

Laval théologique et philosophique



Théâtre et théologie pratique

Bernard Reymond

Volume 56, Number 2, juin 2000

Esthétique et théologie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/401298ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/401298ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Faculté de philosophie, Université Laval

ISSN

0023-9054 (print)

1703-8804 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Reymond, B. (2000). Théâtre et théologie pratique. *Laval théologique et philosophique*, 56(2), 255–265. <https://doi.org/10.7202/401298ar>

THÉÂTRE ET THÉOLOGIE PRATIQUE

Bernard Reymond

Faculté de théologie
Université de Lausanne

RÉSUMÉ : *Le théâtre entretient avec la religion une étroite relation, une grande parenté. C'est peut-être la raison pour laquelle théologiens et gens d'Église du passé se sont montrés si suspicieux face à cette forme d'art. Quoiqu'il en soit, le rapprochement entre le théâtre et le culte devient de plus en plus évident à l'époque de la Réforme et de la Contre-Réforme, tout spécialement dans le nouvel aménagement des espaces du culte et de la liturgie. En conclusion, l'article marque les différences entre le théâtre et le culte, tout en indiquant certaines caractéristiques du théâtre que la pratique religieuse aurait tout intérêt à reconnaître et à mettre en valeur.*

ABSTRACT : *There is an astonishing similarity and kinship between theatre and religion. Maybe it is why most theologians and churchmen in former time have been suspicious of this form of art. Nevertheless, the relationship between theatre and sacred liturgy is more and more evident, especially in the transformations and arrangement of the places of worship which occur at the time of the Reform and the Counter-reform. In conclusion, differences are pointed out between theatre and worship, which a few characteristics of theatre are indicated which might be of great avail for worship.*

P ourquoi choisir le théâtre, et non une autre forme d'art, pour une confrontation avec la théologie pratique ? La question m'a été posée très directement, voilà peu, par un étudiant. Elle ne l'avait jamais été à propos des autres arts avec lesquels j'ai tenté des confrontations du même ordre : littérature, architecture¹, cinéma, musique², monde des images³. À propos de ces arts-là, la réponse est beaucoup plus facile à formuler ; chacun d'eux ne retient en effet l'attention que sur un seul mode expressif, qui de surcroît se trouve en relation directe avec les divers modes expressifs de la foi chrétienne, en particulier ceux du culte. Le théâtre, lui, est un phénomène considérablement plus complexe.

À quoi s'ajoute une difficulté toute personnelle et subjective : le théâtre est la forme d'art qui, de toutes, me touche le plus. Or il est toujours plus difficile de débattre d'un art pour lequel on éprouve de la passion que de ceux envers lesquels on se

1. Voir mon étude sur *L'Architecture religieuse des protestants. Histoire, caractéristiques, problèmes actuels*, Genève, Labor et Fides, 1996.

2. Voir mon article « Musique et théologie pratique », *Cahiers de l'Institut romand de pastorale*, 32 (décembre 1998), p. 13-23.

3. Voir mon petit livre sur *Le Protestantisme et les Images. Pour en finir avec quelques clichés*, Genève, Labor et Fides, 1999.

sent davantage de distance. Mais c'est justement dans la mesure où le théâtre me touche que, depuis longtemps, je me berce de l'intuition que sa confrontation avec les divers champs sur lesquels se porte l'intérêt de la théologie pratique, voire de la théologie en général, devrait être riche de perspectives renouvelantes.

Ce disant, je dois préciser d'emblée où se situe le centre de gravité de ma problématique : non sur l'emploi somme toute très utilitaire que font volontiers du théâtre les représentants de la théologie pratique, mais sur les liens entre religion et théâtralité. En d'autres termes, je vais laisser de côté la question de savoir dans quelle mesure les techniques du jeu théâtral peuvent contribuer à l'amélioration de la liturgie ou de la prédication⁴, ou s'il ne serait pas possible de rendre le culte (ou la messe) plus conforme aux exigences d'un public plus sensible que jadis au côté spectaculaire et attrayant de ce qu'on lui propose⁵. Je ne récus pas la légitimité de telles préoccupations. Mais elles restent à la surface des choses. Le thème de la théâtralité devrait me permettre, mais à la longue, d'aborder des problèmes plus fondamentaux.

