

<b>Zeitschrift:</b>	Revue de Théologie et de Philosophie
<b>Herausgeber:</b>	Revue de Théologie et de Philosophie
<b>Band:</b>	45 (1995)
<b>Heft:</b>	2
 <b>Artikel:</b>	Le paradoxe de l'architecture religieuse remarques en marge de Paul Tillich
<b>Autor:</b>	Reymond, Bernard
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-381534">https://doi.org/10.5169/seals-381534</a>

### Nutzungsbedingungen

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

### Conditions d'utilisation

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

### Terms of use

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

**Download PDF:** 30.12.2025

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

## LE PARADOXE DE L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE REMARQUES EN MARGE DE PAUL TILlich<sup>1</sup>

BERNARD REYMOND

### Résumé

*Tillich est un des rares théologiens de notre siècle à s'être intéressé aux beaux-arts, en particulier à l'architecture. Simultanément, il n'a cessé d'insister sur le «principe protestant», qui est protestation contre toute réduction de l'infini divin au fini de notre condition humaine. Or l'architecture est finie par définition. Comment peut-elle alors être religieuse, c'est-à-dire témoigner de ce qui nous concerne inconditionnellement? On tente ici de prolonger la réflexion encore inaboutie de Tillich sur ce point en tenant compte des apports de Rykwert, mais aussi des caractères propres à l'architecture spécifiquement réformée.*

De tous les théologiens de sa génération, Paul Tillich est l'un de ceux qui ont insisté le plus fortement sur la portée de ce qu'il a appelé le «principe protestant», c'est-à-dire sur la nécessité constante de protester contre toutes les manières possibles de piéger l'infini dans le fini, de confondre l'inconditionnel divin avec nos différentes formes de conditionnement humain.

Simultanément, Tillich demeure le seul systématicien parmi ses contemporains qui ait prêté autant d'attention à l'architecture religieuse et à ses problèmes<sup>2</sup>. Il l'a fait dans le cadre de sa réflexion sur les problèmes de la

<sup>1</sup> Exposé présenté lors du *V. Internationales Paul-Tillich-Symposion*, Francfort/M., 27-29 mai 1994.

<sup>2</sup> Le présent exposé se réfère essentiellement à Paul TILlich, *On Art and Architecture*, recueil de textes publié par Jane et John DILLENBERGER, New York, Cross Road, 1987, en particulier les p. 81-85, 188-228. Voir aussi Paul TILlich, «Zur Theologie der bildenden Kunst und der Architektur», in: R. BECK, R. VOLP, G. SCHMIRBER (éds), *Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute*, München, Bruckmann, 1984, p. 206-213. Le texte le plus important pour la présente problématique a été traduit en français: «L'architecture protestante contemporaine», *Etudes théologiques et religieuses* 1993, p. 499-506. Sur ce dernier texte, voir ma contribution «Paul Tillich et l'architecture protestante contemporaine», in: *Paul Tillich. Art et religion*, exposés présentés lors du dixième colloque de l'Association Paul Tillich d'expression française, Montpellier, Faculté de théologie protestante, 1993, p. 76-83.

culture en général et de cette expression significative de la culture que sont les différents arts, avec une préférence marquée pour les arts visuels, alors que, soit dit en passant, il ne s'est guère prononcé sur la musique.

### *Les arts et le paradoxe de notre condition humaine*

Or si la peinture, la sculpture, ou encore la musique, la poésie, la danse, le théâtre ou le roman peuvent s'avérer particulièrement propres à jouer sur le paradoxe inhérent au principe protestant, voire à l'approfondir ou à l'exacerber, on n'en peut dire autant de l'architecture. Tillich en a-t-il été suffisamment conscient? Je n'en suis pas certain. Je constate en tout cas que, surtout dans sa période allemande de l'immédiat après première guerre mondiale, sa fréquentation des milieux artistiques contestataires l'a confronté à des formes d'art qui ont avivé sa perception et sa compréhension de ce qui, au sein même du fini et du conditionné, par le jeu des hiatus et des ruptures qui s'y manifestent, peut justement exprimer tout le paradoxe de notre condition.

