

La Maison-Dieu, 219, 1999/3, 7-32

Jean-Yves HAMELINE

THÉÂTRALITÉ DE LA LITURGIE

LA CONFRONTATION de la liturgie et du théâtre fait partie de ces entreprises mille fois recommencées, comme si l'un et l'autre des deux termes ne pouvaient parvenir à une suffisante intelligence, sans se poser conceptuellement et pratiquement par rapport à son partenaire.

Il arrive souvent que cette confrontation devienne banale, fonctionnant à prix réduit au moyen d'un lexique spécialement « narcotique ¹ ». On y invoque le Sacré, le Corps, le Mystère, l'*aura*, la Fête ou le Jeu, comme si la part d'imagination, en sa solennité, ou ce qui revient un peu au même, en sa parodie, se transférait de la chose dans le dire, avec sa Majuscule, trace intonatoire, comportementale. Théâtre des mots sur la feuille même ?

Nous ne prétendons pas échapper à ces difficultés : l'analogie de toute entreprise de communication ou d'ex-

1. Je dois ce merveilleux adjectif à la lecture déjà ancienne de Michel BERNARD, *L'Expressivité du corps*, « Recherche sur les fondements de la théâtralité », Paris, J.-P. Delarge, Éditions Universitaires, 1976, p. 11, terme emprunté par cet auteur à Ogden et Richards, couple renommé de la sémiotique américaine de ce siècle.

pression avec du « théâtral », semble se reformer inexorablement, comme une destinée, ou comme la mer derrière le nageur. Voulez-vous du théâtre ? « On » en a mis partout, à commencer par la pose, ici-même, de l'écrivain (si « ici-même » il y a²).

Des difficultés plus précisément méthodologiques, et somme toute assez prévisibles, apparaissent dès le départ de cette entreprise de confrontation. La première de ces difficultés tient, on le devine sans peine, à l'incertitude à la fois conceptuelle et pratique des frontières internes et externes des deux domaines désignés comme « théâtre » et « liturgie ».

Hétérogénéité du théâtre

Tous les auteurs récents soulignent à l'envie la fluidité, la mobilité, le remaniement des catégories qui concernent les conceptions et les pratiques que la commodité nomme « théâtrales », et beaucoup se rallient à la nécessité d'utiliser un concept de plus grande extension, tel que celui de « spectacle », pour pouvoir mieux, dans un deuxième temps, en redifférencier les sous-ensembles, et saisir leur morphologie dans l'histoire ancienne ou dans les redistributions récentes et contemporaines. Mais même dans ces perspectives, de grandes difficultés subsistent, comme si la différenciation conceptuelle et indissolublement sa critique étaient d'une certaine façon devenues l'objet même de la pratique du « spectacle », dans la détermination de l'action scénique et la mise à l'épreuve, comme spectacle même, de ses conditions de possibilité.

Guy Dumur avait exprimé ces difficultés au lecteur de la préface qu'il avait écrite pour l'*Histoire des spectacles*, rédigée il y a trente ans sous sa direction³. Non sans pré-

2. Il est possible que toute la différence entre le statut de cet écrit et celui du théâtre et de la liturgie repose sur la constitution d'un « ici-même ».

3. Encyclopédie de la Pléiade, *Histoire des spectacles*, sous la direction de Guy DUMUR, Paris, Gallimard, 1965. On lira préférentiellement dans cet ouvrage : André SCHAEFFNER, « Rituel et pré-théâtre », p. 21-54.

cautions, il élargissait le point de vue jusqu'à incorporer « l'étude des aspects spectaculaires des rites et des liturgies », laquelle, ajoutait-il, « nous a permis d'aborder certains problèmes qui ne faisaient pas partie de l'histoire du théâtre à proprement parler, sans cependant nous en éloigner⁴. » On peut admirer la prudence de la formulation, qui procède d'ailleurs d'un indiscutable respect pour la chose rituelle et liturgique.

Dans un des bons ouvrages d'ensemble disponibles à ce jour sur le marché du livre de langue française, Patrice Pavis fait observer que la « multiplicité des méthodes et des points de vue s'ajoute à l'extrême diversité des spectacles contemporains ». Il n'est plus possible, ajoute-t-il, de les regrouper sous une même étiquette, fut-elle aussi accueillante que celle d'« arts du spectacle », d'« arts de la scène », ou d'« arts du spectacle vivant ». Sont concernés le théâtre de texte (mettant en scène un texte préexistant) autant que le théâtre gestuel, la danse, le mime, l'opéra, le *Tanztheater* (danse-théâtre) ou la performance...⁵ D'ailleurs, ce même auteur entend bien s'avancer avec précaution sur le terrain miné⁶ des catégorisations trop fermes, sinon fermées : si mime, danse, théâtre peuvent être métaphoriquement rassemblés dans un « *arc-en-ciel des arts du corps* », « on se gardera pourtant, écrit-il, de

4. Sous la catégorie générale de « *Spectacles de participation* », précédant une *Histoire du théâtre en Occident*, et deux extensions consacrées aux *Arts du spectacle* et aux *Techniques nouvelles*, l'Encyclopédie rassemble *Rites et Liturgies*, *Histoire de la Fête en Occident*, *Jeux et compétitions*. La liturgie chrétienne et son évolution avaient été confiées à Marie-Madeleine DAVY, qui y intégrait d'ailleurs le Mouvement liturgique moderne et contemporain.

5. Patrice PAVIS, *L'analyse des spectacles*, théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma, Paris, Nathan, coll. « FAC », série « Arts du spectacle », 1996. Du même auteur on consultera avec profit le *Dictionnaire du théâtre*, édition revue et corrigée, Paris, Dunod, 1996. On pourra fréquenter aussi l'ouvrage essentiel d'Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, 3 volumes, I, II, III, Paris, Belin, 1996.

6. C'est l'auteur qui le dit, n'hésitant pas devant le calembour aimable où, devant la difficulté tout épistémologique de son entreprise, il dit s'exposer à « sauter sur une mine en scène ».

comparer abstraitement l'essence de ces trois genres, car on voit bien que la pratique scénique d'aujourd'hui passe facilement de l'un à l'autre, emprunte à chacun, propose un arc-en-ciel des arts du corps où l'on va imperceptiblement d'une couleur à la suivante en un parcours transversal qui se joue des vieux cloisonnements.⁷ » Aussi l'auteur s'efforce-t-il plutôt de proposer à son lecteur une méthode résolument plurielle centrée sur l'analyse des composantes fondamentales de tout spectacle, et de leur destin dans les mises à l'épreuve que leur font subir les productions contemporaines affrontées à la rencontre interculturelle et à la « dérive des signes ».

