le levain dans la pâte, en un sens se faire oublier, qui a incontestablement conquis beaucoup d'esprits depuis quarante ans, ait atteint ses limites. (...) Elle perd sa pertinence dans une Eglise qui aujourd'hui a plus besoin de fortifier un peu les institutions qui lui restent que de les abattre. (...) Elle relevait d'une problématique de la non-visibilité qui risque de se trouver contestée sur le plan évangélique (...) mais aussi sur le plan social : qu'est-ce qu'une institution qui ne fait pas signe et n'entre pas dans le jeu des relations symboliques, tout ambigu qu'il soit ?* » (Valadier, 1989, pp. 127-128).

Par ailleurs, les prêtres, qui vivent désormais volontiers en communauté, pour éviter l'isolement et mieux coordonner leurs efforts, avec les laïcs, ont dans l'ensemble accepté le défi de l'existence d'une large incroyance. Ils ont également pris acte de la réalité d'une « *sécularisation* » de notre société, c'est-à-dire « *une mise à l'écart de plus en plus prononcée de la religion hors de la sphère publique, et sa limitation au seul domaine privé* » (Valadier, 1989, p. 20). Certaines inquiétudes angoissées des clercs de la période précédente semblent vraiment dépassées désormais ; les plus tourmentés ont d'ailleurs souvent quitté la barque. « *Attention à notre illusion d'optique de prêtres plus âgés* », note le cardinal Decourtray. « *Nous risquons de projeter sur les plus jeunes, si peu nombreux, nos propres craintes au sujet de l'avenir, et de nous fixer davantage sur ce qui meurt que sur ce qui naît. Les jeunes prêtres que je connais ne se croient pas comme des fins de série (...) ce qui me frappe chez eux, c'est qu'ils trouvent passionnant le ministère, sans se poser les questions qui troublaient leurs aînés et ont fait perdre tant d'heures et de forces en palabres ou en ruminations moroses.*

(...) Ils ont des idées là-dessus, mais pas de complexes, les années 1968-1971 sont loin. À ce point de vue, nous nous trouvons en face d'une génération nouvelle » (Decourtray, 1986, p. 169).

L'Eglise n'a donc plus les moyens ni la possibilité de mener de grandes stratégies de visibilité centrale et dominante, ou de reconquête, dans le paysage urbain. Ce qui rend sa tâche plus compliquée encore, est que la multitude de signes qui sollicitent l'attention des hommes dans ce paysage lui laisse peu de place pour marquer sa spécificité. Comment tout simplement retenir l'attention de nos contemporains, avant même de témoigner de quoi que ce soit ?

La mission de l'Eglise est d'autant plus difficile, mais, aussi, d'autant plus importante, car « *la présence d'une indifférence religieuse importante montre que l'ouverture au religieux ne va nullement de soi, qu'il ne faut pas croire à une sorte de disposition naturelle (...)* Elle donne toute sa place à une tâche urgente d'annonce de la foi pour susciter le désir de Dieu. » L'Eglise se doit de « *signifier un autre ordre que celui de la consommation, de l'acceptation passive de tout ou de la manipulation indifférente des êtres et des choses* » pour « *jouer un rôle libérateur* », dé plus « *selon la logique même de l'Incarnation, l'Eglise ne peut manquer de faire signe dans le jeu des signes pleinement accepté* » (Valadier, 1989, pp. 73 et 130). Dans *l'Eglise en procès*, le Père Valadier en 1989 y voit encore le « *premier des quatre problèmes d'avenir de l'Église* » : « *Il va de soi d'abord que la recherche d'une présence adéquate à la société moderne s'impose comme la condition de tout le reste (...): quelle présence ? quelle visibilité ?* » (p. 186).

Le renouveau de formes traditionnelles de l'art sacré

On commence en premier lieu à analyser plus justement le problème du patrimoine immobilier de l'Eglise, en péril avec la diminution du nombre de prêtres, et leur regroupement communautaire. L'entretien des églises construites depuis la Séparation pèse lourd, comme le remboursement des emprunts des constructions récentes.

Les constructions d'églises se sont nettement ralenties depuis 1978 environ, après le gros effort des années 1955/ 1975, et surtout donc faute de moyens financiers. En contrepartie, on s'est attaché à une plus grande qualité (technique, liturgique, artistique) des constructions encore sporadiquement décidées. On redonne ainsi une certaine valeur aux peintures, sculptures,

orfèvreries, au mobilier ornant les édifices, qui avaient été jugés avec beaucoup de dédain (hormis quelques pièces prisées des spécialistes, et l'intérêt général des pilliers d'églises) pendant la décennie du grand dépouillement ! Mais les nouvelles tendances de création sont encore trop récentes pour être analysables « *La situation apparaît donc assez paradoxale, et la "plénitude modeste", la synthèse enfin retrouvée par l'architecture semble ne comporter que très rarement un véritable répondant iconographique,* » (Debuyst, 1988, p. 88, souligné par lui). C'est pourquoi il faut penser que les artistes vont de plus en plus retrouver une place à part entière dans les réalisations d'art sacré aujourd'hui et demain.

De fait, dans le même temps, certaines abbayes renaissent, des expositions et des festivals d'art sacré se développent. À l'abbaye de l'Étau dans le Maine, est même organisée, en 1986, une exposition de créations contemporaines d'art sacré, avec notamment des projets de vêtements liturgiques par deux grands couturiers parisiens, André Courrèges et J.-Ch. de Castelbajac. Des revues renaissent, après un grand vide entre 1969 et 1978, comme les excellentes *Chroniques d'Art Sacré*. On peut donc à nouveau parler de ces problèmes. Dans son ouvrage de 1988 sur l'art chrétien de 1962 à 1987, dom Debuyst montre en conclusion le projet (1987) d'une église (Sainte-Anne de Bruxelles-Kecelberg) de Jean Cosse, l'un des zéloteurs, dans la décennie précédente, de la « *maison-église* » noyée dans le paysage. On y voit aujourd'hui un grand clocher avec des cloches, surmonté d'une croix, un bâtiment en forme de nef précédé d'un narthex, et même une statue, apparemment de Sainte Anne avec la Vierge Marie, ce qui est une véritable redécouverte. « *L'église y retrouve, sans timidité et sans excès, un type authentique de présence dans la ville, en même temps qu'elle récapitule franchement toutes les acquisitions majeures du Concile.* » (Debuyst, 1988, p. 84, marge). Tel serait bien en effet, selon nous, le sens de la nouvelle synthèse que nous découvrons aujourd'hui.

Conclusion

Dans la conclusion de son étude sur l'art chrétien contemporain, de 1962 à 1987, dom Debuyst, ancien directeur de la revue *Art d'Eglise* de 1950 à 1980 et un des meilleurs experts de cette question, écrit : « *Comparée aux années 50 (...), la période que*

nous venons de parcourir peut paraître moins brillante. C'est que la vague de constructions et d'aménagements mise en branle depuis Vatican II tend à se fondre dans un mouvement général d'engagement et de recherche. Très vite aussi, elle a dû faire face aux limitations et aux interrogations d'une crise dont nous avons dit qu'elle était religieuse et morale aussi bien qu'économique. En fin de période, nous n'en constatons pas moins l'émergence, timide encore, mais réelle, d'une sorte de nouvelle "synthèse", où les données fondamentales de la tradition et les grandes acquisitions du Concile sont reprises dans un climat plus serein et plus complet que celui qui régnait entre 1965 et 1975 » (1988, p. 84, souligné par lui). Admirable résumé des tendances de trente ans de constructions, que notre étude vérifie pleinement. Le dialogue est ouvert.

Franck DEBIE

Pierre VEROT

Franck Debié, né en 1967. Ecole normale supérieure, agrégé de géographie. prépare un livre sur ce sujet, un autre sur les jardins du XX^e siècle dans les capitales européennes et une thèse sur les universités en Europe au XX^e siècle.

Pierre Verot, né en 1966. Ecole normale supérieure, ESSEC. Prépare un livre sur ce sujet et une thèse d'histoire contemporaine.

Références citées

Revue *l'Art sacré*, directeurs : R.P. M.A. Couturier, puis R.P. J. Capellades, o.p. Le Cerf, Paris ; créée en 1938, a disparu en 1969 (dates intéressantes).

Revue *Art d'Eglise*, directeur dom Debuyst, osb. Monastère Saint-André, Ottignies, Belgique (de 1950 à 1980).

Babouléne, Brion, Delalande : *Faut-il encore construire des églises ?* Fleurus, 1970, 109p.

Bouyer (L.) *Architecture et liturgie*. Cerf, 1967, 108 p.

Capellades (R.P. Jean-Marie Robert, op), «L'art sacré et le prêtre» in *l'Eglise signe du Christ levé parmi les nations*, Vicariat aux Armées, 1967, pp. 57-61. Capellades

(R.P.), *Guide des églises nouvelles en France*. Préface de Mgr de Vaumas,

Paris, Cerf, 1969, 244 p.

Capellades (R.P.). *Pour une politique d'équipement religieux*. Rapport général à l'épiscopat de France, février 1970, ronéo, 106 p.

Charvet (RP). «Nos chapelles militaires signes de Jésus-Christ» in *L'Eglise signe du Christ levé parmi les Nations*. Journées d'études du Vicariat aux Armées, 15-17 février 1967, Paris. Vicariat aux Armées françaises, 1967, pp. 62 sq.

Cholvy (G.) et Hilaire (Y.-M.). *Histoire religieuse de la France contemporaine*. Tome III : 1930/1988 ; Toulouse, Bibliothèque historique Privat, 1988, 571 p.

Chroniques d'art sacré (Red. R. Moineau) Paris, CNPL, depuis 1985.

Comblin (J.). *Théologie de la ville*, 1968.

Comby (L.). *Au confluent des libertés, Alfortville, 1860-1939*. Ed. Val-Arno, 1987, 333 p. Publication remaniée d'une thèse de 1966.

Comité national de construction d'églises. *Pour une politique nouvelle de l'équipement religieux*. Paris, Centurion, 1971, 102 p. (à partir du rapport Capellades, 1970).

Debuyst (dom E, osb). *L'art chrétien contemporain, de 1962 à nos jours*. Paris, Mame, Coll. «Art et Foi », 1988, 95 p.

Decourtray (Card. A.) *22 entretiens avec André Sève*. Le Centurion, 1986, 286 p.

Diocèses : *Histoire des diocèses de France*. Collection commencée chez Beauchesne éditeur, à Paris (nouvelle série : 25 vol. parus). Source essentielle.

Angers (1981, 307 p.), par Lebrun (F.), Marais (J.-L.) et al.

Belley (1978, 288 p.), par Thenard (L. et G.).

Besançon et Saint-Claude (1977, 318 p.), par Rey (M.). Ledeur(E.), Lacroix (P.), et al.

Cambrai et Lille (1978, 352 p.), par Pierrard (P.) et al. (sans intérêt ici).

Chambéry-Tarentaise-Maurienne (1979, 299 p.), par Lovie (J.).

Clermont (1979, 303 p.), par Poitrineau (A.), Manry (G.-A.), et al. *Genève-Annecy* (1985, 331 p.), par Baud (H.), Mgr Sauvage (J.), et al. *Grenoble* (1979, 352 p.), par Bligny (B.), Godel (J.), Jobnert (A.), Mgr Matagrín (G.), et al.

Lyon (1983, 350 p.) sous la direction de Gadille (JK.).

Nantes (1985, 310 p.), par Durand (Y.), Guehenneuc (J.), et al.

Nice et Monaco (1984, 306 p.), par Hildesheimer (F.), Remond (E.), Mgr Mouisset (J.), et al.

Poitiers (1988, 366 p.) sous la direction de Favreau (R.).

Rennes (1979, 3190 p.), par Delumeau (J.), Heudree (B.), Lagrée (M.), et al.

Strasbourg (1982, 352 p.) sous la direction de Rapp (F.).

Toulouse (1983, 311 p.) sous la direction de Wolff (Ph.).

Revue *Espace*, Red. R. Moineau Paris, CNPL, de 1978 à 1983.

Espace sacré et architecture moderne. Recueil d'articles de 1968 à 1970 par : Card. Lercaro, RPP Capellades, D. Aubert, J.C. Davies, F. Debuyst, E. A. SOvik. Cerf, 1971, 144 p.

- Findji (M.-T.). *Images et fonctions du bâtiment-église dans une typologie de la population urbaine française*. Thèse de 3^e cycle, Paris, Ecole Pratique des Hautes Etudes, 6^e section, 1970, ronéo.
- Fourcaut (A.). *Bobigny, banlieue rouge*, Paris, Ed. Ouvrières/ Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1986, 215 p. (thèse : 1983).
- Godin (H.) et Daniel (Y.). *La France, pays de mission ?* Paris, l'Abeille, 1943, 161 p.
- Guiraud (J.), Malfroy (M.), Olivier (B.), *Histoire religieuse de Pontarlier et du Haut-Doubs*. Besançon, Cêtre, 1985, 373 p.
- Lhande (RP., sj). *Le Christ dans la banlieue, enquête sur la vie religieuse dans les milieux ouvriers de la banlieue de Paris*, Paris, Pion, 1927.
- Mazioud (Mgr), Directeur de l'Office diocésain des paroisses nouvelles (Archidiocèse de Lyon). *Les églises nouvelles dans le diocèse de Lyon*, 69 p., décembre 1963. Communiqué par son successeur l'abbé J. Pernet, que nous remercions vivement ici.
- La Réception de Vatican II* (recueil d'articles). Cerf 1985.
- Russo (F.) « Faut-il encore construire des églises? » *Etudes*, 1969, 331, n° 10, pp. 422-434.
- Tranvouez (Y.) et al., *Histoire des catholiques de France du XV^e siècle à nos jours*. Sous la direction de F. Lebrun, Toulouse, Privat, 1980, 530 p.
- UNESCO Colloque interconfessionnel février 1965. *L'implantation de lieux de culte dans l'aménagement du territoire*. Paris, Cerf, 1966, 344 p. photos.
- Union des oeuvres catholiques de France, 72^e Congrès National de Pastorale, Rouen, mars 1967 ; Fleurus, 270 p. *Urbanisation et pastorale; prêtres et religieuses des campagnes et des villes dans un monde qui s'urbanise*.
- Valadier (P., sj). *L'Eglise en procès, catholicisme et société moderne*. Paris, Flammarion, Coll. «Champs », 1989, 241 p.
- Violle (Père B.). *Paris, son Eglise et ses églises, Histoire, art, foi*. Tome II, Paris, Cerf, 1982, 462 p.
- Winniger (L.). *Construire des églises. Les dimensions des paroisses et les contradictions de l'apostolat dans les villes*. Cerf, 1957, 253 p.

Serge LANDES

Deux projets récents

Ambitions nouvelles et ambiguïtés

DEUX projets récents d'architecture religieuse destinée à des communautés catholiques, tous deux en région parisienne, ont attiré l'attention. Deux tentatives, deux essais de confrontation entre architecture moderne et symbolique religieuse. Le présent article ne veut être qu'un libre regard porté sur les logiques symboliques de ces deux réalisations.

Situations et volumes

Dans le tissu urbain d'un Paris en mutation, une église paroissiale vient s'inscrire. C'est Notre-Dame de l'Arche d'Alliance (1) : un grand cube de métal et de vitrail, surélevé, presque suspendu au-dessus du sol, puisque le rez-de-chaussée s'efface, obscurité absente sous la lumière des surfaces scintillantes. Ce cube est enveloppé par les superstructures d'une armature métallique ; elle délimite de tous côtés un volume d'autant plus important qu'il est sans poids, aérien — si du moins la réalisation demeure fidèle à l'esprit de la maquette. Cette résille se veut transposition moderne du narthex antique. Conçue non plus sur un plan horizontal, comme clôture et lieu de transition entre espace profane et espace sacré, mais pensée d'emblée en trois dimensions, elle se prolonge verticalement jusqu'à culminer avec le clocher. Elle découpe dans l'espace un volume qu'elle laisse ouvert au vent et au monde, tout comme elle laisse, au plus bas niveau, une libre circulation.

Cette église présente le souci d'une modernité évidente : le revêtement du cube sera de tôles métalliques, gris mat aluminium, cependant que les parties vitrées en façade auront un aspect miroir. Comme de brillantes devantures, comme des bureaux *high tech* ou, simplement, comme des immeubles récents où l'on veut ce qui se fait de mieux. Architecture à la mode en cette

(1) L'illustration de couverture représente l'état actuel de la maquette. Nous remercions Architecture Studio d'avoir proposé gracieusement le cliché et d'avoir apporté d'utiles précisions sur les derniers développements du projet. Nous tenons à remercier aussi l'Agence ABCD, chargée de la promotion de la cathédrale d'Évry, pour les plans qu'elle a mis à notre disposition ainsi que pour les renseignements qu'elle nous a aimablement communiqués.

fin de décennie 80, architecture brillante comme celle de l'Institut du Monde Arabe, auquel a travaillé la même équipe d'Architecture Studio.

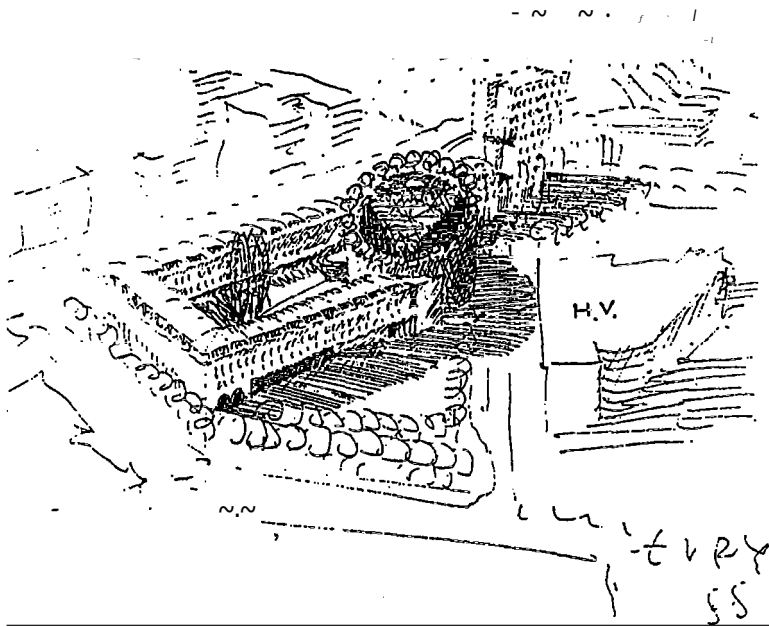


Fig. 1 : Cathédrale d'Évry. Esquisse, situation d'ensemble. L'Hôtel de Ville (H.V.) est tout proche.

A Evry, dans un centre qui naguère n'existait pas et a été entièrement modelé, vient se loger une vaste église. On se trouve au cœur de la ville nouvelle créée de toutes pièces, dans la zone où sont implantés tous les grands immeubles à vocation collective que le projet organisateur a groupés là : Conseil Général, Préfecture, et l'Hôtel de Ville tout proche. Il y manquait une pièce, il y avait une place que la présence de l'Évêché ne suffisait pas à tenir et que même les autorités civiles souhaitaient voir occupée par un édifice religieux qui pût achever de signifier la présence, là, d'un centre, et qui fût plus, aux yeux de la population, que la mosquée déjà bâtie de la communauté musulmane.

C'est la cathédrale d'Évry, projet de Mario Botta. En vue d'ensemble, sa vaste masse est logée au cœur d'un îlot ; par sa hauteur, elle s'en détache assez pour s'imposer, sans cependant écraser les abords. C'est un grand cylindre tronqué en biais, fortement posé à même le sol, dont la paroi de béton est recouverte de brique rouge. Un toit de cuivre triangulaire s'inscrit dans l'ovale dessiné par le cylindre tronqué et laisse trois vastes lanterneaux éclairer l'intérieur. Au sommet des murs, coiffant le tout, une couronne d'arbres.

