

Texte
Paul-Louis Rinuy
Photographies
Pascal Lemaître

XX^e – XXI^e SIÈCLE

PATRIMOINE SACRÉ

ÉDITIONS DU PATRIMOINE
CENTRE DES MONUMENTS NATIONAUX







FRÉJUS (VAR)

MOSQUÉE MISSIRI

1928-1930

Architecte inconnu

Inscription par arrêté du 18 juin 1987, label « Patrimoine du xx^e siècle »

La construction de la mosquée dite « Missiri » dans le camp militaire de Caiès à Fréjus [Var] commença en 1928 et fut achevée en 1930. L'édifice, de plan carré, est une réplique en dimensions réduites de la mosquée de Djenné au Mali, bâtie au xiii^e siècle et maintes fois restaurée, notamment en 1906-1907 sous l'autorité de William Ponty, gouverneur colonial français de ce territoire alors intégré à l'Afrique-Occidentale française. L'appellation « missiri » signifie mosquée en langue bambara mais a fini par s'imposer en français comme le nom propre de cette mosquée.

L'initiative de la construction revient au capitaine Abdel Kader Mademba, désireux de recréer pour les tirailleurs sénégalais installés dans le camp militaire un environnement architectural leur évitant « des relations douteuses et des habitudes d'intempérance auxquelles ils sont conviés par des mercantis indésirables ». Le but premier de l'entreprise ne paraît guère avoir été religieux, la plupart de ces soldats étant animistes et non musulmans. Il s'agissait de « donner au tirailleur noir l'illusion, la plus fidèle possible, de la matérialisation d'un cadre analogue à celui qu'il a quitté ; qu'il y retrouve, le soir, au cours de palabres interminables, les échos du “tam-tam” se répercutant contre les murs d'une construction familière, évocatrice de visions susceptibles d'adoucir la sensation d'isolement dont il est parfois atteint, le placer, en quelque sorte, dans une ambiance natale.

[...] Comme il s'agit d'un monument de caractère religieux, il est évident que les musulmans qui existent parmi les Noirs, ou les Comoriens, pourront se livrer, s'ils le désirent, à l'accomplissement des rites de leur culte¹ ».

Le bâtiment fut construit en ciment et peint d'une couleur ocre que évoquait l'apparence du pisé et de l'argile, puis décoré de fresques. Les pointes implantées dans les murs d'angle imitent les pointes de bois permettant de stabiliser la construction de terre et d'accrocher l'échafaudage destiné à construire ou à restaurer les murs d'argile. Cet ajout perd son sens compte tenu de l'usage du béton et les pointes deviennent un élément purement décoratif. L'absence de couverture et de toit en général, sauf les toits terrasses par endroits, rend malcommode l'utilisation de ce lieu, aujourd'hui privé de toute fonction spécifique. L'édifice doit plus être compris comme une évocation de mosquée que comme un véritable lieu de culte, même si quelques cartes postales de l'époque montrent des soldats musulmans en train d'y accomplir leur prière. L'environnement artificiel renforçait l'effet évocateur de l'architecture, la mosquée se trouvant proche d'une pinède de pins parasols, agrémentée de cases africaines et de fausses termitières.

1 Archives du musée des Troupes de marine à Fréjus.



Réplique en dimensions réduites d'une mosquée ancienne, cet édifice témoigne du souci de l'armée de répondre aux aspirations des soldats venus de l'Empire colonial français pour défendre la métropole pendant la Première Guerre mondiale.



PARIS XII^e

PAGODE, INSTITUT INTERNATIONAL BOUDDHIQUE

1930, 1975

Louis-Hippolyte Boileau (architecte)

Charles Carrière (architecte)