Hétérogénéité de la liturgie

Il apparaît d'ailleurs qu'il n'est pas beaucoup plus facile de délimiter et d'inventorier le domaine des conceptions et des pratiques rassemblées sous le terme « liturgie ». Quand Paul Valéry en vient à rêver d'un théâtre « liturgique⁸ », c'est à la messe chantée qu'il semble se référer, cette même messe chantée que Stéphane Mallarmé avait décrite en termes qui n'ont toujours pas fini d'étonner⁹. Paul Claudel est un familier du bréviaire et de la messe basse quotidienne. Mais la « liturgie », au temps même de ces grands hommes, était aussi bien autre chose : office divin, petites messe furtives du matin, cérémonies eucharistiques ou de circonstances, rites sacramentels, funérailles, sans parler des communions solennelles ou des rogations... On se souvient du mariage de Gervaise, décrit, sans pitié cette fois, par Émile Zola dans *L'Assommoir* !

7. P. PAVIS, *L'Analyse...*, op. cit., p. 117. L'expression « arc en ciel des arts du corps » se trouve aussi comme titre d'une séquence dans l'important numéro spécial d'*art press*, « Le théâtre, art du passé, art du présent », hors série 10, 1990.

8. Voir Huguette LAURENTI, *Paul Valéry et le théâtre*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1973. En particulier p. 112-117.

9. Stéphane MALLARME, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1951, « Catholicisme », p. 390-397.

D'autre part, comme le théâtre, la pratique liturgique évolue et se transforme : les historiens ne manquent pas de décrire les transformations des dispositifs et des aménagements en fonction des intérêts religieux des populations, ou des stratégies pastorales des responsables ecclésiastiques, comme ce fut le cas, par exemple, pour les éclairages, pour la visibilité des sanctuaires et des autels dans le contexte post-tridentin.

Tout se passe comme si le coefficient de « théâtralité », ou de « spectacularité » attaché aux cérémonies du culte n'était ni constant dans la durée, ni même de teneur égale et comparable, dans le cadre des formes cultuelles d'une même époque, et que les formes extérieures du culte étaient elles-mêmes travaillées par des forces divergentes et par des fonctions pas nécessairement homogènes. Certaines « processions générales de la Fête-Dieu » pouvaient prendre la forme et l'allure d'une « manifestation » civique et politique, mais ce jour-là, dans la même agglomération, carmélites ou visitandines n'en célébraient pas moins leur office sur deux notes.

D'autre part, comme ce fut le cas pour le théâtre, et avec cette sorte d'accélération du phénomène à l'époque moderne, la liturgie n'a pas échappé non plus à une attitude réflexive sinon critique et auto-évaluative, lorsqu'elle se fait soucieuse de s'approfondir et de se connaître comme telle, pour mieux se réformer et se retrouver en ses sources, comme on le voit avec l'œuvre de Dom Guéranger, et l'histoire subséquente du Mouvement liturgique, à la fois dans ses recherches savantes et dans ses entreprises pastorales. La restauration d'un « Art grégorien » se présentera, chez Dom Mocquereau en particulier, comme une conquête de la raison esthétique, appuyée par la science archéologique, contre les inerties, voire les résistances, de l'institution ecclésiastique ¹⁰.

Plus difficile à analyser et à interpréter apparaît une tendance rémanente des formes publiques du culte à se trou-

10. Nous nous permettons de renvoyer à notre article : « Les Origines du culte chrétien et le Mouvement liturgique », *LMD* 181, 1990/1, p. 51-96.

ver engagées dans des processus de « déritualisation », par la modification tacite ou volontaire des principes de leur sociabilité, ou sous la poussée d'un scrupule toujours concevable à partir de la critique dans les Évangiles du ritualisme de certains groupes contemporains de Jésus. L'asservissement rituel et son insincérité font dès lors l'objet de dénonciations de style prophétique. L'utopie chrétienne ne manque pas d'ailleurs de références pour imaginer des réunions pieuses et ferventes, pleines d'échanges et d'édification, où les charismes des participants profiteraient directement, si l'on peut dire, à la ferveur évangélique de la communauté.

À l'inverse, les formes usuelles du culte peuvent se trouver prises dans une inflation de monumentalité, ou de « spectacularité » liée en premier à ce qu'il convient bien d'appeler « l'apparat de l'appareil ». Les liturgies pontificales d'échelon diocésain sont ainsi dépassées par de grandes formes de rassemblements modernes (pèlerinages de masse, congrès eucharistiques, ou de la JOC, sans parler des récentes JMJ...) disposant de moyens nouveaux, dont les images et les échos se diffuseront par la photographie, la radio, et aujourd'hui la télévision¹¹.

S'il est donc difficile de saisir une « liturgie » ou un « théâtre » à l'abri de toute variation de leur concept et de leur pratique, la prise en compte de ces variations mêmes peut être plus instructive que la recherche de ce qui pourrait être défini comme leur essence¹².

11. La question se pose aussi pour les institutions de l'État. Une certaine pudeur républicaine pouvait se trouver mal à l'aise avec le déploiement trop « cultuel » et pseudo-liturgique de certaines célébrations civiques. Voir Olivier IHL, « Quoi ! Ne faut-il donc aucun spectacle dans une république ? », *Cahiers de Médiologie*, 1, 1996, p. 201-207. Avner BEN AMOS, « La panthéonisation de Jean Jaurès. Rituel et politique sous la IIIe République », *Terrains*, « Paraître en public », 15, 1990, p. 49-64.

12. C'est bien ce qu'exprime Henri GOUHIER, prônant une approche résolument empirique, pour toute entreprise de « philosophie du Théâtre » : «... le devenir du théâtre est aussi important que sa naissance pour dévoiler la théâtralité. » *Encyclopedia Universalis*, art. « Théâtre, la théâtralité », vol. 15, p. 1063.

Ces variations sont le plus souvent, en effet, liées à des tensions, ou même à des contradictions que l'on pourrait dire immanentes aux logiques respectives du domaine théâtral et du domaine liturgique, et que viennent renforcer ou rendre plus vives les données de la conjoncture. Nous en retrouverons quelques unes dans la suite de cet article. Mais on peut penser d'emblée à des oppositions comme celles du texte et de la scène, de l'espace fermé et de l'espace ouvert, du public large et du public restreint, du temps « représenté » de la fiction et du temps « réel » de l'action scénique, de l'interaction scène-salle, sans parler des rapports entre l'action proprement théâtrale et l'action civique, politique ou morale, temps du théâtre et temps de la cité, articulation conflictuelle, comme chez Artaud, du théâtre et de la vie... Autant de tensions permanentes, constitutives de la pratique du théâtre, dont on trouverait des équivalences dans le domaine de la liturgie.

Il peut arriver même de les voir varier ensemble comme sous la poussée d'une même conjoncture, ou subir l'un vis-à-vis de l'autre attirance ou répulsion. Mais dès lors, on devine qu'il ne s'agit plus simplement de confronter des possibilités, des caractéristiques convergentes ou divergentes, mais bien des histoires réelles, et sans nul doute des destins inachevés¹³.

