

LES ECHOS DE SAINT-MAURICE

Edition numérique

Alberto SARTORIS

Caractères novateurs de l'architecture religieuse

Dans *Echos de Saint-Maurice*, 1932, tome 31, p. 137-144

© Abbaye de Saint-Maurice 2011

CARACTERES NOVATEURS DE L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE

1. ART DE MONUMENT

Malgré l'horreur évidente des monuments religieux que réalisa la fin du siècle passé, dont les copies se perpétuent encore maintenant, on n'a pu oublier que l'art monumental a rendu sensibles autrefois les plus dignes et les plus émouvantes expressions plastiques des grands siècles. On entend contribuer à ruiner ces horreurs du passé, mais ne point oublier que, des basiliques pré-romanes aux splendeurs baroques de Guarino Guarini, une architecture religieuse vécut consciente de son époque qu'elle actualise heureusement à nos yeux. Du moins que les grandeurs passées exhortent à de nouvelles et nécessaires grandeurs, présentes et futures.

Le fait qu'on ne peut construire aujourd'hui de la même façon que voici un siècle, ne cherche pas à prouver que ce mode de construire fût tout aussi inadmissible en son temps. Les périodes dépassées, ou simplement passées, ont engendré d'innombrables œuvres de valeur, indispensables à l'évolution et à la connaissance de l'art, et dont la qualité est aussi incontestable aujourd'hui que jadis. Quant à croire l'art nouveau destructeur parce qu'il est réaction intransigeante et sélection vivante, on méconnaît profondément le pouvoir assimilateur d'une tendance qui vit aussi, en partie, des germes du passé. Ces germes du passé sont les éléments universels de l'art que de nouvelles méthodes créatrices commencent seulement à développer,

à partir du point où les grands siècles ont laissé l'architecture monumentale.

On a pu croire au début que l'architecture dont la fonction est rigoureusement précise — assurer à l'habitation ce qu'exige sa destination — s'opposait à l'art des monuments qui demande par lui-même un certain faste sans rapport avec son but. Mais il était toujours légitime d'attendre de l'architecture qu'elle assure la stabilité dans le vertige, la plastique du mouvement, la pérennité de la beauté qui se passe d'une date quelconque. On attendait donc de l'architecture qu'elle matérialise la grandeur, qu'elle s'exprime en puissance et en profondeur. On attendait dès lors qu'elle soit monumentale.

Mais dans l'ordre spirituel, où l'esthétique trouve sa qualité d'être, seule l'architecture religieuse est vraiment, dans son essence et dans sa structure, une architecture monumentale. Sa fonction même exige le monument, un monument qui témoigne et serve seulement à rendre témoignage de la grandeur conçue par l'esprit humain.

D'ailleurs le mode de construire qu'emploie l'architecture civile n'est pas contradictoire à celui de l'architecture religieuse. Ils sont régis par le même principe d'économie qui ordonne les détails, les rythmes, les tracés régulateurs, les angles et les lignes à l'ensemble du monument. Leurs buts cependant diffèrent. Rien oblige l'un à ne point servir l'autre, du moment que des raisons supérieures interviennent. Ainsi l'esprit lyrique dépasse de simples utilités fonctionnelles, en apparence au moins, pour l'exaltation de l'édifice à caractère monumental.

2. AVEC LA FOI D'UNE EPOQUE

Les comparaisons essayées entre l'architecture d'une époque et sa foi ne permettent jamais d'en déduire une analogie interne, au sens d'une stricte proportionnalité. Tout au plus, peut-on voir, dans la suite méthodique d'une architecture religieuse liée à son temps, un moyen visuel de contrôler l'expression du sentiment religieux de cette

époque dans ses rapports avec celle qui l'a précédée. C'est une analogie d'attribution extérieure, du même ordre que la synecdoque en littérature. Car le dogme possède en propre une qualité religieuse dont l'architecture, qui en participerait, se trouve avec lui dans un rapport de causalité instrumentale, et d'une manière discrète.

Oeuvre religieuse, elle reste donc venue d'un art autonome, dont l'architecture monumentale rassemble les formes habitables : formes à l'échelle de l'homme, mais formes où pourront agir les nécessités d'une prière recueillie, où le corps du Christ sera montré en plein jour, afin qu'il soit révééré dignement.

C'est seulement un instrument que cet édifice — « un appareil cérémonial », dit Paul Claudel — avec toute la dignité des machines qui ne cherchent pas à symboliser une action humaine, mais à servir, le mieux du monde, cette action.

Soulignons encore art autonome, art à l'échelle de l'homme. Car, si l'Eglise militante imite les manifestations immortelles du Christ, l'architecture religieuse n'a d'autre mission que celle d'offrir une ambiance, spirituelle et fertile, à la célébration de l'office divin.