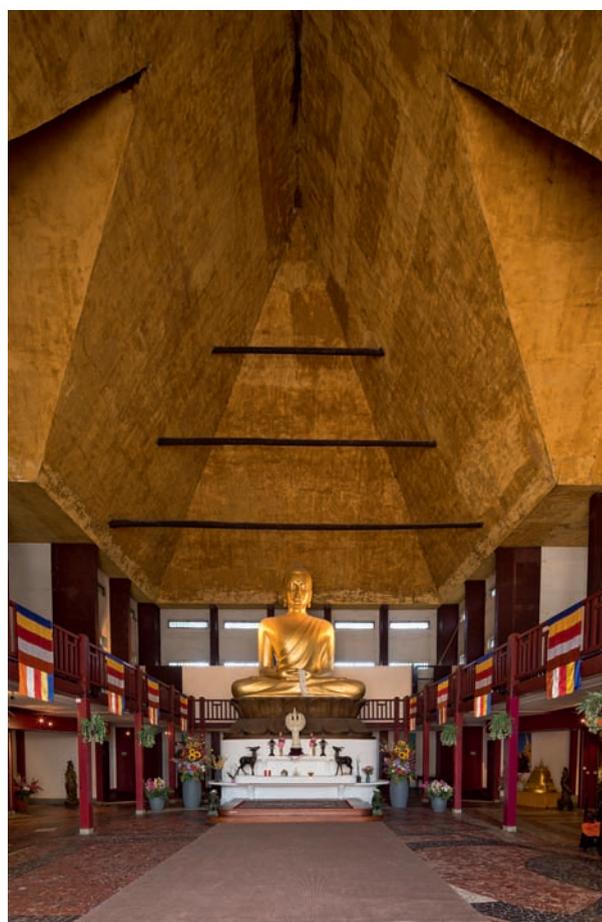
Inscription par arrêté du 29 octobre 1975, label « Patrimoine du xx^e siècle »

La « grande pagode », selon sa dénomination actuelle, compte, avec le palais des colonies devenu aujourd'hui Cité nationale de l'histoire de l'immigration, parmi les plus importants vestiges de l'Exposition coloniale internationale de 1931. Celle-ci proposait de manière éphémère, dans le bois de Vincennes, des reconstitutions – comme le temple d'Angkor Vat –, des pastiches ou des adaptations de modèles architecturaux du monde entier, témoignant de la richesse et de la diversité de l'Empire colonial français. Dans une enceinte de 8 000 m² en bordure du lac Daumesnil se trouvent deux bâtiments en bois, en forme de hutte ou de case africaine aux dimensions largement amplifiées. Le plus imposant édifice – ex-pavillon du Cameroun –, haut de 28 m et qui abrita de 1933 à 1971 le musée des Industries du bois de la Ville de Paris, devint en 1977, après restauration, la « grande pagode » pour servir de lieu de culte aux réfugiés d'Asie du Sud-Est ainsi qu'aux adeptes européens du bouddhisme.

Le bâtiment est en bois nordique de Finlande et en mortier. Il est constitué d'un volume rectangulaire précédé d'un porche accompagné lui-même d'un auvent supporté par neuf poteaux, chaque partie étant recouverte de toits en bardeaux à forte pente imbriqués les uns dans les autres. Dans son esprit, l'édifice a été conçu sur un modèle, peut-être mythique et en tout cas mal connu, d'habitat traditionnel des Bamouns, ethnie habitant le Cameroun français¹, mais il s'impose surtout par son élégance d'ensemble, son originalité et la réussite de son décor géométrique, lié à l'époque et au contexte artistique de sa création : la France de 1930. Sur la façade de la grande pagode figure la Roue de la Loi, ou *dharma-chakra*, la roue à huit rayons. À l'intérieur, des reliques du Bouddha historique y sont conservés depuis 2009.

À côté de la pagode se trouve l'ancien pavillon du Togo, dû aux mêmes architectes, qui doit être restauré pour accueillir une bibliothèque où seront réunis les textes sur les diverses traditions bouddhiques. Et dans l'enceinte de la pagode, on remarque également le temple bouddhiste tibétain de Kagyu-Dzong, construit entre 1983 et 1985 par l'architecte Jean-Luc Massot, selon des modèles tibétains adaptés aux possibilités techniques contemporaines.

1 Jean Despois, par exemple, affirme en 1945 que les Bamouns ont depuis longtemps abandonné leur modèle d'habitat circulaire pour des cases rectangulaires, et l'usage du bois – palmier raphia – pour le pisé ; on comprend ainsi que le modèle Bamoun est ici principalement une source d'inspiration libre ; voir « Des montagnards en pays tropical. Bamiléké et Bamoun (Cameroun français) », *Revue de géographie alpine*, vol. 33, n° 4, 1945, p. 595-634.



À l'intérieur de la « grande pagode » a été érigée en 1977 une statue, dorée à la feuille, du Bouddha, haute de 10 m, œuvre du sculpteur yougoslave François Mozès.