J'ai fait état d'une intuition. Mais une intuition n'est pas raison, en tout cas pas une raison suffisante. Je dois au moins m'interroger sur son bien-fondé. Je repose donc la question : pourquoi le théâtre ? Une description du phénomène va me conduire à ce premier élément de réponse : parce que le théâtre est un art particulièrement complexe — aussi complexe dans son ordre que la religion l'est dans le sien. Le bien-fondé de mon intuition tient en d'autres termes à un parallélisme phénoménologique qui, sous bien des aspects, se présente même comme une parenté étroite entre ces deux formes culturelles.

Ma description n'est en l'occurrence, et à tout prendre, qu'une énumération. Le théâtre réunit en un tout les aspects suivants, que j'énumère sans ordre préconçu : il est un art de la « performance », comme disent les Anglo-Saxons, c'est-à-dire qu'il n'existe pas indépendamment du moment où il a effectivement lieu⁶ ; dans le moment même où il a lieu, les interactions entre acteurs et spectateurs ne cessent de participer à l'œuvre d'art en train de se constituer ; parce qu'il est une performance, le théâtre a lieu en un certain endroit, auquel il faut se rendre, et dont on revient ; ce qui a lieu s'accompagne d'un certain rituel (passage par le contrôle des billets, choix d'une place, trois coups, extinction des lumières, ouverture du rideau, etc.) ; le théâtre donne à voir des décors ou même des éléments construits architecturalement ; il suppose toute une science et un art des éclairages⁷ ; il donne à entendre (voix des acteurs, accompagnements musicaux, bruitsages, silences, etc.) et pose des problèmes

4. C'est par exemple ce que fait, d'ailleurs avec brio, Jana CHILDERS, *Performing the Word. Preaching as Theatre*, Nashville, Abingdon, 1998.

5. C'est le propos sans doute intéressant, mais souvent un peu simpliste, de Ted SAMPLE, *The Spectacle of Worship in a Wired World. Electronic Culture and the Gathered People of God*, Nashville, Abingdon, 1999.

6. La musique et la danse sont dans le même cas. Le cinéma, en revanche, est un art de la performance différée, en ce sens que le film est achevé avant d'être projeté en salle, et que la projection devant un public ne modifie en rien ce qui se trouve déjà fixé sur la pellicule.

7. Je parle évidemment du théâtre tel que nous le connaissons, non tel que l'ont vécu les gens des siècles antérieurs à l'usage de l'électricité.

d'acoustique ; il a une composante littéraire, ou pour le moins narrative, dans la mesure où le jeu théâtral suppose un texte ou pour le moins un canevas, donc une trame narrative ; à quoi on peut ajouter le rôle des costumes, des maquillages, des masques, des travestissements, etc. Le théâtre est fait de la connivence ou de la synergie de tous ces éléments... et cette énumération est loin d'être exhaustive !

Je parle évidemment du théâtre tel que nous le connaissons aujourd'hui, c'est-à-dire tel qu'il s'est constitué en une discipline artistique autonome, au même titre que la peinture, la sculpture ou la musique, dès le moment où elles se sont progressivement affranchies de leurs assujettissements religieux. Pour le théâtre comme pour les autres arts, ce processus de sécularisation s'est accéléré dès la fin du XVII^e siècle, pour aboutir au statut d'autonomie que leur a conféré l'âge romantique. Mais cette autonomisation ne peut ni ne doit nous faire oublier combien, dans son statut ancestral, le théâtre était proche de la religion, jusqu'à faire corps avec elle. Pour le dire sommairement, théâtre et religion, dans leurs tréfonds, relèvent l'un par rapport à l'autre de domaines qui se recouvrent partiellement, voire très largement, ou dont les frontières respectives ne peuvent pas être clairement délimitées.

LES THÉOLOGIENS ET LE THÉÂTRE

Cette parenté originelle serait-elle l'une des raisons pour lesquelles les théologiens et autres gens de religion se sont montrés si souvent méfiants, voire hostiles, envers le théâtre ? Dès les débuts, les Pères de l'Église se sont en tout cas montrés plus que réservés envers lui. Comme vient de très bien le rappeler Simone De Reyff⁸, les condamnations ecclésiastiques ont commencé déjà avec Tertullien (155-220). Mais tenons compte du contexte : à ses yeux le théâtre ne pouvait être qu'une manifestation de la culture païenne. Il le tenait donc pour une forme d'idolâtrie et lui reprochait son immoralité et son impudicité. Il restait plus que perplexe devant la flexibilité physique et mentale des acteurs, capables d'incarner successivement plusieurs personnages fort différents les uns des autres. Et du moment que le théâtre joue sur les apparences, il lui reprochait d'être trompeur, menteur, intrinsèquement faux. Même critique chez saint Augustin, qui a, sur ce point, commandé toute la conception théologique ultérieure : le théâtre éveille les passions mauvaises, pervertit la conscience du bien et du mal, met en scène des situations inventées et artificielles, singe les attitudes et sentiments des hommes et femmes réels. Il est donc un lieu de mensonge et de dépravation. Les chrétiens devraient s'abstenir de ce genre de distraction.

