

*La Maison-Dieu*, 219, 1999/3, 33-58

MONIQUE BRULIN

## SINCÉRITÉ OU ILLUSION DU PARAÎTRE DANS LE CULTE ET LE THÉÂTRE

*UNE QUESTION DÉBATTUE AU XVII<sup>E</sup> SIÈCLE*

PARMI les principaux champs <sup>1</sup> de la critique du rite ou du culte, inscrite dans le patrimoine du christianisme, l'hypocrisie ou l'insincérité se trouve en première ligne.

Les prophètes et l'Évangile ne cessent de les dénoncer : « Que m'importe vos innombrables sacrifices... » (Is 1, 11). L'essentiel est la conversion du cœur. « Quand tu fais l'aumône, ne le fais pas claironner devant toi, comme font les hypocrites dans les synagogues et dans les rues... » (Mt 6, 2-16). La note de la TOB fait ici remarquer à propos du terme « hypocrite » qu'il ne s'agit pas seulement d'un acte qui ne correspond pas à la pensée, mais le sens vient du terme araméen *hanefa* qui, dans l'Ancien Testament, signifie ordinairement « impie » : l'hypocrite est en puissance de devenir un impie. L'apparence recommandée correspond plutôt à cacher le bien qu'on fait pour ne pas manquer la récompense. Faut-il en être réduit au silence ou prier dans le secret ? « Quand vous priez, ne faites pas comme les hypocrites qui aiment faire leurs prières debout

---

1. Ces champs sont principalement : l'hypocrisie, l'asservissement et la superstition.

dans les synagogues et les carrefours, afin d'être vus des hommes » (Mt 6, 5-8). Comment investir les paroles du *Notre Père* données comme matrice de la prière chrétienne ? Une telle formulation introduit déjà le croyant et le priant dans une communauté de foi et de prière. Même s'il la prononce dans le secret, il ne peut l'inspirer de ses seuls sentiments.

Le chapitre 23 de l'évangile de Matthieu développe une violente diatribe contre les scribes et les pharisiens, qui disent et ne font pas. S'ils font, c'est pour se faire remarquer. Ils « jouent sur l'apparence », mais sont aveugles et hypocrites, sépulcres blanchis, assassins des prophètes. C'est dans cette position tragique d'affrontement – propre à Matthieu – que Jésus annonce la nouvelle justice et la nouvelle fidélité à la loi. La valeur de l'observance en tant que telle s'y trouve interrogée.

Saint Paul évoquait dans Romains 12, 3 un culte raisonnable, c'est-à-dire conforme à la nature de Dieu et de l'homme, pas seulement formel, mais engageant l'homme tout entier. Cependant, la question demeure d'une *fidei protestatio per exteriora signa* dont saint Thomas d'Aquin a rappelé qu'elle était la caractéristique même de la *religio*<sup>2</sup>.

### Un air de dévotion

Dans le décret *De observandis et vitandis in celebratione missarum* de la Session XXII du concile de Trente, il est recommandé pour la célébration de la messe « de tout mettre en œuvre pour faire cette action avec la plus grande pureté intérieure de cœur et la plus grande piété et dévotion extérieure qu'il est possible<sup>3</sup> » (*exterioris devotionis ac pietatis specie peragatur*).

Cette prescription vise la dignité du culte à la gloire de Dieu en vue de l'édification des fidèles. Les obstacles étant

2. THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique, Traité de la religion*, IIa IIae, Q. 81, art. 7 ; Q. 101, art. 3, ad 1 et *Traité des sacrements*, IIIa, Q. 63, art. 4, ad 3 qualifiant ici le culte divin.

3. Traduction de l'abbé Chanut, 1686.

principalement, selon ce même décret, l'avarice qui est une manière d'idolâtrie, l'irrévérence, presque inséparable de l'impiété, et la superstition « qui est une fausse imitatrice de la véritable piété ». « L'air de dévotion <sup>4</sup> » se trouve en quelque sorte précisé par l'évocation de son contraire : l'irrévérence. Le texte ajoute, cependant, pour ceux qui assistent aux saints mystères « qu'ils feront connaître, par leur modestie et leur maintien extérieur, qu'ils sont présents, non seulement de corps, mais aussi d'esprit et de cœur, dans une sainte attention ».

« Dire » la messe « avec un air de modestie et de dévotion » contribue, en effet, « à faire connaître à ceux qui l'entendent combien nous sommes convaincus et combien ils doivent l'être, que Il y est réellement présent », affirme M. Tronson <sup>5</sup>. L'air de dévotion renseigne sur l'implication de foi, renvoyant ainsi à son objet même, non directement visible ou accessible (on remarquera la prédominance de la composante sonore : dire/entendre). Plus encore, l'air fait partie du contrat de la foi, de son attestation. À ce titre, il n'est pas seulement une enveloppe et ne peut *a priori* être soupçonné d'hypocrisie.

Déjà, saint Thomas d'Aquin définissait la dévotion comme « acte de la volonté par lequel on fait offrande de soi-même à Dieu pour le servir <sup>6</sup> ». La dévotion communique aux actes qui dépendent de la volonté généreuse du service de Dieu une modalité d'empressement. Ainsi, le mouvement intérieur qui la caractérise et qui de ce point de vue peut être considéré comme l'acte principal de la religion, est inséparable de sa composition extérieure. Celle-ci n'étant pas seulement l'enveloppe qui laisse paraître l'animation intérieure, mais le lieu d'un travail et d'une transformation.

4. Pour plus de développements concernant la « *devotio* » et la « *reverentia* », se reporter à l'article de J.-Y. HAMELINE, « Célébrer "dévotement" après le concile de Trente », *LMD* 218, 1999/2, p. 7-37.

5. Louis TRONSON, *Examens particuliers*, Lyon, 1690.

6. *Somme théologique*, IIa IIae, Q.82, art. 1, ad 1.

### Réguler la manifestation

Les formateurs du clergé, les réformateurs de la liturgie et nombre de grands auteurs spirituels à cette époque n'ignorent pas cette question. Parlant de piété ou de dévotion, ils traitent en même temps de sa manifestation.

La description que fait Louis Abelly, évêque de Rodez, de saint Vincent de Paul célébrant la messe à quatre heures et demie<sup>7</sup> le matin, se veut exemplaire :

Il prononçait toutes les paroles de la sainte messe fort intelligiblement, et d'une façon si dévote et si affectueuse que l'on voyait bien que son cœur parlait avec sa bouche, ce qui donnait de grands sentiments de piété aux assistants : c'était d'un ton de voix médiocre, et agréable, d'un air libre et dévot, qui n'était ni trop lent, ni trop hâté, mais convenable à la sainteté de l'action ; on voyait pour lors particulièrement en lui deux choses qui se trouvent rarement dans un même sujet ; c'est à savoir une profonde humilité, et un port grave et majestueux<sup>8</sup>.