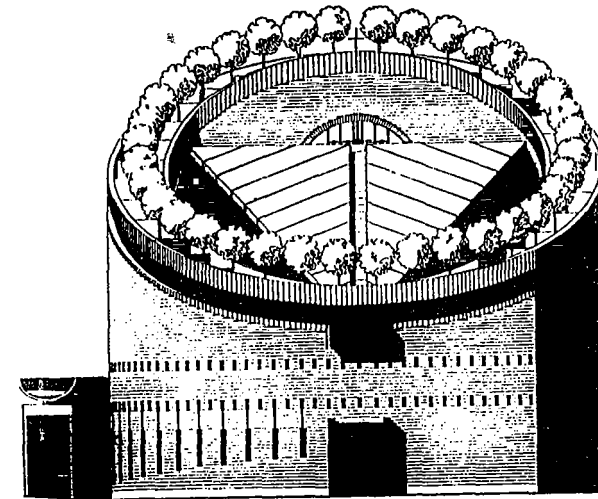


Fig. 2 : Cathédrale d'Évry. En partie basse, l'essentiel de cette façade est masqué par la barre de bâtiments à laquelle vient s'adosser la chapelle de jour.

Deux constructions plus réduites jouxtent la masse principale, l'une à l'Ouest, l'autre au Sud-Est (cf. fig. 2 et plan fig. 8). Au pied de la première construction, un filet d'eau coule, et le toit en section de cylindre évoque l'idée d'un baptistère. Mais il s'agit en fait d'un porche qui constitue l'entrée double de la cathédrale et du Centre d'art sacré. La seconde construction, plus importante, dont l'espace intérieur principal reprend un plan octogonal comme le recommandait saint Charles Borromée pour les baptistères, n'en est pas un non plus, mais, pour l'essentiel, une chapelle de jour. Cet oratoire et ses dépendances s'intègrent aux immeubles. Ainsi, la cathédrale se soude au bout de la barre assez basse qui forme une sorte de cloître autour du monument sacré. Mais ce cloître ne comprend que des édifices profanes. Pour entrer dans la cathédrale, il faudra donc : ou bien se glisser entre la chapelle de jour noyée dans la barre et une porte de dimensions plutôt modestes par rapport à la masse de l'édifice, ou bien contourner l'édifice pour rejoindre le porche latéral, solennel, mais fortement décalé par rapport à la nef (et aux possibilités d'accès direct). Alors qu'il disposait d'un espace libre, l'architecte a choisi d'un côté une entrée confidentielle et de l'autre un porche polyvalent.

Ici, nous trouvons l'affirmation d'une vision personnelle : formes massives, jeu sur l'épaisseur des volumes où se découpent des ouvertures rares et calculées, souci de provoquer une impression de puissance solide mais mesurée, goût d'une force qui fasse respecter la masse de béton que le parement de brique rouge rend plus naturel et accueillant : la terre glaise originelle brûlée au feu, matière vivante, durable aussi, symboliquement pesante, puisque lourde et inerte. Et cependant, à voir d'autres réalisations de Botta (comme par exemple son immeuble Ransila à Lugano), on peut être assuré que le dessin de l'architecte rythmera le bâtiment jusqu'à la dernière brique...

Un point de vue technicien amènerait à dire que la cathédrale d'Evry vieillira probablement mieux — malgré les redoutables difficultés du jardin suspendu — que Notre-Dame de l'Arche d'Alliance, dont la sophistication risque de mal supporter l'entretien modeste que l'Eglise de France accorde à ses édifices. Mais le regard doit porter sur les enjeux symboliques de cette église et de cette cathédrale, sur la manière dont les formes symboliques sont utilisées selon des conceptions architecturales bien différentes.

En apparence, les démarches sont parallèles.

Dans ces deux projets s'affirme la même volonté d'utiliser des formes symboliques géométriquement simples : d'un côté le cube dont l'égalité selon toutes les dimensions est signe de parfaite complétude, de l'autre le cylindre, qui combine la perfection du cercle générateur et la verticalité que l'angle de la pente rend plus ascensionnelle.

Et cependant, le parallèle est trompeur. Car il ne s'agit pas pour autant de la même appréhension du langage symbolique.

Notre-Dame de l'Arche d'Alliance

L'église de Notre-Dame de l'Arche d'Alliance est saturée de symboles spécifiquement chrétiens.

Ce cube, c'est bien l'Arche sacrée, biblique, dont on impose le nom (2). On a vu que par le jeu des lumières, par l'opposition du plein de ses surfaces et du vide relatif des soubassements, il est censé flotter au-dessus du sol, plutôt qu'être posé sur l'assise qui, cependant, le maintient. Pour l'essentiel de sa surface, le sol de l'église repose sur douze piliers : les douze apôtres, tout comme, primordialement, les douze tribus d'Israël, soutiennent l'arche.

En son centre, l'église se creuse en crypte. Celle-ci est placée au niveau du sol extérieur, en contrebas du niveau général de l'église. C'est à la fois le plus profond, le plus caché de l'édifice, et, en même temps, un espace qui se lit du dehors, un espace tout proche, que le passant peut en somme toucher avant d'y accéder. Il circule sous l'église parmi les piliers qu'imposent la proximité d'un square et les servitudes de passage, mais aussi le choix d'un certain rapport entre sacré et vie quotidienne. Le piéton accède ainsi à une église de tous les jours prise dans le tissu ordinaire de la vie. Mais il passe au milieu des douze premiers témoins, comme cachés, qui soutiennent le bâtiment et veillent sur lui. Il peut aussi regarder, à l'extérieur de la crypte, des absidioles — analogues à celles de l'intérieur — qui pourront être plus tard garnies de statues. Grâce à de tels signes, il identifie parfaitement le cœur sacré du sanctuaire.

(2) Les architectes envisagent une variante où l'on remplacerait les revêtements de tôles métalliques par du bois gris. Sans véritablement changer l'aspect de l'édifice, ce nouveau matériau renforcerait assurément la symbolique biblique de l'Arche.

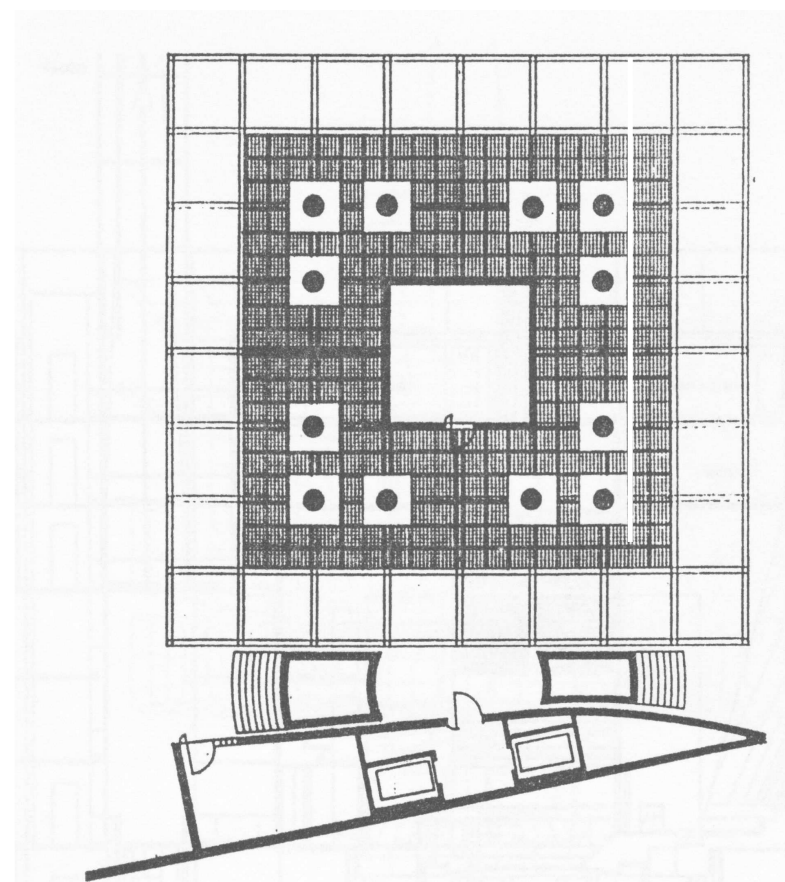


Fig. 3 : Notre-Dame de l'Arche d'Alliance. Plan du rez-de-chaussée. Le carré central correspond à la crypte, la partie grisée à la surface de l'église portée par les douze piliers. Au bas de la figure, les accès : escaliers et ascenseurs.

Aux étages supérieurs, chaque façade porte en son centre un vitrail carré, dont le croisillon, comme les innombrables superstructures surnuméraires de la résille, rappelle inlassablement le motif de la croix qui s'inscrit dans la masse intérieure de l'édifice. Chaque dimension essentielle est un multiple de l'unité de base : trois mètres tout juste, module à taille humaine, au chiffre bien sûr symbolique.

Dès le regard extérieur, le spectateur sait l'espace intérieur signalé par ces vitraux et en perçoit la fonction liturgique. Dès les escaliers d'accès, à la base du clocher, une large croix marque l'entrée de l'église. Et ce clocher, rappel d'un vocabulaire religieux traditionnel, se détache haut dans le ciel — près de quarante-huit mètres au sommet. Il impose dans le paysage urbain un repère identifiable de loin, même si son habillage dans la superstructure métallique le rend moins lisible et en masque un peu la fonction prosaïque : assurer les communi-

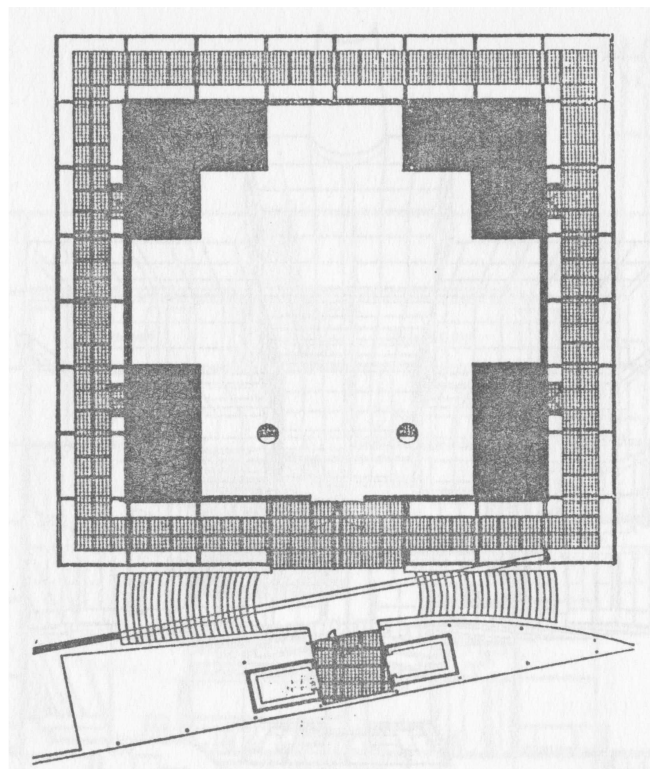


Fig. 6 : Notre-Dame de l'Arche d'Alliance. Plan au niveau principal de l'église. Le sol dessine une croix et oriente l'espace vers l'abside. Les étages supérieurs varient les modalités d'inscription de la croix dans le carré.

L'espace intérieur et le jeu des lumières mettent pleinement en valeur cette disposition centrale, hiérarchique, de l'autel et du dépôt du Saint-Sacrement : le cœur de l'édifice est clairement désigné, et il s'agit bien du Corps du Christ, ce qui fait de Notre-Dame de l'Arche d'Alliance tout entière un tabernacle. De l'entrée principale, solennelle, si fortement marquée, même si elle est décalée par le clocher et les escaliers d'accès au premier étage, tout conduit le fidèle jusqu'à la pierre immuable, figure centrale du Christ, et à son Corps abrité au cour de l'Arche.

Cet espace est, à tous les sens du terme, *signé*.

Remarquable cohérence d'un projet qui pose chaque volume ou chaque forme en raison d'une vivante et rigoureuse organisation théologique.

La cathédrale d'Evry

Elle n'est pas moins symbolique, mais selon une conception tout autre.

Certes, au sommet de la verticale, au-dessus de l'abside, ou plus exactement au-dessus du rappel de décor qui marque l'abside, au dessus de

trois découpes qui jouent du motif de l'abside ou de ceux des clochers — mais n'ont pas de fonction liturgique — au-dessus d'un espace ménagé pour accueillir des cloches caractéristiques, la croix est présente, unique, forte dans sa solitude, mais grêle par rapport à la rotondité obstinée du bâtiment (4).

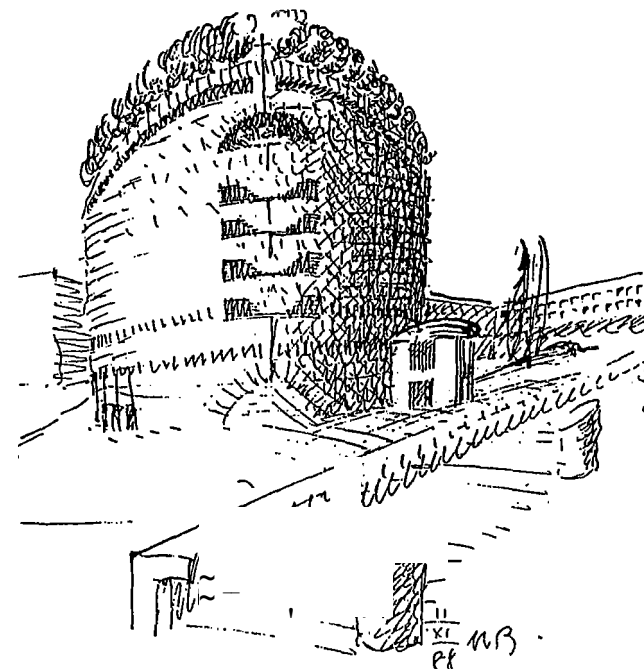


Fig. 7 : Cathédrale d'Evry. Une des premières esquisses de Mario Botta montrant la façade au Nord-Ouest. Le projet a évolué, mais est demeuré dans cet esprit.

Certes, la couronne d'arbres plantée au sommet du bâtiment — si du moins cet audacieux jardin suspendu peut se réaliser, ce qui ne va pas sans problèmes techniques et financiers — est censée représenter la couronne d'épines, et telle esquisse initiale de l'architecture pourrait accréditer cette lecture. Mais en l'état actuel des travaux, il s'agit plutôt d'une couronne verdoyante, toute naturelle ou écologique, peu mystique, et sans véritablement de Sainte Face qu'elle viendrait révéler ou signaler. Lieu de promenade, nous dit-on, — fort escarpée, vu la pente — mais non chemin de croix.

(4) Cf. figures 2 et 7. Il en était de même dans le projet de Mario Botta pour l'Eglise de Pordenone où la croix tout aussi grêle vient au sommet d'un cône tronqué monumental qui parachève le mouvement du narthex à portique. Se reporter au plan figure 8 pour tout ce qui suit.

Et la proximité de l'eau ne doit pas tromper, elle ne signifie pas le baptême chrétien. Elle joue avec les autres éléments, mais elle ne coule pas de la montagne sacrée, de ce qui serait le Golgotha, ou d'une couronne d'épines devenue bois salvifique et fleuve de vie. Elle ne sourd pas à flanc de bâtiment comme l'eau et le sang du Christ coulèrent à sa mort. Elle n'alimente pas un baptistère, nous y reviendrons plus loin.

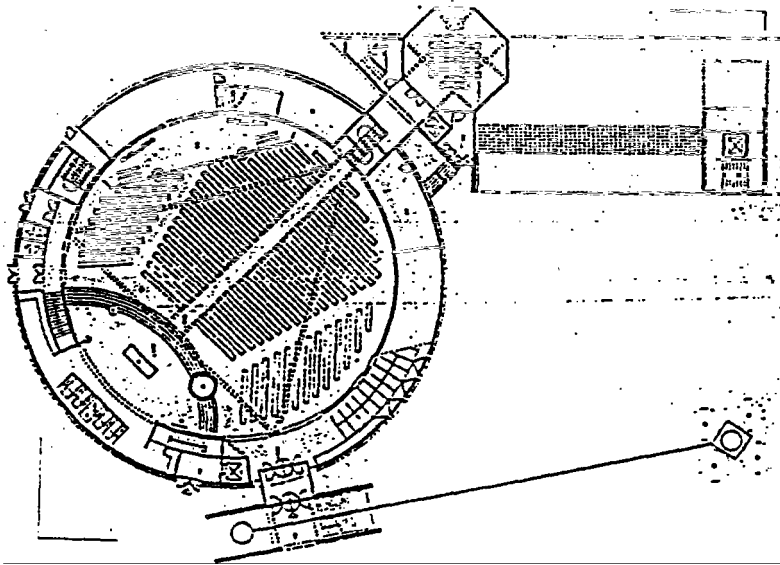


Fig. 8 : Cathédrale d'Évry. Plan du rez-de-chaussée. La chapelle de jour au Sud-Est (haut de la figure). La double entrée à l'Ouest (bas de la figure) ; on accède au musée par l'escalier extérieur, mais aussi, juste derrière l'abside, par un ascenseur. Dans l'intervalle entre les deux parois de béton sont logées les communications et galeries dominant sur la nef, mais aussi, au-dessus du chœur, l'espace du Musée d'Art sacré ou du Centre d'Art sacré contemporain. Le triangle en pointillé donne la position du toit. À l'extérieur, la fontaine coule vers l'entrée.

H s'agit en fait d'un symbolisme beaucoup plus vague. Disons, pour faire vite : un sens du sacré universaliste qui trouve à s'exprimer dans un bâtiment dont la fonction est chrétienne, mais qui n'en exprime pas la spécificité. Comme ailleurs dans telle mosquée bâtie par d'autres à Ryad en 1980, comme dans l'église dessinée par le même Mario Botta pour le petit village tessinois de Mogno, l'essentiel est plutôt le symbolisme astronomique du plan incliné : élan vers le ciel d'une forme parfaite selon un équilibre ni trop fort, ni trop aigu. Mais à Ryad, le croissant coranique s'inscrit dans la matière même de ce cercle rompu devenu croissant, et le minaret traditionnel, certes plus discret, domine néanmoins tout l'édifice. La lisibilité confessionnelle, malgré le dépouillement des formes, est plus nette qu'à Évry.

En outre, les cylindres entiers ou tronqués traversent l'oeuvre de Mario Botta et la rythment, très tôt, en particulier dès les villas-tours qui l'ont fait connaître, comme un motif personnel récurrent. Non seulement de nombreuses maisons individuelles utilisent ce volume comme base de composition, mais c'est aussi celui de l'architecture intérieure de la *Maison du livre, de l'image et du son* de Villeurbanne, ou de la façade du *Centre culturel André Malraux* de Chambéry. Plus précisément encore c'est aussi l'église de Mogno, qui apparaît comme une esquisse préparatoire de ce qui doit se réaliser à Évry. Mais à Mogno, la lumière qui irradie le lieu venait d'une fente centrale entièrement vitrée, et était censée mettre l'assistance au rythme des saisons et de la montagne, alors que les jeux de lumière de la Cathédrale d'Évry seront tout différents.

