

Zeitschrift: Revue de Théologie et de Philosophie
Herausgeber: Revue de Théologie et de Philosophie
Band: 38 (1988)
Heft: 4

Artikel: Le cothurne et le rabat, le théâtre et la foi
Autor: Reymond, Bernard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-381373>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.05.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LE COTHURNE ET LE RABAT, LE THÉÂTRE ET LA FOI*

BERNARD REYMOND

UN PASSÉ CONFLICTUEL

Sacha Guitry, un comédien-auteur dont le nom ne retentit guère dans les auditoires de théologie, notait un jour ceci : «Le théâtre est né de l'Eglise, elle ne le lui pardonnera jamais; jalousie de métier». Au cours des siècles, les relations de la foi chrétienne et du théâtre n'ont effectivement cessé de faire problème. Au temps de Molière, et plusieurs fois par la suite, l'interdiction de *Tartuffe* en reste l'un des moments les plus caractéristiques, à deux égards au moins :

a) Le premier est que les dévôts ont toujours mal supporté d'être tournés en dérision. Ils n'aiment pas l'image implacable et si peu rassurante que la comédie leur renvoie d'eux-mêmes. En fait de peinture de leur propre condition humaine, ils préféreraient avoir avec elle les mêmes «accommodements» que Tartuffe, auprès d'Elvire, se chargeait d'avoir avec «le Ciel»¹.

Mais quelle lecture plus saine un professeur de théologie pratique pourrait-il souhaiter pour ses étudiants que les répliques décapantes dans lesquelles le génial Jean-Baptiste Poquelin a dénoncé les travers de la fausse piété? Corrigeant un peu la sentence latine qui résume toute comédie, on pourrait dire de lui : «Castigat ridendo fidem» — il fustige en riant, non seulement les mœurs, mais la foi.

b) L'affaire *Tartuffe* est révélatrice à un autre égard encore. Les gens d'Eglise redoutent souvent cette pièce parce que, par un effet subtil de théâtre dans le théâtre, elle pourrait aussi inciter à penser que la fausse dévotion n'est pas seule en jeu. La foi elle-même, ou en tout cas la religion, pourrait en être directement touchée, — elle dont tant de gens disent : «Tout ça, c'est du théâtre!». C'est l'une des critiques les plus dures que la foi puisse encourir. Elle résume en une formule simple et redoutable l'essentiel des soupçons que les herméneutiques modernes font planer sur la religion. Car enfin, la religion en général ou la foi chrétienne en particulier ne seraient-elles qu'une sorte de cinéma que les pauvres, les opprimés, les faibles ou les complexés se feraient à eux-mêmes, avec ou sans l'appui de ceux qui

* Leçon inaugurale présentée à la Faculté de théologie de l'Université de Lausanne le vendredi 30 octobre 1987.

¹ *Tartuffe*, acte 4, sc. 5.

peuvent avoir intérêt à les entretenir dans ce jeu de masques et de faux semblant ?

La manière la plus simple et la plus répandue de parer cette attaque est évidemment de dissocier radicalement le théâtre et la foi, et de postuler qu'ils n'ont rien de commun. J'avoue avoir été souvent tenté par cette solution, ne fût-ce que pour éviter de confondre jamais le cothurne et le rabat, c'est-à-dire l'acteur et le prédicateur dans leur démarche et dans leur condition. C'est bien vrai qu'ils sont différents: l'un revêt sur la scène la personnalité d'un autre, tout en restant lui-même; c'est le «paradoxe du comédien» cher à Diderot, ou le problème du «théâtre et [de] son double» qui fascinait tellement Antonin Arthaud. L'autre, le prédicateur, est au service d'une Parole qui ne lui demande pas de se fausser compagnie à lui-même, mais vise au contraire à le faire accéder à la plénitude de sa vraie identité, — celle d'un enfant de Dieu.

DES LIENS ANCESTRAUX

Il n'en reste pas moins que, par-delà cette différence sur laquelle nous allons revenir, ne fût-ce que pour l'affiner et la moduler, théâtre et religion ont toujours eu partie liée. Les censures ecclésiastiques, tant protestantes que catholiques, à l'endroit du théâtre et de ses acteurs n'ont jamais pu rien changer à cet état de fait. Ce n'est pas parce qu'on refusait la sépulture ecclésiastique aux comédiens, ni parce que les gens de théâtre ont volontiers le goût des dérisions sacrilèges, que la religion est moins théâtrale ou le théâtre moins religieux pour autant. Au contraire, plus les tensions entre eux s'exacerbent, plus ils semblent attester, mais *a contrario*, l'étroitesse et le caractère ancestral du lien qui les unit.