On ne saurait, en quelques paragraphes, et si tant est qu'on en ait la compétence, refaire l'histoire des pratiques et des conceptions théâtrales, depuis le *Théâtre libre* d'André Antoine jusqu'à nos jours. La littérature sur ce sujet est d'ailleurs particulièrement abondante. Elle est due en grande partie aux gens de théâtre eux-mêmes : exposi-

13. On se reportera en ce même numéro à l'article concernant le « Théâtre liturgique ». On peut noter, pour le domaine français la proximité de fait de Léon Chancerel et de ses *Comédiens-Routiers*, par l'intermédiaire du scoutisme et du P. Doncœur, avec les objectifs et les travaux de la première décennie du C.P.L. Lire : Hubert GIGNOUX, *Histoire d'une famille théâtrale, Jacques Copeau, Léon Chancerel, les Comédiens-Routiers, la Décentralisation dramatique*, Lausanne, L'Aire Théâtrale, 1984.

tion de leurs conceptions propres, voire de leur système, chroniques et mémoires.

Une grande partie des problèmes posés dès le début du siècle par les réformateurs les plus notoires : Stanislavski, Meyerhold, Craig, Copeau... connaîtront une sorte de réveil et d'acuité dans les années de l'immédiat après-guerre¹⁴, avant les ébranlements des années 68 qu'avaient précédé, pour un certain nombre de protagonistes, la diffusion et la lecture des écrits d'Antonin Artaud¹⁵. De cette histoire, ininterrompue jusqu'à ces jours, nous ne retiendrons que quelques aspects. On remarquera toutefois à quel point la conjoncture des années cinquante, qui voit une belle activité de notre propre revue *La Maison-Dieu*, organe du premier C.P.L., comme aussi de la revue *L'Art Sacré*¹⁶, fait apparaître en matière de liturgie et de pastorale liturgique des soucis finalement assez voisins, concernant la compréhension de l'action et de la participation liturgiques, le statut de l'art, le rapport aux populations de fidèles et d'usagers.

Théâtre : comment et pour qui ?

Art du théâtre, théâtre d'art

Il va sans dire que ce qui ici prend nom de « Théâtre » entend se définir, à tout le moins depuis Mallarmé, par opposition au « théâtre bourgeois », modèle habitué des

14. Sur cette conjoncture on pourra consulter, entre autres publications : *Esprit*, nouvelle série, 5, 1965, numéro spécial, « Notre théâtre, Théâtre moderne et public populaire ».

15. Les écrits majeurs d'Antonin Artaud, publiés dans la *Nouvelle Revue Française* depuis 1932, avaient été rassemblés par lui sous le titre *Le Théâtre et son double*, paru en 1938, chez Gallimard. Ce volume fut réédité en 1964. On le trouve dans la collection « Idées NRF », Paris, Gallimard, n° 114.

16. Voir Sabine DE LAVERGNE, *Art sacré et modernité*, Les grandes années de la revue *L'Art sacré*, Namur, Culture et Vérité, Série « Présences » 8, 1992. Réédité aux Éditions Lessius en 1998.

salles parisiennes, avec ses tics d'acteurs et la mondanité de son projet¹⁷. Cette prise de distance vis-à-vis du « goût mondain » pose d'emblée la question du statut que l'on pourrait dire « artistique » (encore que le mot ne plaise pas) des nouvelles entreprises¹⁸. Art dans l'obligation de se définir comme tel, et d'exhiber les signes de sa différence, de la légitimité de son plaisir, de son authenticité, voire de sa vérité, par rapport à ce qui serait sans valeur d'art, c'est-à-dire vulgaire, bourgeois, ou simplement divertissant. Le projet poétique tend dès lors à se confondre avec un projet éthique, ce qui apparaît clairement dans l'itinéraire de Jean Vilar¹⁹.

Restait à définir le projet d'art comme tel, alors qu'il apparaissait à quelques uns, en dépit de son ascétisme anti-bourgeois²⁰, ou à cause de cet ascétisme même, comme une inféodation insupportable à une imposition de révérence. Antonin Artaud avait ouvert la voie paradoxale d'une résistance à l'art par l'art même. On retrouvera une partie de son héritage dans cette position dialectique par ailleurs bien connue, où le non-art, comme déceptivité

17. Sur Mallarmé et le théâtre, on lira les belles pages d'Alfred SIMON, *Les Signes et les Songes, Essai sur le théâtre et la fête*, Paris, Éd. du Seuil, 1976, p. 91-103.

18. L'expression même de « Théâtre d'art », utilisée par Paul Fort en 1891, deviendra mondialement célèbre, à partir de 1898, avec la fondation par Constantin Stanislavski du Théâtre d'art de Moscou. Voir *Du Théâtre d'art à l'art du théâtre*, Anthologie des textes fondateurs, réunis et présentés par Jean-François Dusigne, Paris, Éditions Théâtrales, 1997.

19. Sur la personnalité et l'œuvre de Jean Vilar, on ne pourra mieux faire que de lire : Alfred SIMON, *Jean Vilar*, Besançon, La Manufacture, 1991. On peut y lire : «... Je suis venu au Théâtre pour tenter de lui rendre son aridité, sa sécheresse, et, ce faisant, son efficacité. Cela n'est pas seulement un style, c'est une morale. », p. 229.

20. La Revue *l'Art sacré* exaltera un « art pauvre », des « tâches modestes », un « réalisme austère et primordial » où se retrouvent quelques aspects du franciscanisme de Copeau. Voir S. DE LAVERGNE, *op. cit.*, p. 129-136 et 162. Deux numéros seront consacrés au théâtre : 1/2, 1952, « Théâtres » 5/6, 1954, « Copeau parle » (dans ce numéro, un texte de Jean Vilar sur la représentation de *Meurtre dans la cathédrale* au pied de la grande tour du Bec- Hellouin).

travaillée de l'attente « artistique », devient, à tout le moins dans le monde restreint où s'inscrit cette involution, une forme paradoxale d'art suprême. Artaud, à la mesure même de sa terrible expérience personnelle, avait sans doute perçu à quel point la requête esthétique et la recherche d'une expérience en premier lieu artistique, pouvait jouer le rôle d'une censure vis-à-vis de processus psychiques où aurait à se déployer quelque imaginaire, ou quelque « travail » inconscient. « La dévotion au spectacle envisagé comme produit culturel à apprécier – ou à rejeter avec les nuances d'usage – empêche le plus sûrement que cet effet puisse opérer », écrit Serge Tisseron, au sujet d'un éventuel effet « cathartique » de la représentation théâtrale²¹.

On devine que cette question de la qualification « artistique » d'une entreprise théâtrale devient aiguë quand il s'agit de définir et de déplacer un public, et de concilier l'aristocratie d'un projet par nature « différent » et « distingué » (au moins, non-quelconque, voire radicalement innovant), et sa diffusion large, voire « populaire ». Beaucoup d'entreprises radicales se termineront dans une impasse ésotérique, ou, à l'inverse, par le trop grand évitement de tout ce qui pourrait rappeler l'imposition culturelle odieuse du « devoir d'art », elles sombreront dans la banalité.

Priorité retrouvée de l'action scénique

Un des aspects les plus importants de la transformation en ce siècle de l'expérience théâtrale est sans doute la reconquête, contre la prédominance du théâtre de texte, de l'action scénique, en ses dimensions propres : espace, temporalité, économie sonore, participation du corps et du geste à l'architecture fixe et mobile et au déploiement syntaxique ou segmentaire de l'ensemble scénique.