De même, lorsqu'il priait devant le Saint-Sacrement :

On pouvait aisément reconnaître en son extérieur la véritable et sincère dévotion de son intérieur : il se tenait toujours prosterné à deux genoux, avec une contenance si humble qu'il semblait qu'il se fût volontiers abaissé jusqu'au centre de la terre, pour témoigner davantage son respect envers la majesté de celui qu'il reconnaissait présent. Et certes en considérant cette modestie respectueuse qui paraissait en son visage, on eut pu dire qu'il voyait de ses yeux Jésus Christ : et la composition de son extérieur était si dévote et si religieuse qu'elle était capable de réveiller

7. Ceci correspond à cinq heures de notre heure d'hiver.

8. L. ABELLY, *La Vie du Vénérable Serviteur de Dieu, Vincent de Paul, Instituteur et premier Supérieur général de la Congrégation de la Mission*, Paris, Florentin Lambert, 1664, Livre III, c. 8, p. 72.

la foi la plus endormie, et donner aux plus insensibles des sentiments de piété envers cet adorable mystère<sup>9</sup>.

Comme l'indique le premier texte cité, cette composition extérieure suppose que l'on prenne le temps de s'y inscrire<sup>10</sup>. Un lieu de mise à l'épreuve de la problématique dévote est, par exemple, la casuistique concernant le temps optimal de la célébration de la messe basse.

Antoine Molina, dans son *Instruction des prêtres*, distingue, d'une part, le temps « intérieur, essentiel et nécessaire » et, d'autre part, le temps que chacun peut y mettre en plus selon sa volonté et sa disposition. Il applique la catégorie de « dévotion » à ce temps disponible supplémentaire comme permettant une certaine optimalisation, en particulier par l'application attentive. La dévotion correspond ainsi à l'inverse de la hâte et de l'empressement à achever. Elle porte le prêtre à « dire la messe » avec « beaucoup d'attention, de révérence et de loisir<sup>11</sup> ». Par contre, si un curé célèbre en présence de fidèles, « il doit préférer leur commodité à sa dévotion particulière et s'accommoder à leurs besoins autant qu'il peut le faire<sup>12</sup> ».

Néanmoins, « Pour prier attentivement, il faut la récollection et posture extérieure<sup>13</sup> ». « Il faut composer l'homme extérieur selon l'office qu'il fait ». De même si vous priez en particulier, « vous rangeant là avec la décence convenable, comme si vous étiez dans un siège du

9. *Idem*, p. 75. Signalons à ce sujet le mémoire de Maîtrise en théologie de Bertrand PONSARD, c.m. : *La Pratique eucharistique de saint Vincent de Paul*, Institut catholique de Paris, septembre 1998, notamment, p. 34-42 et 89-94.

10. A. MOLINA, chartreux de Miraflores, proposant des « remarques et règles pour réciter le divin office », cite saint Jérôme pour qui « cinq psaumes chantés avec un cœur pur, net et dans la joie de l'esprit valent mieux que tout le psautier entier chanté avec un cœur inquiet et troublé par des distractions », dans *L'Instruction des prêtres*, trad. de l'espagnol par R. Gaultier, A. G., Lyon, Benoits Vignieu, 1681, p. 394-396.

11. *Id.*, p. 360-361.

12. *Id.*, p. 369.

13. *Id.*, p. 406, addition au troisième Traité, c. 6.

chœur, en la présence et compagnie de tous les autres » (*id.*).

### La modestie contre l'affectation

S'il fallait retenir un trait déterminant pour qualifier l'air de dévotion, on pourrait mettre en évidence la modestie. Saint François de Sales en fait un remarquable éloge<sup>14</sup>. La modestie correspond, dit-il, à quatre vertus dont la plus éminente est « la bienséance de notre maintien extérieur ». S'y opposent, d'une part, le manque de mesure et de décence : « la dissolution en nos gestes, en nos contenance, c'est-à-dire la légèreté » ; d'autre part, « une contenance affectée ».

La deuxième vertu qui porte le nom de modestie est « l'intérieure bienséance de notre entendement et de notre volonté<sup>15</sup> ». La troisième concerne la façon de parler et de converser avec le prochain. La quatrième, l'honnêteté et bienséance des habits. Trois sur quatre de ces vertus touchent le comportement extérieur. Mais, la première s'avère supérieure aux trois autres en ce qu'elle « nous assujettit fort », traduisant la manière dont on peut se tenir en présence de Dieu, sans le voir. C'est « une prédication muette » telle que saint Paul la recommande aux Philippiens : « Que votre modestie paraisse devant tous les hommes<sup>16</sup> ».

Selon François de Sales, la modestie observe trois choses : le temps, le lieu et la personne. De plus, la modestie extérieure sert à l'intérieure. « La posture la plus

14. François DE SALES, *Entretiens spirituels VI*, Œuvres, Texte établi et annoté par A. Ravier et R. Devos, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 1042-1043 et 1046.

15. À l'encontre d'une trop grande curiosité de l'entendement et d'une instabilité de nos entreprises passant d'un exercice à l'autre sans nous arrêter à rien, ou encore, d'une nonchalance d'esprit.

16. Ph 4, 5. Le terme de la Vulgate est *modestia*. Les traductions contemporaines ont opté pour des expressions qui ont plus de résonance aujourd'hui comme bienveillance, sérénité ou bonté.

dévote » aide en effet beaucoup à l'oraison, comme de se tenir à genoux, les mains jointes ou les bras en croix. « Cela aide infiniment à se tenir recueilli et ramassé en la présence de Dieu. »

Pascal y voit même une condition d'efficacité de la prière, en raison de l'humilité qu'elle permet.

Il faut que l'extérieur soit joint à l'intérieur pour obtenir de Dieu, c'est-à-dire que l'on se mette à genoux, prie des lèvres, etc. afin que l'homme orgueilleux qui n'a voulu se soumettre à Dieu soit maintenant soumis à la créature. Attendre de cet extérieur le secours est être superstitieux. Ne vouloir le joindre à l'intérieur est être superbe<sup>17</sup>.

Les livres de cérémonies attacheront également de l'importance à ce trait décisif. La modestie s'y trouve notamment associée à la révérence. Par exemple, dans le cérémonial parisien de Martin Sonnet à propos de ceux qui servent au chœur :

Que tous prennent dans le chœur l'attitude du corps qui convient à la maison de Dieu, au regard de sa majesté, à la présence ou à la société des esprits célestes ; qu'ils montrent une extrême modestie et révérence, que ce soit debout ou assis, en fléchissant les genoux ou inclinant la tête<sup>18</sup>...

Ce même auteur a composé un *Cérémonial de l'Église pour les personnes laïques*, dans lequel, au chapitre 4 : « De la façon de se bien comporter dans l'Église, assistant à l'Office divin », il recommande d'être dans l'église

17. B. PASCAL, *Pensées*, nouvelle édition établie par Ph. Sellier, d'après la copie de référence de Gilberte Pascal, Paris Mercure de France, 1976, fragment 767.