LOURDES (HAUTES-PYRÉNÉES)

BASILIQUE SAINT-PIE-X

1956-1958

Pierre Vago (architecte)
Pierre Pinsard (architecte)
André Le Donné (architecte)
Eugène Freyssinet (ingénieur)

Inscription par arrêté du 21 septembre 1995,
label « Patrimoine du xx^e siècle »

À côté de la basilique Notre-Dame-du-Rosaire en style romano-byzantin (1883-1901, Léopold Hardy architecte) et de la basilique néogothique de l'Immaculée-Conception (1866-1876, Hippolyte Durand architecte), la basilique Saint-Pie-X a été édifée en creusant l'esplanade des sanctuaires de Lourdes, à un niveau inférieur au gave du Pau, de manière à accueillir jusqu'à 25 000 fidèles tout en se gardant d'un effet architectural de masse. Caché aux regards, l'édifice, consacré par M^{gr} Angelo Roncalli (futur Jean XXIII) le 25 mars 1958 pour le centenaire des apparitions de la Vierge, n'en témoigne pas moins d'une ambition architecturale réelle, portée par Pierre Vago, disciple de Perret, accompagné de Pierre Pinsard et d'André Le Donné, avec l'aide de l'ingénieur Eugène Freyssinet, inventeur de la technique du béton précontraint. L'idée première était de réaliser un « grand abri » pouvant accueillir, en cas de pluie diluvienne, la foule massée sur l'esplanade pour la procession, du Saint-Sacrement ou la messe en plein air. La forme est déterminée en fonction du terrain et répond à un sens symbolique : l'ovale qui entoure le Christ en majesté. Elle permet aussi une bonne circulation des nombreux fidèles, entrant par des rampes d'accès largement dimensionnées et rassemblés autour d'un autel central « comme en des bras noués », selon la formule d'André Le Donné. Le sol s'infléchit au centre, pour faciliter la visibilité de toute l'assistance, tandis que le grand cube de pierre de l'autel, sur un podium surélevé, attire le regard des fidèles. La réussite de la composition d'ensemble tient d'une part à l'embranchement du podium en deux parties (7 puis 3 marches), qui évite le danger d'un effet pyramidal de l'autel, fâcheux tant d'un point de vue esthétique que liturgique. Elle tient d'autre part à un traitement d'ensemble du volume qui produit un sentiment de vastitude sans que l'on se sente pour autant perdu dans l'espace trop grand des 12 000 m² ou écrasé dans un tunnel trop bas, la hauteur au centre étant de seulement 10 m. L'éclairage artificiel, indispensable, malgré le jour ménagé entre les murs de soutènement et la couverture, met habilement en valeur l'autel central et son pourtour et laisse dans une relative pénombre le plafond et les entrevoûtes. Il contribue à instaurer l'échelle humaine de ce vaisseau, immense en superficie mais esthétiquement mesuré.

L'unique décoration de la basilique est constituée de 48 tentures figurant des saintes et des saints de tous les pays et de toutes les époques, qui symbolisent l'universalité de l'Église catholique.