Ces réticences initiales envers le théâtre se retrouvent dans toute la tradition occidentale. Molière, c'est bien connu, n'eut pas droit à une sépulture chrétienne. Rousseau ne voulait pas de théâtre dans sa Genève natale. Ou encore, en 1826, les pasteurs de Morges adressèrent aux autorités de cette aimable cité située sur les bords du Léman une lettre dans laquelle on pouvait lire : « La comédie peut servir dans les grandes villes et dans les États puissants et corrompus à distraire les gens oisifs que le

8. Simone DE REYFF, *L'Église et le Théâtre*, Paris, Cerf, 1998.

désœuvrement et l'abus de la richesse entraîneraient à de grands désordres. Mais [...] la comédie est en thèse générale une école de luxe et d'immoralité [...] elle ne saurait convenir [...] aux États républicains qui, pour se soutenir, ont nécessairement besoin de mœurs simples et sévères [...]»⁹.

Le rappel de ces critiques et réticences ne doit toutefois pas nous faire oublier la place que le christianisme a su faire au théâtre. Du côté catholique, l'usage que les jésuites firent du théâtre dans leurs programmes scolaires est bien connu. Même remarque pour les tragédies que Racine écrivit à l'usage d'internats catholiques pour jeunes filles (*Esther*, *Athalie*). Les protestants ne sont pas en reste : Théodore de Bèze, le successeur de Calvin à Genève, écrivit et fit jouer un *Abraham sacrifiant* qui s'impose comme un moment important de notre littérature ; pour leur part, les collèges protestants français d'ancien régime eurent sur ce point une politique souvent identique à celle des jésuites. Le musée Ringling de Sepulveda, Floride, possède une intéressante peinture hollandaise du XVII^e siècle représentant un théâtre au moment d'une représentation en plein cœur de la calviniste Amsterdam. Et n'oublions pas qu'en Allemagne, Lessing, penseur protestant d'importance dans le panorama du XVIII^e siècle, ne négligea pas d'écrire et de faire représenter des pièces de théâtre, en particulier son célèbre drame *Nathan le sage*.

La réserve chrétienne envers le fait théâtre n'en est pas moins bien réelle, surtout dans le XIX^e siècle protestant d'expression française, incarnée par exemple par un Alexandre Vinet qui n'hésitait pas à recommander la lecture des pièces de Racine ou de Molière, mais ne jugeait pas opportun qu'elles soient effectivement mises en scène. Alors pourquoi ces réticences ? Ne seraient-elles pas le résultat d'une sorte d'effroi, de la part des théologiens et autres gens de religion, devant ce qui, dans ses manifestations collectives, ressemble par trop à la religion ? Peter Niederstein raconte que, lors du semestre qu'il passa comme professeur invité à Hambourg en été 1958, Paul Tillich arriva en retard à une soirée familière à laquelle il avait invité des étudiants et s'excusa auprès d'eux en ces termes : « Je viens de vivre au théâtre une représentation de la deuxième partie du Faust de Goethe. » Et il ajouta sur un ton qui trahissait sa profonde émotion : « Ce fut un véritable culte¹⁰ ! » Contre-épreuve, mais péjorative : le ton de reproche sur lequel on entend dire parfois « ce pasteur prêche comme un acteur ! » ou « votre religion, c'est du théâtre ! ». Le soupçon est donc double : 1) que le culte, trop « théâtral », ne soit ni vrai ni suffisamment authentique ; 2) que le théâtre en vienne à se substituer au culte et à le rendre inutile ou superflu (voir à propos du cinéma l'expression « film culte »).

9. Document conservé aux Archives communales de Morges, cité par Catherine BISCHOFF, *Approches de la vie religieuse dans la paroisse nationale évangélique réformée de Morges (1820-1850)*, mémoire de licence dactylographié, Université de Fribourg, Faculté des Lettres, 1995, p. 50.