18. « *Omnes in choro sint eo corporis situ, qualis decet domum Dei, intuitum majestatis eius, ac praesentiam societatemve coelestium spirituum : summamque modestiam ac reverentiam sive standum sit aut sedendum, sive flectenda genua aut caput inclinandum, [...] exhibeant...* », M. SONNET, *Ceremoniale Parisiense*, apud S. CRAMOISY et N. CLOPEIAN, 1662, Première partie, c. 4 : *De ordine, gravitate, modestia, silentio et corporis habitu in choro servandis*, p. 25-29.

modeste, sage, grave et (d')avoir un maintien fort révérent et gracieux. [...] Il ne faut parler haut en priant, mais le plus bas c'est toujours le meilleur, afin d'être plus recolligé en soi et afin aussi de n'incommoder les autres et de ne paraître plus dévots qu'eux <sup>19</sup>.

La modestie correspond ici à une qualité de retenue qui se traduit au niveau postural et prend véritablement valeur de vertu de religion. Les indications de gestes et de mouvements s'articulent d'ailleurs avec des considérations touchant la voix comme en témoignent les examens proposés par M. Tronson concernant la manière dont il faut réciter l'office divin :

N'avons-nous point manqué de modestie [...] en contre-faisant notre voix, la forçant trop, l'adouçissant d'une manière molle ou efféminée ; commençant souvent avant les autres et finissant après, pour nous faire distinguer davantage <sup>20</sup> ? [...]

N'avons-nous point chanté sans religion [...] affectant un certain ton de voix, et un certain air mondain et profane entièrement déplacé dans l'Église ?

On voit émerger la critique d'un comportement affecté qui introduit par là même une volonté de se distinguer, effectivement contraire à l'air de modestie.

### *En rapport avec la dignité ecclésiastique*

La pratique de l'examen particulier se retrouve chez un certain nombre d'auteurs qui proposent des ouvrages pour la formation du clergé. Certains développeront plus amplement tel aspect des conduites à acquérir. Dans cette perspective, la « modestie » est plutôt de nature disciplinaire

19. M. SONNET, *Cérémonial de l'Église pour les personnes laïques*, imprimé par le commandement de MM. les Vicaires généraux de Mgr le Cardinal de Retz, arch. de Paris, Paris, P. Targa, 1658, p. 12-13. Ce cérémonial est antérieur au *Ceremoniale Parisiense* de 1662.

20. *Id.*, p. 54-55.



et morale, presque inhibitive, dans la mesure où l'on est dans la conception-prescription de la dignité ecclésiastique. Ainsi, Charles Démia, dont Tronson a pu lire le *Trésor clérical*, accorde-t-il, comme Molina, une large place à la modestie en général et en divers types d'actions et de postures.

Ainsi comprise, elle a une grande affinité avec la réception confiante des éléments transmis par l'Église et, en particulier, accepte les médiations proposées sans chercher à se mettre en évidence en dehors des chemins tracés. Dans l'examen particulier qu'il propose sur la modestie, Démia précise

[qu']elle compose avec bienséance tous les mouvements extérieurs d'un chrétien et particulièrement d'un ecclésiastique, le parler, les regards, les postures, les gestes, les manières du corps, et généralement tout l'extérieur<sup>21</sup>.

En ce qui concerne la modestie dans le parler,

la voix ne doit point être trop élevée, ni trop basse, ni trop lente, ni trop vite, ni trop rude, ni trop efféminée, en un mot, on doit parler avec la simplicité que demande la bienséance chrétienne<sup>22</sup>.

21. Ch. DÉMIA, *Trésor clérical ou conduites pour acquérir et conserver la sainteté ecclésiastique*, seconde éd. revue, corrigée et augmentée par l'auteur, Lyon, 1694, chez Jean Certé, p. 599. Au début de cet examen, Démia fait référence à 2 Co 10, 1 : *Obsecro vos per modestiam Christi*. Le terme « *modestia* » est actuellement traduit par indulgence ou bonté. Le mot grec qui y correspond signifie, en même temps que douceur et bonté, la modération.

22. *Id.*, p. 603. Les dictionnaires de ce temps confirment la connexité des termes comme « bienséance », « justesse », « médiocrité » (au sens de juste milieu), « modestie ». Celle-ci se caractérise principalement par la retenue dans l'expression des pensées et des sentiments. Voir notre ouvrage, *Le Verbe et la Voix, La manifestation vocale dans le culte en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Beauchesne, coll. « Théologie historique » 106, 1998, p. 393.

*La modestie comme enveloppe de l'attitude priante*

Dans les écrits d'auteurs jansénistes, un même accent se trouve mis sur la modestie considérée, en quelque sorte, comme l'enveloppe des autres traits qui marqueront l'attitude de la prière. Principalement, la modestie du corps. Pour Jean Hamon,

la MODESTIE<sup>23</sup> du corps et sa posture pleine de respect est sa prière [...] quand on se tient debout si lâchement, quand on baille, quand on regarde ailleurs, quand on ne se met point à genoux dans le même temps que les autres, quand les inclinations sont imparfaites et presque forcées, j'ai de la peine à croire que l'esprit et que le cœur prie ; mais quand il prierait, ce n'est qu'une demi-prière : car où est la prière et l'attention du corps qui est sa modestie ?

La modestie semble être un lieu privilégié pour accorder l'intérieur et l'extérieur du chrétien. Un maître en la matière fut sans doute M. de Saint-Cyran qui insistait particulièrement sur l'attitude du pauvre devant Dieu dans la prière. Il suffisait, selon lui, de se présenter devant Dieu avec foi et humilité et de le laisser faire. Comme le rapporte Claude Lancelot dans ses mémoires,

Il a marqué quelque part qu'il fallait que notre corps priât aussi bien que notre âme, par la modestie en laquelle nous devons avoir soin de le tenir en la présence de Dieu, ce qu'il avait pris de la doctrine des saints Pères [...]. L'un (il s'agit de saint Cyprien) nous enseignant qu'il faut en priant faire paraître dans nos actions et dans nos paroles une sage gravité et une sainte retenue [...] qu'étant en présence de Dieu, nous devons nous efforcer de lui plaire et par la contenance extérieure de notre corps et par le ton modeste de notre voix<sup>24</sup>.

23. Le mot est en capitales dans le texte imprimé : *Traité de l'oraison continuelle*, dans *Traité de piété*, Paris, 1689, t. II, p. 148.

24. Claude LANCELOT, *Mémoires touchant la vie de Monsieur de Saint-Cyran*, Cologne, 1738, t. II, p. 78. La référence à saint Cyprien se trouve dans le *Traité de l'oraison dominicale*.