Ce retour d'un motif comme élément du style individuel d'un architecte en affaiblit la portée : le trait signe, ou distingue, mais au détriment de la valeur symbolique. Cette dévalorisation semble d'autant plus nette que les formes parfois présentées comme décisives se révèlent en fait permutable : à Mogno, le plan au sol de l'église dessine un ovale et supporte un toit parfaitement circulaire, alors qu'à Évry le cercle parfait tracé au sol supporte en élévation une courbe elliptique. Or si les formes s'échangent aussi facilement, où est la pertinence de leur signification ? Le sens du sacré qu'elles traduisent leur est présent, mais de façon diffuse, et aucune spécification ne vient nécessiter leur emploi.

Dernier élément, cet édifice se clôt assez fortement sur lui-même. La double enveloppe, intérieure et extérieure, permet de s'introduire à l'intérieur du bâtiment, mais, à proprement parler, y entre-t-on ? Le premier lieu de passage, peu marqué, peu accueillant, fait apparaître le terme de « barbacane » plutôt que celui de porche sous la plume de qui le décrit (5).

De ce côté-là, on entre même d'autant moins que, détail extrêmement significatif, la chapelle de jour séparée, octogonale, aux dimensions assez réduites, servira aux offices quotidiens. Un cardinal soulignait naguère qu'isoler une petite chapelle, à côté du grand édifice, (fût-ce pour des raisons pratiques en apparence bien compréhensibles, comme le chauffage) c'était la mort des églises (6). La solution retenue semble commode et de bon sens, elle n'en contredit pas moins l'idée d'une cathédrale vivante « *Lieu liturgique, siège de l'évêque, successeur des Apôtres, mère des églises du diocèse* » (7).

(5) C'est le cas de Jean-Claude Garcias, dans son article de présentation intitulé « La cathédrale du XXI^e siècle » dans le Numéro hors-série de la revue *Beaux Arts* intitulé *Art Sacré. Le renouveau : la cathédrale d'Évry*. Le terme de barbacane désigne, dans son acception architecturale la plus courante, un ouvrage d'architecture militaire muni de meurtrières.

(6) Cardinal Jean-Marie Lustiger, interview recueillie par Jean-François Pousse, « L'église, l'archétype et la fonction sacrée » ; dans la revue *Techniques et Architectures* de juin 1988 : « Il faut aussi que l'église serve à la prière personnelle, privée. Communément, l'on isole une petite chapelle, chauffée, à côté du grand édifice. C'est la mort des églises (...). Il faut une véritable solution architecturale pour que le lieu de la prière privée soit présent dans la grande église. Ce qui vaut pour une église doit a fortiori valoir pour la cathédrale d'un diocèse... »

(7) Jean-Paul II, allocution prononcée à l'occasion de la présentation du projet de la Cathédrale d'Évry le 3 mai 1990, texte publié dans *L'Osservatore romano* le 4 mai 1990 et cité ici d'après les *Chantiers du Cardinal*, n° 110 de juin 1990.

L'aménagement intérieur qui, à voir les plans actuels (cf. fig 8 et 9), semble à la fois assez traditionnel et solennel, ne servirait donc qu'à de rares intervalles...

Le pseudo sens pratique se révèle ici absence d'intelligence liturgique et consonne avec les visées esthétiques du projet. Quel sens présenterait un édifice liturgique qui se veut monumental, s'il devait n'être ouvert que pour la messe dominicale et les grandes occasions ?

Quant au porche solennel, sa double fonction (entrée de musée autant qu'entrée de cathédrale) ne le dévalue-t-elle pas singulièrement ? Quel regard peut porter sur l'ensemble architectural un spectateur placé à cet endroit ? Perplexe, il se demande où il est : à l'entrée d'un lieu culturel, ou au seuil de l'espace liturgique ?

Il trouve bien ici le sens d'un sacré, émanant de la symbolique des éléments, des échos nés entre l'eau de la fontaine, les arbres verdoyants et la puissance calme de, cette masse issue de la clôture d'un ensemble à taille humaine. Mais l'édifice lié à l'eau abrite l'entrée d'un musée, et le carré d'arbres qui occupe le point le plus intérieur du clos propose surtout un jeu de végétation. Tout, dans cette entrée, rappelle ce motif de l'eau, à commencer par le toit qui évoque la forme d'une vasque, à ceci près que cet édifice qui se réfère au baptistère n'en est précisément pas un...

Faut-il prendre ce choix tout à fait au sérieux et considérer alors que l'eau lustrale du baptistère est remplacée par la purification initiatique imposée à qui entre dans le temple saint de l'art, le musée ?

Étrange ambiguïté architecturale, dont on peut se demander si elle n'est pas hautement significative de l'infléchissement spirituel inscrit dans le projet actuel...

Quel sacré ?

On touche là au point le plus vif. On peut tenir un discours large en voyant dans ce musée un retour du religieux, comme le dit le nom : *Centre national d'art sacré* ou *Musée d'art sacré* (8). Mais qu'est-ce qu'un tel espace ?

Un musée est le lieu où les objets, vidés de leur sens, sont regardés, autres, dépouillés de leur fonction liturgique.

Aléas, dira-t-on, de la collaboration avec l'État, et nécessité de protéger des oeuvres qui pourraient, sans cela, être livrées au vandalisme ou au vol.

Qui pourrait discuter un tel souci de conservation ? Mais Picabia lui-même disait déjà que les musées sont des cimetières. On éprouve quelque gêne à penser que le cylindre abrite en sa simplicité la dualité étrange, sous la même enveloppe, d'une communauté vivante qui célèbre sa foi et de ce lieu de tourisme, culturel, raffiné probablement, où le visiteur pourra même s'aviser d'établir un rapport entre ce qu'il voit et l'édifice qu'il surplombe...

Cela, cependant que le fidèle, en contrebas, portant les yeux au-dessus de lui, verra le mouvement ascensionnel du regard, allant de l'autel au ciel, barré par ce voile qui lui ôte la lumière et loge en son flanc, juste au-dessus du

(8) Les deux hypothèses ont été envisagées. Nous les examinons l'une et l'autre.

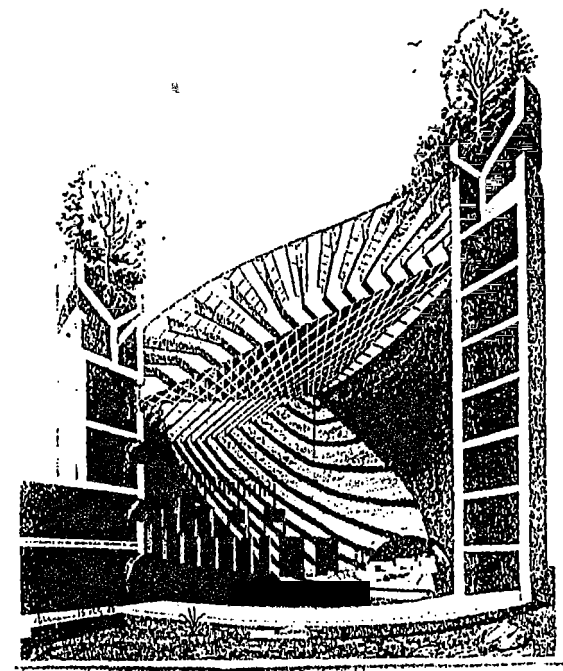


Fig. 9 : Cathédrale d'Évry. Coupe volumétrique, état ancien du projet qui montre les espaces intérieurs : chœur assez ample, jeu des lumières, rythme des galeries. Cette vue permet de mieux se représenter comment l'espace muséographique dominerait l'espace liturgique.

choeur, les objets dé-sacralisés qui célébrèrent le sacrifice ou la liturgie et ne servent plus qu'à satisfaire un regard curieux, mais le plus souvent fort distant (9). Car le troisième lanterneau, celui qui domine l'autel et la cathèdre de l'évêque, donnera sa lumière non à la communauté vivante, mais à l'archéologie, ou à des créations religieuses détachées de leur utilisation ecclésiale. Le symbolisme théologique qui pourrait être associé au toit triangulaire se voit annihilé par cette disposition : ce ne sont ni le maître-autel, ni la chaire de l'évêque, ni même le vaste chœur ou l'espace liturgique dont les dessins préparatoires montrent d'ailleurs qu'on les a solennisés, qui présideront cet édifice, mais ce sera ce tiers intrus, l'art, ou peut-être même, en dernière analyse, l'État, dont les gratitudes financières et artistiques seraient alors payées d'un couronnement ou d'un exhaussement proprement royaux...

(9) Pour bien se représenter les volumes du projet dans son état actuel, il faut s'aider du plan figure 8 et de la coupe figure 9. La double paroi de béton des deux cercles concentriques abrite, à quelques mètres de distance, d'un côté les communications qui permettent de monter au Musée ou au Centre d'art sacré et, de l'autre côté, l'abside qui clôt le chœur. Au-dessus du chœur, un voile de béton oblique partira, en bas, de la paroi la plus intérieure du cylindre pour rejoindre, au point le plus haut, la limite du lanterneau le plus élevé. Cet espace agrandira le Musée d'art sacré logé principalement entre les deux murs au-dessus de l'abside.

En somme, dans le projet actuel, de l'endroit d'où partaient, dans les églises baroques, les gloires qui éclairaient les extases des Sainte Thérèse, ne proviendra plus qu'une absence.

L'idée d'un Centre d'art sacré contemporain, qui semble aujourd'hui avoir plus de faveur serait-elle meilleure ? Il faut répondre par la négative.

En effet, que l'art contemporain manifeste un retour au sacré par une confuse appropriation du religieux n'est guère contestable, mais il s'agit le plus souvent d'une tentative d'annexion du religieux à l'art bien plus que d'une conversion de l'art au religieux. Même des créations artistiques à portée religieuse seraient ici déplacées, car hors situation. De telles œuvres n'offrent de sens par rapport à une cathédrale que si elles vivent de la liturgie chrétienne ou la servent. Juxtaposées à l'espace liturgique, sans liaison intime à celui-ci, elles le nient. Une telle coexistence dans les dispositions actuellement prévues amènerait à un signe parfaitement obscur, ou, pire, à un signe vide ou inversé : la cathédrale serait, en somme, la dépendance symbolique d'un musée, d'un atelier, d'une galerie, l'appendice d'un grand geste artistique qui culminerait dans le saint des saints de l'espace esthétique. Tout comme, en l'état actuel du projet, le porche pseudo-baptistère est une citation culturelle et non une réalité liturgique, l'édifice tout entier ne serait plus lui-même qu'une citation d'une culture morte, vide du point de vue religieux. Il ne serait plus tout entier qu'un pur objet vivifié seulement par son faite. Ce serait sûrement un manifeste contemporain des plus significatifs, un objet esthétique des plus importants, mais plus la cathédrale d'un diocèse.

Au mieux, dans la proximité incomprise de la liturgie chrétienne — il est vrai confusément perçue comme décisive — l'art vient trouver la sacralité qu'il quête pour soi et qui ne prendrait pleinement sens que dans une soumission à une vérité que le projet actuel refuse, parce qu'il l'étude parfaitement (10).

C'est pourquoi il faut lever les ambiguïtés. De quel sacré s'agit-il ici ? Chrétien ? En cette domination spatiale du musée, on lit plutôt que l'art lui-même est seule sacralité vraiment quêtée. S'il est vrai, comme le soutenait le père Couturier en 1950, qu'il y a des possibilités chrétiennes dans tout artiste, encore ne faut-il pas en déduire que tout sacré artistique est art sacré chrétien. Ou, pour en revenir au Musée d'art sacré ainsi logé, n'est-ce pas une

(10) De ce point de vue, l'édifice est bien conforme aux intentions de l'architecte et à la perspective dans laquelle il a travaillé. On peut lire en particulier le texte de Mario Botta « *Une cathédrale pour Evry* » (page 13 de la brochure du diocèse d'Evry *Info91*, titrée *La cathédrale d'Evry*, premier semestre 1989). Citons, un peu au hasard, quelques phrases significatives : « *J'ai pensé au projet de la "maison de Dieu" avec l'espoir de construire la maison de l'homme. (...) Une cathédrale, aujourd'hui, est une occasion extraordinaire pour la construction et l'enrichissement de l'espace de vie, c'est un nouveau signe attendu par les hommes. (...) Construire une cathédrale, ce n'est pas seulement construire l'église de l'évêque, mais surtout affirmer que les forces les plus vraies sont encore présentes. (...) C'est la volonté de réaliser un lieu et un espace pour l'esprit, strictement intégrés dans le tissu urbain, qui puissent nous aider à affronter la vie et la lutte quotidienne.* »

Le flou des formules montre quelle conception architecturale, sans véritable spécificité chrétienne, préside au dessin général. L'esprit dont il s'agit ici n'est sûrement pas l'Esprit Saint, et la perspective adoptée pour l'étude du projet est celle de l'urbaniste ou du sociologue, guère celle d'un chrétien. Un universalisme sans couleur particulière porte un regard fort abstrait sur la réalité chrétienne, et ne la comprend pas.

erreur fantastique que de le hisser au sommet de l'édifice ? S'il doit être, sa place doit le marquer, distinct, présent, bien sûr, puisque le bailleur de fonds peut légitimement l'exiger, mais séparé de l'édifice, clairement lisible comme autre chose que l'espace liturgique dont la masse doit le dominer. Ou bien, si l'architecte ne veut pas altérer l'unité du cylindre, il faut le placer au soubassement de la cathédrale, crypte, laïque certes, qui fonde et soutient un édifice dont on nous dit — mais est-ce si évident ? — que, sans l'aide de l'État, il ne peut exister. Solution plus acceptable pour tous, qui se fonde sur une tradition après tout bien réelle, celle des cryptes, particulièrement celles des églises de pèlerinage, et qui peut aussi donner lieu à des jeux de lumières : retravailler, par exemple, l'architecture catacombaire d'un Le Corbusier aux Tourettes, dont Botta se réclame, ou les jeux subtils d'éclairage d'un Louis Kahn, autre référence revendiquée.

Faut-il se satisfaire d'un projet ambigu, qui brouille peut-être l'essentiel ?

Faut-il se résoudre à ce que la proclamation architecturale de l'évangile se réduise à celle d'un sens du sacré diffus, dont tout est dit une fois qu'on en a fait le tour ?

Car qui récuserait, au seuil de cette église, la prééminence de la liturgie esthétique que les fidèles de l'art rendraient à leurs images, au-dessus, « du haut des cimes », bien plus haut que la basse assemblée des chrétiens ?

Et qui oserait y clamer, sans jamais craindre d'être incompris : « *Qu'il entre, le Roi de Gloire !* » ?

Au total, l'édifice se dessine dans le paysage, s'implante.

Sculpture, il fait signe.

Mais il est d'abord signe de lui-même, ou de l'acte de son créateur.

S'ouvre-t-il vraiment sur un Autre vers lequel il ferait signe ? Masque énigmatique, étrave de bateau, doigt tétu fiché *dans le sol*, ou pure forme forte, fait-il autre chose que se dire lui-même ?

L'ESSAI est difficile d'une nouvelle architecture qui puisse intégrer la modernité à une logique symbolique. Celle-ci peut prendre appui sur bien des thèmes spirituels, mais elle est très contraignante parce qu'elle ne doit jamais devenir jeu gratuit.

Il est nécessaire que l'édifice chrétien soit d'une lisibilité symbolique sans ambiguïté. Notre-Dame de l'Arche d'Alliance est, de ce point de vue, d'une extrême cohérence.

Il faut aussi que les formes en soient vivifiées par une inspiration intérieure, qui ne soit ni exécution un peu froide d'un schéma extérieur à la vision architecturale, ni affirmation d'une vision personnelle, forte, mais peu chrétienne.

Le fidèle ne peut qu'éprouver de la gêne face à un édifice dont la structure impose sa masse, mais ne propose de sens du sacré que vaguement universaliste, surtout quand les péripéties du financement amènent à rendre incohérent le sens des formes, voire à proposer une structure objective où l'édifice chrétien est totalement dominé par une recherche artistique devenue seule véritable sacralité.

Quelques-unes des observations que Jean-Paul II a formulées lorsqu'on lui présentait le projet de la cathédrale d'Évry sonnent aujourd'hui comme autant d'avertissements.

Il soulignait notamment qu'a *il ne s'agit pas de recherche esthétique pour elle-même, mais d'un monument porteur de sens pour les générations qui vont ouvrir le troisième millénaire* (11) ».

La présente étude montre que le projet, dans son état actuel, trouble ou altère la spécificité chrétienne qu'on doit attendre d'une cathédrale ; il fait vaciller le sens théologique d'un monument pourtant destiné, au départ, à témoigner pour les peuples à venir de la foi chrétienne.

Si l'édifice sacré, normalement soumis à la configuration théologique, s'autonomise en objet d'art absolu, se coupe du Dieu qu'il devait accueillir et signifier, c'est un péché d'esthétisme qui se commet.

Et le monument devient une idole...

Serge LANDES

Serge Landes, né en 1958, marié, deux enfants. Ancien élève de l'École normale supérieure, agrégé de lettres modernes. Professeur au Collège jésuite de Paris Saint Louis de Gonzague, et en classes préparatoires H.E.C. au Lycée Saint Jean de Passy.

(11) Jean-Paul II, allocution déjà citée.

Et pourquoi pas un abonnement de soutien ?

Collection COMMUNIO-FAYARD

déjà parus

1. Hans-Urs von BALTHASAR : **CATHOLIQUE**
2. Jean DANIELOU : **CONTEMPLATION, CROISSANCE DE L'ÉGLISE**
3. Joseph RATZINGER : **LE DIEU DE JÉSUS-CHRIST**
4. Dirigé par Claude BRUAIRE : **LA CONFESSION DE LA FOI**
5. Pierre VAN BREEMEN, s.j. : **COMME LE PAIN ROMPU**
6. Paule-Elisabeth LABAT, o.s.b. : **PRÉSENCES DE DIEU**
7. Karol WOJTYLA : **LE SIGNE DE CONTRADICTION**
8. André MANARANCHE, s.j. : **LES RAISONS DE L'ESPÉRANCE**
9. Joseph RATZINGER : **LA MORT ET L'AU-DELA**
10. Claude BRUAIRE : **POUR LA MÉTAPHYSIQUE**
11. Faits et documents : **LE DOSSIER KUNG**
12. Henri de LUBAC, s. j. : **PETITE CATÉCHÈSE SUR NATURE ET GRACE**
13. Hans-Urs von BALTHASAR : **NOUVEAUX POINTS DE REPÈRE**
14. Collaborateurs de COMMUNIO : **L'EUCARISTIE**
15. Dirigé par Claude BRUAIRE : **LA MORALE, SAGESSE ET SALUT**
16. Marguerite LENA : **L'ESPRIT DE L'ÉDUCATION**
17. Claude DAGENS : **LE MAÎTRE DE L'IMPOSSIBLE**
18. Jean-Luc MARION : **DIEUSANS LÊTRE**
19. André MANARANCHE, s.j. : **POUR NOUS LES HOMMES**
20. Rocco BUTTIGLIONE : **LA PENSÉE DE KAROL WOJTYLA**
21. Pierre VAN BREEMEN, s. : **JE T'AI APPELÉE PAR TON NOM**
22. Hans-Urs von BALTHASAR : **L'HEURE DE L'ÉGLISE**

Chez votre libraire

Hans-Urs von BALTHASAR

Le Christ Alpha et Omega

DANS *l'Apocalypse* le Christ se nomme « Alpha et Oméga », « le Premier et le Dernier, le Principe et la Fin » de toutes choses (22,13). Même affirmation concernant le Dieu tout-puissant (1,8 ; 21,6), mais le Christ lui-même représente ce Dieu dans toute l'histoire du monde, dont lui seul révèle le sens caché ; le ciel réuni lui proclame les mêmes attributs qu'au Tout-Puissant (5,12 s.). Ainsi il se dit aussi « l'Arché, le fondement premier des oeuvres de Dieu » (3,14). Ce faisant *l'Apocalypse* répète ce que les hymnes pauliniens et johanniques ont proclamé très clairement (1). Il est important que *Colossiens* 1,14-20 (et *Ephésiens* 1,3-10) aussi bien que *Jean* 1,1-18 ne traitent pas d'un principe créateur supraterrestre, mais du fondateur du monde, qui dès l'origine tendait vers son incarnation, voire sa croix : « en lui, par lui et pour lui ont été créées toutes choses, dans les cieux et sur la terre » (*Colossiens* 1,16 s) ; rien de ce qui a été créé n'a été appelé à la vie sans lui, même en apparaissant comme ténèbres par rapport à lui, lumière et vie (*Jean* 1,3-5).