10. Peter NIEDERSTEIN, *Schnittpunkte. Albert Schweitzer mit der Seele suchend*, Baden, Merker, 1997, p. 46.

LA LEÇON DE SCHLEIERMACHER

Plutôt que de continuer à tenir pour périlleuses ces analogies entre le théâtre et les aspects culturels du christianisme, je propose de considérer au contraire ces ressemblances comme autant de chances qui, en tout cas du côté de la religion, peuvent nous permettre de mieux percevoir les enjeux de ce qui se passe dans le champ du religieux.

Ma principale référence théologique est ici, évidemment, Schleiermacher qui, dans ses *Discours sur la religion* (1799) invitait à considérer l'homme (ou la femme !) de religion comme un « virtuose » — un mot à entendre dans sa connotation de l'époque, c'est-à-dire non dans le sens de l'interprète plus époustouflant que convaincant, mais de l'artiste reconnu dans toute l'authenticité de son talent. Car le virtuose, pour Schleiermacher, est celui (ou celle !) qui rend perceptible ou possible ce qui ne le serait pas vraiment sans son concours. S'il est poète, il fournit par exemple aux amoureux les mots dont ils ont besoin pour prendre conscience de leur amour et se le dire l'un à l'autre ; compositeur, il donne forme aux rythmes et aux sons dont une collectivité a besoin pour éprouver ensemble certains sentiments ou exprimer certaines idées ; peintre, il rend visible ce que l'on ne saurait voir sans qu'il le montre, comme William Turner quand il apprit aux Européens à voir enfin toute la poésie romantique des paysages alpestres.

Dans ce sens aussi, le culte (ou la messe), comme le théâtre, devrait aider celles et ceux qui y participent à devenir conscients de ce qu'ils ne percevraient pas sans lui et à le vivre, fût-ce chacun à sa manière propre : le sentiment et l'expression du péché, la libération qu'implique le pardon, le caractère mobilisateur de l'espérance, etc.

Or tout cela, le culte, comme le théâtre, le propose et le fait vivre sous forme de « performance » — un mot qui, en anglais peut aussi désigner la célébration effective d'un rituel religieux. Une remarque du prix Nobel de littérature et homme de théâtre Dario Fo prend à cet égard toute son importance : « Le théâtre n'a rien à voir avec la littérature, quoi qu'on fasse pour l'y réduire [...]. Une œuvre théâtrale valable, paradoxalement, devrait ne pas plaire à la lecture et ne révéler sa valeur qu'à la réalisation scénique. On me dira ce qu'on voudra : c'est en les voyant jouées sur les planches que des pièces comme le *Don Juan* ou le *Tartufe* de Molière me sont apparues comme des chefs-d'œuvre¹¹. »

On devrait toujours pouvoir et devoir en dire autant de la liturgie : elle est bien davantage que des textes écrits, elle est quelque chose qui se passe, quelque chose qui se fait. Même remarque pour la prédication : imprimé, un sermon n'est déjà plus un sermon¹². Manfred Josuttis a déjà attiré fortement l'attention sur ce point dans son étude sur le culte envisagé sous l'angle des sciences du comportement¹³. On peut bien, à cet égard, parler non plus seulement de *fides ex auditu*, mais de *fides e visu* —

11. Dario FO, *Le Gai Savoir de l'acteur*, Paris, L'Arche, p. 258-259.

12. Voir sur ce point mon livre *De vive voix. Oralité et prédication*, Genève, Labor et Fides, 1998.

13. Manfred JOSUTTIS, *Der Weg in das Leben. Eine Einführung in den Gottesdienst auf verhaltenswissenschaftlicher Grundlage*, München, Kaiser, 1991.

mais non sans remarquer que, aux temps apostoliques, il n'y avait ordinairement pas d'écoute qui ne soit accompagnée d'une vision du locuteur (l'écoute sans vision, par le biais du téléphone ou de la radio, est une invention moderne).

Ces quelques considérations s'inscrivent évidemment en faux contre la vieille distinction qui fit si longtemps le fond de commerce de la polémique protestante anti-catholique : elle opposait le protestantisme comme étant par excellence et même quasi exclusivement une « religion de l'oreille », tandis que le catholicisme serait essentiellement une « religion du regard », cette dernière caractéristique étant présentée du même coup comme un indice de son incurable tendance au paganisme.

RÉFORME, CONTRE-RÉFORME ET NOUVELLES SCÉNOGRAPHIES CULTUELLES

Le fait est là : le concile de Trente, comme l'avait très bien montré Emile Mâle¹⁴, a délibérément misé sur les aspects visibles de la foi, d'où la fréquence dans l'imagerie post-tridentine du thème du voile christophore de sainte Véronique ; d'où aussi la décision d'ouvrir les chœurs jusque-là fermés à la vue des fidèles par des jubés¹⁵, avec la mise en évidence du maître-autel et de la monstrance qui, désormais, devait le surmonter ; d'où encore le développement de l'art baroque catholique¹⁶ et tout le processus de théâtralisation de la messe qu'il suppose : l'architecture baroque catholique est une architecture résolument théâtrale.