Plus tardif, le *Guernica* de Picasso est évidemment, à cet égard, l'exemple pictural qui nous vient le plus immédiatement à l'esprit<sup>3</sup>. Tillich le considérait d'ailleurs comme «une peinture typiquement protestante»<sup>4</sup>. Mais auparavant il y avait eu Klee, Kandinsky et bien d'autres – des peintres que Tillich a fréquentés et dans l'œuvre desquels il a reconnu l'expression d'une quête sur les paradoxes de l'existence, toute semblable dans son ordre à celle qu'il poursuivait dans sa réflexion proprement théologique. Remarquons, toujours en passant, que dans le domaine musical Tillich aurait trouvé à foison des exemples du côté de Kurt Weill, de Schönberg ou de Webern.

Les œuvres de cette nature, il est vrai, trouvent rarement leur place dans les lieux où les chrétiens célèbrent leur culte, comme si les sensibilités pieuses craignaient d'y faire place à des formes expressives qui manifestent avec trop de violence ou d'âpreté les fissures de notre existence. L'un des exemples les plus convaincants d'œuvre d'art contemporain exprimant dans toute sa force le paradoxe de notre condition est le crucifix de Germaine Richier, troublant de profanité, mais sur un autel dans l'église catholique du plateau d'Assy, en Savoie. Mais on sait quelle polémique l'introduction de cette œuvre-là dans

<sup>3</sup> «Guernica is important, because I always use that» (réponse de Tillich à son interlocuteur japonais Hisamatsu, in: Paul TILLICH, *The Encounter of Religions and Quasi-Religions*, Toronto Studies in Theology 37, éd. par Terence THOMAS, Queenston, Lampeter, 1990, p. 95).

<sup>4</sup> «Picasso's *Guernica* [ist] ein ausgesprochen protestantisches Werk». Cité par Alex STOCK, *Zwischen Tempel und Museum. Theologische Kunstkritik, Positionen der Moderne*, Paderborn, Schöning, 1991, p. 239.

une église suscita à l'époque<sup>5</sup>. Horst Schwebel<sup>6</sup> a eu raison, dans un texte récent; de relever combien peuvent apparaître inquiétantes, d'un point de vue spirituel, les réticences des milieux religieux à faire place dans leurs lieux de culte à des œuvres d'art exprimant de manière forte, déchirante ou perturbante les paradoxes de notre condition.

Si l'on peut toutefois attendre de la musique, de la peinture, de la sculpture, de la danse ou de la littérature que le paradoxe de leur beauté tienne effectivement à leur capacité de nous confronter aux inéluctables fissures de notre être-au-monde, c'est aussi dans la mesure où de telles œuvres s'opposent à d'autres expressions culturelles du même type, mais qui, elles, ne témoignent ni de ce même courage ni de cette même lucidité. Le *Guernica* de Picasso ou le *Christ* de Germaine Richier ne nous troublent ou ne nous interpellent que par comparaison avec d'autres œuvres qui, elles, sont pour ainsi dire de tout repos. Le trouble de ce qui est réellement paradoxal ne peut ni se dire, ni se percevoir dans ce qui est continu ou permanent. Les fissures ou les ruptures dans lesquelles se manifestent les irruptions de l'inconditionnel dans notre conditionné, de l'infini divin dans notre finitude, – ces fissures et ces ruptures n'ont de chance ou de possibilité de nous atteindre dans toute leur vigueur que si elles conservent quelque chose de surprenant, d'inattendu, voire de presque insupportable dans la durée.