3. SOUMISSION A L'ESPRIT LITURGIQUE

Quand l'Eglise est aussi une église, ce n'est pas une vague proportion d'images que l'esprit associe pour son jeu, mais une analogie réelle entre l'instrument et son principe. Quel danger pour une église de matérialiser la grandeur et le mystère de l'Eglise. Et l'office de la Dédicace ne s'ouvre pas en vain : redoutable est ce lieu.

Le caractère de l'architecture religieuse se tirera donc, comme un effet de sa cause exemplaire, d'une aussi vaste ressemblance que l'homme avec le Fils de l'Homme. On indique suffisamment par là l'amplitude, aussi bien dans le temps que dans l'espace, dont l'architecture religieuse est susceptible.

Comme d'un fait historique — la vie du Christ sur terre — s'est effacée une signification accidentelle pour dégager un type universel — le Christ mystique de la liturgie — ainsi l'architecture religieuse tendra-t-elle à se réaliser selon les modes les plus divers, tout en obéissant à l'immutabilité d'une loi que fixe la liturgie.

Certes, la liturgie ne demande qu'une église convenable. Mais quelle église conviendra ? Le passage constant que la liturgie accomplit, d'un cas particulier à un style objectif, invite à des précisions. Et le fait aussi que la poésie avec l'architecture, sa force créatrice, s'introduit ainsi dans l'église.

L'architecture religieuse ne rendra point dans ses édifices le trouble verbal de la poésie, mais son rythme essentiel et intuitif. Elle renonce aux déviations que des images trop attirantes produisent, quand elle se conforme à la prière liturgique de l'Eglise qui n'exhibe jamais les plus intimes déchirements humains, encore qu'elle sache en éveiller la naissance.

A ce renoncement aux détails et aux anecdotes se joint le souci d'une dignité générale que l'esthétisme compromet, par des effusions sentimentales, trop faciles. Que l'architecture religieuse n'oublie donc point la concision dramatique des oraisons et leur caractère collectif, animé d'une si haute culture que l'expression individuelle de l'angoisse ou de la paix s'y réduit à des thèmes universels. Il ne s'agit pas d'enjoliver un motif. Il s'agit d'amener au jour une gloire invisible qui habite jusque dans la simplicité quotidienne de la vie. Le sentiment de la beauté monumentale ne se révèle pas d'abord à l'harmonieuse disposition des formes décoratives, mais dans l'épanouissement intérieur que la structure de l'édifice imposait et dont voilà que jaillit une présence durable.

Il serait lieu de traiter ici du symbolisme religieux que la liturgie élève à la réalité d'une fonction vitale. Romano Guardini, dans son livre essentiel sur « L'esprit de la liturgie », a développé ce thème avec une si admirable compréhension des exigences effectives et humaines d'un tel symbolisme qu'il n'est plus besoin d'insister sur la « coopération intime » du spirituel et du corporel : « cette coopération n'empêchera point que l'esprit ne conserve la surveillance lucide de chaque ligne, de chaque trait, dans

l'œuvre de création plastique, qu'il ne garde le contrôle délicat et exact des mesures, des limites, de manière qu'à chaque contenu spirituel déterminé réponde une expression, susceptible d'une interprétation unique. » C'est assez dire combien le symbolisme religieux est loin de toute mythologie et comment il exige, de l'architecture monumentale, une purification des éléments décoratifs.

4. AUDACE ET CALCUL

Encore une fois, l'architecture religieuse trouve, dans l'esthétique des tendances nouvelles, le caractère universel et novateur des formes plastiques qu'elle va créer.

Le purisme d'Amédée Ozenfant prouve, en effet, qu'il existe des valeurs pures et inchangeables (des constantes) qui réagissent de façon identique sur l'homme de toutes les époques. Il crée pour cela des objets idéals qui possèdent leur vertu d'émotion par l'universalité de leurs valeurs et de leur ligne. De même l'architecture religieuse moderne s'inspire de pareille méthode créatrice : elle accepte et justifie des énergies dans l'état instable où elles sont données audacieusement, mais elle les standardise, leur imprime une forme qui représente l'esprit et l'action du siècle où cette forme est née d'un besoin spirituel précis.

Qu'on n'aille pas s'effaroucher à l'idée de la standardisation et croire cette idée d'importation américaine. La standardisation est un des plus anciens principes de l'art ; elle a des ancêtres en Egypte, en Grèce, en Etrurie et ailleurs. La standardisation est à la base de toute œuvre définitive, illustrant une raison et un mystère qui la vérifient. Elle s'explique psychologiquement par l'instinct de conservation, l'idée d'une perfection qui réalise heureusement ses désirs et se continue dans cet audacieux calcul.