La mise en cause du « théâtre aristotélicien », lequel paraissait n'accorder à l'action scénique qu'un rôle, somme toute, complémentaire, celle du dispositif « à l'ita-

21. Serge TISSERON, « La catharsis, purge ou thérapie ? », *Les Cahiers de Médiologie* 1, 1996, p. 191.

lienne », lié surtout peut-être à l'Opéra, avec son rideau, son décor en trompe-l'œil et sa frontalité, allait ouvrir de riches explorations du côté de nouveaux dispositifs. Ainsi, la salle imaginée par Jouvet et Copeau au Théâtre du Vieux-Colombier en 1919, retrouvant par certains aspects l'allure d'un sanctuaire, resterait un modèle un peu légendaire, et contribuerait, à la suite des travaux d'Adolphe Appia et de Gordon Craig, à faire évoluer l'action scénique hors de la représentation naturaliste, rapprochant le théâtre d'une production concertée de formes, de mouvements, de positions, de proférations orales, pouvant quelquefois évoquer le déploiement d'une cérémonie solennelle, ou la régularité d'ensemble du mime ou du ballet²².

Le lieu théâtral, le jeu, le verbe

La lecture des Actes du colloque de 1961 sur *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, fait bien apparaître à quel point la transformation du dispositif scénique : théâtre en rond, scène avancée au milieu du public, amphithéâtre, tréteaux, aires multiples... sans parler des dimensions proprement dites, ne peut pas se séparer de la transformation du jeu de l'acteur, de sa stylisation, de la logique de communication des événements scéniques de la scène à la salle, en un mot du mécanisme de la production de l'illusion-désillusion qui définit le théâtre lui-même²³. Beaucoup d'auteurs insisteront sur l'intrication spatio-temporelle des données perceptives, posturales, kinésiques, verbales dont se tissent les mouvements et les focalisations qui composent l'action scénique, sur le poids des corps et des objets,

22. Voir Denis BABLET, *Le Décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Éditions du CNRS, 1965. Coll. *Le lieu théâtral dans la société moderne*, études réunies et présentées par Denis BABLET et Jean JACQUOT, Paris, Éditions du CNRS, 1963. Gaelle BRETON, *Théâtres*, Paris, Éditions du Moniteur, 1990.

23. En particulier Denis BABLET, « La remise en question du lieu théâtral au vingtième siècle », *op. cit.*, p. 13-25. André VILLIERS, « Rapports de l'acteur et du spectateur comme condition d'une architecture », *ibid.*, p. 85-90.

la prégnance des « tableaux » et les *tempi* variés de leurs transformations.

Dans cette perspective, non seulement l'essence du théâtre est d'être action scénique, c'est-à-dire action produite en un site instauré par cette action même, définition applicable, selon Mallarmé, en premier lieu à la danse et à la liturgie, mais, si texte il y a, «...il a son verbe propre qui n'est ni celui du poème ni celui du roman ; s'il n'échappe à l'écrit, il est sans vie et sans vertu », comme le déclare, en 1923, un proche de Copeau²⁴. Cette mise à l'épreuve et au travail de la dimension sonore, parlée, ou proférante de l'action scénique sera bien sûr poussée dans tous ses recours possibles. Toutes formes d'associations et de dissociations du verbe, du geste, du propos ou du non propos, feront l'objet d'explorations et d'expériences, jusqu'à faire de la langue aux prises avec elle-même et ses abîmes, le « personnage » principal du drame²⁵. Sur ce point comme sur tous ceux qui concernent la constitution même de l'action en scène, Antonin Artaud avait rêvé d'amener la manifestation orale dans une sorte d'en deçà de la redondance, insoutenable, pour lui, de tout système de signes, vers un pur symptôme n'ayant lieu, et ne formant événement que de sa non-répétabilité. On devine combien ce laboratoire à la recherche d'une nouvelle oralité scénique pouvait mettre à mal la conception banale de la parole, et du discours (« quelque chose est dit de quelque chose à quelqu'un ») et toute vision naturaliste de la communication parlée. Toutefois, à l'heure qu'il est, il semble que la dispersion des positions des gens de théâtre sur ce sujet est extrême. Mais, là où le texte reste prépondérant, bien loin de n'être qu'un simple « propos » ou énoncé, il devient un élément à la fois porteur et porté de l'accomplissement scénique, largement lié aux données respira-

24. Henri GHEON, *Dramaturgie d'hier et de demain*, essai sur l'art du Théâtre, quatre conférences faites au Théâtre du Vieux-Colombier en 1923., Lyon, Éditions E. Vitte, 1963, p. 18.

25. C'est le sens même du vers, « torture » dramatique de la langue et du vouloir et du pouvoir dire, « appel qu'on lancerait, non plus à quelqu'un mais à l'appel lui-même », comme l'exprime Daniel MESGUICH, à propos de *Tête d'Or*, de Claudel, *Europe* 635, 1982, p. 48-51.

toires, rythmiques, posturales, interactionnelles. Oralité, vocalité, verbalité, participent à l'accomplissement des événements scéniques, balayant un champ fonctionnel qui couvre acousticit  pure, symptomaticit  humorale, illocution sonore, illocution pragmatique, horizon sémantique, continuité ou discontinuité séquentielle. C'est sans doute en ce domaine, lié à celui de toute l'écologie sonore, où entrent la musique, et, souvent si malencontreusement, la sonorisation électrique, que la pratique liturgique trouverait matière à réflexion.

*La Scène et la Salle :
 change, participation, communion ?*

En fait, c'est la conception même de l'échange appelé à se faire (bien ou mal d'ailleurs) entre la Scène et la Salle qui se r v lera comme un élément de divergence, et même de polémique entre les promoteurs d'un théâtre renouvelé. Déjà Copeau avait formulé dans des termes assez pathétiques et souvent cités par la suite, l'idée d'une « communion » entre la scène et la salle : «... il n'y aura théâtre nouveau que le jour où l'homme de la salle pourra murmurer les paroles de l'homme de la scène en même temps que lui et du même cœur que lui ²⁶ ». Et c'est sans doute à la recherche de ce public introuvable, qui constituerait véritablement un « peuple », qu'il partira, en forme de prophète baladin, et lancera les siens sur les routes de Bourgogne, où d'ailleurs il les abandonnera ²⁷.