Deux directions pour préciser cela : d'une part celui qui configure le monde du début à la fin est image, parole et expression de Dieu (*Hébreux* 1,3), par là-même l'image première de toute créature, qui doit donc lui ressembler en image et en parole. D'autre part, le processus du monde de l'origine jusqu'à sa fin apparaît comme un drame sanglant, comme un combat dans lequel le Logos lui-même est représenté avec un manteau trempé de sang, armé d'une épée tranchante (*Apocalypse* 19,11-13 ; *Ephésiens* 1,7 ; 2,13-18 ;

(1) Il n'est pas nécessaire de traiter ici des étapes originaires supposées de ces hymnes et de leur possible sens premier : c'est le texte canonique qui est déterminant.

Colossiens 1,20) et au cours duquel il meurt expressément (*Apocalypse* 1,18 etc). Une mort extrêmement réaliste, sombre, dans l'abandon de Dieu, qui lui remet, à lui qui dès l'origine est « lumière » et « vie des hommes » (*Jean* 1,4), la clé pour tous les morts et toutes les ténèbres qu'elle comporte : « j'ai été mort, et me voici vivant pour les siècles des siècles, détenant les clés de la mort et du royaume des morts » (*Apocalypse* 1,18) ; « la mort n'exerce plus de pouvoir sur lui, une fois pour toutes sa vie est une vie à Dieu » (*Romains* 6,10), devant lequel « il se présente une fois pour toutes avec son propre sang » (*Hébreux* 9,12), englobant et dépassant ainsi toutes les autres effusions de sang et toutes les autres morts du monde et de son histoire.

Il n'est pas inutile de rappeler aujourd'hui ces affirmations. Elles pouvaient paraître plausibles dans la vision étroite du monde de l'antiquité, s'étendant sur six mille années, où le meurtre d'Abel, le sacrifice d'Abraham, le martyr macchabéen pouvaient être appréhendés globalement et étroitement liés, et où il n'y avait pas encore d'histoire postchrétienne. Mais pour nous ce monde a éclaté de façon monstrueuse ; nous sommes perdus dans un univers où l'on compte en milliers d'années-lumière, dans une histoire du monde terrestre de plusieurs millions d'années, avec un début de l'homme à perte de vue, et une histoire propre qui répète au niveau de la conscience les cruautés du monde végétal et animal. Est-ce qu'un Dieu peut avoir prononcé effectivement le « Très bien ! » consternant sur cet univers, que Goethe appelle un « monstre ruminant » et Reinhold Schneider un « enfer en rotation » ? Dévorer et être dévoré est la condition fondamentale de l'existence, de l'évolution même : reconnaissant cela bien des cultures n'ont-elles pas de bon droit formulé le voeu, voire produit l'espérance d'une libération du tragique qu'on appelle existence et vie ?

Ici, il faut encore une fois écouter Reinhold Schneider, et comprendre pourquoi il limite la validité des textes bibliques cités plus haut à une sphère historique très réduite. La question du scribe : « Maître, que dois-je faire pour avoir la vie éternelle ? », caractérise la situation spirituelle sur laquelle repose l'évangile... Toute la culture chrétienne avec toutes ses ramifications est portée par la gravité de cette question. Mais est-elle essentielle à l'homme ? Est-elle indispensable ? Non. Ni les présocratiques, ni les stoiciens ne l'ont soulevée, des peuplades innombrables ont passé et passent sans en souffrir. La question qui a précédé le Christ, et à laquelle sa venue sur terre a répondu, est historiquement

quence la voix d'une constellation variable, très particulière. Ici achoppent, à un endroit précis, kérygme et mission. Que peut signifier la victoire du Christ sur la mort pour des peuples qui se sont résignés à la mort et n'aspirent pas à l'éternité ? Le message pascal ne peut pas les atteindre (2). Vu sous cet angle, le Christ serait la norme d'une certaine culture — et tout particulièrement parce qu'il ne fuit pas l'affreuse cruauté de l'existence, mais qu'il la laisse se décharger sur lui —, et Schneider s'incline devant « la tête couverte de sang et de plaies », mais « *le Christ n'est pas l'ordonnateur du monde* », (3), celui-ci doit être une sorte de Shiva, un « *destructeur du tout* ». « *La religion est contradiction héroïque du monde expérimental* » (4). « *Qui peut bien devenir serein par les interprétations théologiques de la connaissance moderne, du problème cosmique, de celui de la vie et de l'histoire ?* » (5).

Il y a de quoi s'étonner que ce même auteur ait toujours lu l'histoire du monde, son origine et ses grands moments dramatiques, sous le signe de la dialectique de la puissance puissance dont la nécessité et la légitimité ne sont jamais niées, et qui pourtant s'annihile à l'instar de toute pulsion de vie dans la nature, vouée à la disparition. Pourquoi ne pas voir dans cette dialectique tragique de toute existence finie, que la nature et l'histoire humaine sont placées sous le signe de la croix ? Pourquoi reconnaître la croix du Christ, vers laquelle se meut l'histoire du monde dès son origine, comme le mystère déchiffrable, et cependant attribuer toute sa préhistoire, classée simple « enfer en rotation » (6), à une autre divinité absurde ? N'y a-t-il pas dans la Bible le cri accusateur de Job — reconnu de Dieu — et ne connaît-elle pas aussi cette terrifiante loi fondamentale que « sans effusion de sang il n'y a point de rémission » (*Hébreux* 9,22) ? Et si l'Écriture ne l'applique tout d'abord qu'à l'Ancien Testament, pourquoi ne serait-elle pas valable pour toute l'histoire ? Pourquoi, en raison du sang d'Abel qui crie

(2) *Winter in Wien* (1958) p.98-99.

(3) *Ibid.*

(4) R. Schneider, *Der Balkon* (1957) p. 170.

(5) *Ibid.* 169 ; à comparer à 84. « Dieu reste insondable. Il nous a bien adressé la parole dans la chair, mais il ne nous a pas livré le mystère du monde et celui-ci n'est dévoilé ni dans la nature ni dans l'histoire ». Schneider avoue à plusieurs reprises son attirance pour l'Inde « *e Verhülher Tag* » 1954, p.77, 83, 86), mais l'enseignement chrétien le retint — malgré sa vénération pour le « maître de vie » Schopenhauer.

(6) *Winter in Wien* p. 213.

au ciel, son assassin n'aurait-il pas été marqué d'un « signe pour que personne ne le tue » (*Genèse* 4,15) ?

Les abîmes de la nature nous apparaissent sans aucun doute autrement qu'ils ne pouvaient encore le faire au siècle des lumières, qui n'hésitaient guère à voir en toutes choses une convenance plutôt rose entre les moyens et la fin. Nous percevons cette convenance comme parfois presque diabolique, et si les anciens considéraient que les affres de la guerre, la destruction et la cruauté devaient être acceptées avec résignation (Thucydide), comme matière à portraiturer (Tacite), nous commençons tout de même aujourd'hui à être effrayés de notre savoir, de notre pouvoir de destruction totale, et songeons, sans trop y croire, à trouver des remèdes. Mais si Reinhold Schneider a cru pouvoir démontrer la validité limitée du message chrétien par le fait que beaucoup d'hommes et de religions hautement développées cherchaient une issue à ce qui sur terre se fait passer pour la vie, comment leur donner tort aussi longtemps que la vie et la mort sont aussi étroitement imbriquées que le montre notre cosmos ? Toujours est-il que ce sont précisément ces religions-là qui ont inventé la « roue de la réincarnation », de laquelle on ne peut sortir que par tous les moyens de la négation. Car dès le début cette vie porte en elle la mort ; la transmettre en procréant — dans le monde végétal, animal ou humain — revient à pérenniser la mort, c'est pourquoi l'invention d'un nirvana sans mort n'est formellement pas très éloigné de ce que la Bible a décrit comme vie sans mort : « J'ai été mort, et me voici vivant éternellement pour Dieu, détenant les clés de la mort et de la perte ».

Pour sûr, nous nous heurtons ici à une énigme insoluble : la mort en tant que cruelle destruction est-elle suite ou punition d'une faute des premiers temps ? L'Écriture semble répondre affirmativement ; celui qui « a assujéti la création à la vanité » (*Romains* 8,20) est « naturellement Dieu » (H. Sellier), (7), et l'objection que la nature était soumise à cette cruauté bien avant la faute d'Adam ne peut pas prendre ici. « Prévision de la faute ? » Alors plutôt « Prévision de la croix », puisqu'il s'agit d'un seul plan sur le monde de l'alpha jusqu'à l'oméga. Dans ce cas, la récapitulation, dont parle l'Écriture en rapport avec le Christ, serait tout autrement chargée : toutes ces formes perfides d'anéantissement qu'invente la nature conservant la vie un

(7) *Römerbrief*, p.260.

instant avant de s'en servir d'engrais pour l'évolution, toutes ces formes de procréation d'êtres voués à la mort, extorquées par le plaisir qu'elles procurent, toutes ces guerres et massacres de peuples pour savourer un bref instant de puissance : tout ne serait que les prolongements impuissants et essais préliminaires à partir de l'alpha, pour réaliser dans l'oméga d'une mort totale, mais libre et aimante, la percée vers une vie qui n'a plus la mort en face, mais où elle se trouve « engloutie dans la vie », « privée de son aiguillon » (*Isaïe 25,8 = 1 Corinthiens 15,54 s*).

Et puis, comparé à cette percée, le chemin de l'alpha vers l'oméga n'est pas fait que d'échecs tragiques. Non seulement les « noces définitives de l'agneau » sont-elles partout préfigurées dans les unions sexuelles, mais aussi le mystère de l'Eucharistie dans cette disponibilité dernière du vivant de se laisser consumer au profit d'une autre vie (en dépit de tous les outils de défense si nécessaires). Hans André, avec une égale connaissance des sciences de la nature et de la théologie, a décrit cela dans son oeuvre pénétrante comme • la grande « *marche sacrificielle de la nature* ». Pour lui toutes choses « *sont intégrées (protégées) dans le Christ, dans le chemin du retour à la maison paternelle, de l'être ; mais admises aussi dans cette marche sacrificielle à travers le temps au dénuement de la participation à la Passion (exposées)... précisément en recevant la blessure* » (8). André voit clairement aussi que la fécondité sexuelle, qui toujours ne donne naissance qu'à du mortel, se sublime dans l'union Christ-Eglise en une fécondité virginale pour une vie éternelle.

C'est ici que viennent se greffer les grands projets qui tentent de découvrir une présence du Christ — pas seulement du logos divin, mais de son incarnation commençante —, avant tout, les projets de Maurice Blondel et Teilhard de Chardin (que Karl Rahner a essayé par moments d'inclure dans sa synthèse), dont nous ne pouvons pas ici suivre dans le détail les constructions subtiles. De Teilhard il devrait suffire de dire que pour lui le « Christ cosmique » (qui ne fut jamais un autre pour lui que le Jésus historique de l'évangile) « *est l'alpha et l'oméga, le principe et la fin, la pierre de fondement et la clef de voûte, la Plénitude et le Plénifiant. Il est celui qui consomme et celui qui*

donne à tout sa consistance » (9). « *Ce qui revient à dire, que pour notre expérience, il se comporte comme un ultra foyer non seulement virtuel, mais éminemment actuel* » (10). Il est « *l'oméga, celui en qui tout converge, et réciproquement celui de qui tout rayonne* » (11). Le « Panchristisme » de Blondel est à la fois philosophiquement plus audacieux (car il voudrait être plus précis), et plus fragmentaire ; l'histoire très complexe de son essai d'identifier le « lien substantiel » (Leibniz) qui fait l'union entre les choses avec la fonction du Christ dans le cosmos, son hésitation et son refuge final dans le problème de la conscience du Christ, peut être relue chez X. Tilliette, « Le Christ du philosophe », Vol. 2 (12). On y mentionne également la parenté avec le « Primogenitus » de Schelling, le Logos johannique de Fichte, l'Homme-Dieu de Hegel. En ce qui concerne Karl Rahner, il faudrait analyser ici dans le détail son « existential surnaturel » valable pour tous les hommes, et ce faisant, la correspondance transcendente de l'humanité avec l'incarnation de Dieu dans le Christ historique.

Tous ces essais partent des textes de Paul et Jean et sont donc d'avance déterminés et limités par deux choses : d'abord par la distinction très nette entre la génération interdivine du Fils et la création libre de l'homme d'après l'image première du Fils, puis par l'orientation de tout le cosmos (« ciel et terre », « principautés et puissances », matière, plantes, animaux, hommes et leur histoire) vers l'incarnation de Dieu dans le Christ, qui ne pouvait être ni prévue ni postulée à partir de la création et qui régule tout finalement. Combien tout le combat cosmique entre vie et mort s'accumule et culmine dans cette incarnation, la croix nous le révèle. Elle insère le *Non* du monde et en triomphe dans le *Oui* absolu de Dieu (*2 Corinthiens 1,20*), et ainsi — seule théodicée possible — tout le scandale de l'histoire de la nature et de l'homme se trouve intégrée dans « la folie de Dieu », et « la folie de Dieu-se révèle plus sage que les hommes » (*1 Corinthiens 1,25*), malgré qu'en aient tous les philosophes pessimistes ou optimistes. Reinhold Schneider peut garder raison, quand il ne veut en aucun cas voir la religion chrétienne séparée de la tragédie ; seulement ce

(9) *Science et Christ* (1921). Œuvres IX, p. 60.

(10) *Esquisse d'une dialectique de l'Esprit* (1946) VII, p. 152.

(11) *L'Énergie humaine* (1937) VI, p. 183.

(12) 2^e édition, Institut Catholique de Paris 1981, p. 118-140.

(8) Avant tout : *Anndherung durch Abstand. Der Begegnungsweg der Schöpfung* (Salzburg 1957) et : *Wunderbare Wirklichkeit. Majestät des Seins* (ibid. 1955).

faisant il ne faut pas laisser échapper que l'évangéliste Jean voit la croix et la résurrection comme l'unique et inséparable gloire, ce que l'acteur tragique, abandonné dans sa mort sur la croix, démontre aussi dans son cri : « J'ai vaincu le monde » (*Jean* 16,33).

Il est curieux, que malgré toutes les rétrospectives à partir de l'oméga, le mystère de cette victoire de Dieu ne puisse être ni supposé, ni même approché. Ainsi, par exemple, la théorie sociologique du « bouc émissaire » de Girard n'est-elle pas une approche de la croix. La société en se déchargeant de sa mauvaise conscience sur un bouc « sacré » se soulage psychologiquement, mais est obligée de répéter ce processus en partant de zéro de la même façon que, d'après la *lettre aux Hébreux*, les sacrifices néotestamentaires — car sans effort finalement — devaient être offerts toujours à nouveau. Le Christ n'est pas un bouc émissaire, car dans sa mission il reçoit du Père le pouvoir de se charger efficacement « une fois pour toutes » du péché : sa Passion est un acte libre et victorieux, uniquement parce qu'il est le Fils de Dieu. Tous les signes et symboles, moyens et techniques de libération inventés à travers l'histoire du monde ont beau être orientés dans la même direction, il faudra à chaque fois un retournement, si le prolongement de cette direction doit atteindre le but oméga. « Que nul ne s'abuse ! Si quelqu'un parmi vous se croit un sage au jugement de ce monde, qu'il se fasse fou pour devenir sage » (*1 Corinthiens* 3,18). Il n'y a rien qui « approche » le Christ, Teilhard l'a toujours su clairement (13). Sa croix, sa résurrection et l'union des deux : son eucharistie, sont sans analogie.

Hans-Urs von BALTHASAR

(Traduit de l'allemand par Jean-Pierre Fels)

Hans-Urs von Balthasar, né en 1905 à Lucerne (Suisse), prêtre en 1936. Décédé le 26 juin 1988. Membre de la Commission théologique internationale : membre associé de l'Institut de France. Cofondateur de l'édition allemande de *Communio*. Cardinal en 1988. Dernières publications en français : *L'Église de l'Église*, « Communio », Fayard, 1986 et *Espérer pour tous*, DDB, 1987.

(13) Henri de Lubac, *Teilhard posthume* (1977), avant tout p. 59-75.

Herwig ARTS

Avoir faim et soif de Dieu, une spiritualité du désir

« *IL est urgent de définir la véritable vie intérieure qui est recherche lucide et patiente du désir profond* », nous dit J. de Bourbon-Busset (1). La vie spirituelle est donc une randonnée de longue haleine à travers la forêt des innombrables envies de chacun, des besoins, passions et désirs, au cours de laquelle on tente d'établir ce qu'un être humain souhaite au plus profond de soi ou en quoi cela consiste réellement, à condition que cet homme souhaite véritablement être heureux. En effet, le cœur humain est un bouquet de besoins les plus divers, de passions et d'espérances folles. C'est pourquoi la vie intérieure consiste principalement en un tri et une classification de tous ces désirs, quelquefois contradictoires.

Thérèse de Lisieux écrivait autrefois « *je choisis tout* ». Cela signifiait pour elle qu'elle tentait en premier lieu d'atteindre ce que ce « *tout* » signifiait pour elle. La découverte qu'au fin fond de l'homme se cache un désir dont tout dépend, est probablement le pas décisif dans la vie spirituelle.

Toutefois, ces désirs peuvent rester inconscients ou être refoulés dans l'inconscient. C'est ainsi qu'il existe des hommes qui ignorent ce qu'ils souhaitent en fait. Ils ressemblent à des enfants gâtés, lassés au milieu d'une multitude de jouets superflus et de friandises. Ils ne connaissent pas la cause de leur sentiment de malaise. C'est pourquoi ils exigent sans cesse de nouvelles babioles, en pensant stupidement que celles-ci les satisferont peut-être. En réalité, les nouvelles choses ne feront qu'accroître leur lassitude et leur mal-être. « *Tu ne sais pas ce que tu veux, c'est pourquoi tu me rebats les oreilles* » dira une bonne mère, en prenant son enfant — contre son gré — dans les bras et en le mettant au lit. Pour son bien d'ailleurs. Maman sait ce dont

(1) J. de Bourbon-Busset, *La Force des Jours*, Journal IX, Paris, 1981, p. 27.

son enfant a véritablement besoin et donc souhaite inconsciemment, tandis que le gamin gâté ne saisit même pas ce qui lui manque.

Non seulement le corps, mais l'esprit aussi a ses besoins et ses désirs plus profonds. Par conséquent, un voyage vers le *désir le plus profond* qui se cache dans l'âme humaine est primordial lorsqu'un être humain veut atteindre sa véritable destination (à savoir son bonheur définitif).

Toutefois, ce désir plus profond de l'homme est comme une petite plante fragile qui peut facilement être envahie par de petites lubies, des engouements superficiels et des caprices passagers. Rien ne détourne plus l'être humain de la joie plus profonde que de petits plaisirs futiles.