Nul académisme à craindre, la nouvelle architecture religieuse n'est pas une école, mais un état d'esprit qui admet de lâcher les formules prescrites et les autonomies insensées pour obtenir des lois mieux adaptées aux conditions de la vie humaine, toujours renouvelées. Et nous savons bien que toute perfection humaine est une simple relation, dont le moment était seul l'éternité.

Désormais le but fondamental de la nouvelle architecture religieuse est d'arriver à standardiser sa forme. Une telle création prouvera techniquement sa vitalité et son accord avec l'expression religieuse du monde moderne, sans qu'elle nuise pour autant à la diversité des monuments. Car nous savons aujourd'hui que les couleurs seules, non pas les ornements, s'adaptent à l'ambiance où vit un édifice. La délicatesse des chromatismes, aussi bien que leur violence, ne produisent pas que des thèmes colorés de grâce ou de sérieux, mais donnent en plus à la construction une atmosphère de calme et de sérénité.

D'ailleurs, dans leur structure, les vierges de la Renaissance (Raphaël, Léonard de Vinci, Michel-Ange) sont des éléments plastiques standardisés, des vierges standardisées. Et de même les motifs baroques ou gothiques. Qui ne voit pourtant leurs différences personnelles ; et, comme une création reste une création, une copie n'est qu'une copie. De leur temps, les vierges de la Renaissance avaient atteint, grâce à des éléments fixes, bien qu'aux multiples combinaisons, la splendeur universelle d'un type.

Et, comme dit, dans « Art », Ozenfant : « Créer est-ce seulement mettre en bouteille, comme les ouvriers des sources thermales, le fluide jaillissant et l'étiqueter ? Ce SYSTEME est très en vogue. Car c'est un système. Est-ce la METHODE ? * Non, étiqueter n'est point la méthode. Car, avec ses nombreuses tendances et ses particularismes de lieu, on pourrait considérer aisément que l'art nouveau est destructeur et se détruit par ses divisions.

La vraie méthode de création réside dans l'étude et la méditation des données actuelles de la vie et des formes artistiques, étude à l'étiage des valeurs nouvelles communes à la standardisation. Ainsi le but exclusif d'un art autonome, tel que celui assemblant les éléments variés et variables de l'architecture religieuse moderne, c'est d'accepter que la ligne droite, essentiellement constructive si elle est employée de façon abstraite, ne demande pas une décoration ; quant à la ligne courbe, bien que déformante, elle peut atteindre aujourd'hui — comme durant la période baroque — au lyrisme pur. Avec une semblable recherche, on verrait l'architecture concentrer l'esprit nouveau de la civilisation mécanique dans notre temps et se subordonner tous les arts plastiques.

5. LA NEOPLASTIQUE

Fondée par l'architecte Théo van Doesburg et le peintre Piet Mondrian, dans le but de continuer l'expression plastique du cubisme par une création continue, l'école néoplastique nie la fonction dynamique de l'art. Cependant, comme les néoplasticiens éliminent non seulement la forme des objets mais aussi leur ombre, pour une plastique des rapports purs et du rythme libre, par des moyens aussi simples que la ligne droite et la couleur primaire, ils peuvent servir au renouveau de l'architecture religieuse, à sa libération de symboles qu'on prétendrait imiter.

Les néoplasticiens tâchent d'atteindre en effet l'unité constructive et le calme par la division rectangulaire du tableau. En architecture, des lignes horizontales et verticales doivent se neutraliser réciproquement, pour exprimer l'immuable, dans la perfection d'un équilibre stable entre le variant et l'invariant. Pour eux, comme l'écrit Piet Mondrian, il s'agit de : « créer une réalité concrète et vivante pour nos sens, bien qu'elle soit détachée de la réalité passagère de la forme. »

Toutefois les matériaux rationnels engendrent le dynamisme, ordre en mouvement. Et la nouvelle architecture religieuse qui utilise aussi le béton armé, les parois de verre, les armatures métalliques et les pilotis, englobe dynamisme et néoplastique dans un ensemble plus harmonieux et moins agressif. Elle fond ces divers moyens en un tout géométrisé.

En effet c'est dans un monde abstrait que l'architecture oriente les simples éléments plastiques dont elle assemble les rapports selon un rythme libre, dégagé de leurs formes antérieures. Et l'architecture religieuse obéit au même mouvement nécessaire quand elle suit les exigences fonctionnelles du culte.

Ce monde abstrait ne s'éloigne pas de la nature, autant qu'on aime à le prétendre. Depuis les vitres du train, à travers le paysage, toutes les formes deviennent moins ornementales, moins décoratives ; elles participent plus intimement à l'architecture précise du wagon que la vitesse semble immobiliser, de l'ambiance moderne qui stabilise les formes et leur donne une valeur d'invariable, abolissant les motifs et le pittoresque.