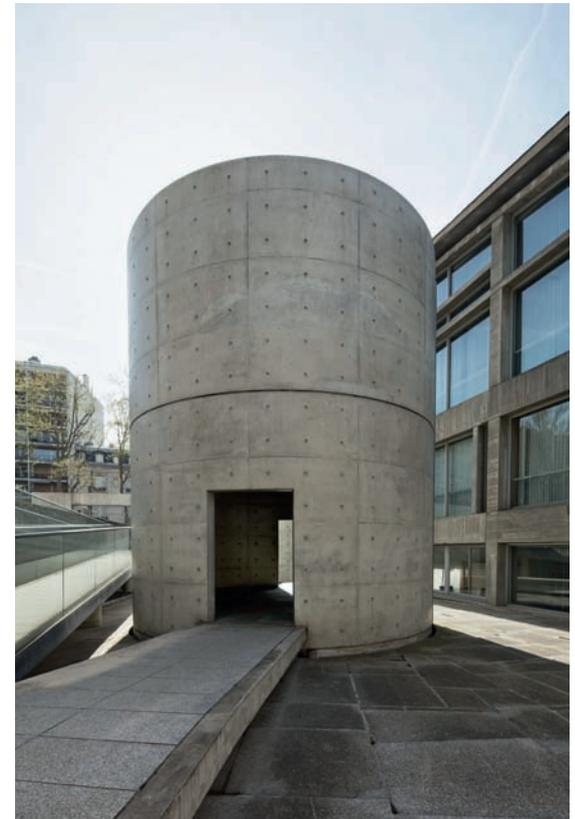
PARIS VII^e

ESPACE DE MÉDITATION UNESCO

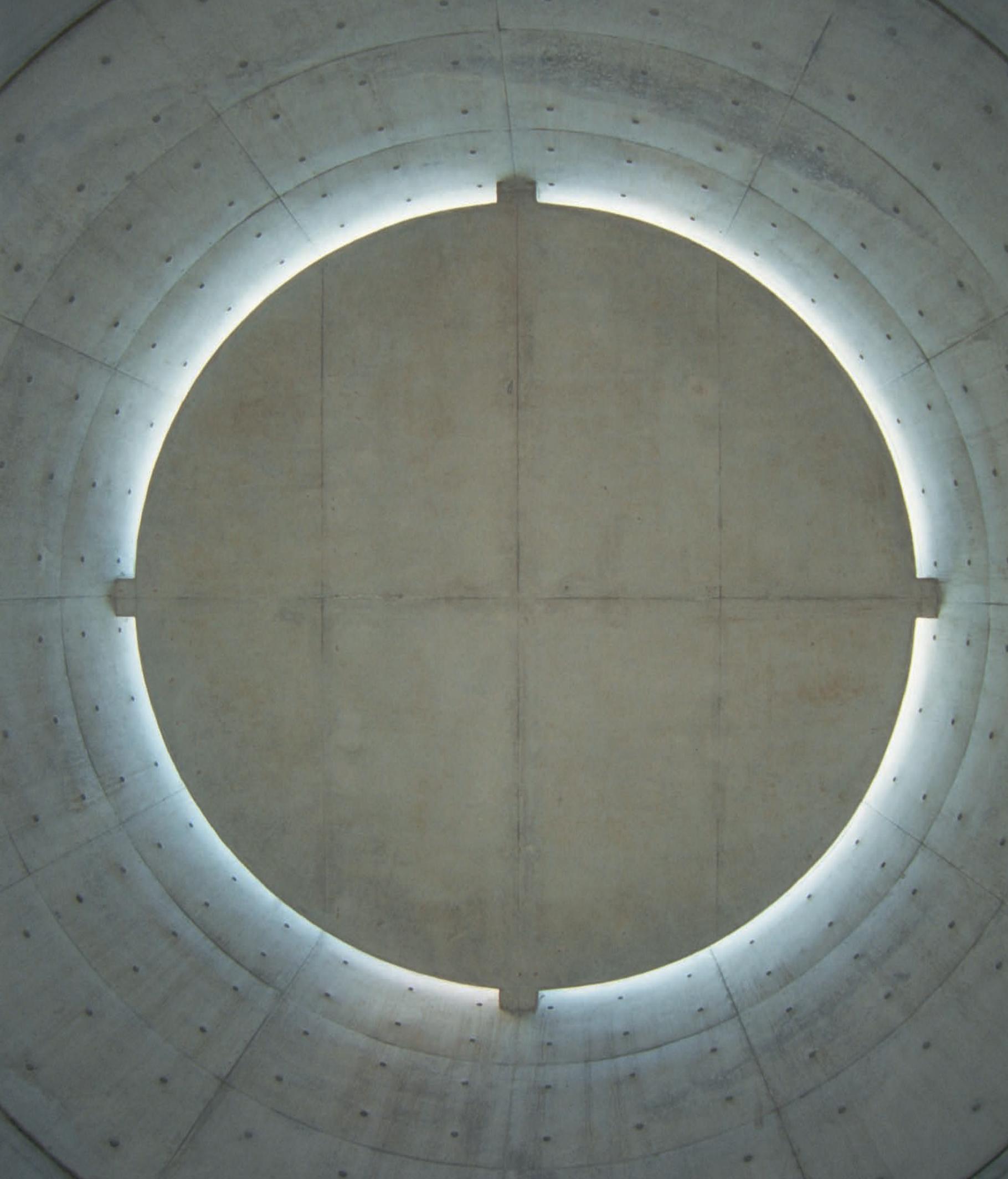
1995

Tadao Ando (architecte)