Pourtant, on ne plaide nullement pour une sorte de dualisme manichéen qui implique que l'on doive se priver de désirs terrestres pour se concentrer exclusivement sur des valeurs dites « spirituelles ». Parlant du mystère de Dieu, Claudel fait dire à l'un de ses personnages féminins : « *Si d'abord tu ne l'avais vu dans mes yeux, est-ce que tu aurais eu tellement besoin du ciel ?* » Pour l'être humain, l'infini se cache avant tout dans le terrestre. « *Per visibilia ad invisibilia* », pour parler comme Erasme. Il n'existe pas d'autre voie vers l'Infini que le respect et l'amour pour ce que Dieu a créé. On ne peut aimer le Créateur si on méprise Sa création.

Avant d'examiner en quoi consiste exactement ce « *désir le plus profond* » selon divers philosophes, psychologues, poètes, théologiens et mystiques, il faut attirer l'attention sur le fait, que dans la perspective chrétienne, ce désir est une pure grâce qui peut arriver à quelqu'un (c'est-à-dire que l'on ne peut éveiller de ses propres mains au moyen de quelque technique ascétique ou exercices pieux). D'autre part, ce désir ne peut pas rester perceptible sans la collaboration active de l'homme lui-même. C'est donc Dieu qui réveille ce désir dans l'homme, à condition que cet homme se mette en situation d'écoute et ne se laisse pas absorber par des besoins secondaires et des caprices peu importants.

« Voici, je me tiens à la porte et je frappe. Si quelqu'un entend ma voix et ouvre la porte, j'entrerai chez lui et je dînerai avec lui et lui avec moi » (*Apocalypse*, 3, 20). C'est donc le Seigneur lui-même qui frappe et se présente. Cependant, il n'entre que là où son appel et sa Voix sont entendus. Dieu ne s'impose jamais. Il n'entre jamais contre le gré de l'homme. En un certain sens, « *Dieu s'invite* » chez l'homme. Dieu sait d'ailleurs que l'homme qui ouvre ne sera jamais déçu de Sa visite. Au contraire, cet homme se rendra vite compte que, de manière inconsciente, il avait toujours attendu une telle visite. Il ne pourra d'ailleurs plus que difficilement se passer de telles visites.

« *Prier, c'est exaucer Dieu* », écrivait A. Frossard. La prière signifie toujours : accepter une initiative de Dieu. Prier c'est écouter ou formuler une réponse à un premier pas qui vient toujours de Dieu lui-

même. Vivre intérieurement est donc la conséquence d'une rencontre. Comme cela se passe Aussi dans des relations érotiques, il existe aussi dans la prière « *Quelqu'un* » dont l'apparition à elle seul déjà réveille en moi un désir insatiable.

Les besoins physiques (la faim, la soif, le besoin de chaleur, le sommeil, etc.) découlent toujours d'un vide intérieur ou d'un état de manque. Les désirs, par contre, naissent de la grâce d'une rencontre inattendue.

« *Plus élevé est le besoin, moins nécessaire il est pour la perpétuation biologique, plus longtemps une satisfaction peut être reportée et plus facilement ce besoin disparaît de manière durable* », écrit le psychiatre juif A. Maslow (2). En d'autres mots, les besoins les moins élevés se manifestent toujours le plus fort. Ils paraissent toujours plus urgents que les désirs plus élevés. Ces derniers peuvent être reportés plus facilement, être ajournés et même oubliés. Ils ne prospèrent en outre que dans certaines conditions. Personne ne doit d'abord faire silence et se concentrer avant de réaliser qu'il a soif ou sommeil. Personne toutefois ne désire « *de manière urgente* » un concerto de Bach, un tableau de Rembrandt ou une prière à Dieu. Pour les désirs plus profonds un minimum de tranquillité et un environnement suggestif sont requis. La faim du plus profond est souvent d'ailleurs éclipsée ou même totalement étouffée par des caprices superficiels ou des formes de détente banales.

Tout désir plus profond nécessite en outre une structure rassurante et une régularité « *Il faut des rives au fleuve de l'Infini. Il faut des rives au désir* », pour parler avec Bourbon-Busset (3). Un effet de feu de paille ne peut être évité que par la mise en place habile d'un feu de cheminée. Et sans digues soigneusement surélevées, une zone de polder dégénère rapidement en un marais stagnant. C'est pourquoi on peut dire à juste titre que tout désir passionné nécessite une certaine ascèse, tout au moins si ce désir souhaite rester en vie et grandir.

Alors que l'incroyant constate que l'homme est insatiable et veut l'impossible (donc l'inexistant), le croyant sait qu'en tout homme se cache une faim qui ne sera satisfaite que par Dieu lui-même (à condition que cet homme le veuille et le permette). Comme le dit E. Ionesco : « *Nous désirons posséder tout ; nous désirons beaucoup de choses, et dès que nous les avons, nous ne les aimons plus, nous découvrons qu'elle ne sont pas ce que nous attendions. Alors qui peut me mettre sur la voie ?* » (4). Le croyant le peut. Peut-être ne connaît-

(2) A. Maslow, *Motivatie en Persoonlijkheid*, Rotterdam, 1974, pp. 158-159.

(3) J. de Bourbon-Busset, *Laurence ou la Sagesse de l'Amour fou*, Paris, 1989, p. 43.

(4) E. Ionesco, dans : *Dieu existe-t-il ? Non, répondent...*, éd. C. Chabanis, Paris, 1973, p. 337.

il pas immédiatement le chemin à suivre, mais il en connaît le but final. Aucun besoin de l'homme n'est irréalisable, du moins en principe. Pour tous les besoins instinctifs (la faim, la soif, la sexualité, la chaleur, le repos, la détente, etc.), il existe des solutions pratiques (même si l'homme ne les trouve pas toujours : il peut en effet y avoir des périodes de disette, de déshydratation ou de manque aigu de repos nocturne). Le corps humain n'aspire toutefois jamais à l'impossible et à l'inexistant, mais bien au nécessaire et au naturel. L'esprit lui aussi a ses désirs indestructibles. Son objet n'est pas une vision inexistant ou un caprice contre nature.

Le philosophe agnostique Slotedijk constate que c'est le propre de la pensée humaine « *de vouloir plus qu'elle ne peut* ». L'esprit humain aspire selon lui à l'inaccessible. Il paraît « *insatiable* ». Il ne se contente pas du terrestre et du périssable. Celui qui observe la recherche intellectuelle et l'eros spirituel de l'homme sérieux, remarque rapidement que son esprit ne sera jamais satisfait par ce qui est limité, séculier, matériel, « *diesseitig* » (de notre bord) et donc parfaitement compréhensible. Sa faim ne sera jamais apaisée par une nourriture purement terrestre. D'ailleurs, l'homme souhaite consciemment ou inconsciemment Dieu (c'est-à-dire en tant que croyant ou incroyant). Son cœur restera agité tant qu'il ne trouve pas la paix en Dieu, pour dire comme Augustin.

Cette soif d'Absolu, 'qui réside en tout homme, n'est pas seulement du genre intellectuel, mais aussi du genre esthétique, émotionnel et érotique. Il n'existe, semble-t-il aucun domaine où l'homme lucide se contente de bonnes paroles, c'est-à-dire se contente complètement de solutions temporaires, passagères et limitées. Cette insatisfaction agitée est même le moteur de notre recherche ultérieure, tant dans le domaine scientifique qu'érotique et même religieux.

Dans la lignée de Kant, de nombreux philosophes modernes ont sans cesse tenu le doigt sur le fait que l'homme n'atteint jamais la vérité finale. En d'autres mots, que la réalité est beaucoup plus grande que ce que la raison peut contenir. Il est toutefois surprenant que l'homme n'abandonne jamais cette quête du Fond ultime. Tout en sachant qu'il est loin de tout comprendre, il cherche pourtant à « *tout* » comprendre. En d'autres mots, il sait non seulement qu'il existe bien plus que ce dont il peut venir à bout, rationnellement parlant, mais ce « *bien plus* » ne le lâche pas. Cela le fascine et l'intrigue et le pousse continuellement à chercher plus loin. Grâce à la révélation l'homme croyant sait en quoi consiste ce « *bien plus* » ou ce « *tout* ». Le croyant sait que l'esprit humain est tellement exigeant, qu'il ne pourra se déclarer satisfait qu'avec Dieu.

« Quoique les positivistes, pragmatistes et sceptiques puissent prétendre... la quête du fond ultime de toute chose est tout autant une partie inséparable de la culture humaine que le défi de la possibilité

théorique de sa connaissance » écrit Kolakowski (5). Il signale que « *notre recherche inquiète de la Vérité et Réalité finales* (qu'il écrit avec des majuscules) *font partie intégrante de la culture et de l'esprit humain... c'est pourquoi il est facile de concevoir qu'il ne sera jamais satisfait de quelque chose qui serait moins que l'Absolu* ».

Concernant les preuves philosophiques de Dieu, on a déclaré parfois qu'elles arrivent inéluctablement ou trop tard ou trop tôt : trop tard pour ceux qui croient déjà et trop tôt pour ceux qui n'ont pas encore été touchés par la lumière de la foi. Pourtant cette soif inextinguible de l'Absolu est au moins un « *signe* » de l'intérêt irréfutable de cet Absolu auquel le chrétien donne clairement un nom, comme nous l'avons déjà mentionné. Concernant les païens, Paul écrivait : « *vous révèrez sans savoir* » et « *ils cherchent Dieu et peut-être, à tâtons, ils le trouvent* » (*Actes des Apôtres*, 17, 23 et 27). Cependant, le croyant trouve dans les Ecritures des noms, non seulement pour désigner cet Absolu, mais surtout pour l'invoquer et pour entrer effectivement en contact avec lui.

Le philosophe marxiste E. Bloch compara l'être humain à un laboratoire où l'on cherche activement la formule du plus grand bonheur possible, ici, sur terre. « *Homo est laboratorium beatitudinis possibilis* ». Cette « *possibilité* » de bonheur est aux yeux du croyant bien plus grande, plus durable et plus complète qu'aux yeux des incroyants ; ce dernier cherche d'ailleurs son bonheur par la force des choses « *court terme* », dans le cadre de sa vie terrestre. Un bonheur qui disparaît donc, au plus tard, au moment de sa mort.

Il est un fait que la quête du vrai bonheur n'est pas une tâche facile. Tous les sages, philosophes, gourous et leaders spirituels de l'histoire ont cru devoir y apporter leur contribution, sans parvenir à un résultat véritablement satisfaisant. C'est pourquoi Newman pouvait à juste titre écrire : « *L'administration de notre cour est une tâche qui dépasse nos possibilités. Par conséquent, il vaut mieux pour cela lever les yeux vers Dieu... D'ailleurs seul Dieu sait où mon plus grand bonheur se cache. Moi-même je ne le sais pas... Dieu nous mène quelquefois par de bien étranges voies. Pourtant nous savons qu'il ne veut que notre bonheur... Nous sommes comme des aveugles : livrés à nous-même nous prendrions vraisemblablement un mauvais chemin. C'est pourquoi nous devons le laisser nous guider* » (6). En d'autres termes, dans le laboratoire du croyant, l'Esprit de Dieu est le grand inspirateur, le Christ est le guide sûr et le Père est le « *terminus ad quem* » ou le « *point Omega* ».

(5) L. Kolakowski, *Metaphysical Horror*, Oxford, 1988, pp. 31 et 33.

(6) *A Newman Synthesis*, ed. E. Przywara, Londres, 1930, p. 209.

Tout comme l'amant ne veut pas entendre parler d'un bonheur où il devrait renoncer à sa bien-aimée, ainsi le croyant n'imagine pas un bonheur où il devrait renoncer à l'Éternel.

La psychanalyse a souligné que les désirs fondamentaux insatisfaits — donc refoulés — aboutissent dans le réservoir fermentant de l'inconscient et y deviennent des « frustrations » qui se « vengent » au travers de différents complexes. Le croyant ne s'étonne pas du tout que beaucoup de ses contemporains présentent une sorte de malheur blasé qui se manifeste en un manque de joie et d'espoir dans l'avenir. Tout comme la fameuse patiente Anna O. de Freud n'était pas consciente de son manque dans le domaine de la sexualité — à cause d'une éducation pudibonde — de même l'homme moderne est rarement conscient qu'il souffre d'un manque de spiritualité, de l'absence de l'Absolu, de l'absence de Dieu dans sa vie.

Pas plus qu'Anna O., l'incroyant ne se rend compte de ce qui lui manque. Tout comme elle, il a aussi refoulé un désir fondamental (de Dieu). Le refoulement actuel du désir de la Transcendance, de l'Absolu ou du Divin n'a bien sûr rien à voir avec un puritanisme pudibond, mais a tout à voir avec un matérialisme borné.

Les désirs ne s'éveillent jamais automatiquement dans l'homme. Même pas les désirs les plus évidents. Témoins en sont le besoin de pornographie et d'aphrodisiaques pour la sexualité, des « stimulants » pour l'appétit ou des, friandises salées pour provoquer la soif. L'homme ne prend conscience de son désir de Dieu que lorsqu'il parvient à intégrer dans sa vie un certain sens du sacré, à créer un minimum d'ambiance religieuse et de silence et surtout s'il est ouvert au témoignage de ceux qui arrivent à évoquer Dieu.

La parole de La Rochefoucauld concernant l'amour érotique est aussi susceptible d'application à l'amour de Dieu : « Il y a des gens qui probablement ne seraient jamais devenus amoureux, si on ne leur avait pas parlé de l'amour ». Il existe en effet des gens qui ne seraient probablement jamais arrivés au désir de Dieu s'ils n'avaient pas entendu parler de Dieu de manière attrayante. En fait, personne ne vient à Dieu avant que la Parole de Dieu ne l'ait touché. La foi et le désir de Dieu ne germent que là où la graine du Semeur a pu prendre racine. Tout ceci selon la parole évangélique : « Au commencement était le Verbe ».

Selon C.G. Jung, tout homme porte en soi un certain nombre d'« archétypes ». Certains « symboles primitifs » touchent en fait très fort tous les hommes. Personne ne reste, par exemple, impassible à la vue du sang, à l'émerveillement devant une chute d'eau ou au charme d'un feu vif. De tels archétypes en appellent directement à l'imaginaire humain, et de manière suggestive.

A un niveau plus profond, selon Jung, tout homme porte en soi l'archétype de la femme idéale, du père parfait, de l'incarnation parfaite de Dieu et du mal personnifié (ou du « diable »). Tout

comme l'archétype de la femme idéale pousse l'homme la recherche de la femme de ses rêves, ainsi l'archétype de Dieu lui fait suivre la piste de l'image de Dieu qui répond le mieux à son désir de transcendance. Certains trouvent la confirmation de cet archétype dans la personne de Bouddha, Allah ou Krishna. D'autres, comme Jung lui-même, dans la personne de Jésus-Christ. D'autres encore en arrivent à la conclusion que vraiment rien ne pourra satisfaire leur désir de Transcendance, en d'autres mots que ce désir humain primitif ne court qu'après une chimère.

L'archétype Dieu mènerait selon certains psychologues athées à un « *fata morgana* » ou une sorte de « *wishful thinking* ». Auquel cas on oublie qu'un homme assoiffé dans le désert croit à tort voir de l'eau, mais uniquement parce que cet homme sait par expérience qu'il existe réellement de l'eau et que cette eau est capable d'éteindre sa soif. Aucun être humain sensé cependant ne s'imaginera jamais voir un dragon, une licorne ou un fantôme. U sait, en effet, que ces créatures n'existent pas du tout. Les obsessions religieuses, sexuelles ou émotionnelles ne sont possibles que parce que la sexualité, la vie affective et la religion sont des réalités importantes dans la vie normale.

Les hommes cherchent souvent Dieu sous couvert d'un symbole. Ainsi, certains rêvent d'une célébration idéale de la nuit de Noël, mais ils sont à chaque fois déçus. Dans le service religieux recueilli auquel ils assistaient, en réalité, ils recherchaient Dieu lui-même. D'autres partent à la recherche d'une abbaye lointaine avec beaucoup d'ambiance où ils espèrent trouver une source de foi, de paix et de prière. Toutefois, jamais aucune abbaye ne répondra à leur désir le plus profond, étant donné qu'ils cherchent inconsciemment Dieu lui-même. D'autres encore aiment quelquefois se retirer là-bas dans une île écossaise, ou bien sont fascinés par les montagnes ou par la solitude du désert. Alors qu'ils élaborent des projets pour une brève escapade ou « retraite » hors du monde de l'agitation, de la routine, de l'action matérielle ou de l'amusement superficiel, ils ont en réalité la nostalgie même de Dieu, même s'ils n'en sont pas conscients la plupart du temps. Les hommes portent en eux certaines « images » (le sommet d'une montagne, une source, un clair de lune, un oiseau ou un lac calme) dont la rencontre suscite en eux une profonde nostalgie. Une nostalgie de « quelque chose » auquel ils ne peuvent généralement pas donner de nom. Ce « quelque chose » semble pourtant être Dieu. La beauté poétique de la création, le sourire du bien-aimé ou l'émotion que provoque un morceau de musique : ce sont des canaux par lesquels la soif d'Absolu est suscitée dans l'homme. « *Verweile doch, du bist so*

schön ! » pour citer Goethe. Le grand artiste aussi réveille des désirs somnolents qui semblent insatiables, qui visent l'Infini. A propos de la foi, on peut dire ce qui a été prétendu à propos de la poésie : c'est « quelque chose comme un sens secret, les yeux et les oreilles ordinaires ne le peuvent percevoir » (7). L'artiste voit, entend et sent des choses — et surtout une dimension plus profonde de ces choses qui échappent tout simplement à l'homme prosaïque, *réaliste*. Paradoxalement, le poète parle en vérité toujours de l'« Inexprimable ». Il réveille en nous une faim de quelque chose dont sans lui nous ne soupçonnerions même pas l'existence et qui donc ne nous aurait même pas manqué consciemment.

Le canadien B. Lonergan est l'un des rares théologiens modernes qui recherchent une intégration véritable de la théologie et de la spiritualité. Sa pensée théologique part de ce qu'il appelait « *a transcendent love* », c'est-à-dire un désir inhérent à tout homme de vérité, de beauté et de bonté absolue, un désir qui « dépasse » tous les objectifs terrestres. Une recherche de « quelque chose » qui ne peut être satisfaite de façon matérielle. Selon Lonergan, ce désir est une donnée de base anthropologique, peut être temporairement éclipsée par des besoins moins élevés et passionnés, mais qui se cache de manière indestructible au plus profond de chaque être humain.

Le chrétien reconnaît en ce « *Quelque chose* » la personne même de Dieu. « *Transcendent love* » signifie pour lui « *love of God* » dans le double sens de cette dernière expression : l'amour de Dieu pour l'homme et le désir de l'homme pour Dieu. Cet « *amour de Dieu* » diffère de toutes les autres formes d'amitié humaine, car c'est Dieu lui-même qui offre à l'homme la force et l'impulsion pour l'aimer. Dieu est tout autant la source que l'objet de notre amour. La soif de Dieu est une grâce que Dieu offre à l'homme. « *Celui qui nous aime déverse tout d'abord une soif et un désir dans nos âmes, qui nous font rechercher la bonté, la vérité, la beauté et l'ordre absolu* » (8).

Il s'agit donc de constater que ma faim de l'Absolu et le Dieu de la révélation s'imbriquent parfaitement. Celui qui donne suite à son désir de la Transcendance aboutit tôt ou tard auprès du Dieu dont l'Écriture nous révèle le nom et nombre de qualités. Notre désir intérieur selon Lonergan est « *tailormade for God* », taillé sur la mesure de l'Écriture, qui semble en effet y cadrer le mieux.