### *Architecture et eschatologie*

Or si l'on écoute une pièce de musique puis qu'elle s'interrompt, si l'on regarde un tableau et passe à un autre, si l'on assiste à un spectacle et revient à la quotidienneté la plus banale, on n'en peut dire autant de l'architecture: par nature elle s'inscrit dans la durée, par nature encore elle est destinée à abriter notre existence, avec tout ce que cela suppose en besoin d'apaisement aussi bien qu'en nécessité d'affronter durablement la vie avec sa part d'insupportable.

Le paradoxe ne résiderait-il pas alors, à cet égard, dans le fait que parmi toutes les formes possibles d'architecture, ou plus exactement encore entre tous les usages auxquels correspondent les différentes formes possibles de bâtiments, certains édifices soient plus spécifiquement destinés à l'exercice de la religion, c'est-à-dire au culte? Que les hommes aient besoin de maisons pour s'abriter du vent, du froid, de la pluie, voire du soleil, qu'ils puissent avoir existentiellement intérêt, dans ces maisons mêmes, à se trouver confrontés à

<sup>5</sup> Sur cette controverse, voir S. DE LAVERGNE, *Art sacré et modernité. Les grandes années de la revue «l'Art Sacré»*, Namur, Culture et vérité, 1992.

<sup>6</sup> Voir «Kirchenbau und kirchliche Kunst der Gegenwart», in R. BLUHM, *Kirchliche Handlungsfelder*, München, Kohlhammer, 1993, p. 190 sq.

des œuvres d'art qui, par les grincements de leur finitude, leur rappellent les paradoxes de l'inconditionnel ou les y exposent, c'est facilement compréhensible. Mais la religion, eschatologique par nature, c'est-à-dire faite par définition d'une ouverture et d'une disponibilité inconditionnelles aux visitations de «ce qui nous concerne de manière inconditionnelle»<sup>7</sup>, – la religion peut-elle et doit-elle avoir elle aussi sa maison, c'est-à-dire un périmètre et un espace délimités par des murs et un toit, donc un édifice qui, fait de mains d'hommes, est quelque chose d'irrémédiablement marqué par la finitude ?

Tillich, bien sûr, devait avoir conscience de ce problème. Mais il ne l'a guère thématisé comme tel, en particulier pas dans ses textes portant spécifiquement sur l'architecture religieuse<sup>8</sup>. Pourquoi ? Je n'y vois qu'une réponse possible : précisément parce qu'il s'intéressait à cette architecture-là, qu'il essayait de prendre son existence au sérieux, qu'il a été en dialogue effectif avec des architectes, ceux du *Bauhaus* tout d'abord, ou des hommes de l'envergure de Pietro Belluschi, l'un des créateurs de l'architecture religieuse américaine ensuite<sup>9</sup>. Or on ne peut partir de l'idée que l'architecture religieuse est intéressante et importante par elle-même, et professer simultanément que le culte, qui est visée et accueil de l'Infini, devrait se passer de toute finitude construite.

Comment surmonter toutes les difficultés de ce paradoxe ou du moins comment les affronter ? Tillich me semble avoir misé à cet égard sur une conception curieusement romantique de l'inspiration artistique, cela au moment même où il cherchait simultanément à se déprendre des illusions romantiques en matière d'architecture religieuse. Comme Jérôme Cottin l'a fort bien montré à propos de ses références picturales<sup>10</sup>, Tillich est en général parti de l'idée que le génie de l'artiste fait le paradoxe de l'œuvre d'art. De même pour l'architecture religieuse : les textes que nous possédons de lui sur ce thème donnent à penser qu'il comptait essentiellement, pour faire droit à ce paradoxe de l'architecture, sur l'inspiration ou le génie des architectes.

### *Le symbolisme de la maison*

Mon sentiment, sur ce point, est que Tillich ne s'est pas interrogé suffisamment sur la nature de la chose architecturale, ou qu'il n'a pas été en mesure

<sup>7</sup> Tillich disait «was uns unbedingt angeht» – une expression presque intraduisible en bon français et que rend fort mal la «préoccupation inconditionnelle» que l'on trouve sous la plume de plusieurs traducteurs.