Car, pour lui, et pour ceux qui le suivront en une telle utopie, cette « communion » pose non seulement la ques-

26. Cité par H. GHEON, *op. cit.*, p. 31. Le même Ghéon poursuit : « Oui, le jour où l'auteur et le spectateur, j'ajouterai l'acteur, trait d'union entre l'un et l'autre, établis fortement sur le même terrain intellectuel et moral, ne feront à eux deux ou à eux trois qu'un homme. Il leur faut à tout prix un terrain de communion. Ils le trouveront aisément dans une société bien faite, je veux dire centrée, cohérente et unanime à reconnaître un certain bien pour *le bien* et un certain vrai pour *le vrai*. »

27. Voir Hubert GIGNOUX, *Histoire d'une famille théâtrale*, *op. cit.*, p. 96 s.

tion d'un public cible, d'une clientèle, ou même d'un public de fidèles, mais celle d'une *société*, telle qu'en amont de l'acte théâtral, elle le présuppose, en aval, elle s'en édifie, et, dans le moment même, rendez-vous solennel et festif, elle s'y projette, s'y trouve et s'y exalte.

En 1950 et 1951 se tinrent à la Sorbonne des assises du *Centre d'études Philosophiques et Techniques du Théâtre* (qui pouvait exhiber, en la liste de son Comité d'honneur, les noms considérables des quatre fondateurs du Cartel : Copeau, Baty, Dullin, Jouvet). Le sujet à l'étude, que dans son introduction André Villiers présente comme particulièrement actuel et préoccupant, n'est pas autre chose que cette dimension collective et sociale de l'acte théâtral, « reposant, selon lui, sur des notions, souvent équivoques, de cérémonie théâtrale, communion dramatique, participation... Le problème, ajoute-t-il, est celui de l'œuvre expression de la société, il est celui des larges auditoires et de la présentation scénique appropriée²⁸. » On peut, entre autres contributions, y voir s'opposer les conceptions de Jean Vilar et du philosophe Henri Gouhier.

Pour Jean Vilar, qui en mars 1950 en est à sa troisième année de spectacle en Avignon, il serait magnifique pour l'action théâtrale de pouvoir transformer la « cérémonie » en véritable « communion ». Cette communion, il dit ne l'avoir pas éprouvée en Avignon, en dépit de conditions exceptionnelles dues en partie à la restauration de la dimension cérémonielle, en l'occurrence, insuffisante pour opérer son propre dépassement, faute de quelque chose comme une foi, une croyance, un désir commun partagés, par delà le seuil du seul esprit critique. « Car la notion de spectateur et de public est une notion fautive, un sujet impraticable, une mauvaise abstraction, si on ne met pas en cause aussitôt *avant* l'auteur, *avant* le comédien *avant* l'organisateur, la notion de société. » Ce jour là, Vilar va très loin : bien que fort éloigné du catholicisme du dernier Copeau et de son disciple Ghéon, il dit chercher pourtant un « public

28. *Théâtre et collectivité*, communications présentées par André VILLIERS, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque d'esthétique », 1953, p. 5.

croyant » au sein d'un athéisme généralisé, mais ne rencontre qu'une société dissociée par la « contradiction ». « Si donc il y a division, déclare-t-il, comment retrouver au théâtre le miroir du temps, la cérémonie et la communion ? Il faut certes (...) que l'ouvrier de la scène recherche inlassablement les pratiques de la cérémonie, sans lesquelles il n'est pas à mon sens, d'œuvre théâtrale valable et éternelle. Mais ces cérémonies resteront purement ouvrières, resteront purement techniques, resteront formelles jusqu'au jour où l'homme viendra au théâtre soit lavé, soit chargé des croyances d'autrui. Car « croyance » a, au théâtre, le sens d'altruisme, de générosité. Avoir foi en autrui, y croire, cela peut, me semble-t-il, remplacer Dieu. »

Dans la discussion qui suit la communication de Jean Vilar, Henri Gouhier rappellera les grandes lignes de sa propre communication, et des thèses qui étaient déjà les siennes dans son ouvrage antérieur, *L'Essence du théâtre* : s'il y a « communion », elle ne peut être le résultat d'une idéologie commune à une société d'individus qu'un spectacle exalterait (ce pour quoi il n'aurait d'ailleurs pas besoin de dépenser des soins proprement artistiques). Elle tient à la participation *hic et nunc* d'un public, sans doute hétérogène, à la *fiction* dramatique que lui proposent des acteurs réels lors d'une représentation effective : elle est d'abord un consentement à ce que l'univers fictif de la scène existe. « Nous communions d'une communion proprement dramatique », qui ne se fait pas « au niveau de ce que pense l'auteur quand il est un homme et non pas un auteur, et de ce que pensent les spectateurs quand ils ne sont pas dans la salle... nous communions dans la volonté que le drame vive, le drame tel que le veut le poète, tel que les interprètes le créent. C'est donc tout autre chose qu'une unanimité spirituelle autour des idées, des croyances, des sentiments que l'action illustre²⁹. Finalement, le dramaturge n'a pas à se préoccuper d'une communion qui aurait à se réaliser en amont ou en aval de

29. Henri GOUHIER, « De la communion au théâtre », *Théâtre et Collectivité*, op. cit., p. 20-21.

l'action théâtrale, en dehors du théâtre³⁰. Un autre philosophe de haute pointure, Etienne Souriau, renchérit sur la position de son collègue Gouhier : la *participation active*, du fait même qu'elle rompt le contrat de fiction dramatique, tue le théâtre, « transformant peu à peu le fait du théâtre en une *action directe*, où toute idée de représentation disparaît³¹ ». Quant à la communion lyrique, liée pour Souriau à la fonction cérémonielle, elle n'est jamais que l'expression de « sentiments communs », qui, elle aussi, sort le théâtre du théâtre³².

On devine que se posait là, sous la forme courtoise et formelle d'un débat universitaire, la redoutable question de l'insertion de l'action théâtrale dans une vision, voire un projet politique ou confessionnel, et de son rôle, éventuel ou nécessaire, d'instance critique et « citoyenne ». L'intervention, en ces mêmes années, de la dramaturgie de Bertold Brecht apparaîtrait à certains, critiques ou hommes de théâtre, comme une solution inespérée, dans sa tentative de concilier la critique de contenu avec la critique active du contenant, par la démystification de l'illusion théâtrale du sein de cette illusion même³³.

30. Dans sa réponse, Jean Vilar concède que s'il y a eu communion, en Avignon, elle n'a été en effet qu'artistique. Mais lui en cherche une autre, vraie communion de « citoyens », en avouant d'ailleurs ne pas parvenir à clairement la définir. *Ibid.*, p. 118.

31. *Ibid.*, p. 57.

32. Il va sans dire que les positions des protagonistes des débats de 1950, permettent surtout de se faire une idée des éléments en question et d'un premier ordonnancement de la problématique. La pensée de Jean Vilar, à la fois soutenue dans un projet de rendre le théâtre à lui-même par sa désolidarisation de ses déterminations « bourgeoises » et son ouverture à un « autre lieu » théâtral, à la fois physique, logique et largement accueillant à qui accepterait de s'y laisser prendre pour s'y confronter à un tragique vécu en commun, dans la solennité de la cérémonie, ne l'a jamais fait se départir d'un empirisme lucide et d'une vigilance presque scrupuleuse à éviter les dérives qui pouvaient menacer ses choix. On ne pourra mieux faire que de lire : Alfred SIMON, *Jean Vilar*, Besançon, La Manufacture, 1991.