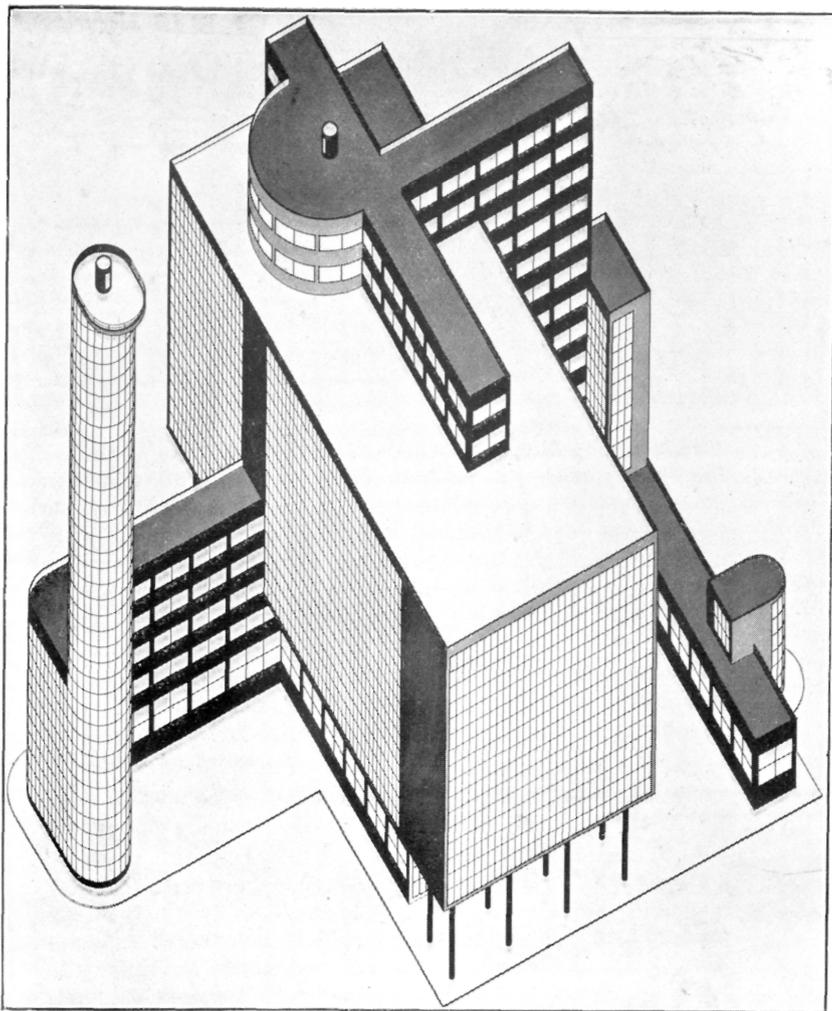
6. ARDENTE PATIENCE

Une définition d'Ozenfant ferme, dans un anneau fertile, l'esprit nouveau et la tradition : « Impatience de créer et patience pour apprendre à bien créer. » Rien ne nous semble plus nécessaire aujourd'hui que cet accord difficile. Tant d'œuvres se montent, aussi vulgaires que les intentions de leurs créateurs. Tant d'œuvres que nul esprit lyrique n'amène à ce point de vie où les édifices se mettent à chanter, comme dit Paul Valéry. Qu'il est donc dur d'attendre les « splendides villes ».

Aussi l'architecture religieuse moderne demande-t-elle à ses novateurs une vie profonde que l'héroïsme et la pureté doivent illuminer au moment d'en laisser le témoignage visible. Héroïsme pour atteindre, à travers les énormes résistances du public, l'expression juste et sincère des éléments par lesquels l'architecte s'efforce à découvrir leur liaison dans la lumière, réalisant un contenu d'ordre spirituel mais obscur. Héroïsme pour imposer à sa vie une ambiance de dignité que sa mission exige. Héroïsme même quand il faudra extérioriser aux yeux d'autrui la précieuse et invisible architecture où tant d'amour et de certitude semblent se contrarier. Car de quelle trahison ne va-t-on pas accueillir la rayonnante créature qui prenait vie de sa vie ? Déjà, elle était si certaine et si téméraire qu'on craint les indiscrètes attentions d'une malveillance trop humaine.

Mais se dire constamment qu'aujourd'hui, dans le domaine de l'architecture religieuse, dont Saint-Antoine de Bâle (arch. Karl Moser) est la plus noble expression, on peut inventer tous les jours quelque chose pour la gloire du Christ.

Alberto SARTORIS



Notre-Dame du Phare par Alberto Sartoris.