De même, Mgr Godeau, dans ses *Instructions synodales*, indique que les « dignités, offices et autres chanoines [...] témoigneront par la modestie extérieure le sentiment qu'ils ont de la présence de Dieu <sup>25</sup> ».

### La querelle de l'« air dévot »

Cette insistance, dans les ouvrages de formation du clergé sur la composition extérieure du corps et l'air de dévotion dans la ligne des prescriptions tridentines, reflète évidemment tous les dangers de la manifestation, dont la conscience et le constat alimentent la querelle des dévots.

Il faut en effet prendre la mesure au XVII<sup>e</sup> siècle en France d'un certain rigorisme en matière d'expression sensible, imagination et passion (voir Bossuet, Malebranche, Nicole) ; il se trouve lié à une conception très forte de la « dépendance » de l'âme dans un corps agité de sentiments et de mouvements, extrêmement réceptif à la contagion des marques sensibles (le ton et la manière) et aux traces nocives qui peuvent être laissées ou entretenues en son cerveau.

Malebranche insiste en cartésien sur l'indépendance de l'âme concevante et attentive et du corps livré aux sens pour son seul bien et à l'imagination <sup>26</sup>. Cependant, il souligne le caractère influençable et fragile de l'esprit, d'où l'importance accordée aux attitudes, intonations, allures.

25. Mgr GODEAU, *Ordonnances et Instructions synodales*, 1644, titre XII, p. 151. Notons qu'un comportement indécent (dormir, causer, rire, changer de place) est défendu « sous peine d'être ponctué comme absent ».

26. « L'imagination, aussi bien que les sens, ne parle que pour le bien du corps : parce que naturellement, tout ce qui vient à l'esprit par le corps n'est que pour le corps. Secondement, l'imagination interrompt sans cesse l'esprit, lorsqu'elle est échauffée et elle le contraint souvent de lui répondre et de l'entretenir aux dépens de la raison », MALEBRANCHE, *Traité de morale*, réimprimé d'après l'éd. de 1707. Introduction et notes par H. Joly, Paris, 1882, p. 129.

Ce qu'on appelle dans le monde le « bel esprit » est sans doute la catégorie d'imagination la plus opposée à l'œuvre de la grâce du Christ, car elle est principe d'aveuglement de l'esprit et de corruption du cœur. Ainsi, se laisse-t-on charmer par son propre ouvrage et, au lieu de contempler les choses en elles-mêmes, on « se donne la comédie » et on applaudit aux fictions de son esprit. Ceci paraît dans le culte rendu à Dieu. Le « bel esprit plus qu'aucun autre s'attire les regards et arrête sur lui les mouvements des autres hommes <sup>27</sup> ».

Ceci passe par l'air et les manières qui représentent au naturel nos dispositions intérieures à l'égard des autres. Ce qui est recommandé est « l'air modeste et respectueux <sup>28</sup> ». Ce comportement interrompt effectivement la chaîne de la violence exercée sur autrui par l'air.

### La critique du théâtre

Le théâtre, comme le culte, est le lieu de la manifestation d'un certain paraître. On peut dire que dans l'un et l'autre cas, il y a nécessité de prendre « un air ».

La critique sévère du théâtre à cette époque vise d'abord les effets qu'il produit à la fois sur les acteurs et sur les spectateurs.

#### *Un effet sur les passions*

Dans son *Traité de la comédie*, Pierre Nicole affirme que « les comédies et romans n'excitent pas seulement les passions, elles enseignent aussi le langage des passions ; c'est-à-dire l'art de s'en exprimer et de les faire paraître d'une manière agréable et ingénieuse <sup>29</sup> ». Cet auteur analyse

27. *Id.*, p. 133.

28. Les différents airs étant composés de ces quatre : air modeste et respectueux, simple et négligé, grave, fier et brutal.

29. Ce traité de Pierre Nicole apparaît à la fin du recueil de ses Lettres contre Desmarets de Saint-Sorlin : *Les Visionnaires*, au début de 1667.

d'une part le mécanisme du plaisir théâtral, d'autre part la fonction sociale du théâtre et son incidence sur la vie. Quant aux comédiens,

Il faut qu'ils expriment les émotions le plus naturellement et le plus vivement qu'il leur est possible et ils ne sauraient le faire s'ils ne les excitent en quelque sorte en eux-mêmes [...] et il ne faut pas s'imaginer que l'on puisse effacer de son esprit cette impression qu'on y a excité volontairement et qu'elle ne laisse pas en nous une grande disposition à cette même passion qu'on a bien voulu ressentir<sup>30</sup>.

L'effet est aussi profond sur le spectateur et d'autant plus, remarque Nicole, qu'il est enclin par nature à l'accepter. À la différence d'autres auteurs qui à cette époque font une critique du théâtre, Nicole prend appui sur l'observation et l'analyse psychologique des effets, plus encore que sur les arguments d'autorité<sup>31</sup>. Cette analyse des effets produits dans l'espace théâtral pourrait être mise en rapport avec des analyses contemporaines concernant l'espace rituel, comme lieu où l'on ne manipule pas les configurations sans que l'esprit s'en saisisse, alors qu'un certain nombre de défenses sont levées et, donc, certaines régressions possibles. Il semble, en outre, que l'effet soit plus contrôlable pour l'acteur que pour le spectateur. Endosser un personnage suppose, semble-t-il, de garder une certaine distance par rapport à lui.

30. *Les Visionnaires*, Paris 1667, p. 454-455. C'est une conception de l'acteur contre laquelle s'insurgera Diderot dans son *Paradoxe sur le comédien*.

31. Dans un article publié dans la *Revue xvii<sup>e</sup> siècle* (1970, n° 82, p. 49-59) : « Le théâtre en face de la critique religieuse : un exemple, Pierre Nicole », Jean-Marie Piemme fait observer que Nicole perçoit une composante essentielle de l'art théâtral qui a pratiquement échappé à tous les théoriciens du théâtre, qui définissaient son esthétique à partir d'un ensemble de lois considérées comme satisfaisantes en soi. Il n'appréhende l'œuvre que dans ses rapports avec le réel, dénonçant tantôt le manque d'adéquation entre la vie et l'œuvre, tantôt l'effet de l'œuvre sur la vie ; découvrant un inconscient du plaisir théâtral.

Au tome V des *Essais de morale* attribués à Pierre Nicole<sup>32</sup>, se trouvent des « Pensées sur les spectacles » qui représentent également une fine analyse du plaisir cherché au théâtre.

Tout ce qui est spectacle est passion, affirme l'auteur. [...] Ainsi, les sens n'y sont pas seulement séduits par l'extérieur, mais l'âme y est attaquée par tous les endroits où sa corruption est sensible. On tire l'âme du dedans au dehors, où elle avait déjà tant d'inclination à se produire, et on la fait sortir de son cœur où elle avait déjà tant de peine à entrer<sup>33</sup>.