Une grande partie de la spiritualité contemporaine n'arrête pas de parler du concept « expériences » comme si la vie spirituelle consistait principalement à vivre une variété aussi grande que possible de moments surnaturels extraordinaires. En vérité la vie intérieure

consiste avant tout en un *désir* de Quelque chose ou de Quelqu'un. Comme pour tout amour, la relation à Dieu naît d'un sentiment de vide, de pauvreté ou de manque. L'homme a soif de et aspire à un partenaire. L'amour existe précisément tant qu'un désir intense continue de brûler en lui. Aussitôt que la bougie du désir est brûlée, qu'une satisfaction parfaite est atteinte, c'est la fin de l'amour. Les mystiques surtout ont connu cela.

La mystique, nous dit Ruusbroec, est « avoir faim et soif », c'est « *une convoitise incessante et violente dans un sentiment de manque constant, parce que tous les esprits aimants aspirent à Dieu, désirent Dieu et se languissent d'être touchés par Dieu* » (9). Pour le chrétien le but ultime de la vie spirituelle n'est donc nullement un nirvana psychologique, où tous les désirs, passions et objectifs seraient abandonnés pour atteindre ainsi un état d'harmonie parfaite et de paix. La félicité céleste consiste au contraire selon Ruusbroec dans le fait que l'homme n'a jamais assez de Dieu mais aspire de plus en plus à Lui. « *Nous goûterons la bonté éternelle de Dieu, qui est plus douce que le miel. Celle-ci (la bonté) nous nourrira et traversera notre corps et notre âme, et nous continuerons sans arrêt d'en avoir faim et soif. Grâce à cette faim et à cette soif, ce goût sera nourri à nouveau, restera en vie de manière permanente et se renouvellera : c'est cela la vie éternelle* » (10). Ruusbroec prétend même que le degré du bonheur céleste de quelqu'un dépendra du degré que sa faim et sa soif de Dieu auront atteint ici sur terre. Plus quelqu'un aura soif après une partie de tennis, plus intensément il jouira par après d'un verre de bière.

C'est pourquoi la tâche principale de la vie spirituelle consiste à développer un « goût » des choses de Dieu. A propos de la béatitude céleste, J. de Bourbon-Busset écrit à juste titre : « *Seuls la connaîtront ceux qui l'ont désirée ne fût-ce qu'un instant* » (11). Comprendre que le désir d'infini qui vit en tout être humain psychologiquement sain signifie un désir de Dieu, est pour beaucoup une tâche très difficile. Un grand nombre de personnes meurent sans avoir jamais expérimenté ce désir de manière consciente. Pour l'oriental, ceci n'est cependant pas un problème : *une seule vie* ne suffit généralement pas pour éveiller toutes les possibilités plus profondes et les énergies spirituelles dans l'homme. D'où sa croyance en des « réincarnations ». La réincarnation a en fait un but pédagogique : elle doit permettre à l'homme de développer toutes ses possibilités spirituelles et ses désirs. S'il n'y parvient pas en une seule vie, alors dès la mort il entamera une nouvelle vie. Finalement, Dieu atteint toujours son but : qu'il le veuille ou non, chaque homme atteint — en une ou plusieurs

(7) M. van der Zeyde, *De wereld van het vers, Over het werk van Idaz Gerhardt*, Amsterdam, 1985, p. 243.

(8) T. Dunne, *Lonergan and Spirituality*, Chicago, 1985, p. 111.

(10) Jan van Ruusbroec, *Werken*, I, Tiel, 1944, p. 222.

(11) *Idem*, III, p. 72.

(12) J. de Bourbon-Busset, *Tu ne mourras pas*, *Journal VII*, Paris, 1978, p. 73.

biographies — le but auquel il était destiné dès le départ : l'achèvement de toutes ses capacités spirituelles.

La perspective chrétienne est tout autre. Un homme ne se convertit pas « *nolens . volens* » mais uniquement « *volens* », volontairement. Personne n'est attiré vers Dieu contre son gré. Personne n'atteint la vie d'amour éternelle s'il s'y oppose. En effet, Dieu respecte la liberté humaine. L'amour de Dieu n'est pas le résultat d'une séduction ou d'un endoctrinement, mais d'une conviction personnelle. Du point de vue chrétien, le «goût» des choses de Dieu grandit à travers les événements de la vie (où surtout la croix et la souffrance jouent un rôle important). Une seule vie suffit pour ce faire, parce que toute vie est infiniment importante aux yeux de Dieu. D'où la lourde responsabilité pour chaque homme de s'ouvrir au maximum dans cette vie unique, décisive et terrestre à Ce (ou à Celui) dont il s'agit en fait. « Dieu peut tout faire, excepté nous contraindre à l'aimer », écrivait Evdokimov. Dieu ne *veut même* pas pouvoir faire cela.

Pourtant, le mot de «goût» est trop faible. La Bible parle plutôt de «faim» et de «soif», choses douloureuses.

« *Comme la biche est haletante après le cours d'eau,
ainsi mon âme est haletante après toi, Elohim !*

Mon âme a soif d'Elohim, le Dieu Vivant » (Psaume 42, 2-3).

En effet, ce désir de Dieu devient souvent véritable douleur. Il s'agit d'une expérience de nuit (Jean de la Croix), de désert (Ignace) ou de morne hiver (Hadewych). Pour citer Freud : « *Le malade souffre toujours d'une absence* ». Thérèse d'Avila ressentit un tel désir de Dieu, qu'elle parlait de « médicaments ». « Notre désir est sans remède ». Lorsque Richard de Saint-Victor parle, lui, des « quatre degrés de l'amour accablant », il utilise des mots comme « maladie », « colère » et « folie ». La faim de Dieu devient véritable douleur.

L'anthropologue féministe E. Badinter signale que le phénomène de l'« amour passionné » a disparu dans les relations amoureuses contemporaines parce que notre société est devenue si « permissive ». Là où tout est possible et permis, où existent à peine des freins ou des barrières, là diminue aussi le désir intense. Ce sont les résistances et les obstacles qui excitent le désir.

Tout ceci vaut pour la relation avec Dieu. Par des périodes providentielles de sécheresse, de désolation et de manque de « lumière », Dieu excite le désir de Lui dans l'homme. Le désert, les doutes et des sentiments d'impuissance à prier sont donc des facteurs très importants et indispensables pour arriver à un pur amour de Dieu. Ce désir de Dieu peut aussi s'atténuer. Par exemple, lorsqu'un homme se met à vivre de manière « permissive », ne se privant de rien, goûtant à tout et saisissant immédiatement n'importe quel objet attrayant : celui qui mange des bonbons à longueur de journée perd l'appétit.

De Hadewych nous connaissons surtout des poèmes émouvants sur la douleur de l'absence de Dieu. La parole de P. Valéry : « *On ne chante que les choses absentes* » est applicable à sa poésie. On n'écrit en effet des poèmes d'amour qu'à l'être aimé absent. (Tant qu'il est présent on a d'autres choses à faire). C'est pourquoi tant de poèmes d'amour et de mystique ont un ton si mélancolique et nostalgique. Les auteurs aspirent à l'être aimé absent, dont la présence autrefois a pu les réjouir.

Toutefois, Hadewych fait un pas supplémentaire par rapport aux psychologues de l'érotisme. Elle découvre que dans l'amour mystique « prendre et donner », « réconfort et abattement », « satisfaction et faim » ou « sentiment d'union et désir permanent » vont toujours de pair

« *Satisfaction et faim en même temps
voilà le tribut de l'amour libre,
comme toujours ont expérimenté ceux
que l'Amour a touché de sa substance* » (12).

Comme nous l'avons déjà mentionné, le bonheur éternel de l'homme est placé dans un désir tellement illimité (tellement « infini ») que non seulement il ne peut être satisfait par du périssable, mais qu'il ne s'éteindra pas ou ne sera jamais anéanti même par l'Infini. Car, si tel devait être le cas, cela signifierait immédiatement la fin de l'amour. Là où on ne désire plus rien, on séjourne peut-être dans une sorte de Nirvana, mais il est certain que l'amour a cessé d'exister.

H. Hesse décrit ainsi l'expérience du Nirvana : « *Ce n'est qu'après avoir renoncé à tout souhait, ne ressentant plus en soi le moindre but ou passion, ne prononçant même plus le mot bonheur, ne laissant plus les événements toucher votre cœur que votre âme connaîtra finalement le repos* » (13). Diamétralement opposée à ceci est la conception chrétienne du sentiment de bonheur par l'amour. Hadewych parle de « *furieux élan* » ; Béatrice de Nazareth parle d'« *une folie d'amour* » ; tandis que Ruusbroec s'exprime de manière quelque peu plus contenue : « *une ardente impétuosité intérieure* ».

LE plus grand don, sans doute, que Dieu souhaite offrir à l'homme (et jamais contre son refus), c'est ce désir passionné et insatiable de l'éternité. L'homme ne sera jamais complètement satisfait ici bas des choses périssables. Dans le Royaume des Cieux il sera enfin comblé de « Tout ». Plus intensément il fut saisi par Dieu au cours de sa vie terrestre, plus intensément il continuera de Le désirer

(12) Hadewych, *Strofuche gedichten, XXXIII*, 25.28 ; cité dans : P. Mommaers, *Hadewych, schrijfster, began, mystica*, Averbode, 1990, p. 172.

(13) H. Hesse, *Vom Baum des Lebens*, Frankfurt, 1966, p. 22.

et d'aspirer à Lui. Que ce ne soit jamais en vain, ce sera précisément son bonheur parfait, un bonheur dont les mystiques ont déjà connu un petit avant-goût ici sur terre.

Herwig ARTS

Herwig Arts, né en 1935. Entré à la S.J. le 7-9-1953. Ordonné prêtre le 29 juillet 1967. Doctorat ès-sciences religieuses en 1970 (Strasbourg). Professeur de sciences religieuses et d'anthropologie aux universités catholiques d'Anvers et de Louvain.

**Communio a besoin de votre soutien.
Faites des abonnés**

Patrice GIORDA

Le désir de la peinture

Christophe Carraud : Patrice Giorda, deux expositions de vos toiles ont eu lieu à Paris en février 1990 *. Nous y avons vu des représentations reprenant une iconographie chrétienne précise **, ce que ne faisaient pas vos paysages antérieurs, que vous intitulez pourtant *Corpus Christi*. Nous sommes aujourd'hui à Lyon, dans votre atelier, et j'ai devant les yeux un projet de fresque que vous nommez *Dédale et Icare* : nous parlera-t-elle de la même chose ?

Patrice Giorda : Celui qui s'appelle *Dédale*, c'est un des *Corpus Christi*, complètement repris. Mais c'est pour faire plaisir aux architectes qui me l'ont commandé que j'appelle cela *Dédale et Icare*. La commande et le projet ont quatre ans. Finalement, un jour j'ai pris les pinceaux, et c'est venu tout de suite : *Dédale et Icare*. Cela ne m'a pas trop gêné d'en faire une espèce de *Dédale* un peu chrétien, c'est-à-dire un homme qui accepte l'ombre. Évidemment, *Dédale*, ce n'est pas du tout cela, mais j'ai essayé de parler de l'acceptation de l'ombre, d'un homme qui est plongé dans sa création... J'ai essayé d'y voir un aspect positif.

Je n'aime ni *Dédale* ni *Icare*. Ces personnages ne me sont pas sympathiques.

C.C. : Ces fresques changent un peu le sens du mythe... le plus négatif a l'air d'être *Icare*.

P.G. C'est vrai, il y a de son côté les centrales nucléaires, etc. Mais mon propos n'est pas du tout de faire passer un message. Il y a

* Expositions de Patrice Giorda, *Histoire de la croix*, Banque Veuve Morin-Pons et galerie Daniel Templon, 14 février — 7 mars 1990. Catalogue à l'occasion de l'exposition à la Banque Veuve Morin-Pons, Paris, 1990, 43 p., 13 reproductions et 5 vignettes en couleur.

** *Le Christ de l'abandon, Le Mont des Oliviers, La Résurrection, I.N.R.I. Le Golgotha...*

un an, j'ai passé une semaine près d'une centrale nucléaire. C'est un lieu fascinant. J'ai repris ces notes de dessin.

Il y a tout de même un rapport à Icare : une prétention, et la possibilité d'un danger. Il faut l'accès à une conscience si l'on ne veut pas qu'on se brûle.

C.C. : Vous avez une lecture chrétienne des mythes ?

P.G.: Non, mais cela vient par dessus. Ma vraie lecture de Dédale et Icare n'est pas chrétienne. Icare se prend pour ce qu'il n'est pas et Dédale est un assassin. Je pourrais me dire que Dédale est celui qui aurait pu accepter d'être plongé dans l'espace de sa création et d'y cheminer intérieurement. C'est partir du mythe tout en le fuyant, c'est une sorte de flirt avec le mythe. C'est le problème du thème, qui n'est pas innocent : j'ai beaucoup de mal à traiter un thème de la mythologie grecque, à l'incarner. En fait, je n'y arrive pas.

C.C. : Votre façon de peindre semble proche d'un type de sensibilité qui trouve son accomplissement dans une vision chrétienne du monde. Est-ce décisif de peindre la croix, ou des thèmes de l'iconographie chrétienne ?

P.G.: Je ne peux répondre qu'en mon nom. Jusqu'à présent, tous les paysages que j'ai faits, étaient vraiment un parcours intérieur. Tout d'un coup, avoir l'intuition qu'il faut arrêter ces paysages et qu'il faut *rencontrer*, et que cette rencontre, à un moment donné, ne peut se faire que par cette histoire de la croix, c'est décisif. Je ne sais pas si je peindrai cela tout le temps, mais je sais en tout cas que c'est un fondement totalement décisif.

C.C. : Au point de faire figurer cette croix dans un tableau ? On pourrait se dire que cette rencontre est décisive pour vous, mais non comme forme esthétique...

P.G.: Pourquoi je peins le Christ maintenant ? Je ne peux pas m'ériger en modèle. Patrice Giorda, à un moment donné de son histoire, a besoin de peindre le Christ. Peut-être rejoint-il un sentiment d'époque. La chose chrétienne me touche, j'ai besoin d'en parler — d'une manière qui n'est pas toujours orthodoxe. Je ne pense pas que l'acte d'incarner passe par la représentation du Christ. Un peintre se doit d'incarner, mais pas forcément le Christ. Cela, c'est mon histoire.

D'autre part, cette histoire rejoint peut-être quelque chose qui se passe actuellement, qui est une certaine redéfinition de la spiritualité chrétienne, de la spiritualité du monde occidental. Même si ce n'est pas dit explicitement, dans la littérature, dans la science, il y a quelque chose qui se passe et qui est un besoin de reprendre en compte, de redéfinir.

C.C. : Votre peinture passe par la figure de l'Incarnation. Pour devenir quoi ? Pour devenir davantage peinture ?

P.G.: Plus je m'approche de la parole que j'ai en moi, plus elle sera peinture ; plus je m'en écarte, moins je ferai de la peinture. Je ne crois pas m'approcher du Christ pour mieux peindre. Mais peut-être ai-je à m'approcher de lui en moi, et c'est là que je peindrai mieux. Parce qu'au fond c'est peut-être la parole que j'ai à donner. Je pourrais dire la même chose d'un enfant ou d'une femme. Tout dépend de ce que je peux en faire. Tout dépend du mystère que je suis capable d'y incarner.

C.C. : Vous mettez ces différents « sujets » sur le même plan ?

P. G.: Il ne m'est jamais venu à l'idée de ne pas représenter. Pour moi, peindre c'est représenter. Je peux être sensible à l'abstraction, mais... c'est l'esprit qui n'est pas incarné. Dans l'abstraction, il y a d'aussi grands peintres, mais c'est moins fort.

C.C. : Que figure votre peinture ? Quel est son but ?

P.G.: L'incarnation d'une lumière. Mais cette incarnation d'une lumière oblige à tenir compte du chemin intérieur. Si je peins ce Christ, je ne peux plus, dans le même temps, peindre des paysages, un enfant, ou un bouquet de fleurs. Il y a un chemin intérieur obligé. Et à la fois c'est un peu dur — on se sent contraint à quelque chose — et cela donne la force nécessaire pour faire naître cette lumière. Il y a cette contrainte intérieure de ne pas pouvoir peindre ce qu'on voudrait. A un moment donné, je ne peux peindre que cela ; le chemin est étroit, et c'est parce qu'il est étroit... Je ne sais pas s'il faut parler d'inspiration. Je préfère dire la parole inconsciente que nous portons en nous et qu'il faut faire sortir. Là, je crois que c'est intéressant qu'un discours laïc rejoigne un discours religieux.

C.C.: Ce qu'il y a à représenter existe déjà, ou est-ce justement à figurer ?

P.G.: Il y a souvent un décalage. En Italie, je dessinais le matin, sans aller à l'atelier. Puis j'ai bien vite fait la même promenade : sur le chemin... et j'ai commencé à le dessiner. Quand je suis revenu en France, j'ai rapporté mes croquis, et j'ai compris que c'était cela qu'il fallait que je peigne. J'avais fixé, au pinceau, très sommairement, pour moi, la trace d'une rencontre. Il y avait déjà un propos, ou une parole inconsciente, plastique, qui préexistait. Ensuite, il fallait bien l'incarner, après un laps de temps d'environ un an. Cette parole, elle se convertit en dessin. Il y a toujours beaucoup d'esquisses.

C.C. : Peignez-vous Un monde idéal ? Ce monde peint n'est pas celui qu'on voit, ce n'est pas celui dans lequel on baigne. Est-il en avant de nous, ou en arrière ? Est-il important que la peinture s'en prenne à ce qu'on peut difficilement figurer, la Résurrection par exemple ?

P.G.: Symboliquement, on peut dire qu'on a des morts et des résurrections. C'est une question que je me pose par rapport au

théâtre. Les arts fonctionnent-ils de la même manière ? Je n'en suis pas sûr. Ce qui est intéressant dans la peinture, c'est qu'au travers de la fixité d'une image, elle est capable de faire sentir le monde en devenir.

C.C. : Une image, est-ce ce à quoi le monde doit s'équivaloir ? Les images précédent-elles la faute, ou se situent-elles entre la mort et la résurrection ?

P.G. Il y a une notion qui me gêne, c'est celle de faute, ou de culpabilité. Je relisais la *Genèse* : je crois qu'il n'y est pas question de péché originel. L'homme a choisi, il devient l'égal de Dieu. Simplement il faut qu'il prenne ses responsabilités. Il est obligé de les accepter. Qu'est-ce qui devient péché ? Ce n'est pas la sortie, mais le retour. Le péché, c'est la volonté de retour à ce paradis originel que nous portons tous en nous. C'est l'idée de la faute.

CC. : Le péché, ce serait de ne pas consentir au devenir ?

P. G.: C'est cela, uniquement cela. Ce n'est pas possible que face à Dieu il y ait le péché, puisque Dieu reconnaît l'humanité.

C. C. : La liturgie, par exemple, ne nous propose pas d'image du retour. Mais elle est bien liée à un devenir. Ce que demande le Christ, c'est que nous ressemblions à l'image de Dieu qui est en nous.

P.G.: C'est en avant de nous, mais cette notion de péché originel, en dehors d'une notion « plus laïque », qui serait tout le problème qu'on a à résoudre, notre culpabilité au monde, je ne l'accepte pas. Il n'y a pas de faute. C'est l'homme, le père qui a un enfant : à un moment donné, on est bien obligé de reconnaître que le fils doit partir. C'est ce que je lis dans ce texte : « Il faut que tu t'assumes. Tu ne peux plus prétendre à l'arbre de l'immortalité. Tu rentres dans le cycle des vies et des morts ».

C.C. : Pourquoi le Christ meurt-il ?