Considéré sous cet angle-là, le protestantisme s'est montré considérablement plus réservé. Olivier Millet vient de le montrer de manière très convaincante à propos de la rhétorique : la Réforme, tant luthérienne que réformée, a voulu bannir de la chaire tout ce qui pouvait sentir l'artifice, d'où le développement de toute une rhétorique de la sobriété... mais qui était une rhétorique tout de même¹⁷. Mais la réserve n'entraîne pas l'invisibilité. Ma conviction est que la Réforme n'eût pas abouti, qu'elle n'eût pas atteint et emporté l'assentiment de tant de ses contemporains, si elle n'avait pas présenté des aspects éminemment visibles¹⁸. Elle a en effet été une réforme du culte tout autant qu'une réforme de la foi. Elle s'est donc manifestée par ce qu'il faut bien appeler une nouvelle scénographie du culte. On peut même voir un net parallélisme entre la théâtralisation de la messe post-tridentine et la nouvelle scénographie du culte protestant : si la Contre-Réforme a voulu être une réponse au défi que consti-

14. Emile MÂLE, *L'Art religieux après le concile de Trente*, Paris, Colin, 1932.

15. Voir Bernard CHEDOZEAU, *Chœur clos, chœur ouvert. De l'église médiévale à l'église tridentine (France, XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Cerf, 1998.

16. L'existence de l'art baroque catholique ne doit pas faire oublier celle de tout un art baroque protestant, sensiblement différent dans sa visée et son inspiration.

17. Voir l'importante contribution d'Olivier MILLET, « Réforme protestante et rhétorique », dans Marc FUMAROLI, éd., *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, Paris, PUF, 1999, p. 259-309. Millet rappelle l'importance de l'apport de Melanchthon à cette discipline, mais aussi les traités d'autres auteurs protestants, dont des réformés de langue française.

18. Un remarquable ouvrage collectif vient de le montrer très fortement à propos de la Réforme presbytérienne ou réformée : Paul Corby FINNEY (éd.), *Seeing Beyond the Word. Visual Arts and the Calvinist Tradition*, Grand Rapids, Eerdmans, 1999. Voir aussi ma petite étude sur *Le Protestantisme et les Images*, déjà citée.

tuaient les nouvelles manières d'être et de faire de la Réforme, la théâtralisation catholique de l'art baroque peut être considérée comme un effet direct de la nouvelle mise en scène du culte protestant.

Cette nouvelle scénographie avait un but précis : donner une forme visible, voire tangible, à la conception réformée du culte qui devait prévaloir désormais¹⁹. C'est très sensible avec la manière dont Zwingli proposa de célébrer la première cène « évangélique » à la collégiale principale de Zurich, en 1525 : on laissa de côté l'ancienne vaisselle liturgique d'or ou d'argent en usage dans la messe médiévale, pour la remplacer par des gobelets et des assiettes de bois, en l'occurrence par la vaisselle en usage dans les moindres chaumières de la région. On n'aurait pu concrétiser mieux l'affirmation réformée selon laquelle la vie sainte n'est pas celle qui se passe dans des maisons religieuses, à l'écart de la vie laïque, mais celle du père et de la mère de famille qui assument toutes leurs responsabilités parentales. C'était aussi une manière de rompre délibérément avec la conception sacrificielle de la messe, pour lui substituer une conception mettant résolument en évidence la commensalité avec le Christ. C'est dans le même sens que les réformés des Pays-Bas et d'Écosse avaient et ont encore parfois l'habitude de prendre la communion assis à une grande table — celle de la famille des enfants de Dieu.