Où faire passer, en effet, la frontière entre le jeu théâtral et les cérémonies ou les rituels de la vie religieuse? Il semble bien que des civilisations entières n'ont même pas imaginé qu'entre ces deux genres une distinction soit possible ou nécessaire. Le rite y était un jeu dramatique, et le théâtre un rituel sacré. Notre culture doit probablement aux Grecs la typologie qui nous fait distinguer spontanément entre liturgie d'un côté, et théâtre de l'autre, avec ses subdivisions en tragédie, drame, comédie, etc. Mais même chez les Grecs, la comédie la plus salace et à plus forte raison la tragédie conservaient tout leur caractère religieux, tandis que la religion appelait pour ainsi dire, à époques plus ou moins fixes, la représentation théâtrale.

Nous serions évidemment rassurés si, dans ce domaine comme dans d'autres, l'entrée en scène du christianisme nous permettait de constater une rupture de cette ancestrale coalition du théâtre et de la religion. A maintes reprises, l'Eglise a tenté, dans la personne de ses représentants les plus sévères

ou les plus intransigeants, de faire la vie dure au théâtre et à ses gens. Le seul résultat tangible en a été l'apparition toujours plus nette et plus décidée d'un théâtre franchement sécularisé, — c'est-à-dire d'un théâtre qui estime n'avoir pas de comptes à rendre, pas plus que le cinéma, à quelque Eglise que ce soit, même quand, d'aventure, il se découvre animé de préoccupations spirituelles ou religieuses.

THÉÂTRALITÉ DE LA FOI

Mais la foi chrétienne est-elle pour autant débarrassée du théâtre et de tout ce qu'il peut signifier? Ma thèse, en l'occurrence, est que *la foi ne pourrait renoncer à sa propre théâtralité sans se priver ipso facto de toute possibilité d'être et de se dire*. Le problème, pour la foi, n'est pas tellement de consentir à cette théâtralité ou de s'y refuser, mais de savoir ce qu'elle en fait et si elle en use à bon escient.

Pour la clarté de notre réflexion, je crois utile de distinguer trois aspects de cette théâtralité:

a) Le premier de ces aspects est le plus théologique: c'est celui de *la manifestation de Dieu dans l'histoire des hommes*. L'Ancien Testament ignore pratiquement l'institution même du théâtre. Mais la théâtralité s'y trouve bel et bien: on pourrait le considérer à plus d'un égard comme une succession de mises en scène visant à faire comprendre au peuple d'Israël dans quel jeu de rédemption et de salut Dieu veut le faire entrer. Quant au Nouveau Testament, la seule des deux occurrences où le mot théâtre apparaisse significativement est le passage de I Co 4:9 où l'apôtre Paul en vient à penser que, si Dieu a «exposé» les apôtres «à la dernière place comme des condamnés à mort», c'est pour qu'ils «soient donnés en spectacle au monde, aux anges et aux hommes», — littéralement: pour qu'ils leur soient «un théâtre», donc une manière de représenter l'action de Dieu parmi eux.

Et même si cela implique une certaine sollicitation du texte, je n'aurais garde d'oublier ce que l'un de nos professeurs, Edouard Burnier, nous avait signalé au temps de mes études: quand le prologue de l'évangile de Jean célèbre l'incarnation de la Parole, destinée à nous permettre d'«être spectateurs» (ἑθεασάμεθα) de sa gloire, il précise que la Parole «a dressé sa tente parmi nous» — ἐσκήνωσεν, un verbe qui fait aussitôt penser à la σκηνή, à la scène sur laquelle se joue ce que les spectateurs peuvent voir et entendre. Car la façon paradoxale et désarçonnante dont la parole s'est mise en scène parmi nous en la personne de Jésus, le Christ, est bel et bien au cœur du jeu de mort et de vie dans lequel Dieu veut nous faire entrer.

b) Pour être plus empirique, le second aspect de la théâtralité propre à la foi est tout aussi significatif: de même que les apôtres avaient été «donnés en

théâtre au monde, aux anges et aux hommes», *la foi chrétienne a aussi dû se mettre en scène et ne cesse de le faire, sauf à disparaître*. La foi se donne en théâtre, elle se donne à voir, à comprendre et à recevoir, par sa manière de concevoir le culte aussi bien que par ses interventions sur la scène du monde. Les chrétiens divergent souvent d'opinion, jusqu'au sein d'une même Eglise, sur la valeur ou l'opportunité de ces diverses mises en scène. Du point de vue de l'Évangile, celle de l'Eglise persécutée ou des chrétiens martyrisés sera évidemment toujours plus convaincante que celle de l'Eglise triomphante ou embourgeoisée.