<sup>8</sup> Voir note 2.

<sup>9</sup> Voir M. L. CLAUSEN, *Spiritual Space. The Architecture of Pietro Belluschi*, Seattle/London, University of Washington Press, 1992.

<sup>10</sup> Voir J. Cottin «Tillich et l'expressionnisme allemand», in : *Paul Tillich. Art et religion*, o.c., p. 84-96. Voir aussi Daniel GEHRING, «Architecture», in : *l'Encyclopédie du protestantisme*, vol. 1, à paraître chez Labor et Fides, Genève.

de le faire. Car enfin, pourquoi les hommes construisent-ils : pour s'abriter des intempéries ou pour répondre à des besoins d'ordre symbolique ? Tillich n'a malheureusement pu avoir connaissance d'une étude qui aurait pu l'inspirer dans sa réflexion sur cet aspect-là du problème : l'essai très suggestif de Joseph Rykwert, paru en 1972 et intitulé *Adam's House in Paradise*<sup>11</sup>. C'est une enquête sur la manière dont, au travers des siècles, mais essentiellement dès le XVIII<sup>e</sup>, on a cherché à répondre à ces deux questions : comment la première maison de l'homme était-elle ? à quel but répondait-elle ? Les uns sont partis de l'idée que cette première construction devait répondre à des fins strictement utilitaires, les autres ont voulu au contraire que le premier homme, par cette entreprise constructive, réponde à des motivations essentiellement symboliques.

La réponse à une telle question sera toujours conjecturale. En fait, il semble bien que, construisant des maisons pour y habiter, les hommes aient dès les origines répondu à des nécessités qui étaient à la fois symboliques et utilitaires. On chercherait en vain à dissocier ces deux aspects des premières entreprises architecturales de l'humanité. Et ils demeurent aussi indissociables aujourd'hui qu'hier. L'habitat construit, même lorsqu'il est seulement une tente de nomades, fait intimement partie de la manière humaine d'être au monde. C'est dans la mesure où les hommes se construisent des maisons, fussent-elles très sommaires, qu'ils accèdent à la possibilité de prendre concrètement conscience du monde qui les entoure. La limitation construite de l'espace est par excellence un moyen de se situer dans l'infini spatial dont on est entouré. Et le fait que, très tôt, on ne s'est pas contenté du seul espace où l'on habite, donc où l'on s'abrite, mais qu'on s'est mis à consacrer certains édifices à des fonctions plus spécifiques, par exemple d'ordre cultuel, – ce fait ne change rien à l'affaire. Au contraire, plus l'attribution, donc la signification symbolique, des espaces construits se diversifie, et plus s'affiche et s'approfondit la capacité humaine de comprendre le monde, y compris ce qu'il a d'incompréhensible, donc d'inconcevable, d'abyssal et d'irrémédiablement paradoxal.

Faisons encore un pas dans cette direction. Si la case primitive, pouvons-nous imaginer, devait être tout à la fois temple et demeure, dès le moment où l'habitat humain se constitua en agglomérations, en villages, en villes, en cités, les différents édifices formèrent un tout et certains de ces bâtiments en vinrent à assumer tout ou partie des fonctions qui, initialement, devaient être le fait de chaque case. La fonction sacrée, ou sacrale, se trouva alors comme regroupée et pour ainsi dire concentrée dans un édifice qui était là pour tous les autres, mais qui avait aussi pour but d'exprimer la sacralité que ces autres bâtiments n'assumaient plus au même titre. Le *templum* est ainsi devenu le lieu qui, par sa finitude et sa délimitation mêmes, a pour but et pour fonction de renvoyer la communauté des hommes à ce qui la concerne de manière

<sup>11</sup> New York, MOMA, 1972.

inconditionnelle («*was sie unbedingt angeht*»). A certains égards, nous pourrions donc dire que, bien compris, donc bien utilisé, le *templum* devrait assumer architecturalement la fonction du principe protestant au sein de tout habitat construit. Mais sa matérialité demeure et le paradoxe de sa finitude n'en est pas surmonté pour autant.