33. Il ne peut être question ici, en dépit de son importance, de nous étendre, sur l'épisode Brechtien.

Les trente dernières années allaient augmenter encore l'éparpillement des solutions, et comme nous le signalions au début de cet article, on verrait se remanier davantage encore les frontières internes aux ci-devant arts du spectacle, sans parler de l'intervention quasiment inévitable des nouveaux médias. Comme pour l'époque précédente, nous ne prétendons signaler que quelques éléments tendanciels majeurs.

Espace séparé, espace « quotidien »

Un premier élément apparaît sous la forme d'une certaine crise du « lieu théâtral », non pas tant le lieu physique que le lieu symbolique, pensé en continuité ou en discontinuité avec l'espace « quotidien ». En opposition avec la clôture et le cérémonial qui lui est corrélatif, un certain théâtre partira à la recherche de lieux non-marqués, au risque de remplacer l'invitatoire par l'intrusion. Le vœu utopique serait de pouvoir aller le plus loin possible dans l'abolition de quelque différence que ce soit entre les scènes de la vie et des actions scéniques qu'on pourrait dire encore théâtrales.

En tout état de cause, il y a perte de naïveté tranquille sur l'élection et les caractéristiques propres d'un lieu et d'un temps théâtral, souci qui, même s'il n'est pas poussé à ses limites, suscite imagination et ingéniosité, et, à tout le moins, prise au sérieux de cette dimension du phénomène, et volontarisme des décisions la concernant.

Théâtralités du monde

Le paysage semble avoir été profondément transformé par les confrontations interculturelles. Bien sûr, il y a beau temps que le diplomate Claudel, en poste en Chine ou au Japon, avait su intéresser ses lecteurs aux formes d'expression dramatique du théâtre chinois et du Nô japonais, et à leur dimension cérémonielle et religieuse. Mais cette fois le phénomène prend une toute autre ampleur et tend à perdre son caractère exotique. La connaissance, souvent approufon-

die et éprouvée, des pratiques des théâtres balinais, indien, japonais, entre en résonance avec un intérêt croissant pour les religions et les sagesse asiatiques. Certains s'en méfient et ne s'en approchent qu'avec discernement³⁴, mais le fait interculturel est massif, et les travaux anthropologiques généraux ou spécialisés ne font que le renforcer.

Deux conséquences, parmi d'autres, me paraissent devoir être signalées.

Le cérémonial, et, dans certains cas, le rituel, font retour, à travers des formes respectées et particulièrement savantes, laissant bien apercevoir son rôle intégrateur de l'espace et du temps, son ancrage postural et cénesthésique, son pouvoir de concilier prévisibilité des structures et imprévisibilité des micro-événements singuliers propres à chaque occurrence.

La conception de l'acteur, comme « non-comédien », si l'on peut dire, transforme le contrat tacite qui régit l'échange entre acteur(s) et spectateur(s). Dans cette théâtralité cérémonielle, en effet, l'acteur ne joue pas à être Hector ou Ulysse, il prétend bien exécuter « en premier lieu », pourrait-on dire, les actions prévues par le cérémonial, sans chercher à se faire passer, fictivement, pour quelqu'un d'autre dont il assumerait le « personnage ».³⁵

On comprend que cette donnée relance et renouvelle la réflexion sur le paradoxe du comédien, et dans le cadre même du théâtre de fiction, permet de penser un jeu à la fois plus libre et plus rigoureux, utilisant les ressources d'une économie corporelle à la fois mieux fournie et mieux réglée, transformant aussi le statut de l'émotion, au profit d'une action qui devient ainsi plus distanciée, plus capable de moduler le taux d'artifice et d'investissement, comme aussi le régime d'illusion-désillusion.

34. Les entretiens publiés par Josette Féral font bien apparaître la massivité de ces références, et la relative rareté des positions divergentes : Josette FÉRAL, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens*, Tome I, « L'Espace du texte », Tome II, « Le Corps en scène », Montréal, Éditions Jeu – Éditions Lansman, 1997, 1998.

35. Les théoriciens anglophones emploient dès lors le terme de « *performer* » pour désigner cet agent. Sur ce renouvellement de la conception de l'acteur, voir P. PAVIS, *L'Analyse des spectacles, op. cit.*, p. 55-58.

Théâtralité de la liturgie

Cette théâtralité apparaît au principe dans le fait que toute action liturgique est production publique et composition vive, effective, d'une scène manifeste, opérant sous un contrat tacite ou explicite qui à la fois délie et lie les partenaires.

Dramatisation ou dé-dramatisation ?

Mais cette « théâtralité » ne doit pas sans précaution être confondue avec une « dramatisation ». On ne voit sans doute pas assez que la logique de tout rite, du simple fait de sa nature contractuelle, par quoi se trouvent fondés son taux suffisant de prévisibilité et sa réversibilité, pourrait être à juste titre considérée plutôt comme une dé-dramatisation, au sens banal du mot. Le rituel, toujours bi-face, protège en exposant, et toute radicalisation, par essence héroïque, ne pourra manquer d'en dénoncer le double-jeu. Mais nul ne peut voir Dieu sans mourir. Le récit de la Cène, dans les Évangiles, y compris l'épisode de Judas, annonce et fonde cette ambiguïté cérémonielle. La convivialité de Celui qui se dit « doux et humble de cœur » ouvre par là un chemin possible vers la violence du Calvaire, le froid de la mort, ou l'inouï irreprésentable de la Résurrection. Le rituel de l'Eucharistie fait violence à la violence, et son aspect invitational est le seul fondement de son aspect judiciaire. Accès au drame, certes, et suprême, mais par le rituel, qui est place offerte et pain partagé.

L'action agie

Car l'action rituelle compte au nombre de ses fonctions de traiter, c'est-à-dire de rendre possible, et même souhaitable, ce qui de soi est violence logique et pratique : le *passage à l'acte*, qui rompt, ne serait-ce que d'un rien, la

toute-puissance de la seule pensée, du seul discours, l'indéfini de la seule lecture³⁶, par ce qui est foncièrement, même si précisément ritualisé, voire exténué, un acte du corps, ne serait ce que dans l'intégration posturale de l'incidence spatio-temporelle, et de la dépense, même minimale, d'une énergie exécutoire. Tout le monde sait ce qu'il en coûte quelque fois pour simplement lever la tête et accepter d'un rien de maugréement et d'un parcimonieux ajustement de regard l'implication de soi, à sa dose seulement suffisante, dans la scène rituelle la plus banale d'une salutation passagère. La constitution de tout *site rituel* implique un passage par une dé-mentalisation. La critique « éclairée » de la médiation rituelle en a trop souvent, et trop facilement, sans doute, dénoncé la dérive irréalisante et illusionniste. Elle n'a pas assez remarqué à quel point le rituel était souvent au contraire une défense contre l'hallucination habituelle de soi.