Parmi les divertissements dangereux pour la vie chrétienne, Pascal estime qu'il n'y en a point qui soit plus à craindre que la comédie :

c'est une représentation si naturelle et si délicate des passions qu'elle les émeut et les fait naître dans notre cœur, et surtout celle de l'amour, principalement lorsqu'on le représente fort chaste et fort honnête, car plus il paraît innocent aux âmes innocentes, plus elles sont capables d'en être touchées. Sa violence plaît à notre amour-propre, qui forme aussitôt un désir de causer les mêmes effets que l'on voit si bien représentés<sup>34</sup>. [...]

Le Père Senault, de l'Oratoire, professe la même sévérité :

La comédie ne cherche qu'à plaire à ceux qui l'écoutent ; elle se sert de la douceur des vers, de la beauté des expressions, de la richesse des figures, de la pompe du théâtre, des habits, des gestes et de la voix des acteurs. Elle enchante tout à la fois les yeux et les oreilles et pour enle-

32. Suivant les indications de Ch. URBAIN et E. LEVESQUE (*Maximes et réflexions sur la comédie*, Paris, La vie chrétienne, 1930), elles ne seraient pas de Nicole, mais plutôt de l'oratorien J.-J. Duguet.

33. Nous citons le texte d'après une édition posthume de Paris 1709. Il se trouve joint au 10<sup>e</sup> volume des *Essais de morale*.

34. PASCAL, *Pensées*, *ibidem*, fragment 630.

ver l'homme tout entier, elle essaye de séduire son esprit après qu'elle a charmé tous ses sens<sup>35</sup>.

Certains auteurs essayeront cependant de faire une apologie du théâtre, tel par exemple, un protestant converti, Samuel Chappuzeau, qui tente d'introduire une instance de discernement entre les effets directement produits par l'art théâtral et l'usage que peut en faire le spectateur :

La morale chrétienne, écrit-il, ne prétend pas dépouiller l'homme de ses passions, elle entreprend seulement de les régler et c'est ce que fait la comédie. Il ne dépend que de l'auditeur d'en tirer bon usage ; s'il est sage et intelligent, il en fera son profit ; s'il est ignorant et vicieux, il en sortira tout aussi bête qu'auparavant et ce ne sera la faute, ni du comédien, ni du poète<sup>36</sup>.

35. *Le Monarque ou les devoirs du souverain*, Paris, 1661, p. 229 s. Ce traité était dédié au jeune roi Louis XIV. On trouve dans ce texte le registre du charme avec ses harmoniques « enchanter », « séduire ». Voir aussi l'ouvrage du prince de CONTI : *Traité de la comédie et des spectacles selon la tradition de l'Église, tiré des Conciles et des Saints Pères*, Paris, 1667, p. 24. L'auteur y souligne le rapport entre la représentation des passions et l'émotion qui en résulte.

36. D'après URBAIN et LEVESQUE, p. 27. Il s'agit du *Théâtre français* de Chappuzeau (1674). Le théâtre sera d'ailleurs largement utilisé comme moyen pédagogique à la Maison royale de Saint-Cyr, avec notamment les représentations d'*Esther* et d'*Athalie*, mais aussi dans les collèges des Jésuites. Les représentations, le plus souvent inspirées de récits bibliques, sont considérées comme une école où le maintien, l'éloquence, la mémoire, l'assurance et la civilité s'acquièrent par le jeu. Il y a ainsi « une corporéité réglée par l'éducateur pour le regard, pur artifice qui déréalise la nature, en l'occurrence la spontanéité psychomotrice de l'individu, pour imposer le spectacle d'une réalité nouvelle normée culturellement et dépourvue de toute singularité et contingence ». « Une éducation réussie est alors celle qui crée [...] la fiction d'un corps libre qui adhère de lui-même aux valeurs d'une culture qu'il contribue ainsi à renforcer ». Voir sur ce point, par exemple, M. BERNARD, *L'Expressivité du corps*, Paris, J.-P. Delarge, 1976, p. 392-401, ainsi que M. de CERTEAU, article « Jésuites » dans le *Dictionnaire de spiritualité*, 1974, vol. VIII, col. 998.

Bossuet va s'inspirer de Conti et de Nicole pour écrire en 1694 ses *Maximes et réflexions sur la comédie*<sup>37</sup>. Comme Nicole, il emprunte à Platon les causes fondamentales de son hostilité envers l'art, en tant qu'il signifie amollissement du cœur de l'homme par un plaisir vain. Sa réflexion est ensuite soutenue par des textes de l'Écriture et des Pères. Sans reprendre ici la démonstration, qui converge avec celle des auteurs précédemment cités, soulignons plus particulièrement ce qu'il dit des pouvoirs de la musique. Il s'agit du rapport entre le chant et les paroles confiées aux acteurs. Tout en servant d'argument contre le théâtre, on peut noter qu'il constitue une reconnaissance très affirmée des effets du chant.

Si Lully a excellé dans son art, il a dû proportionner, comme il a fait, les accents de ses chanteurs et de ses chanteuses à leurs récits et à leurs vers : et ses airs tant répétés dans le monde ne servent qu'à insinuer les passions les plus décevantes, en les rendant les plus agréables et les plus vives qu'on peut par le charme d'une musique, qui ne demeure si facilement imprimée dans la mémoire, qu'à cause qu'elle prend d'abord l'oreille et le cœur. Il ne sert de rien de répondre qu'on est occupé que du chant et du spectacle sans songer au sens des paroles, ni aux sentiments qu'elles expriment ; car c'est là précisément le danger que, pendant qu'on est enchanté par la douceur de la mélodie, ou étourdi par le merveilleux du spectacle, ces sentiments s'insinuent sans qu'on y pense et plaisent sans être aperçus. Mais il n'est pas nécessaire de donner le secours du chant et de la musique à des inclinations déjà trop puissantes par elles-mêmes<sup>38</sup>...

37. Paris, Jean Anisson, 1694. L'occasion de ce traité est une dissertation écrite en faveur du théâtre : « Lettre d'un théologien illustre par sa qualité et son mérite consulté par l'auteur pour savoir si la comédie peut être permise ou doit être absolument défendue » (1694). Elle accompagne un recueil de comédies publié par Boursault. On soupçonna le père Caffaro, de la congrégation des Théatins, d'avoir rédigé cette dissertation. Bossuet lui écrivit une lettre confidentielle dont il reprend les termes dans ce Traité de 1694.

38. BOSSUET, *Maximes et réflexions sur la comédie*, p. 7.



Le travail du charme peut produire des effets à notre insu. Là où Nicole faisait appel à l'imagination, Bossuet introduit plus précisément le jeu de la mémoire :

Que fait un acteur, lorsqu'il veut jouer naturellement une passion, que de se rappeler, autant qu'il peut celles qu'il a ressenties [...] ; pour les exprimer, il faut qu'elles lui reviennent... (*Maximes*, ch. IV).