### *Les protestants et le paradoxe de la visibilité architecturale*

Les protestants, c'est bien connu, n'ont cessé d'entretenir des doutes à l'endroit de leurs édifices cultuels et de se demander s'ils ne devaient pas constamment en contester l'existence trop bien installée dans la durée. C'est bien pourquoi, dans son texte le plus important sur l'architecture<sup>12</sup>, Tillich a tellement insisté sur le fait que l'architecture religieuse occidentale reste si fortement marquée par la «substance catholique», là où il serait nécessaire que l'on donnât au contraire lieu à une architecture correspondant aux exigences du principe protestant. Mais est-ce possible ?

Les chefs de file de la Réforme ont tout de suite compris qu'ils ne pouvaient se passer d'édifices spécialement destinés à l'exercice du culte. Calvin tenait par exemple pour «requis que pour ce faire [i.e. le culte] il y ait des temples assignés»<sup>13</sup>. Mais il refusait que l'on considérât ces mêmes édifices comme «des habitacles particuliers [...] où notre Seigneur nous prête l'oreille de plus près»<sup>14</sup>. Il fallait donc tout ensemble, si l'on peut dire, que ces maisons de prière fussent des temples et qu'elles n'en fussent pas.

La problématique est à cet égard à peu près la même pour les luthériens que pour les réformés, à cette différence près que, avec leur principe du *finitum non capax infiniti*<sup>15</sup>, les réformés ont en général plus de peine que les luthériens à penser ce paradoxe du visible à la fois nécessaire et superflu. Mais en raison même de ce que le luthérien Tillich disait de la difficulté protestante à traduire architecturalement les exigences de son propre principe, je vais prendre mes exemples aussi bien chez les réformés que chez les luthériens, puisque c'est logiquement chez les réformés que le paradoxe de la visibilité architecturale se présente de la manière la plus carrée. Du fait de la situation qui leur était faite en France, les réformés sont aussi les premiers qui, ne pouvant réutiliser les églises d'avant la Réforme, ont dû édifier des temples conçus pour l'exercice du culte sous sa forme évangélique.

<sup>12</sup> «L'architecture protestante contemporaine».

<sup>13</sup> *Institution III*, XX, 30.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> C'est le célèbre *extra calvinisticum*.

«*C'est ici le temple de Dieu*»

Or, fait curieux que Paul Tillich, faute d'informations, n'a pu prendre en considération, les protestants de France ont d'emblée produit une architecture religieuse d'un caractère cultuel indéniable. On a souvent répété que, en fait de lieux de culte, les réformés avaient construit des salles de conférences. Ce point de vue ne me semble pas correspondre du tout à la réalité. Tant la silhouette extérieure que l'organisation intérieure de la plupart des temples réformés édifiés en France avant la révocation de l'Edit de Nantes (1685) montrent au contraire qu'ils ont été conçus pour une assemblée non seulement écoutante, mais célébrante. Ce sont bel et bien des «temples».

L'usage de ce mot «temple» surprend ou intrigue souvent les germanophones et les anglophones, comme si les réformés d'expression française (mais aussi les Italiens et les Hongrois) reprenaient ainsi à leur compte une expression «païenne» dont le sens contredisait leur conception de ce qu'un lieu de culte est et doit être. C'est oublier que l'emploi réformé du mot «temple» est une allusion directe et voulue au Temple de Jérusalem<sup>16</sup>. Dès lors que la mort du Christ sur la croix subsume et annule tout sacrifice cultuel possible, chaque lieu où la communauté chrétienne se rassemble pour y rendre à Dieu un culte «en esprit et en vérité» devient l'équivalent de ce que le Temple de Jérusalem était pour l'Ancienne Alliance.