Quant à la réorganisation des espaces cultuels, la solution la plus généralement adoptée par les réformés a consisté à reprendre à leur compte un dispositif déjà en place : celui qui prévalait quand les laïcs se regroupaient dans la nef autour de la chaire dressée à mi-longueur contre l'un des piliers. Les jubés, ai-je rappelé plus haut, fermaient pratiquement l'accès au chœur et donnaient à la nef la forme d'un grand rectangle allongé. C'est dans cet espace-là que, sauf exceptions²⁰, s'est inscrit désormais l'espace cultuel des réformés. La chaire était déjà en place. Il a suffi de dresser la table de communion devant elle, au centre de l'espace occupé par les fidèles. Et du moment que, dans la plupart des cas, les sièges étaient faits de poutres, la solution la plus simple a consisté à disposer les fidèles en carré autour de la table et de la chaire — un dispositif que j'ai proposé d'appeler « quadrangle choral réformé ». Cette disposition présente le très grand avantage de rendre très visible la communauté des fidèles et de favoriser les échanges visuels entre ses membres. On ne saurait signifier mieux que le culte est l'affaire de ces fidèles, et non celle du prêtre ou du pasteur seulement. C'est d'ailleurs la mise en place que l'Église catholique favorise en de nombreux endroits depuis que Vatican II a insisté sur la notion de peuple de Dieu dans la conception de la messe : en bien des endroits, la disposition des lieux dans une église catholique ressemble maintenant à s'y méprendre à la disposition réformée la plus classique, à cette différence près que les réformés du XX^e siècle, sous l'influence de courants « haute Église », ont trop souvent renoncé à ce dispositif si caractéristique de leur conception du culte.

19. Pour plus d'informations sur ces différents points, se reporter à mes études *L'Architecture religieuse des protestants* et *De vive voix*, déjà citées.

20. Par exemple à Saint-Pierre de Genève, où l'on a choisi de célébrer le culte dans le chœur, la nef restant pratiquement hors d'usage jusqu'au début du XIX^e siècle.

LE THÉÂTRE POUR MODÈLE ?

Or, fait curieux qui n'a jusqu'ici pas suffisamment été mis en valeur, cette scénographie du culte réformé n'est pas sans analogies avec la forme des théâtres à la même époque²¹. Une gravure du XV^e siècle montre par exemple la représentation d'une pièce de Térence : les spectateurs entourent un espace de jeu quadrangulaire qui n'est pas sans similitude avec le quadrangle choral réformé. Quant aux théâtres élisabéthains, on s'est parfois demandé s'ils n'avaient pas servi de modèles pour la conception du temple Paradis, à Lyon, qui en dépit de son destin fort éphémère (il fut détruit par les forces du roi trois ans après sa construction) est la plus ancienne construction réformée à propos de laquelle nous sont parvenues des images suffisamment fiables et détaillées. D'où la question que nous pourrions nous poser : les usages théâtraux de l'époque ont-ils eu une influence sur la mise en scène nouvelle du culte ? Aucun document ne permet de répondre à cette question, et si ce fut peut-être effectivement le cas, nous pouvons imaginer, sur la foi de leur réputation, que les protestants auraient promptement censuré cette idée dans leur propre esprit avant même de chercher à la formuler.

L'hypothèse n'en est pas moins plausible, et qu'elle le soit importe au premier chef au présent propos. Si nous jetons un coup d'œil sur l'évolution ultérieure de l'architecture protestante, nous constatons en effet que le parallélisme avec l'évolution de l'architecture théâtrale est aussi patent que constant. L'exemple le plus flagrant en est, à côté de nombreux autres, la célèbre *Frauenkirche* de Dresde, actuellement en cours de reconstruction : son espace intérieur ressemblait à s'y méprendre à celui d'un théâtre à l'italienne — et pourtant personne, à l'époque ni plus tard, n'a mis en doute son caractère proprement cultuel. Au même moment s'est d'ailleurs développée du côté protestant une théâtralisation de l'art de la chaire, avec une forte mise en valeur de cet élément du mobilier liturgique, qui n'est pas sans analogie avec la théâtralisation du maître-autel qui avait alors cours dans l'art baroque catholique. Et ce n'est pas un hasard si, dans la foulée, la mise en valeur du prédicateur en orientant sur lui tous les regards des fidèles l'a progressivement emporté sur l'ancien dispositif qui favorisait les échanges visuels entre les fidèles, donc la mise en valeur de la congrégation comme telle.