Au principe de cette déceptivité foncière qui *sépare* le moment rituel de la pensée confuse, mentale et humorale, de soi, et avant que ne se reforme un autre contrat de figuration, réglé d'ailleurs, il ne peut pas ne pas y avoir rencontre, et « présence réelle » des autrui et des choses, dans leur individualité circonstancielle, qui barre et alourdit soudain l'horizon immédiat, et met en cause l'économie proprioceptive, remaniant positions, perceptions et interprétations. On le voit au théâtre : la « présence réelle » des acteurs et des spectateurs, pour qui connaît la pièce depuis l'espace indéterminé de sa propre interprétation, peut être

36. La lecture muette se réfère à un espace sans profondeur, organisé comme une loi pour des signes alignés et comme tels lisibles. La « violence » exercée par la mise en acte consiste en son fond à basculer le tout dans un espace à trois dimensions, en y introduisant, de plus le *trouble* de la vive voix, forcément « mensongère » et comédienne, c'est-à-dire quelque chose comme une instance d'illisibilité, presque de vertige. Voir notre article, déjà ancien : « Célébrer à trois dimensions », *LMD* 169, 1987/1, p. 105-122. Ce vertige serait-il pas le moment de la foi même, où le Nom, adressé, sort justement du texte, parce qu'entendu et adressé ?

ressentie comme une trivialité³⁷. L'acteur, pour être acteur, c'est-à-dire être perçu comme tel, même si son rôle le mène aux confins de l'abstraction, doit négocier son poids, ses déplacements, sa vocalité, ses énergies. La ritualisation, comme on le voit donc, est un phénomène essentiellement bi-face ; elle suspend un mode d'adhérence, par un acte de rupture, dont elle corrige le côté irruptif par les détours et les attermoiements d'un protocole, et la promesse d'une reconnaissance.

L'espace de la manifestation

La liturgie, comme le théâtre, est une action publique, *produite* en public. On peut parler de son aspect *ostensif*. Cette ostensivité n'est pas liée d'abord à une prééminence du voir, elle se rattache au mode fondamentalement *déic-tique* de la logique énonciative et active qui caractérise l'agir liturgique, dans son ici-même et son présent d'accomplissement. Il en ressort une priorité nécessaire à accorder en liturgie à tout ce qui relève de l'économie posturale, non pas d'abord comme discipline, exercice ou ascèse (ce qu'elle peut être aussi), mais comme gestion sensible de l'être-là selon « ordre, poids et mesure », par où sont intégrées sensément les positions, les orientations, les distances, et leur modulation temporelle. Ainsi, la « présence » n'est pas tant le poids même, ou le non-poids, mais l'investissement suffisant pour en régler le bonheur et la mesure dans le présent, faisant de *l'illocation* des choses et des gens, non seulement conçue, mais posturalement intégrée, un chemin

37. C'est ce qu'exprime le metteur en scène et auteur américain Richard FOREMAN, suivant la manière arrogante et mélancolique, dont il fait un idéal comportemental : quand le travail de préparation, difficile et conflictuel, arrive à terme, il y a un réel bonheur, et besoin d'aucun public. L'arrivée du public détermine une logique pornographique de l'exhibition, et un intérêt trivial pour le résultat, qui est une réelle corruption. Dans Josette FERAL, *Mise en scène et jeu de l'acteur. Entretiens*. Tome 1, « L'espace du texte », Montréal, Éditions Jeu – Éditions Lansman, 1997, p. 127.

pour transiter du degré zéro du regard vers ce qui relève plutôt du « voir », sinon de la reconnaissance³⁸.

Car il importe de saisir en ce point une sérieuse différence qui sépare la logique théâtrale de la logique liturgique telle qu'on peut la saisir par exemple dans les scènes sacrées de la messe, et tout spécialement dans le récit solennel de l'institution eucharistique : l'espace produit par l'action liturgique, comme instauration d'un site logique et physique, est d'abord un *espace où prendre place*. L'invitation à prendre place, et sans doute à voir et à être vu, est plus radicalement invitation à se tenir là, simplement là, *en tant que témoin*. Le témoin n'est ni un voyeur occasionnel ni un observateur, mais le partenaire *obligé* d'une action qui tout entière est testamentaire. N'existant que de par une *précédence* reconnue, le témoin prend place statutairement dans l'attestation de l'Alliance, et sa simple présence en tant que telle, avant tout recueil de bénéfice, est un acte plénier et incommensurable³⁹. On comprend la fascination dont Jean Genêt faisait état à propos de la consécration et de l'élévation de la messe catholique : conjonction du plus théâtral, comme tableau et comme action, dans sa brièveté et sa simplicité, et dépassement de tout théâtre par la logique testimoniale que nous avons dite. Ici, on ne s'abandonne pas au charisme d'un acteur, on ne souscrit pas à un contrat de fiction passé avec la Scène, on fait foi. *Mysterium fidei*. Et ce pacte de la foi n'est pas « mental », puisque conclu sur parole entendue et redite *ab origine*, et parce qu'il repose sur un serment dont un Corps, hier mort en croix, est témoin, corps parlé, écrit, chanté, mangé. Etrange renversement dans lequel c'est la

38. On comprend également que dans cette logique de l'ostensivité, une des fonctions du rituel est de tempérer la dérive exhibitionniste, qui peut transformer si vite l'aire de la manifestation en « pornographie » du moi ou en scène de séduction.

39. Paul Valéry avait une vision « systémique » de la machine théâtrale, contre toute dérive expressionniste ou naturaliste : «... le Théâtre consiste à faire quelqu'un spectateur, partie percevante d'un système », Huguette VALENTI, *op. cit.*, p. 106. Dans la scène eucharistique, la liturgie consiste, par le récit et l'épiclèse, à faire quelqu'un témoin et commensal, partie intégrante d'un système testimonial en sa performativité.

Parole qui fait trace et le Corps qui dit l'ouverture et l'anticipation de toute délectabilité.

Cette conception de la scène liturgique laisse entendre à quel point la « communauté » qu'elle intègre (pour reprendre le terme même du colloque de 1951 auquel nous avons fait allusion plus haut) est d'abord une communauté contractuelle d'alliance, et non de conviction ou d'opinion, ou même d'heureux voisinage. En ce sens, nous nous trouvons dans une situation qui n'est ni celle de Jean Vilar ni celle d'Henri Gouhier. La perpétuité de l'Église, en son fond théologal, n'est pas celle d'une population consensuelle et « convaincue », même si ses formes empiriques attestées dans l'histoire peuvent en évoquer le caractère. Elle est certainement plus que la rencontre fortuite de destins individuels, à la faveur d'un acte rituel ou « épiphanique », quelles que soient la grandeur et la force dans la conjoncture présente de cette révélation par l'éphémère, où tant de nos contemporains puisent raisons de vivre et de continuer à vivre⁴⁰. La « sociation » théologiquement dite Église tient sa perpétuité et sa reliance du « contrat social » que pose en elle la parole de Dieu dite et récapitulée en Jésus Christ, à laquelle le ministère apostolique et les sacrements donnent corps, que l'assemblée manifeste et dont elle entretient l'ouverture invitational. C'est à ce titre sans doute, et liée à celles et ceux qui s'y engagent et la constituent comme telle, qu'elle pourrait exercer une véritable hospitalité de l'éphémère, et accueillir les « passants », sans hésitations ni mauvaise conscience, pour des célébrations de rites de destinée, ou pour des visites et des échanges, où se partageraient souci spirituel et recherche de sagesse.