Mais tenons-nous en à la liturgie. Pensée et réglée dès longtemps dans ses moindres détails, celle de la tradition orthodoxe est théâtrale au meilleur sens du terme, même si elle l'est excessivement au goût des réformés. Mais pour se situer aux antipodes de cette somptuosité liturgique si déconcertante pour un Occidental, le dépouillement du culte réformé n'en répond pas moins, lui aussi, à certaines exigences de mise en scène : face à une théâtralité rituelle qui faisait écran à la réalité de la Parole, au lieu de la manifester, le culte protestant a voulu offrir aux croyants un théâtre de la foi qui, par sa simplicité même, leur restitue les caractères essentiels d'une juste relation à Dieu.

c) Conséquence directe des deux premiers, le troisième aspect de la théâtralité chrétienne est celui de *l'ambiguïté propre à tout ce qui, dans le théâtre, est artifice de représentation*. Nous retrouvons avec lui la distinction que nous avons déjà sommairement marquée entre la condition de l'acteur et celle du prédicateur, — entre le cothurne et le rabat. Cette distinction est nécessaire pour la pratique, elle est rassurante pour l'esprit. Mais est-elle aussi certaine que nous aimerions l'imaginer ? Entre l'acteur (ou le metteur en scène) et le prédicateur (ou le liturge), les parallélismes et les analogies sont souvent plus frappants que les différences. Et si les gens d'Eglise, probablement par besoin de bonne conscience, peuvent être volontiers portés à miser sur les différences, les ressemblances ont ici le mérite majeur de réveiller de salutaires inquiétudes et surtout de prêter à réflexion.

Car enfin, le théâtre n'est jamais aussi innocent que mes remarques, jusqu'ici, l'ont peut-être trop laissé entendre. Il participe à toutes les ambiguïtés de la nature humaine, mais avec cette ambiguïté supplémentaire qu'il les redouble par effet de miroir, qu'il est capable de les déformer, de les inverser, de les dramatiser ou au contraire de les estomper, — cela dans un processus où intervient de surcroît, et comme par cumul, l'ambiguïté des acteurs eux-mêmes, pris qu'ils sont dans un jeu de masques où, parfois, plus personne ne sait ce qu'ils font valoir : eux-mêmes ou le personnage qu'ils assument, eux-mêmes dans ce personnage, ce personnage à travers eux-mêmes, ce personnage à distance d'eux-mêmes, ou encore ce personnage aux dépens d'eux-mêmes.

MINISTRE OU COMÉDIEN?

Le prédicateur ou le liturge seraient-ils à meilleure enseigne? Les exemples abondent pour nous persuader du contraire. Les plus intéressants sont ici encore ceux de la tradition réformée, non parce qu'elle est la nôtre, mais bien parce que cette tradition a justement voulu se prémunir contre les dangers inhérents à toute théâtralisation de la foi en dépouillant ses cultes de tout ce qui pouvait ressembler à des effets de théâtre. Or ce qu'on avait banni du chœur et de l'autel n'a pas tardé à se réfugier dans la chaire. En voici trois exemples:

1. Le premier se trouve sous la plume de Jacob-Elisée Cellérier, le fils du «Bossuet des champs» cher à Madame de Staël. Voici, selon lui, ce qu'était la prédication à la fin de l'ancien régime, avant les réveils qui ont secoué notre protestantisme au début du XIX^e siècle: «Jadis [...] peu s'en fallait que la prédication ne fût un spectacle, et malgré les énergiques réclamations des serviteurs de Christ, on les jugeait presque comme des acteurs. L'élégance des phrases, la propriété des termes, la finesse des idées, puis encore la sûreté de la mémoire, la netteté de la prononciation, la dignité de la tenue, voilà les points qu'on passait en revue et sur lesquels on se montrait sévère. Quant à l'utilité spéciale du discours, l'auditoire était porté à l'indulgence. Il n'avait pas l'air d'être venu pour se réformer ou s'instruire, mais d'abord pour remplir un devoir extérieur, ensuite dans l'espérance de goûter une jouissance de bon goût»². Cette remarque de Cellérier est d'autant plus piquante qu'il participait déjà pleinement au romantisme de son siècle, et que l'une des caractéristiques de la religion romantique, y compris chez les protestants, a été une tendance très nette à théâtraliser la foi pour tenter de mieux lui refaire sa place dans la société, — ce qui est, par exemple, évident avec le développement de la cérémonie protestante de confirmation.
2. Notre deuxième exemple est une anecdote que l'on raconte à propos de l'un des plus célèbres parmi les prédicateurs romantiques du siècle dernier: le pasteur Adolphe Monod. Un médecin le vit un jour s'effondrer en larmes, au milieu de son sermon, en s'écriant «Mon péché! mon péché!», et en fut si bouleversé qu'il se promit d'assister à un autre sermon de lui, à la première occasion venue. Ce fut le cas peu après, mais dans une autre ville. Adolphe Monod y prononça le même sermon et fondit en larmes au même endroit. Le médecin en fut si dépité qu'il se promit de ne plus se laisser prendre à un tel théâtre!

² «Du changement de la prédication», in *Le Protestant de Genève* 1834, t. VII, p. 166-167.

3. Peut-être moins haut en couleurs, notre troisième exemple n'en est que plus mordant. C'est une remarque d'Alexandre Vinet dans son *Mémoire de 1826 en faveur de la liberté des cultes*. Elle se passe de tout commentaire, mais est redoutable pour des étudiants en théologie: «Maltraité par la fortune, et doué d'une ambition médiocre, un jeune homme est poussé dans la carrière ecclésiastique par la vocation du besoin. Il se soumet à des épreuves qui ne sont jamais bien redoutables, si l'on en juge par l'ensemble des résultats. Réussissent-elles, il a du pain; et s'il s'aperçoit, à l'entrée de ses fonctions saintes, qu'il a une conscience, il tâche de prendre le goût de son état, et de former en lui la vocation qui aurait dû s'y faire sentir plus tôt»³.

Devant de tels exemples, le réflexe quasi spontané des chrétiens attachés à l'authenticité et à la vérité de leur foi est un mouvement de recul: voilà justement les jeux de masques et de cothurnes dont ils ne voudraient pas, ne serait-ce que pour éviter de tomber dans le travers des pharisiens et de l'un des aspects au moins de l'hypocrisie que Jésus leur reprochait. Mais ces mêmes exemples nous montrent non moins clairement que refuser purement et simplement les contingences de la théâtralité ne suffit pas à régler le problème. Dans ce domaine comme dans d'autres, l'adage de Pascal reste vrai: «qui veut faire l'ange fait la bête».

LE THÉÂTRE ET L'EXISTENCE

Alors, où se situe le défaut de l'approche qui prévaut trop souvent en cette matière? On croit trop complaisamment qu'il tient au théâtre lui-même, ou à la théâtralité. Il tient bien plutôt à la méfiance que les chrétiens entretiennent si souvent à l'endroit de cette théâtralité, et même du théâtre tout court. «Jalousie de métier», comme le suggérait Sacha Guitry? Peut-être. Mais Guitry était trop superficiel pour songer à une autre raison, plus déterminante à mon sens. La voici sous forme de question: le théâtre n'inspire-t-il pas aux chrétiens un mouvement de recul dans la mesure où ses ambiguïtés ne correspondent que trop à celles de notre propre existence? Le théâtre ne devrait à tout prendre inspirer de la méfiance que lorsqu'il est mauvais, ou quand ses acteurs se servent de lui en cabotins, au lieu de servir la vérité essentielle qu'il doit concrétiser. Or, par une sorte d'instinct à rebours, les chrétiens semblent se méfier davantage du bon théâtre que du mauvais, comme s'ils craignaient obscurément que le bon théâtre ne les prenne trop vivement à partie ou ne les remette trop fondamentalement en question.