P.G.: Face à la culpabilité, soit on avait, avant lui, l'attitude de la haine (puisque la culpabilité est souffrance), soit on frappait l'autre, soit on se meurtrissait, soi. L'expiation, ou la violence. Mais l'expiation n'a aucune perspective ; c'est une espèce de suicide. Pour moi, le Christ est celui qui ouvre une nouvelle perspective, celui qui permet la résurrection du désir, le désir, l'élan de la vie. Mais cela n'est possible que dans la foi au Christ, peut-être parce qu'il est le seul à lier le désir et la souffrance, alors qu'auparavant la souffrance était liée à la faute.

C. C. : La peinture peut-elle particulièrement témoigner de cette nouveauté ?

P.G.: Est-ce un hasard si l'art chrétien par excellence est la peinture ? La peinture manifeste une incarnation, certainement plus que la sculpture.

C.C. : Est-elle chrétienne parce qu'elle est liée à l'incarnation ?

P.G.: Oui, je pense, et parce qu'elle témoigne de la lumière. La lumière, dans la culture chrétienne, est une métaphore importante. Cela ne veut pas dire que toute la peinture... Picasso n'est pas un peintre chrétien. Il est plutôt grec, païen — au sens d'une fécondité païenne. Mais pour quelqu'un pour qui l'Évangile est important, la peinture passe nécessairement par la lumière.

Il y a tout de même un rapport avec le thème que le peintre se propose de traiter. Quand les peintres travaillaient à la commande, peut-être avaient-ils un rapport à leur inconscient qui n'était pas du tout du même ordre. L'émergence de la lumière, ce témoignage, est en relation directe avec la vie du peintre et son chemin intérieur. Si je ne suis pas à la hauteur d'un sujet, c'est que je ne suis pas libre de mes mouvements, intérieurement.

C.C. : Tout passe par le Christ, ou du moins par une interrogation dont le Christ fournit les termes ?

P.G.: Si la liberté est d'être capable de vivre la vie du désir, oui. Le Christ n'est pas une image d'aliénation. L'Eglise peut en être une. Il y a une différence.

L'Eglise a été un facteur d'évolution. Mais on a l'impression que cela fait deux mille ans que l'Eglise essaie de s'approcher de l'Évangile. Et c'est depuis qu'elle n'est plus religion d'État qu'on l'a remise à sa place, que les choses sont devenues plus claires. L'Évangile n'appartient pas à l'Eglise. Ce ton me gêne : nous, l'Eglise, c'est nous qui manifestons la présence du Christ. Dès le début, l'Eglise est paradoxe. Elle n'aurait dû manifester que l'absence du Christ : l'Eglise comme tombeau vide, — et être à soi-même ce tombeau vide qui permet la résurrection du désir. Le Christ, on ne peut le rencontrer que dans l'autre, que dans le don de la parole à l'autre. C'est cela la charité. Quand on lit saint Jean, il n'est pas question de l'institution du repas eucharistique. Il n'y a que le lavement des pieds. Si l'Eglise était ce lieu d'absence, où l'on vient s'assurer de ce vide qui est en soi, si l'on n'allait pas rencontrer le Christ au sein même de l'Eglise, on comprendrait qu'il faut le rencontrer au dehors.

C.C. : De quoi l'Eglise fait-elle mémoire ?

P.G.: Un peu trop de la présence. Quelle est l'attitude psychologique de celui qui communie ? Peut-être y a-t-il des symboles qui ne sont pas à la hauteur de l'Évangile. Le corps présent du Christ, pour moi, il est laïque.

C.C. : J'ai l'impression que vous faites endosser à l'Eglise une fausse définition, alors même que vous donnez la bonne...

P.G.: Je pense à Pierre au tombeau : je m'imagine le double sentiment : l'angoisse, mais aussi la joie et l'intuition d'une résurrection. L'absence comme signe manifeste de la présence au

dehors. Elle ne fait pas cela, l'Eglise, puisqu'elle réintroduit symboliquement la présence du Christ.

C.C. : La peinture, si elle prend vraiment en compte le temps et les dimensions de l'Incarnation, est-elle alors aussi celle qui accepte le tombeau vide et ce qui lui succède ? C'est donc l'art de l'Eglise ?

P.G. Je ne sais pas si je peux répondre affirmativement. Je constate que d'une part l'Eglise a beaucoup utilisé la peinture et que pour moi la peinture est une incarnation. Quant à dire que la peinture est l'art de l'Eglise, je ne sais pas.

C.C. : Si l'Eglise aime la peinture, est-ce parce qu'elle veut instruire, ou parce que le Christ, s'étant incarné, a libéré l'image, ou encore parce que la peinture fait signe vers le devenir dont vous parliez ?

P.G. Il y a plusieurs niveaux de lecture. C'est aussi vrai pour le devenir que ça l'a été de l'instruction. Véronèse comparaisait devant l'Inquisition parce qu'il avait mis des hallebardiers dans la Cène. C'est donc qu'on attachait à la représentation une grande importance. Mais il y a une raison plus profonde : le rôle de la représentation de la réalité pour le peintre, face à ce mystère. Vous dites « libérer l'image » et c'est juste ; dans la peinture la représentation n'est plus une image car la peinture tue l'objet de son « imagination » pour qu'il renaisse sujet à la vie de l'esprit.

C.C. : La peinture doit-elle respecter la création telle qu'elle est, à commencer par sa visibilité première ? Claudel disait de Picasso qu'il blasphémait : il ne respectait pas le visage humain, et en prenait trop à son aise avec lui. Les droits du tableau s'arrêtent-ils quelque part, dont la mesure serait le monde autour de nous ?

P.G.: Il y a un domaine que Picasso n'a jamais abordé dans la peinture, c'est la lumière. C'est un créateur de formes génial, mais il ne sait pas ce qu'est la lumière intérieure, il ne l'a jamais touchée. Si l'on imaginait les tableaux de Picasso en lumière, c'est-à-dire incarnés, à mon avis ce ne serait pas supportable : ce seraient des monstruosité incarnées.

Picasso ne peut passer que comme il est. Sa peinture donne toujours l'impression d'un écran devant un chef-d'œuvre. Je l'aime beaucoup en même temps, parce qu'il y a une force, un désir, une joie, païens peut-être, mais qui *tirent* tout de même. Je ne peux pas imaginer un Picasso qui serait une peinture incarnée au sens où je l'entends. Cette peinture n'était possible que parce que Picasso a travaillé dans le domaine du dessin, c'est-à-dire de la pensée. Et à ce niveau, c'est l'esprit des choses qu'il faut montrer. Montrer le monde tel qu'il est, qu'est-ce que cela signifie ?

C.C. : L'image peut prendre des libertés qui mènent, par exemple, à une défiguration ?

P.G. : A condition que cela fasse sens. Si c'est pour se perdre dans une espèce d'expressionnisme, dans cette matière expressionniste de laquelle on ne parvient pas à se défaire, la déformation est alors une souffrance qui elle-même peut devenir un piège. C'est le cas pour beaucoup de peintures expressionnistes : un piège, une impasse. Cela ne porte guère l'homme en avant.

Cependant au nom de quoi — c'est de la morale que fait Claudel — pourrait-on censurer un acte ? L'Eglise l'a fait. Je rappelle ce procès intenté à Véronèse — c'est compliqué — finalement, peut-être le hallebardier était-il mal peint. Je ne sais pas si les gens qui intentaient le procès le faisaient pour cette raison. Si on lui reprochait d'avoir mis un hallebardier, c'est parce qu'il n'y avait pas à en mettre. Le Christ était là avec ses apôtres — et sans hallebardier. Tout comme on reprochait au Greco de faire des anges avec des ailes trop longues. Il a répondu ceci : « L'un d'entre vous en a-t-il vu ? » il n'y a pas autre chose à répondre. Et en même temps on peut se dire aussi que toutes ces libertés qui sont prises, si elles ne vont pas dans le sens de la chose dite, mais sont des libertinages, ne seront pas, ou seront mal peintes.

C.C. : Qui peut donner ce sens ? Qu'est-ce qui fait que vous jugez bonne telle de vos toiles, telle autre mauvaise ? Et, d'un autre point de vue, qu'est-ce qui va garantir que vous soyez sur le 'chemin qu'il fallait prendre ?

P.G. Il est plus facile de répondre à la première question. Qu'est-ce qui fait que je sens qu'une toile est bonne ou pas ? C'est une correspondance d'un état intérieur avec ce que j'ai sous les yeux. Je sens que j'ai incarné quelque chose et cette chose qui est là devant moi, tout d'un coup, se détache de moi. Elle existe d'elle-même, et j'éprouve un sentiment de soulagement. Il arrive parfois que le tableau ait trouvé un équilibre formel, mais qu'au fond j'y sois encore attaché, parce que cette création n'a pas eu lieu. Et il y aura toujours cet énervement, cette irritation à vouloir y revenir. C'est peut-être ce qui fait que Picasso disait qu'un tableau n'est jamais achevé. Je trouve cela aberrant. A un moment donné, il est fini, c'est évident, on le sent.

C.C. : Pensez-vous qu'il puisse exister des « instances » qui nous assurent de l'autonomie de cette création et professent qu'elle va dans le sens exigé par la vérité ?

P.G.: **Non**, sans quoi on retombe dans l'inquisition et les pensées totalitaires. Je suis un peu irrité par tout l'art conceptuel, tout l'art minimaliste. Mais en même temps n'est-ce pas le prix à payer d'une véritable liberté d'expression ? Personne n'a à se poser en juge. Peut-être est-ce l'époque qui décide. L'époque s'est-elle trompée sur Goya, sur Poussin ? Non.

C.C.: Rappelez-vous, à propos de Poussin, la querelle sur *Eliézer et Rebecca* : fallait-il y faire figurer des chameaux ou non ? N'y est-il pas question d'une vérité de la peinture, dont on sent bien,

ultimement, qu'elle ne dépend ni de la véracité historique, ni des modes ? Il faut bien que le seul monde d'accès à la vérité de la peinture soit historique, et qu'on puisse donc avoir choqué par ces chameaux. Peut-être n'était-ce pas à cause du fait que ce n'était ni juste ni noble-? La peinture a ses raisons, indiscernables des autres, que nous mesurons mieux à présent.

P.G.: Prenons l'exemple de l'Invention du corps de saint Marc, de Tintoret, où il y a un énorme chameau : c'est époustoufflant. Il est là, le chameau, il n'y peut rien. Le bon goût d'une époque importe peu.

C.C. : De quoi ce goût témoigne-t-il ? Il faut bien que cette vérité s'exprime, et d'une certaine façon : les toiles sont tangibles... Ce vers quoi ces anecdotes font signe, c'est que la peinture puisse être véritable.

P.G.: Il y a une adéquation entre ce qu'il faut représenter et la manière dont cela va être représenté, entre le style et le sujet. Il ne peut y avoir de belle peinture sans cette rencontre.

Qu'est-ce qui fait qu'un peintre va s'interdire la représentation de beaucoup de choses ? Une sorte de censure nous guide là où nous devons aller, nous fait éviter la dispersion. Je ne peux faire que ce que j'ai à faire. Donc il ne faut pas qu'il y ait le type d'instance dont vous parlez. D'ailleurs celle de l'inconscient collectif d'une époque qui se retrouve au travers d'un altiste, et puis celle du peintre, c'est peut-être la même.

C.C. : Mettons qu'existe cette vérité de la peinture : tel artiste s'en approche, tel autre non. Ce que vous reprochez à Picasso, c'est qu'en regardant un tableau de Picasso, c'est Picasso que vous voyez.

P.G.: Oui. Avant de voir ce dont il s'agit, on dit : tiens, voilà un Picasso. La personne fait écran à la représentation.

C.C.: Ce que vous souhaitez, c'est de n'être pas visible dans votre peinture, mais que votre peinture témoigne de la lumière ?

P.G. Voilà, c'est cela.

C.C.: Et la peinture elle-même, est-ce une image à laquelle on s'arrête, ou permet-elle une sorte de transit ?

P.G. : Elle doit être transparente. Le peintre n'est là — je ne suis pas le premier à le dire — que pour témoigner de quelque chose. L'image n'est pas à adorer. Si elle peut manifester la lumière, c'est gagné.

C.C. :Peut-on dire alors que la meilleure peinture est chrétienne ?

P.G. D'emblée non. L'art chrétien au XX^e siècle n'a pas une spiritualité élevée... C'est de l'artisanat de bas étage. On peut être chrétien et un mauvais peintre. Il faut dissocier les aspects. On peut

être génial et peu intéressant. Je n'aime pas Rodin, ni Claudel. Ils manifestent une sorte de matérialisme, ou, chez Claudel, un désir continu d'expiation qui se prostitue dans le langage. Michel-Ange me touche profondément. Mais puis-je dire que Rodin a moins de génie ? Il y a dans son matérialisme une expression, mais elle n'est pas spirituelle. C'est la chair qui s'excite, ou qui veut *traverser*, mais qui n'y arrive pas, beaucoup plus qu'un mouvement de l'âme attirée par la grâce.

L'aptitude au génie et la manifestation du désir, pure et claire, ne vont pas forcément de pair. Rodin, Claudel sont géniaux, pour leur capacité à créer des formes : la majorité des gens aura intérêt à les voir ou à les lire. Je lisais René Char. Ce type-là, je me dis qu'il aurait peut-être été un apôtre. Une espèce de force, de santé... peut-être le Christ l'aurait-il choisi comme apôtre. Pourtant ce n'est pas quelqu'un qui se voulait chrétien.

CC.: Les apôtres non plus, lorsqu'ils ont été choisis, ne se voulaient pas chrétiens... S'il y a de très belles œuvres, mais auxquelles manque tout de même la lumière dont vous parlez, à quoi ultimement sert la peinture ?

P.G.: Il ne faut pas se servir du terme d'utilité. Prenons un exemple trivial : on fait chauffer de l'eau, il y a de la vapeur d'eau. Une société est en ébullition, elle fait de l'art, ce n'est pas utile, c'est nécessaire.

C.C.: A-t-on besoin des images ?

P.G.: Oui ; mais il ne faut pas chercher pourquoi c'est nécessaire : c'est là. Toute époque produit un art, c'est une espèce de nécessité. Je pense qu'il y a des époques qui sont plus embourbées dans une sorte de matérialisme que d'autres. Ce qu'elles vont traduire, c'est ce conflit, comme le font Rodin ou Claudel. A d'autres moments, ce sera Fra Angelico. Si l'on parle d'utilité, on va en revenir à ces instances dont nous parlions.

Cependant la peinture sert à ceci : elle spiritualise. Déjà, elle se spiritualise elle-même : elle utilise de la matière et elle en fait de la lumière. Le tableau cesse d'exister en tant que matière, en tant qu'objet.

C.C. : Elle incarne ou elle spiritualise ?

P.G.: C'est lié : on spiritualise la matière quand on peut incarner l'esprit. Il n'y a pas dissociation.

C.C. : Quel est le sujet le plus difficile à peindre ? Pourrait-on dire : la disparition du Christ devant les pèlerins d'Emmaüs, ou la Résurrection, ou encore l'Ascension, sont particulièrement difficiles à peindre ?

P.G.: Je vous réponds indirectement. Il faudrait peindre n'importe quel portrait comme une résurrection. Au fond, tout sujet,

si l'on sait en manifester l'esprit, est religieux. Plus directement : il y a des sujets que je voudrais peindre. Cela fait très longtemps que je voudrais peindre la femme adultère — parce qu'il y a un rapport à l'Écriture. Et puis c'est un moment bouleversant.

C. C. Vous avez besoin des images d'autres peintres ?

P.G.: Non, mais j'aime les regarder. J'aime les émotions. Quelques peintres sont là : Picasso. Poussin et Goya. D'autres me fascinent, le Gréco par exemple, mais ils ne peuvent pas m'aider. Il y a aussi *les Pèlerins d'Emmaüs* ; mais je ne peux pas les peindre.

Avant, les gens peignaient à la commande. Ils se posaient moins la question de savoir comment ils vivaient le sujet. Peut-être parce qu'il y a un rapport entre l'inconscient et le religieux, et que l'un et l'autre étaient très proches. Maintenant on a l'impression que si l'on veut retrouver une dimension religieuse, on est obligé de ne passer que par soi, parce que le monde environnant ne nous manifeste plus cette réalité-là. C'est sans doute cela le chemin difficile et obligé du peintre, l'aventure individuelle ; ce dialogue avec son inconscient est douloureux, comme en goutte à goutte, et très lent. Si donc je n'arrive pas à peindre les pèlerins d'Emmaüs, c'est que je ne les ai pas « vécus ». Ce travail sur le Christ m'a amené à quelque chose de nouveau.

C. C.: Peut-on fonder une hiérarchie, en peinture, sur la revivification de scènes incontournables ? Quand vous disiez que l'art minimal ne vous intéressait pas, était-ce parce que vous vous figuriez une hiérarchie particulière ?

P.G.: Les hiérarchies anciennes entre portrait, paysage, etc., ne sont pas du même ordre. L'art minimal et la peinture sont des manifestations. L'art minimal a redéfini une poétique des choses simples, élémentaires, mais il a été piégé dans la production de l'objet. Il n'a plus été qu'objet, c'est-à-dire discours et non plus parole. Il ne spiritualisait plus rien du tout. Nous sommes dans une société de consommation, et l'art s'est mis à n'être que production d'objets. En ce sens on peut dire qu'il en est le reflet — mais quel intérêt ?

Si je me pose en juge et en censeur, est-ce que je ne reprends pas une attitude très grave ? Les choses à faire, à ne pas faire, le bien, le mal... on redéfinit une société qui n'est plus dans l'ordre du désir, mais dans celui de la morale. Si je juge l'art minimal, ce n'est pas au nom d'une morale, c'est que je trouve qu'il ne manifeste plus le désir — et je m'en détourne...

C. C.: Que désire ce désir-là ?

P.G. C'est ma manière à moi de parler du Christ. L'être en désir, c'est l'être en devenir, dans la foi du Christ.

C. C.: C'est le désir de Dieu ?

P.G. Forcément, oui. Le désir est forcément le désir de Dieu. Tel que je l'emploie, c'est cela.

C. C.: La peinture, c'est *l'imitation* de ce désir ?

P.G.: *Non*, c'en est une des manifestations possibles. Je tiens tout de même à ceci : chacun a en soi une volonté d'envoyer tout promener. J'ai parfois envie de faire la même chose avec l'art conceptuel, ou avec toute autre forme d'art qui n'en est pas. On est obligé de s'en détourner, mais il ne faut surtout pas le toucher. On ne peut plus ; si on le fait, c'est l'humanité qui se suicide. On ne peut plus juger. Il y a des choses qui doivent se faire, il faut les laisser faire, et soi, de son côté...

Pour en revenir à la hiérarchie, le plus haut, c'était le portrait : ce qui manifeste le regard et l'âme.

C. C.: La plus haute dignité de la peinture lui vient-elle de prendre en considération l'incarnation complète, le visage, l'humain sauvé ?

P.G. Il est plus difficile de faire un portrait que de peindre un paysage ou des fleurs. Je ne le pense pas en termes de représentation, mais en termes d'incarnation. Car en termes de représentation, ce n'est pas plus difficile de faire un nez, une bouche, des yeux, que de faire un paysage ou une jolie fleur ; mais dans le portrait il y a l'autre avec sa présence et il faut maintenir le désir de rencontre dans ce face à face.

C. C.: Un paysage peut être chrétien ?

P.G.: Tout peut être chrétien. Le problème n'est pas celui de la représentation. Ce qui est difficile dans un portrait, c'est d'incarner l'esprit dans celui qui est autre que moi ; s'avouer l'altérité.