Difficile présence à soi

Parlant du théâtre, beaucoup d'auteurs, pour signifier l'expérience que le spectateur peut être amené à faire d'un

40. C'est ce qu'évoque et dont traite le livre de Josette FÉRAL, *Dresser un monument à l'éphémère, Rencontres avec Ariane Mnouchkine*, Paris, Éditions Théâtrales, 1995.

lien inattendu avec ses bonheurs et ses malheurs enfouis, avec ses secrets et ses rêves, avec ses inquiétudes propres et celles qu'il partage avec ses contemporains, rappellent l'expression d'Horace (*Epist.*, Livre I, Ep. XVIII) : *Nam tua res agitur*. Certains y ont vu le ressort de toute éventuelle « communion », d'autres, au contraire, y pointeraient volontiers une tare non résorbable d'individualisme et d'intérêt pour soi, qui condamnerait le théâtre. À l'inverse, on exalterait la dimension résolument collective et altruiste de la célébration, censée faire glisser cette identification solitaire vers la conscience de groupe et « l'oubli de soi », dans le partage festif ou la célébration publique. Il nous semble que le site liturgique, tel que nous en avons esquissé la pensée, est précisément une des dispositions qui permet de mettre au travail la juste mesure du double rapport à soi et à autrui. Le rituel dans une première instance suspend la comédie d'être soi, non par appel à la belle âme de l'authenticité ou de l'altruisme, mais par une prime frustration de l'image propre, et le jeu d'un jeu insaturable en bonne conscience. Et puis, le fond de toute liturgie est peut-être, avant toute entreprise, non pas de rejoindre des « présences », comme on dirait des quilles sur une aire de jeu, mais, sous la forme d'un salut, ou d'un *Amen*, d'approcher la présence du présent, à la fois insaisissable et toujours dérobé, mais ici médié par le simple poids des choses, par la stase minimale qui *sépare* le signe de son effectuation transitoire, par le temps de prononcer et d'entendre le Nom adressé, instance où l'*ego* au lieu de se gonfler dans la gloire d'un apparaître, ou à l'inverse dans la striction d'un refus, se reçoit d'ailleurs, alors que cet ailleurs est dans l'ici même, et que le plus proche est aussi le plus lointain. Il ne s'agit plus tant d'être présent, que « d'être au présent », selon la belle expression d'Ariane Mnouchkine ⁴¹.

41. *Ibid.*, p. 33 : «... je ne saurais comment dire à un acteur d'être présent. Par contre, ce que je sais, ce que j'essaie de faire avec l'acteur, c'est qu'il soit au présent dans son action ». Plus loin, Ariane Mnouchkine mettra cette caractéristique avec la « capacité de nudité ».

Ce rapport de soi à soi par la médiation de ce qui justement est autre que soi est une des grâces propres de la liturgie. Nous en faisons souvent bon marché, quand nous tentons au contraire d'abolir tout ce qui ressemblerait à une distanciation, ou que nous n'en retenons, misérablement, que les effets de persuasion ou d'emprise. Henri Bourgeois, dans une importante communication donnée lors d'un colloque tenu à Rome en 1998, exprimait avec force la nécessaire prise en compte, dans une perspective de « nouvelle évangelisation », de cette dimension individuelle de l'expérience religieuse. Il y discernait un trait significatif de la conjoncture à distinguer avec soin d'un banal « individualisme ⁴². » C'est le même auteur qui attirait aussi l'attention sur l'existence actuelle d'une requête sapientielle et spirituelle que la pastorale liturgique et sacramentelle ne saurait négliger sans se méconnaître ⁴³.

Les « profonds magasins du possible »

Le développement du théâtre en ce siècle, non comme fait statistique, c'est bien clair, mais comme fait de culture, pose à nos conceptions et nos pratiques liturgiques de réelles et sérieuses questions. Nous laissons pour une autre étude ce qui concernerait plutôt la « dramaturgie » chrétienne. On pourrait y prendre en compte les difficultés dues aux transformations de l'appréhension et de l'expression du tragique, plus proche, aujourd'hui, de la dérision et de l'ironie, quand ce n'est pas d'une sorte d'ataraxie mélan-

42. Henri BOURGEOIS, « La nouvelle évangelisation : contraintes et ressources médiatiques », *Revue des sciences religieuses* 73-3, 1999, p. 331-354. C'est évidemment par rapport à un tout autre objet que l'auteur aborde le point de vue que nous avons rapporté. La confrontation du théâtre (et de la liturgie) avec les nouvelles techniques et mœurs médiatiques mériterait, on le devine, le détour, et certainement quelques précautions. Voir Sally Jane NORMAN, « Nouvelles scénographies du regard ou scénographies d'un nouveau regard ? », *Cahiers de médiologie* 1, 1996, p. 93 -101.

43. Henri BOURGEOIS, « Bulletin de Liturgie », *Recherches de science religieuse*, 86-2, 1998, p. 285.

colique ⁴⁴. Nous n'avons retenu, sous le terme de « théâtralité », que ce qui nous paraissait concerner l'action célébrante, sa logique, ses conditions d'effectuation, son lien à l'expérience religieuse.

Il est clair qu'il serait ridicule de penser à concurrencer cléricalement le théâtre, dont nous séparent les buts et les moyens et l'insertion dans le marché de la culture. Mais il n'est pas interdit de penser que la liturgie, comme telle, et nos liturgies effectives, recèlent des potentialités spécifiques et peuvent compter parmi les « profonds magasins du possible », dont parlait Paul Claudel ⁴⁵. Nos moyens sont pauvres, et, d'une certaine façon, c'est aussi notre richesse, et c'est aussi une raison de plus pour maintenir notre rituel au plus près de sa forme et de sa force.

Nous disposons de l'invitatoire, qui est la forme même qu'en ce monde humain prend la Précédence divine, et le secret divin ; des liturgies du Livre et de l'Autel, attentives et pudiques ; du calendrier des jours et des mois ; de l'invocation et de la bénédiction des Noms divins, par où sont sanctifiées nos lèvres et transporté le langage ; de la voix multiple et du chant de l'Église, et peut-être même du chant des saints et des anges. En aurions-nous percé l'énigme que chaque célébration reforme ? Poussons-nous assez avant dans la reconnaissance de ce qui nous est donné, non comme à des vainqueurs, non comme à des justes, mais comme à des invités parmi les invités, toujours surpris d'être promus gardiens de l'Invitation même, et serviteurs ?

Jean-Yves HAMELINE.

44. On trouverait nombre de remarques aiguës dans Jean-Marie DOMENACH, *Le Retour du tragique*, Paris, Éd. du Seuil, 1967, en particulier p. 60 s.

45. Paul CLAUDEL, *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, Paris, Gallimard, 1929, p. 115.