Certes, Bossuet ne condamne pas la musique d'Église. Il consent, semble-t-il, à son usage dans la perspective d'Ambroise de Milan, c'est-à-dire comme moyen de réchauffer les cœurs et de réveiller l'ardeur à la louange. Son argumentation prend appui sur le texte-témoin, issu des *Confessions* de saint Augustin (X, c. 33)<sup>39</sup>.

#### *Tenir un rôle à l'opéra ou à l'église*

Dans son *Discours sur la musique d'Église*, Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville<sup>40</sup> explore les conditions de la convenance de la musique à l'église, tant du point de vue de la composition que de l'interprétation, c'est-à-dire de l'acteur, chanteur ou instrumentiste. Dans cette perspective, il fait observer que le chrétien est dans une situation où il doit emprunter à la rhétorique les armes de son « paraître » : il vient tenir un rôle. Comment peut-il être sincère sans être expressionniste ? Si le théâtre est le lieu de l'illusion et du

39. *Id.*, p. 76-77. Dans la pratique, en ce qui concerne le théâtre, Bossuet se montra moins rigoureux. Il semble qu'on le vit deux fois à la représentation d'*Esther* à Saint-Cyr (1689) et, par la suite, en 1698, il assista chez le duc du Maine à une représentation du *Misanthrope*, plus tard à celle du *Tartuffe*.

40. J.-L. LE CERF DE LA VIÉVILLE, élève des Jésuites, garde des Sceaux du Parlement de Normandie à Rouen, apporte un précieux témoignage sur le goût musical en France dans un ouvrage intitulé *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, t. I, 1704, t. II, 1705, t. III, 1706, qui correspond au *Discours sur la musique d'Église*. Les éditions Minkoff ont réalisé une réimpression de la seconde éd., Genève, 1972.

faux-semblant, peut-on admettre que des acteurs de l'opéra viennent chanter des motets dans les églises ?

Le Cerf propose une sorte de grammaire du goût élaborée à partir d'une grille rhétorique faisant référence à Cicéron, Horace, Quintilien, et conduisant l'évaluation dans la ligne des Pères de l'Église<sup>41</sup>. Deux clés de jugement sont la convenance et la bienséance. « La première règle du compositeur est de songer qu'il fait parler [...] car, quand il ne serait écouté de personne, son motet serait toujours le langage d'un chrétien priant.<sup>42</sup> » La disposition des auditeurs est seconde par rapport au sujet que le motet met en scène. Une grille objective les traits majeurs de la prière du chrétien, qui sont aussi ceux de la prière publique de l'Église : pécheur dans l'espérance de la grâce, présent à Dieu en tout lieu, se référant d'abord aux paroles de l'Écriture et en particulier aux psaumes, parlant à Dieu avec respect et ferveur, associant la musique à la parole dans les jours où il célèbre la mémoire des grands mystères de sa foi.

Certes, ceux qui viennent à l'Église ne sont pas toujours dans les sentiments où il faudrait qu'ils fussent et certains compositeurs pourraient à cet égard faire preuve de relâchement. Le Cerf s'appuie ici sur un principe positif, voire optimiste, que les beaux arts appliquent, en prenant les hommes « non pas tels qu'ils sont, mais tels qu'ils doivent être, dans la situation où l'on a affaire à eux ». Ainsi, les connaisseurs instruisent les ignorants, la raison se répand et se communique : « À la fin, tout le monde, pénétré d'une certaine lumière naturelle que jettent les bienséances, revient et s'accorde à admirer les ouvrages où elles sont observées<sup>43</sup> ».

En comparant la situation de l'opéra et celle de l'Église, Le Cerf affirme que les acteurs ne contribuent pas moins à la régulation d'un motet qu'au succès d'un opéra. Les qualités qu'il attribue à un bon acteur sont en effet les mêmes que celles d'une bonne musique : 1. de la force

41. En cela, il rejoint grand nombre de traités ascétiques publiés à cette époque.

42. *Discours*, p. 46.

43. *Id.*, p. 49.

d'expression, c'est ce qui fait valoir un rôle important ;  
 2. de la simplicité dans les gestes, dans le visage et dans les manières (le plus est un défaut où le moins suffit) ;  
 3. de l'agrément (qui n'est pas si généralement nécessaire).

L'acteur de musique d'Église doit posséder les mêmes qualités, mais il aura encore plus de simplicité et c'est en matière d'agrément qu'une différence s'impose le plus : « La figure ne sert à rien à l'acteur d'Église et au lieu de l'air galant, il lui en faut un recueilli et modeste <sup>44</sup> ». Deux talents lui seront encore plus nécessaires qu'au chanteur de musique profane : tout d'abord, celui de bien prononcer, en raison du sens vénérable des paroles et d'une nette exposition à l'esprit des auditeurs ; ensuite, une plus grande science de la musique, car on n'a pas le temps d'étudier ses rôles. Le tableau suivant offre une synthèse de cette comparaison <sup>45</sup>.

### L'EXÉCUTION

À l'opéra

À l'Église

#### L'expression

<ul style="list-style-type: none"> <li>- La force d'expression est le principal.</li> <li>- Un visage où la passion se peigne.</li> <li>- Des gestes vifs.</li> <li>- Une action, une démarche accommodées au personnage.</li> <li>- Une voix sûre, flexible ; savoir précipiter ou soutenir les tons.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Un visage qui sache marquer vivement les grandes choses qu'il chante.</li> <li>- Quelques gestes qui aident au sens des paroles.</li> <li>- Aider au sens des paroles et à la force des tons par une action, un regard, un mouvement vif et bien placé.</li> <li>- Une voix aisée à gouverner.</li> </ul>
---	--

#### La simplicité

<ul style="list-style-type: none"> <li>- Dans les gestes, qui ne soient point outrés ; ne pas gesticuler à l'excès.</li> <li>- Dans le visage, qui ne grimace point.</li> <li>- Dans les manières, unies, sans affectation, d'un homme de qualité.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La même et davantage.</li> </ul>
---	---

#### L'agrément

<ul style="list-style-type: none"> <li>- Pas si généralement nécessaire.</li> <li>- Ne conviendrait pas en quantité de rôles.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Au lieu de l'air galant, il en faut un recueilli, modeste, cent fois plus que l'acteur de théâtre.</li> </ul>
--	--

44. *Id.*, p. 85.

45. Elle concerne surtout les pages 83 à 85.

### Se quitter pour devenir un autre

La question sous-jacente est aussi celle de l'illusion théâtrale dans le jeu du comédien. Jouant un autre personnage que lui-même, il est en quelque sorte menteur. Se quitter pour devenir un autre constitue l'abc du métier. Mais, si le personnage se rend maître de celui qui l'incarne, le triomphe de l'action théâtrale devient équivoque. Lorsque, au XVII<sup>e</sup> siècle, on réfléchit et dispute sur le théâtre et sur l'acteur, les dramaturges interviennent dans le débat à partir de leur moyen naturel qui est la pièce et la scène.