C. C.: Peut-on relier cette question au format que vous employez ? Peut-on comprendre qu'on n'y soit pas devant des objets, peut-on penser que renouer ainsi avec la grande tradition du tableau de chevalet, c'est proposer la peinture comme mode imaginaire de la vision, comme vision anticipée de ce qui va advenir ? Peut-être y a-t-il une dimension décisive ?

P.G.....

C. C.: Pourquoi vous méfiez-vous du dessin ? Est-ce qu'il risque d'emprisonner les choses, en témoignant de leur dimension, mais non de leur lumière ?

P.G.: Non, je ne me méfie pas du dessin. Il est un peu la sonde de l'âme. Il est nécessaire. C'est lui qui va chercher — peut-être parce qu'il n'y a pas de discontinuité dans le matériau. On n'a qu'un matériau : il faut de l'encre, ou un crayon, et donc c'est direct, c'est une espèce de prise directe. La peinture au contraire, qui, elle, est une incarnation, ne peut se faire qu'au travers de la discontinuité : j'ai du

bleu, j'ai du rouge, du jaune, tout cela est comme des êtres différents. Parfois j'ai les tubes qui tombent des mains, parce que je perds le sens de ce que je veux dire. Je ne sais plus. Et au travers de cette discontinuité, il faut retrouver la continuité de la lumière. C'est cela la peinture.

Le dessin n'est pas une incarnation. C'est un guide, c'est l'intuition première. Le concept plastique ne peut venir qu'en noir et blanc.

C.C. • Lorsque Picasso disait : « Quand je n'ai pas de bleu, je mets du rouge », cela vous paraît-il avoir un sens ?

P.G.: Si vraiment Picasso est sincère quand il le dit, pour moi cela n'a aucun sens. Ou alors, je le comprends parce que Picasso était avant tout un dessinateur. Le chef-d'œuvre du XX^e siècle, en peinture, est en noir et blanc : c'est Guernica. Ce n'est pas un hasard. Il n'y a pas de couleur : Picasso n'a pas pu — il paraît qu'il voulait en mettre. Il n'a pas pu l'incarner.

C.C. : La couleur est liée à l'incarnation ?

P.G.: La couleur, c'est. l'incarnation. Mais si elle devient lumière. Si elle reste couleur...

C.C. : Le dessin est une forme de genèse ?

P.G.: Je ne le situe pas dans le temps. C'est ce qui permet d'établir ce dialogue entre le conscient et l'inconscient. le dessin est ce qui va chercher un concept plastique.

C.C. : Revenons à l'écriture, à l'importance des textes. Les sujets que vous songez à peindre sont tirés de ces textes : la vérité de la peinture se trouve-t-elle dans ces textes-là ?

P.G.: Le thème de tel texte me touche, par exemple, la femme adultère. J'ai envie de donner une réponse. Cette réponse, c'est peut-être celle du pardon que je ne suis pas capable de donner. Peut-être n'est-ce pas cela que j'ai à peindre, ce qui expliquerait que je n'y arrive pas.

Je ne pense pas que la vérité de la peinture, ou la peinture, soit dans ces textes-là, et qu'il faille passer par leur représentation. L'histoire de la peinture le dément. Il y a des choses fabuleuses dans d'autres cultures (la peinture chinoise — mais c'est souvent du dessin). Cet équilibre, entre l'abstraction et une figuration qui est là, éclatante, comme si plus on allait vers l'abstraction, plus en même temps on amenait une forme présente et vivante. Shi-Tao dit que la peinture ne se fonde pas sur le pinceau, sur la montagne, sur le ruisseau, mais qu'elle se fonde sur la peinture. La peinture se fonde sur la peinture. C'est un véritable problème : cela peut ouvrir la voie à une peinture qui ne discourt que sur elle-même — et cette peinture me gêne. La peinture peut se fonder sur la peinture si l'homme se fonde sur le verbe. Et alors elle peut ne pas forcément parler de l'histoire du

Christ, qui n'est pas un passage obligé — mais j'ai du mal à répondre à cette question.

C.C. : Le plus important, est-ce de comprendre ce mouvement par lequel la peinture ne peut vraiment être elle-même que si elle accepte d'être traversée par un autre « désir » que celui de la peinture ?

P.G.: C'est ce que je pense. Mais faut-il nommer chrétien cet autre désir ? Pour le moment j'ai du mal à répondre.

C.C. • La peinture manifeste-t-elle la faute ? Pourquoi ce besoin d'images qui ne sont pas la réalité ? Les images accroissent-elles cet écart, en nous empêchant de coïncider avec notre véritable nature ?

P.G.: On n'a pas à juger l'image. Ce qui compte, c'est la manifestation du désir qui est en elle. Ce n'est pas parce qu'on se rapproche de sujets chrétiens qu'on est dans la vérité de la peinture. Elle est dans la vérité du désir. Le problème est de savoir si cette vérité du désir est contenue dans l'Évangile. L'Évangile m'intéresse, mais je ne sais pas s'il me mène à Dieu. L'immortalité de l'âme, ça ne m'intéresse pas. J'ouvre la télé, je vois des gens qui souffrent. Je me dis que si, à mon niveau, je peux être intègre, et donner à voir aux gens des choses qui vont les toucher — peut-être les rendre meilleurs, j'ai gagné. C'est la seule chose que je puisse faire et donner. Je n'ai pas besoin de continuer à exister après ma mort.

Je ne réponds pas directement aux questions, je vous livre ce qui me vient à l'esprit. L'Évangile a à faire l'expérience du matérialisme. Tant qu'on pense à l'immortalité de l'âme, on pense à sauver sa vie. On a à se battre pour le monde autour de nous, pour que les autres derrière soient plus heureux.

Pourquoi penser à Dieu ? L'Évangile me parle de la transformation de l'homme, du devenir de l'homme qui se spiritualise, et deviendrait meilleur. Dieu, je n'arrive pas à en parler, à le concevoir.

C.C. : Vous le peignez, tout de même...

P.G.: Parler du désir, ou parler de Jésus-Christ, je le peux. Je ne peux peindre que le monde en devenir au travers de mon désir. Peut-être conduit-il à Dieu. Ce n'est pas à moi de le dire.

C.C. : Est-ce que vous imaginez vos toiles dans un lieu liturgique ? ou une commande directive avec un programme d'exécution ?

P.G.: Pour la première question, oui. Ce que j'essaie de peindre, c'est le silence, c'est cet espace intérieur. C'est méditatif, et je vois tout à fait cela dans un lieu de prière. J'imagine aussi une commande, en sachant très bien que je ne suis peut-être pas à la hauteur de la réaliser. Plutôt que de faire une mauvaise peinture, je préfère dire que je ne peux pas traiter tel sujet.

C.C. : Le site liturgique modifierait-il votre peinture ? La verrait-on de la même façon chez soi ou dans une Eglise ?

P.G. Elle ne serait pas regardée de la même manière.

C.C.: La fin de votre peinture, est-ce d'aller dans une église? Y serait-elle davantage la peinture qu'elle est ?

P.G.: Je ne sais pas. Je suis heureux si la peinture est bien présentée, si des gens sont heureux de la voir. Elle sert à quelque chose, elle accomplit quelque chose, que ce soit chez un particulier ou dans une église.

C.C. : La qualité de votre peinture provient-elle par exemple du fait que l'on puisse prier devant elle ?

P.G. : Oui. Parce que c'est une peinture qui fait le silence et qui permet de rentrer en soi, dans son espace intérieur. Je ne sais pas si l'attitude méditative est forcément la prière. Je ne pense pas, mais on peut avoir une attitude de réflexion.

C.C. : N'êtes-vous pas en conséquence, aujourd'hui, l'un des peintres les plus « liturgiques » ?

P.G.: Je ne veux pas me laisser prendre à cela. Peut-être que je suis le peintre qui manifeste le plus quelque chose d'évangélique, et sur quoi se fonde l'Eglise ; avec cela je suis d'accord. La peinture devrait au moins inciter à l'introspection et à la prière. Sinon, elle est décorative. Il n'y a pas d'autre alternative. Soit elle ouvre mon espace intérieur, soit elle est plaisante à l'oeil.

C.C. : Pourquoi préférez-vous le terme de peinture à celui d'image ?

P.G.: A cause des images contemporaines, télé, photo, etc. J'ai souvent imaginé que si les Romains avaient eu des caméras, on aurait des péplums, on aurait des films sur eux, mais on en saurait peut-être moins qu'au travers des quelques peintures qui nous restent.

C.C. : C'est un problème de la photo ?

P.G.: La photo est complètement dépendante du réel — et c'est d'ailleurs là qu'elle est le plus intéressante. Elle peut faire des expériences plastiques, mais ce n'est pas là qu'elle me touche le plus. C'est quand elle est témoignage.

C.C. : Peut-on lier cela à la question de la représentation ? La photo est sans doute travaillée du même désir que la peinture ; elle nous montre alors que ce désir est déjà celui du monde, le « gémissement de la création ».

P.G.: Oui, plus que le désir du photographe. C'est là la différence avec la peinture. Dans la photo, il n'y a pas de geste. Si l'on peut dire

que la peinture est une conception du monde — en devenir —, on ne peut le dire de la photo.

C.C. : Peut-on photographier les Pèlerins d'Emmaüs ?

P.G.: On peut les reconnaître au travers d'une photo si on les porte en soi. Mais je ne suis pas sûr qu'on puisse les faire naître chez celui qui jusqu'à présent pensait qu'il ne les portait pas en lui, ce que peut la peinture.

C.C. : La peinture, si elle est moins dépendante du monde, peut alors être une vraie patrie, perdue ou vers laquelle on s'achemine ?

P.G. Pas perdue. Celle vers laquelle on s'achemine.

C'est compliqué : on fonctionne toujours avec ses alibis, on ne peut être dans le désir en permanence. La peinture restituée peut-être des lieux de solitude qui sont aussi des lieux de protection. Est-ce qu'il n'y a pas la dimension de Paradis perdu dans le Mont des Oliviers ? Le Christ ne vient-il pas s'abriter une dernière fois ? Il est homme lui aussi. Nous sommes tous là-dedans.

C.C. : Saint Luc peignait la Vierge : l'inspiration du peintre est importante pour vous ?

P.G.: Oui. De même je voudrais pouvoir peindre la Pentecôte, mais je n'y arrive pas. J'aurais aimé y mettre l'homme, mais je n'ai pu peindre la Pentecôte qu'à l'aide d'une « métaphore » : une montagne de lumière sur une terrasse.

C.C. : Vous en passez souvent par la figuration traditionnelle des textes. Est-ce que ces textes imposent le sujet, tel que des siècles d'icographie l'ont défini pour la peinture ?

P.G.: Non. Il y a une liberté totale.

C.C. : Pour un paysage, vous pourriez proposer le titre de *Crucifié* ?

P.G.: Non, mais j'ai tout de même marqué La Pentecôte sous quelque chose qui ne figure pas la Pentecôte telle qu'on se la représente traditionnellement. Le titre nomme le plan supérieur.

C.C. : Vous en avez besoin pour votre peinture ?

P.G.: J'en ai besoin, peut-être parce que je ne suis pas prêt à représenter l'homme dans la Pentecôte.

C.C. : La peinture ne parle pas d'elle-même ?

P.G.: Si. Mais pour moi le Verbe aussi a de l'importance. Quand les dessins naissent, c'est aussi un sujet. C'est important, un sujet : on se confronte à quelque chose qui est chaque fois différent, qui n'est pas de la peinture. Pour moi la peinture n'est pas première, et paradoxalement rien sans elle qui ne puisse s'incarner si elle ne se fonde pas exclusivement sur elle-même.

C.C. : La peinture tend vers ce que le titre signifie ?

P.G. Oui, c'est une rencontre.

C.C. Qu'est-ce qui permet, aujourd'hui, de reprendre des sujets anciens, alors que la mode ou l'époque ne semblent guère y être attachées ?

P.G. Il y a tout de même une tendance de peintres figuratifs qui reprennent des thèmes mythologiques. Il y a un mouvement de « peinture de culture », mais le problème n'est pas là : il faut savoir ce qu'on en fait. Reprendre les mythes grecs, très bien — mais pour aller de l'avant. Moi, ce n'est pas possible avec la Grèce. En Grèce, tout est lié à la perte, au retour. C'est un archaïsme dans la pensée ; il n'y a pas d'incarnation. Je peux dessiner des sujets grecs, je ne peux pas les peindre. L'incarnation est forcément chrétienne. Incarner un sujet grec, c'est impensable. Ou alors il faut dissocier le sujet qu'on peint et l'acte de peindre, ce qui est aberrant.

La Grèce nous parle de mythes. Ce n'est pas la représentation qui me gêne. Je peux très bien représenter, plus tard, des scènes amoureuses, mais ce sera dans une optique... cela me gêne de dire chrétienne. Il y a une responsabilité du peintre face au sujet qu'il représente. Ce qui est premier, ce n'est pas la peinture ; sinon, c'est une hérésie.

C. C. : Picturale ou spirituelle ?

P.G. : Spirituelle, mais qui peut mener à des hérésies picturales. Cela veut dire qu'on est dans le monde à l'horizontale. Il n'y a pas de chemin, de quête, qui traverse. Parfois j'envie des peintres qui peignent avec santé, avec force, qui *produisent*. Je les envie, mais pas leur production : elle n'est pas forcément habitée. Ils ont une attitude formaliste.

CC. : Préférez-vous cette marge d'indécision que permettent les termes de lumière, de spirituel ? « Chrétien » vous paraît trop précis, trop engageant, moins « esthétique » ?

P.G. Je préfère dire : Patrice Giorda peint l'histoire de la croix, et entendre une analyse qui montre qu'il y a une spiritualité, et de quelle lumière elle témoigne, plutôt que de dire « peinture chrétienne ».

C.C. : Est-ce que la lumière dont il témoigne est celle dont l'Eglise nous entretient ?

P.G. Oui, si l'on accepte de tourner la phrase autrement : je témoigne d'une lumière qui concerne l'Eglise. Peut-on considérer comme chrétien quelqu'un pour qui l'eucharistie est une aberration ? Je ne suis pas chrétien. Qui témoigne de la lumière, témoigne du désir et de la parole. Cette parole, c'est celle que tout être a en lui, et essaie maladroitement de donner. L'émergence de la lumière dans ma

peinture peut inciter l'autre à parler, à donner. C'est créer une dynamique du don. cette peinture-là le dit dans une église, c'est bien.

C.C. : Avez-vous déjà offert une toile à une église ?

P.G. Non. Je répondrai de deux façons.

Je vais donner deux tableaux, pour une vente aux enchères au profit d'enfants handicapés, et pour *Médecins sans frontières*. Je pourrais le faire, pour l'Eglise. Mais j'ai envie de dire : achetez-moi d'abord, ensuite je vous ferai un don. Pas simplement pour l'argent. Mais j'aimerais voir se manifester une dynamique du désir de la part de l'Eglise, ce qu'elle n'a plus tellement. L'argent, ce n'est pas sale, c'est aussi un engagement, c'est aussi de la chair. Autrement, quand des prêtres me disent : « on aimerait bien vous exposer »... je n'attends pas sur eux pour vivre. On n'est plus au patronage.

C. C. : La peinture est-elle essentielle à l'Eglise aujourd'hui ?

P.G. La peinture est essentielle dans le monde. Le peintre est celui qui conçoit aussi le monde d'une manière spirituelle. Même à la *fin*, si le Christ revenait, je ne trouverais pas extraordinaire qu'il y ait quelqu'un qui veuille lui faire son portrait. Cela ne me semble pas un acte archaïque, à la différence du théâtre. Un monde où les gens ne peindraient plus serait un monde mort à l'esprit. Il y aura toujours un enfant qui ira faire le portrait du Christ.

C.C. : Peut-on parler de la peinture comme on parle des sacrements ? Ce qui maintient le désir d'une présence, comme vous dites, et son objectivité figurée ? A la fois ce qui nous donne complètement un monde, sans qu'on puisse encore entrer dans le tableau ?

P.G. On touche quelque chose d'important. Le rôle de la peinture n'est pas que l'on entre dedans. C'est qu'il bouleverse notre propre espace. On n'entre pas dans un paysage, mais si ce paysage est suffisamment expressif, il modifiera l'espace intérieur.

C. C. : Il n'y aura jamais d'équivalence entre celui qui peint le portrait et le portrait qu'il peint ? Le but du peintre est-il de devenir sa peinture ?

P.G. J'ai parlé de chemin intérieur. Ce cheminement mène, non pas à la chose représentée, mais à la manifestation du désir qu'il traverse. Ma peinture me mène-t-elle vers le Christ, ou vers moi, homme nouveau ? Elle est l'outil, mais aussi le guide. En ce sens je suis d'accord avec vous. Mais il faut poser les termes sans parler d'Eglise. Philosophiquement, la pensée chrétienne est la plus évoluée. Mais on n'ose pas l'aborder : il y a un grand mensonge du monde laïc qui ne veut pas reconnaître ses fondements spirituels. Pour lui, toutes les religions se valent, on ne discute de rien.

C.C. : Est-ce que la peinture a un rapport privilégié à l'histoire des saints ?

P.G. : Non.

C.C. : Je pense à la ville où nous sommes, à Lyon, aux martyrs de Lyon, à saint Irénée.

P.G. : Ce sont des gens qui m'intéressent par ce qu'ils ont dit ou écrit. Mais je n'ai pas envie de peindre des images de saints.

C.C. : Si l'on vous commandait un saint Irénée ? N'est-ce pas là aussi un sujet décisif ?

P.G. : Non. Saint Irénée, c'est vous, c'est moi, c'est n'importe qui. Pourtant j'avoue que je suis intrigué non par la sainteté mais par la nomination ; l'acte de nommer est décisif : Jean, Pierre, Françoise, Gabriel...

C.C. : Peut-il y avoir une sainteté de la peinture ?

P.G. : Rechercher la sainteté me paraît aberrant.

C.C. : Que faut-il rechercher d'autre ?

P.G.: Le seul mot qui tue vient à l'esprit, c'est encore le désir, cet élan. Rechercher la sainteté, quelle prétention ! prier un saint, pour moi, n'a aucun sens. La seule chose que peut manifester ma peinture, c'est un élan. Que quelqu'un veuille prier telle image d'un saint, c'est son problème

C.C. : Est-ce que cela vous intéresse de peindre des scènes apocryphes ?

P.G.: Non ; ce n'est pas mon problème, je ne cherche pas du nouveau, ce que j'ai à dire tient dans les quatre Évangiles.

C.C. : Un tableau comme *Le prisonnier* concerne-t-il aussi l'Eglise ?

P.G.: Oui, parce que si l'Eglise n'est pas aussi celle qui fait prendre conscience à l'homme de sa prison, de la prison de son propre désir, — pas de la prison de son corps ! — et de l'emprisonnement de son propre désir... L'Eglise reste trop moralisatrice. Est-ce qu'au fond c'est l'Eglise qui manifeste le plus les valeurs spirituelles ? Seulement le monde laïc devrait prendre conscience que s'il avance souvent, c'est parce qu'il incarne des valeurs spirituelles, et que la justice sans la grâce conduit au désespoir.

C.C.: Vouloir se défier que ce qu'ils recherchent dans leur art puisse appartenir à quoi que ce soit, n'est-ce pas un danger qui menace les artistes ?

P.G.: Nommer les valeurs spirituelles, cela va devoir passer par leur reconnaissance évangélique. Il va falloir que le monde laïc redécouvre l'Évangile.

Patrice GIORDA

Propos recueillis à Lyon le 31 mars 1990

Patrice Giorda, 38 ans. Études scientifiques, puis Beaux-Arts à Lyon. Première exposition en 1980. Trois catalogues d'oeuvres. Exposition actuelle à Paris.

**Communio a besoin de votre avis.
Ecrivez-nous**