Là donc où, dans notre logique, nous nous attendrions à lire au frontispice des édifices cultuels réformés «Ce n'est pas ici le temple de Dieu», nous trouvons au contraire à foison, du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'inscription «C'est ici le temple de Dieu», ou même «C'est ici la maison de Dieu». L'une des plus intéressantes se trouve sur le linteau du temple d'Orbe, en Suisse romande: «Ce n'est ici que le temple de Dieu, mais c'est la porte des cieux. Si Dieu est pour nous, qui sera contre nous?» Les réformés ont donc édifié des temples caractérisés par beaucoup de simplicité, pour éviter qu'on ne leur accorde plus d'importance spirituelle qu'une piété évangélique bien équilibrée ne pouvait le permettre, mais en même temps empreints de dignité, dans le sens où ces édifices devaient être dignes du culte rendu à Dieu.

Mais le problème n'était pas réglé pour autant. C'est au XVIII<sup>e</sup> siècle que la chose devient la plus intéressante – ce siècle où fut construite, entre autres, l'imposante *Frauenkirche* de Dresde, que Tillich tenait pour l'une des meilleures manifestations d'une architecture spécifiquement protestante. Une fois finies les grandes guerres de religion, donc une fois écartées les menaces qui, au siècle précédent, pesaient encore sur l'avenir de la foi évangélique, les protestants se sont mis à édifier des lieux de culte dont l'ampleur et surtout

<sup>16</sup> Ce faisant, les réformés d'expression française ont repris à leur compte une vieille tradition occidentale. Cf. P. NAREDI-RAINER, *Salomos Tempel und das Abendland. Monumentale Folgen historischer Irrtümer*, Köln, Dumont, 1994.

la prestance fussent dignes de la haute idée qu’ils se faisaient de leur religion. D’où l’apparition d’un baroque protestant qu’on peut bien dire de prestige et dont l’une des premières manifestations avait été, déjà un siècle auparavant, l’église de Bückeburg (1615) en Basse-Saxe<sup>17</sup>. Or comment n’être pas frappé par la devise qui court en lettres immenses sur toute sa façade : *Exemplum religionis non structurae* (cet édifice est un témoignage de foi, et non d’esthétique architecturale<sup>18</sup>) ? Ce que nous pourrions rendre en ces termes : cette façade est belle et imposante, mais ne la regardez pas ; pensez plutôt à votre âme ! Quasi unique en son genre, cet exemple de Bückeburg n’est pas moins très révélateur, à mon sens, de ce que je qualifierais volontiers de difficulté protestante à assumer la visibilité architecturale : l’édifice cultuel est là, dans toute sa finitude, et il devrait en même temps n’être pas là pour éviter que la foi ne tombe dans le piège de cette finitude.

Mais une inscription, fût-elle aussi astucieuse que celle de Bückeburg, ne saurait suffire à surmonter ce paradoxe. Car l’inscription est de l’ordre du discours, de la morale, ou de l’enseignement. Elle n’est pas de l’architecture. Or pour résoudre le problème du principe protestant appliqué à l’architecture, il faudrait parvenir à exprimer la même chose, ou presque, mais par des moyens proprement architecturaux, c’est-à-dire des formes et des volumes, ou encore des effets d’ombres, de lumières et de couleurs, voire des qualités acoustiques.

### *La pseudo-solution romantique*

C’est le problème d’architecture religieuse auquel le romantisme a cru trouver une solution en préconisant un retour délibéré aux styles du moyen âge, plus particulièrement au style gothique, tenu en France comme en Allemagne ou en Angleterre, par les protestants comme par les catholiques, pour «le seul style véritablement chrétien». Tillich pourrait avoir eu plusieurs raisons de se rallier à cette solution romantique. D’abord en raison de sa sensibilité personnelle (de son propre aveu, il resta très marqué par son goût juvénile «des églises, de leur milieu mystique, de leur liturgie, de leur musique, de leurs sermons»<sup>19</sup>) et de ses affinités intellectuelles avec le romantisme (qu’on pense à Schelling, mais aussi, théologiquement, à Schleiermacher). Ensuite parce que l’engouement des milieux chrétiens pour le néogothique,

<sup>17</sup> Je dois cet exemple à L. J. SUTTHOFF, *Gotik im Barock. Zur Frage der Kontinuität des Stiles ausserhalb seiner Epoche*, Münster, Lit, 1990.