Comme le rappelle Jean Rousset<sup>46</sup>, la prise de position la plus forte se trouve dans le *Saint Genest* de Rotrou. Le drame de *Saint Genest* est celui du comédien converti par son « personnage ». Entrer dans un rôle fait courir le danger de l'absorption. Jusqu'où porter la démarche d'identification, sans compromettre le spectacle ? Pour ce qui touche au jeu du comédien, celui-ci serait le premier trompé s'il se croyait celui dont il joue le personnage. L'entreprise englobe d'ailleurs l'assistance et l'officiant. Or, Genest ne dit plus son texte ; il y substitue des répliques non prévues ; il glisse hors de son rôle. Les autres acteurs s'en aperçoivent, puis les spectateurs, et la représentation s'interrompt. Il n'y a plus de théâtre possible même si, en l'occurrence, l'acteur sauve son âme. Telle est la conclusion implicite de Rotrou.

#### *Hypocrite ou dévot sur le théâtre*

Une autre question est celle de représenter des scènes religieuses au théâtre et d'y exposer le problème de l'hypocrisie ou du masque. Si les débats et recommandations concernant l'air de dévotion offrent positivement les traits d'une juste composition de l'homme extérieur, ils précisent

46. Jean ROUSSET, *L'Intérieur et l'Extérieur, Essai sur la poésie et sur le théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle*. Nouvelle éd. José Corti, 1976, p. 155-165.

par là même le régime de la fausse apparence et du mensonge. Le problème est redoublé lorsque se trouve exhibé sur le théâtre le personnage de l'hypocrite. Si le théâtre est un lieu de mensonge, il pouvait paraître scandaleux d'en faire le lieu où serait dénoncée l'hypocrisie des faux dévots. La querelle autour des représentations du *Tartuffe* de Molière est exemplaire à ce propos. Deux problèmes au moins s'y annoncent :

1) Dans cette réalité emboîtée, présentée sur le théâtre, on peut se demander qui est véritablement visé. Les dupes qui sont tournés en ridicule ne sont-ils pas aussi des dévots sincères ? L'archevêque Péréfixe se plaindra que Molière « sous prétexte de condamner l'hypocrisie ou la fausse dévotion [...] donne lieu d'en accuser indifféremment tous ceux qui font profession de la plus solide piété <sup>47</sup> ».

Cependant, le personnage de Cléante, en exposant le portrait du « vrai dévot », prend exactement le point de vue de François de Sales au début du siècle : il s'agit de témoigner de l'Évangile et non de sa propre dévotion. L'hypocrisie commence avec la grimacerie. La vraie dévotion se défie des soupirs et des « grands élancements ». Ce rapprochement avec François de Sales est remarqué par Jacqueline Plantié <sup>48</sup> qui cite un de ses premiers biographes : « Sa dévotion était sans aucune affectation, et jamais ne la faisait paraître par aucune grimace ni contenance extérieure, par soupirs ou posture de corps affectée <sup>49</sup> ».

Mais les dévots de cœur sont aisés à connaître. [...]

Ce ne sont point du tout fanfarons de vertu,

On ne voit point en eux ce faste insupportable

Et leur dévotion est humaine et traitable.

47. Cité par John CAIRNCROSS, « "Tartuffe", ou Molière hypocrite », *Revue d'histoire littéraire de la France*, sept.-déc. 1972, n° 5-6, p. 890-901.

48. J. PLANTIÉ, « Molière et François de Sales », *ibid.*, p. 902-927.

49. Jean GOULU (Père Jean de saint François), *La Vie du Bienheureux François de Sales*, 1625, 2<sup>e</sup> éd., p. 492. Cité par J. PLANTIÉ, *art. cit.*, p. 912.

Ils ne censurent point toutes nos actions [...] Jamais contre un pécheur ils n'ont d'acharnement<sup>50</sup> [...]

2) Paradoxalement, cette remarque de Cléante pose la seconde question : Qui peut juger l'hypocrite, sinon Dieu seul ?

Les moralistes de l'époque débattent au sujet de la gravité du péché d'hypocrisie. Ils distinguent, notamment, l'hypocrisie qui se propose de semer l'hérésie, ou d'acquérir charges, dignités ecclésiastiques, biens temporels ; parce qu'elle détruit la charité, elle peut être considérée comme péché mortel. Si l'intention de l'hypocrite est seulement de paraître homme de bien, il ne commet pas un péché mortel. Et s'il affecte des sentiments de douceur ou de modestie pour porter d'autres personnes à la pratique de la vertu, il ne pèche pas<sup>51</sup>.

Dans un sermon sans doute postérieur à 1670, Bourdaloue insiste sur le fait que la recherche de l'hypocrisie ne concerne pas les hommes, mais est du ressort de Dieu.

Voilà ce qui est arrivé lorsque des esprits profanes et bien éloignés de vouloir entrer dans les intérêts de Dieu ont entrepris de censurer l'hypocrisie, non point pour en réformer l'abus, [...] mais pour en faire une espèce de diversion dont le libertinage pût profiter, en concevant et faisant concevoir d'injustes soupçons de la vraie piété par de malignes représentations de la fausse [...] ; (mettant dans la bouche d'un hypocrite imaginaire ou même réel), des maximes de religion faiblement soutenues, [...] le montrant sous un visage de pénitent qui ne servait qu'à couvrir ses infamies [...] Damnable invention pour humilier les gens de bien.<sup>52</sup>

50. Cléante dans *Le Tartuffe*, acte I, scène v.

51. Voir à ce sujet l'article de G. COUTON, « Réflexion sur Tartuffe et le péché d'hypocrisie, "cas réservé" », *Revue d'histoire littéraire de la France*, mai-août 1969, p. 404-413. Bossuet prendra par rapport à l'hypocrisie une position plus radicale : elle est un vice de l'homme et n'affecte pas seulement la fausse dévotion et la fausse piété.

52. Dans les œuvres de BOURDALOUE, *Sermons pour les dimanches*, éd. Rigaud, Paris, 1726, t. II, p. 50 s., cité par G. Couton, article

Que l'hypocrite soit faux ou véritable, il n'est pas du ressort des « esprits profanes » d'en décider. « L'hypocrisie, dit ingénieusement Augustin, est cette ivraie de l'Évangile que l'on ne peut arracher sans déraciner en même temps le bon grain ». Ainsi, demeure-t-elle un « cas réservé » à Dieu<sup>53</sup>.

*Peut-on être sans paraître ?*

Le débat sur les différents degrés d'hypocrisie n'est pas sans rapport avec l'attitude baroque d'ostentation. Les théoriciens de « l'honnête homme » ont tendance à donner la prééminence à l'homme du paraître, le courtisan<sup>54</sup>. L'ostentation peut glisser à la vanité mais ne se confond pas avec elle. Alors que la vanité est « décor à vide, façade sur le néant », l'ostentation doit être cautionnée par la réalité. La dissimulation qui lui est associée (et qui peut être le meilleur moyen de publier les mérites) est par exemple, chez Gracian, une vertu majeure. C'est ici la face positive de l'ostentation dont Molière avec *Tartuffe* et *Dom Juan* donne l'envers : l'hypocrisie de l'imposteur<sup>55</sup>.