Ensuite, l'architecture protestante de l'époque romantique peut être considérée comme la transposition dans le domaine religieux de la volonté d'« illusion théâtrale » qui prévalait du côté de la scène. L'architecture néogothique est comme l'équivalent d'une vaste mise en scène destinée à éveiller chez les fidèles le sentiment (ou la nostalgie) de la foi. L'architecture néogothique semble vouloir concrétiser dans l'espace la vision nostalgique dont rendaient compte par exemple les œuvres du grand peintre protestant Caspar David Friedrich. Désormais, le propos n'est plus de donner à voir le peuple des fidèles rassemblés pour le culte — ces fidèles qui, selon le mot du liturgologue allemand Rainer Volp, sont le symbole principal du culte chré-

21. Voir à cet égard mon article, « D'où le temple Paradis (1564-1567) tenait-il son modèle ? », *Bulletin de la Société d'Histoire du Protestantisme Français*, Paris (1999), p. 263-284.

tien²² — mais de placer ces mêmes fidèles dans un environnement les plongeant dans l'illusion d'un XIII^e siècle, « âge d'or de la foi ». Cette théâtralisation — probablement inconsciente — prévaut d'ailleurs aussi pour l'aspect extérieur des bâtiments, sinon on ne voit pourquoi ni comment les réformés qui, dans les années 1860, construisirent un temple aux portes de Fribourg, alors bastion culturel du catholicisme suisse, choisirent de lui donner l'apparence d'une église catholique du XIII^e siècle, au lieu de s'en tenir à un modèle relevant plus résolument de leur tradition confessionnelle.

Les choses n'ont fait que s'aggraver tout au long du XX^e siècle. Le jugement sévère de Franck Debié et Pierre Vérot sur l'architecture religieuse catholique des décennies 1950-1970 vaut aussi pour l'architecture protestante :

À partir du moment où l'interprétation de la réforme liturgique généralise la messe face au peuple, l'architecture des grandes basiliques rectangulaires des années 1955-1965, inspirées des églises alémaniques, perd l'essentiel de sa signification : le mur du fond donne l'impression d'un mur de scène, un décor théâtral et démesuré pour les prêtres qui célèbrent le dos au grand crucifix, lui-même réduit à une fonction décorative²³.

Je n'ai pas grand-chose à ajouter à cette critique aussi acerbe que justifiée, sinon pour remarquer que, en l'occurrence, ces grands murs de fond devant lesquels on assied frontalement les fidèles, chez les protestants comme chez les catholiques, ressemblent à s'y méprendre aux écrans de cinéma, au point qu'on se demande si les architectes qui proposent de tels dispositifs ne reconduisent pas dans les espaces cultuels, mais sans en être conscients, l'organisation de l'espace à laquelle les a habitués la fréquentation des salles obscures.

PROPOSITIONS FINALES

Il y a donc bien une théâtralité du religieux chrétien. À mon sens, elle n'est pas à réprouver comme telle. Au contraire, à trop la rejeter on refuse d'en reconnaître la présence, voire le caractère inévitable : elle fait partie de l'humain, qui lui-même fait inaliénablement partie de la foi. Et du même coup, faute d'en prendre conscience, on prête la main à des théâtralisations de mauvais aloi. Je tiens pour beaucoup préférable de tenir compte de cette inévitable théâtralité du fait religieux, et mieux encore d'en tirer parti. Car une telle prise en compte consciente et voulue implique aussi que l'on reste tout aussi vivement conscient de ce qui distingue le théâtre tel que nous le connaissons dans notre forme de société, des manifestations de la vie religieuse qui lui ressemblent le plus, à savoir évidemment le culte, la messe ou la divine liturgie.

Les trois différences les plus importantes à prendre en considération me semblent être les suivantes.

22. Voir Rainer VOLP, *Liturgik. Die Kunst, Gott zu feiern*, 2 vol., Gütersloh, Gert Mohn, 1992-1994.

23. Franck DEBIE, Pierre VEROT, *Urbanisme et Art sacré. Une aventure du XX^e siècle*, Paris, Criterion, 1991, p. 275-276.

À la différence du théâtre, le culte suppose l'accomplissement d'un rituel répétitif. Sa répétition est nécessaire pour que les fidèles puissent bien s'y associer (les prières auxquelles ils s'associent le mieux sont par exemple celles qu'ils connaissent par cœur, comme l'Oraison dominicale). Le culte ne peut donc ni ne doit constamment surprendre par des effets de nouveauté, faute de quoi il se transforme en *show* religieux²⁴ (ce que trop de cultes et de messes ont tendance à devenir, dans les milieux de l'évangélisme américain comme dans ceux qui sont marqués par un fort souci de tradition).

Les véritables acteurs du culte ou de la messe sont les fidèles eux-mêmes, qui prient, chantent, communient. Il faut absolument les dissuader de se complaire dans un statut de spectateurs venus consommer quelque spectacle de caractère religieux.