Mais qu'est-ce que du «bon» théâtre aux yeux d'un chrétien? En milieu religieux, la question devient vite épineuse, elle peut y apparaître subversive,

³ *Mémoire en faveur de la liberté des cultes*, Lausanne 1944, p. 225.

elle n'est jamais superflue. Sommairement dit, et sans même forcer exagérément le trait, on y voudrait du théâtre, mais sans les ambiguïtés du théâtre. Quelques exceptions, comme *l'Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze, *Jedermann* de Hugo von Hofmannstahl ou plus modestement notre compagnie vaudoise «La Marelle», ne changent rien à l'affaire. On voudrait du théâtre, mais qui ne soit pas vraiment du théâtre, parce qu'on le veut moralisateur, édifiant, rassurant. Ce n'est plus du théâtre, mais de l'idéologie sur scène. Ce n'est plus une ouverture sur les failles abyssales de la condition humaine. C'est de l'endoctrinement. Faute d'avoir compris que, tragédie ou comédie, le vrai théâtre en vient toujours à poser des problèmes spirituels, parce qu'il touche au sens même de la vie ou à son absurdité (qu'on pense à Ionesco), le théâtre dit «religieux» finit le plus souvent par n'être plus ni vraiment religieux ni vraiment théâtral.

Quel qu'en soit le registre, sur le mode du rire ou sur celui de l'angoisse, une représentation théâtrale est toujours un moment d'existence dans lequel sont pris les spectateurs aussi bien que les acteurs. Ne lui demandons pas d'être ce qu'elle n'est ni ne doit être. Une représentation n'est à proprement parler ni culte, ni prédication, ni évangélisation. Ou si elle semble parfois le devenir, c'est parce que, dans un instant de grâce, elle a correspondu comme jamais à un aspect ou à un autre de la vérité humaine. Mais on ne lui demande ni de prêcher, ni de rendre témoignage. On lui demande d'être l'un de ces moments où l'artifice de l'art, perdant alors tout caractère artificiel, nous renvoie de nous-mêmes et de notre destinée une image qui, pour être déformante ou déformée, ne nous en confronte que mieux à notre propre jeu de la vie et de la mort.

MÉTIER D'ACTEUR

Et l'acteur? On utilise à son propos tout un vocabulaire à connotations évangéliques. On évoque ses dons ou ses talents; on aime qu'il soit inspiré; on va même jusqu'à parler de vocation théâtrale ou d'apostolat de la scène. C'est que ce métier réclame souvent autant d'abnégation que de qualités artistiques. Le grand acteur n'est jamais celui qui défraie la chronique en cherchant tous les moyens de se faire valoir, fût-ce aux dépens de la pièce qu'il est pourtant censé servir. Il est vrai que les massacreurs de théâtre sont aujourd'hui légion: ceux qui ne se demandent guère si, à travers leur mise en scène ou leur jeu, on reconnaîtra la vérité qui avait saisi Molière, Racine ou Shakespeare, mais bien si l'on saura admirer assez leurs astuces et leur forfanterie.

Le bon acteur est un homme ou une femme qui sait entrer assez dans la réalité de son personnage, ou prendre assez de distance envers elle, pour que ce personnage ait tout le poids et tous les accents du vrai. Il y faut une très grande connaissance intuitive de la réalité humaine, donc beaucoup de sensibilité.

L'interprétation de cette réalité est en même temps acte de communication. L'acteur devient à lui-même son propre instrument. Il doit être à la fois pleinement lui-même, et capable de se dédoubler assez pour utiliser à bon escient ses propres registres expressifs. Paradoxe majeur qui correspond à une exigence tout simplement professionnelle: plus son rôle est celui d'un personnage passionné, passionnel ou incontrôlable, plus l'acteur doit être capable de contrôler l'expression de cette déraison. Jamais Lady Macbeth ne serait convaincante dans sa folie si l'actrice qui assume ce rôle ne se voyait en toute lucidité jouer la folie de Lady Macbeth, et ne jouissait à ce moment même de tout son équilibre et de toutes ses facultés.

MÉTIER DE PASTEUR

Quelle leçon pour un liturge ou pour un prédicateur! D'abord quant au contenu de ce qu'ils disent ou de ce qu'ils font. Encore une fois, ce n'est pas à proprement parler du théâtre, et ce ne doit pas l'être. Mais tolérerait-on que le culte ou l'action chrétienne dans le monde aient un accent de vérité moindre qu'on ne l'attend du bon théâtre? Un culte est comme une représentation au sens le plus fort de ce terme, — une représentation ou, selon le néologisme que propose Jean-Paul Willaime dans sa grande enquête⁴ sur le corps pastoral français, une «présentification» de Dieu, de son amour, de sa justice, de sa grâce, de son pardon. Nous ne saurions être trop attentifs à la qualité du jeu qui se déploie là. L'un des aspects les plus positifs de la recherche liturgique et homilétique de ces dernières années est précisément de nous avoir rendus plus attentifs aux divers éléments qui entrent en composition dans cette inévitable et nécessaire mise en scène de la foi. Elle opère avec un ensemble de signes qui, par eux-mêmes, sont déjà porteurs de message.