Première réalisation architecturale de l'architecte japonais Tadao Ando en France, cette commande, passée par l'Unesco pour célébrer le cinquantième anniversaire de l'Acte constitutif de l'organisation, fut inaugurée le 25 octobre 1995 à l'ouverture de la 28^e session de la Conférence générale. L'Espace de méditation a été choisi parmi les projets de nombreux architectes du monde entier et se présente très sobrement comme une structure cylindrique de 33 m² en béton brut de décoffrage. Le sol et le bassin sont en granit irradié le 6 août 1945 lors de l'explosion d'Hiroshima et décontaminé pour cette utilisation. L'œuvre se déploie sur une hauteur de 6,5 m. Chacun est invité à y entrer de manière solitaire et peut alors méditer à loisir sur l'horreur de l'utilisation de la bombe atomique à Hiroshima et sur le mystère du pouvoir destructeur de l'être humain. Pour pénétrer dans l'édifice, le visiteur emprunte comme un chemin initiatique qui le mène d'une rampe à un passage pavé le conduisant vers l'une des entrées. Puis il entre dans l'espace intérieur sans pousser de porte mais en passant de la lumière du jour à une relative pénombre. À l'intérieur, les chaises en fonte à dossier très haut, sur lesquelles on peut s'asseoir, invitent le regard à s'élever vers le haut du cylindre, dont le plafond est constitué d'une dalle circulaire plus petite que le cylindre, qui laisse entrer un flot de lumière lui-même circulaire. Tadao Ando explique ainsi le sens de son œuvre : « Il faut savoir passer outre les différences de race, de religion ou de nationalité pour respecter l'idée et la façon d'être des individus appartenant à des cultures et des sociétés différentes. Avec cet espace exigü, j'ai essayé d'exprimer la cohabitation pacifique sur terre. » C'est un message très ouvert et spirituel, une réflexion humaniste et pacifiste que délivre ainsi cet édifice sacré qui n'est lié à aucune religion instituée, mais où chaque visiteur peut inventer librement le rituel, la prière ou le culte qu'il souhaite.



Dominé par l'imposant bâtiment de l'Unesco dessiné par Marcel Breuer, cet espace de méditation offre au visiteur un lieu intime plein de sérénité, véritable contrepoint des assemblées générales cosmopolites de cette institution internationale.



SAINT-DENIS (SEINE-SAINT-DENIS)

MAISON D'ÉGLISE SAINT-PAUL-DE-LA-PLAINE

2012-2014

Patrick Berger (architecte)

Jacques Anziutti (architecte)

Édouard et Antoine Ropars (designer et tailleur de pierre)

Consacrée le 24 mai 2014, cette maison d'église est installée à Saint-Denis dans le quartier de la Plaine, en totale restructuration immobilière, à côté du Stade de France. Elle est composée d'une chapelle de 170 places qui communique avec une maison d'accueil, regroupant une salle d'exposition, une salle de réunion, un café et un logement. L'ensemble est situé au croisement de deux rues passantes et se trouve, grâce à ses parois vitrées, largement ouvert sur l'animation de la cité. Nul clocher ne signale de loin l'édifice, qui s'intègre par son volume aux immeubles environnants tout en affichant clairement son identité catholique grâce à sa croix qui se détache de manière bien visible sur les plis de la façade en aluminium. Le plan de l'église correspond au symbole de l'infini – un huit horizontal – dont la plus grande boucle, en forme de goutte d'eau, correspond à la chapelle tandis que la plus petite enclot un jardin. L'unité de l'ensemble tient à la structure

en acier autoportante à laquelle s'accroche toute l'élévation. Le point le plus haut est le chœur, ce qui donne au volume intérieur courbe sa dynamique et son élan. Ce chœur est entouré de parois de verre transparentes, qui le rendent très lumineux, et s'oriente vers le jardin, image moderne du paradis et symbole de la création du monde. La nef est aussi éclairée par un ensemble de douze baies zénithales qui évoquent les douze apôtres par le seul jeu de la lumière, saint Paul, le treizième apôtre auquel est consacré l'église, étant symboliquement présent dans l'espace lumineux du chœur. Le volume intérieur est très sobre dans sa conception et dans sa réalisation, sans sculpture, peinture ni vitraux, mais la grande qualité d'exécution et l'originalité de la forme générale le rendent singulier et expressif. L'ensemble du mobilier est dû aux architectes, à l'exception de la croix du chœur et du tabernacle, dessiné par Édouard et réalisé par Antoine Ropars.



La structure métallique à laquelle s'accroche tout l'édifice n'est visible qu'au-dessus du chœur, qui se trouve ainsi fortement mis en valeur.