En France, Méré demande à l'honnête homme avant tout « souplesse et naturel ». Ce sont les bases de son art de plaire<sup>56</sup>. Le naturel rejette l'affectation et s'oppose en quelque sorte au théâtral. Il convient « d'être bon acteur dans la vie », de s'imaginer qu'on joue un personnage de théâtre. Mais, pour paraître « honnête homme » – à la différence de Gracian –, il faut l'être en effet et jouer son

---

ci-dessus, p. 411. Bourdaloue semble faire dans ce sermon une synthèse des traits de l'hypocrite à partir de Dom Juan, Tartuffe, ou encore, Sganarelle.

53. *Id.*, p. 412.

54. Voir B. GRACIAN, *L'Homme de cour*, traduction française de *Oraculo manual* (1647), Paris, 1684, rééd. Grasset, 1824. Voir J. ROUSSET, *La Littérature de l'âge baroque en France*, José Corti, 1985, c. 8, p. 219 s.

propre personnage qui est intérieur, s'efforçant à la plus juste coïncidence.

On peut distinguer, d'ailleurs, la vraie sincérité qui ne songe même pas à paraître ce qu'elle est, de la fausse sincérité qui songe toujours à paraître ce qu'elle n'est pas.

### L'illusion théâtrale et le problème de la sincérité

Entre l'hypocrisie au théâtre et la sincérité masquée dans la vie, la question de l'air que l'on peut prendre dans le culte chrétien apparaît d'autant plus complexe que cette époque exprime tout, même ses interrogations, en terme de théâtre, « multipliant, comme l'observe Jean Rousset, le théâtre sur le théâtre et la pièce dans la pièce <sup>57</sup> ».

Cependant, à la différence du culte et de la liturgie, le spectacle théâtral n'exhibe pas sa règle. Il reste le signe d'une réalité absente dont la scène présente l'image. Tout l'art consiste à permettre au spectateur de consentir à l'illusion, et de tenir l'action fictive pour réelle.

Dans ce contrat où le bon sens du spectateur n'est pas absent, le travail de l'acteur qui passe par son corps et ses sentiments – en cela on peut parler de sincérité – livre quelque chose d'un autre, qui vient résonner dans l'expérience de son public.

Pour faire rebondir la question dans le contexte actuel, empruntons quelques remarques à Catherine Samie répondant aux questions de la revue *Autrement*. Le théâtre exige d'abord l'humilité : se libérer de toutes les prétentions à « être ».

55. Jean ROUSSET remarque que c'est le romantisme qui ne pourra plus concevoir la sincérité masquée et qui ne verra dans l'ostentation que la seule hypocrisie. *La Littérature à l'âge baroque*, p. 227. Voir, notamment, J.-J. Rousseau dans *l'Émile*, Livre IV.

56. A. GOMBAUD, *Chevalier de Méré*, *Œuvres complètes*, Paris, F. Roche, 1930 (Conversations, discours de la justesse).

57. *La Littérature à l'âge baroque*, p. 230.



La sincérité du comédien, dans sa pratique même, réside dans cette ouverture à un être collectif qui fait que j'entre en scène non pas pour me dire, comme dans une psychothérapie individuelle, non pour raconter mon histoire, mais, par l'histoire d'un autre, ce que nous risquons tous d'entendre sur notre vie<sup>58</sup>.

Le comédien, poursuit-elle, travaille essentiellement sur l'autre. À l'écoute de ce qu'il est, ce qu'il paraît : sa gestuelle, ses réactions, son visage. Ce n'est pas son moi que l'acteur donne au public. « C'est ce que ce même public lui a appris de la difficulté d'être qu'il lui renvoie, à travers un rôle. <sup>59</sup> » « La sincérité est pour nous une vérité du sentir, une justesse vécue par éclairs, par fulgurances... »

Comme la perception des choses bouge pour chacun, la sincérité est fluctuante, du moins se vit-elle dans un itinéraire modulant notre rapport au monde et aux personnes. Ainsi serait-il préférable de parler de la justesse dans l'approche d'un rôle plutôt que de sincérité. Car nous sommes toujours quelque peu opaques à nous-mêmes.

Une distinction peut éclairer encore ce dilemme d'ajustement : celle de l'orateur (ou du prédicateur), par rapport à l'acteur. Le premier ne représente que lui-même, assumant la responsabilité éthique de sa parole ; le second « met en scène » d'autres sentiments que les siens. Il prête sa voix à une composition qui est autre que lui, même si, parfois, elle peut lui ressembler davantage.

L'acteur liturgique pourrait se situer à la frontière ou à l'articulation des deux. En effet, d'une part, il assume une certaine cohérence du rôle qui est le sien : être témoin de la foi, successeur dans un héritage. D'autre part, il est débordé par le contrat d'Alliance qui vient de plus loin que lui et le renvoie à ce qu'il n'est pas encore en plénitude. L'action liturgique donne précisément à voir, à entendre, à

---

58. « L'acteur au miroir », entretien avec Catherine Samie, dans : *La Sincérité*, Autrement n° 18, oct. 1995. Séries « Morales », p. 190-200. Se référer également aux réflexions de R. Gérôme et de M. Serrault recueillies dans ce dossier de *La Maison-Dieu*.

59. *Id.*, p. 193.

goûter cette réalité attestée par la foi qui se reçoit et se reconnaît en ce lieu-même. Il faut admettre, dans le rituel, une part de masque, un taux de fiction « cérémonielle » nécessaire à l'avènement de la vérité et une part de dévoilement. Ceci se joue, comme l'exprimait si justement Stanislavski<sup>60</sup> pour la scène théâtrale, par la foi dans les choses physiques, dans les présences d'autrui, dans le temps en train de se dépenser. Car « l'essence de la liturgie ne relève pas plus d'une retraite dans la méditation que d'un engagement dans l'efficacité, mais elle consiste à revenir, par moments consacrés, sur les sites fondateurs qui permettent l'intelligence et le goût des choses et de soi, en cette instance où la scène rituelle, à la faveur d'une sorte de déprise, rend intelligible et sensible un champ de relations possibles offertes à l'assentiment<sup>61</sup> ».

Monique BRULIN.

60. C. STANISLAVSKI, créateur du Théâtre d'Art de Moscou, *La Formation de l'acteur*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1963, c. 8, « La foi et le sens du vrai », p. 135-139.

61. J.-Y. HAMELINE, « La scène liturgique », *Les Cahiers de médiologie* 1, Paris, Gallimard, 1996, p. 176.