Il y a ensuite et peut-être surtout le comportement du liturge ou du prédicateur. Eux n'ont pas, comme l'acteur, à entrer dans la peau d'un personnage né de l'imagination d'un autre et qu'il s'agit de rendre plausible et vrai. Mais dans le moment même où ils interviennent, ils ne sont ni ne peuvent plus être dans la situation du simple fidèle. Le simple fidèle a la chance d'être là, avec les autres, mais de pouvoir l'être au premier degré, quasiment pour lui-même. Le liturge ou le prédicateur, eux, assument une fonction décalée: ils prient ou ils commentent l'Évangile, mais ils le font pour les autres bien davantage que pour eux-mêmes.

La sagesse populaire n'aime pas ceux qui s'écoutent ou se regardent parler. C'est pourtant bien ce que le liturge ou le prédicateur doivent faire, non par complaisance à eux-mêmes, mais pour que leur prière ou leur prédication soient bel et bien service de la communauté. Les prédicateurs du XVIII^e siècle n'avaient finalement pas tellement tort de veiller à leur prononciation, au rythme de leur débit, à leur maintien: une bonne communication est à ce prix,

⁴ *Profession: pasteur*, Genève 1986.

— à condition bien sûr que ces problèmes de forme ne monopolisent pas toute l'attention. Et Adolphe Monod ne me choque pas tellement, compte tenu de la sensibilité de son époque, d'avoir pleuré en chaire deux fois de suite au même passage de son sermon, comme s'il avait agi sur commande; il ne me choque pas, parce qu'il ne faisait que transposer pour la chaire, en un signe qui convenait à son auditoire, une vérité qu'il avait effectivement vécue dans le secret de son cabinet de travail. Que nous ne supportions plus aujourd'hui cette manière-là de restituer un vécu ne change rien à l'affaire.

LE CULTE AUSSI EST AMBIGU

Reste une dernière remarque. Nous serions bien aises de nous persuader que, si le théâtre est ambigu par nature, le culte chrétien, lui, ne l'est pas. Or justement il l'est, et il faut qu'il le soit. Non par plaisir malin d'égarer les fidèles. Mais nous savons d'expérience que les signes de la foi ne sont ni ne peuvent jamais être univoques, sauf à n'être justement pas des signes de la foi. L'apôtre Paul demandait à juste titre que, dans l'assemblée des fidèles, on préférât cinq paroles intelligibles à dix mille paroles «en langues»⁵. Le culte ne doit pas être un lieu ou une occasion de confusion, pas plus que l'action chrétienne en général. Mais tout, en lui, peut se muer en son contraire: la prière peut devenir exercice d'esthète, la prédication démonstration de virtuosité, la foi se muer en incrédulité, — dès lors que l'on demande au culte de se faire œuvre des hommes, et non service de la seule grâce de Dieu. C'est sa constante gageure: d'être tributaire d'une théâtralité susceptible de dégénérer en vulgaire théâtre de foire, et rien que cela, si la foi n'y est agissante et surtout vigilante.

ÉPILOGUE

Le cothurne et le rabat, le théâtre et la foi: peut-être ce titre aura-t-il intrigué. Ceux qui me connaissent savent que ce thème de réflexion m'aura permis de régler en partie, mais en partie seulement, un vieux compte avec moi-même. De ce jour d'automne où, frais émoulu du Gymnase, assis sur les marches du Palais de Rumine⁶, je me demandais une dernière fois si j'allais réellement m'inscrire en faculté de théologie ou si j'opterais pour le métier des planches, le chemin de mes pensées a été long jusqu'à cette leçon d'aujourd'hui où j'ai tenté de faire le point. Je n'étais pas fait pour le théâtre. Mais la question m'est restée, elle m'aiguillonne encore. J'espère bien ne l'avoir pas refermée: c'en serait fait de la théologie pratique dans l'un de ses principaux enjeux.

⁵ Cf. I Co 14, 19.

⁶ L'administration de l'Université de Lausanne avait alors son siège dans ce bâtiment.