<sup>18</sup> Un interlocuteur allemand m’a fait remarquer que cette inscription pourrait aussi s’entendre dans le sens du *sola fide* luthérien : pour le salut, on mise sur la foi (i.e. la religion) et non sur la bonne œuvre salutaire que pourrait être l’édification d’une église. Cette hypothèse de lecture me semble moins convaincante que celle de Sutthoff.

<sup>19</sup> Paul TILLICH, *Aux Confins. Esquisse autobiographique*, Paris, Planète, 1971, p. 73.

à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, s'est beaucoup nourri de leur aversion envers une société tenue pour trop industrielle et trop mercantile : les modes de construction de l'architecture médiévale leur semblait correspondre à une revalorisation de l'artisanat, donc des valeurs les plus personnelles. Enfin parce que le retour à une architecture religieuse s'inspirant du gothique organise l'espace cultuel de manière à donner le sentiment d'une visée de l'infini à travers le fini. Ajoutons-y les effets de clair-obscur accentués par la pénombre des vitraux et une acoustique à réverbération plus favorable aux épanchements musicaux qu'à la perception d'une parole claire et articulée, et nous aurons un cocktail architectural donnant davantage à ceux qui fréquentent de tels lieux le sentiment mystico-religieux de l'infini que celui d'une rationalité dûment maîtrisée.

A propos de la troisième raison que je viens d'avancer, celle de la réorganisation de l'espace cultuel, Christophe Martin Werner, critiquant le dernier réaménagement médiévisant du *Grossmünster* de Zurich, a fort justement utilisé l'expression «la liturgie considérée comme une contemplation du lointain»<sup>20</sup>. Alors que, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, on avait cherché à regrouper les fidèles autour de la chaire et de la table de communion (ou des fonts baptismaux – *Taufstein* – dans la tradition zwinglienne), cette dernière réorganisation, comme cela s'est fait en beaucoup d'autres endroits, a orienté tous les sièges des fidèles vers le chœur, dans lequel il n'y a quasiment rien, comme si le but de l'opération était justement, par delà cette contemplation du chœur, de viser un lointain, un infini divin situé au-delà de cet environnement construit.

Eh bien, en dépit de sa conception encore très romantique de l'inspiration artistique, Tillich n'est justement pas tombé dans le piège de ces astuces architecturales. Pour quelles raisons ? J'en vois au moins trois. La première est que l'imitation du passé revêt toujours un caractère trop artificiel pour être une solution valable, dans le champ religieux en particulier. La seconde, que l'idéologie passéiste du travail corporatif ne pouvait s'accorder à l'analyse socialisante que Tillich faisait de la société capitaliste, sauf à prêter la main aux idolâtries dont il entendait justement dénoncer la fascination. La troisième raison, si je vois bien, est la crainte que ces dispositifs architecturaux cherchant à inspirer aux fidèles un certain sentiment de l'infini et de son lointain ne conduisent en réalité à viser qu'une apparence d'infini et à se bercer de pseudo-mystique, au lieu de préparer la confrontation parfois brutale et déchirante avec ce qui, en Dieu et venant de Dieu, «nous concerne de manière inconditionnelle». L'architecture religieuse romantique et néogothique, en d'autres termes, en vient à esquiver le paradoxe inhérent au fait même de cette architecture, au lieu de l'affronter dans tout ce qu'il peut avoir de nécessaire et de perturbant.

<sup>20</sup> C. M. WERNER, «Liturgie als Betrachtung der Ferne», hommage dactylographié à Hans Geisser, Zürich, Theologische Fakultät, 1988.