Tandis que l'acteur de théâtre joue un rôle, incarne un personnage qui n'est pas lui-même, et interprète un texte dont il n'est pas l'auteur, le liturge ne fait qu'assumer une fonction au service de la communauté (il l'aide à rendre son culte à Dieu), et le prédicateur est essentiellement un témoin qui parle à titre personnel, sous sa propre responsabilité.

La religion n'est donc pas réductible au théâtre comme tel, mais sa théâtralité n'en est pas moins bien réelle. Ce qui me conduit à relever quatre constantes du théâtre que l'on aurait tout intérêt à mieux reconnaître et mettre en valeur du côté du religieux chrétien.

Le théâtre contemporain a beaucoup tiré parti des idées de Bertolt Brecht sur la *double distanciation*²⁵ : il y a la distance que l'acteur, donc aussi le liturge ou le prédicateur, doit conserver envers son propre « jeu », pour le contrôler et pour éviter de prêter la main à des tendances extatiques ou fusionnelles préjudiciables au fait théâtral comme au fait cultuel. Et puis il y a la distance que la mise en scène doit inciter les spectateurs à prendre envers leur propre situation, par exemple pour les désengluier des idéologies ambiantes ; de même, liturgie et prédication doivent permettre une prise de distance envers soi-même et la vie quotidienne, ou envers les exigences sociales dont on est prisonnier.

Le théâtre joue sur la *fiction*. C'est, nous l'avons vu, ce que les gens de religion ont le plus coutume de lui reprocher. Mais la liturgie aussi est fiction, tout comme la prédication : toute évocation d'une situation ou d'un cas concret est une reconstitution fictive par voie de discours. Liturgie et prédication, comme dirait l'historien Paul Veyne, sont des « mises en énigmes » de l'existence individuelle et collective. J'aime à cet égard la définition très positive que le théologien californien Robert McAfee Brown donne de la fiction : « Par fiction, nous entendons les créations littéraires dans lesquelles les personnages existent seulement dans la tête des auteurs et nous confrontent pourtant à eux comme à des personnages réels auxquels nous pouvons nous

24. Ainsi les propositions de Ted SAMPLE, dans le livre cité en note 5.

25. Le terme allemand est *Verfremdung*. Il implique une idée d'étrangeté, voire d'aliénation. Je m'en tiens ici aux connotations qu'implique le vocable français.

comparer et dont l'exemple peut nous défier ou nous encourager²⁶. » Et pourquoi ne pas citer Picasso qui aurait dit dans un entretien : « L'art est un mensonge qui révèle la vérité²⁷. »

Théâtre et religion font une large part au *rêve* et à l'*imaginaire*. C'est évident pour le théâtre. *Le Songe d'une nuit d'été*, de Shakespeare, assume à cet égard une fonction quasi emblématique. Mais c'est tout aussi vrai du culte et de la vie religieuse en général. Une religion qui ne parle pas à l'imaginaire est inopérante. Considérée sous cet angle, la référence à l'*Apocalypse* revêt une nouvelle nécessité.

Enfin le problème du *beau*. Les chefs de file des mouvements de renouveau liturgique qui se sont manifestés dans les Églises de la Réforme au cours du XX^e siècle se sont souvent plaints de la « laideur » des temples et ont voulu y réintroduire la « beauté » qui, selon eux, convient à la louange de Dieu. Mais de quelle beauté s'agit-il ? À trop s'engager dans cette direction, on a tôt fait de succomber aux séductions de quelque *theologia gloriae* et d'oublier qu'il peut y avoir une beauté existentielle du « laid »²⁸. La réflexion sur ce point demande à être sérieusement reprise, surtout du côté des théologiens et gens de religion. Je me contente ici d'en signaler l'importance. Le problème du beau redevient urgent dès le moment où l'on reconnaît et valorise positivement la dimension théâtrale de la foi chrétienne.

Tout cela ne constitue pas à proprement parler une conclusion. C'est que je n'en ai pas — pas encore. Je n'en suis pour le moment qu'à entrevoir les virtualités d'une problématique. Ma contribution ne peut rien être d'autre qu'un essai d'y voir un peu plus clair.

26. Robert MCAFEE BROWN, *Persuade Us to Rejoice. The Liberating Power of Fiction*, Louisville, Westminster, 1992, p. 13. La littérature en français sur les problèmes littéraires, psychologiques, sociologiques, etc., de la fiction est surabondante.

27. Phrase citée par l'un des participants au colloque de Fribourg qui a été l'occasion de la présente communication.

28. La bataille à laquelle donna lieu la première représentation d'*Hernani*, de Victor Hugo, reste exemplaire à cet égard.