*A la recherche d'une solution*

Tillich a-t-il alors résolu ce problème d'ordre architectural ? Il espérait que des architectes particulièrement inspirés parviendraient à concevoir des édifices religieux d'un style à la fois très contemporain et correspondant enfin aux exigences d'une spiritualité authentiquement protestante. Mais en-dehors de son allusion à la *Frauenkirche* de Dresde, il n'a pas proposé de solution vraiment concrète au problème posé, et les échos que nous possédons de ses entretiens avec un Pietro Belluschi<sup>21</sup> restent à cet égard dans le vague, avec cette difficulté supplémentaire que l'une des plus belles réalisations de Belluschi, la nouvelle cathédrale de San Francisco, est un édifice destiné au culte catholique, et non au culte protestant. De plus, cette cathédrale, par sa splendeur et sa massivité, renvoie peut-être davantage à sa propre sacralité qu'à l'inconditionné divin et à la possibilité qu'il fasse irruption dans notre finitude.

Les quelques propos que Tillich a tenus sur ce que pourrait ou devrait être cette architecture protestante en devenir permettent toutefois, à mon sens, de prolonger les lignes d'une réflexion encore insuffisamment esquissée. Tillich, dans le fond, plaideait pour une architecture religieuse sans banalité, mais assez simple et dépouillée pour que la piété des fidèles ne s'en trouve pas détournée de l'essentiel.

Qu'est-ce à dire, sinon d'abord que, conformément à la tradition protestante la plus constante en la matière, Tillich a envisagé une architecture de volumes à vivre plutôt que de choses à voir. D'où ses réticences légitimes devant des peintures ou des décorations sollicitant trop l'attention des fidèles, au risque de les distraire. D'où également son refus d'une architecture, comme celle du néogothique romantique, jouant sur des effets de perspective susceptibles d'entraîner la pensée des fidèles ailleurs que là où elle doit être, c'est-à-dire là où le culte a lieu. Transposée dans le contexte culturel actuel, la référence de Tillich à la *Frauenkirche* de Dresde implique en effet une disposition qui, loin d'effacer les volumes architecturaux, en renforce la signification symbolique. Le lieu de culte, en d'autres termes, ne cherche ni à viser l'illimité ni à en donner le sentiment, mais accentue pour ainsi dire la finitude de la communauté qui s'y rassemble. Loin d'estomper le paradoxe de la visibilité architecturale, cette conception aboutit au contraire à l'accentuer.

Mais cette position n'est tenable que dans la mesure où le caractère insurmontable du paradoxe architectural s'articule en l'occurrence à un autre paradoxe plus fondamental : celui du culte auquel cette architecture est destinée. Bien comprise, l'architecture religieuse ne devrait jamais être considérée

<sup>21</sup> Voir le livre de Clausen cité plus haut.

pour elle-même, indépendamment de ce dont elle est étroitement solidaire par nature : l'activité cultuelle qui, en son sein, la rend précisément «religieuse». Les volumes de photos, généralement luxueux, qui nous amènent à nous extasier devant la splendeur architecturale des cathédrales médiévales ou des sanctuaires baroques nous donnent à cet égard de mauvaises habitudes. A bien la prendre, une architecture religieuse n'est rien, ou n'est que la moitié d'elle-même, sans le culte qui y prend place, donc sans le paradoxe même de la foi qui y trouve son expression vécue.

C'est dire que le symbole dont le caractère paradoxal de l'architecture religieuse a le plus besoin tient moins aux symbolismes visuels qu'on peut y ajouter (Tillich pensait surtout à la croix), qu'à sa destination même. Cette architecture ne devient expression symbolique idoine, dans son insurmontable opacité, que dans la mesure où elle appelle la prière, la prédication et la communion qui en sont à la fois la raison d'être et la fondamentale contestation. Elle est pour ainsi dire un plein qui, par son vide, appelle une autre plénitude, mais d'ordre eschatologique.