

LA LITURGIE – UNE TRILOGIE DRAMATIQUE

THE LITURGY - A DRAMATIC TRILOGY

LITURGIA, TEATRO, TRILOGIA

Ioan CRISTESCU¹

Résumé :

La liturgie, vue en tant que trilogie dramatique, est une actualisation de la vie de Jésus Christ, ayant comme point culminant le sacrifice liturgique. Structurée en Proscomidie, la Liturgie de la Parole et la Liturgie Eucharistique, celle-ci poursuit la communication avec la divinité et le renforcement de la communauté religieuse. Depuis les débuts du christianisme, la liturgie a généré le sentiment de communion, unissant les croyants, quelle que soit la race ou la classe sociale. Les événements liturgiques sont destinés à actualiser les moments essentiels de la vie de Jésus Christ, soulignant la présence de celui-ci dans le monde. Au Moyen-Age, le théâtre développé autour de l'Eglise avait le rôle de promouvoir la foi à travers la solennité et la rigueur doctrinaire.

Le drame liturgique, une pratique religieuse et sociale, à évolué par la traduction des textes dans la langue du peuple, permettant l'apparition du profane. Les premiers jeux théâtraux se déroulaient dans les espaces des monastères, organisés par des professeurs et des élèves, et se concentraient principalement sur des textes bibliques et hagiographiques. Ceux-ci ont contribué à l'éducation chrétienne en offrant des modèles exemplaires. En Italie, la tradition du théâtre religieux a été entretenue par les confréries religieuses qui promouvaient les textes en dialogiques paraphrasant des passages bibliques.

Le drame liturgique se déroulait dans des églises, ayant les prêtres en tant qu'acteurs et les croyants pour le public, accentuant l'importance de l'action parlée de l'implication active des participants. Ainsi, la liturgie n'était pas seulement une cérémonie religieuse, mais aussi un moyen d'éduquer et de consolider la communauté chrétienne.

Mots clés : liturgie, drame, trilogie

Abstract

The liturgy, seen as a dramatic trilogy, is an actualisation of the life of Jesus Christ, culminating in the liturgical sacrifice. Structured into the Proscomidia, the Liturgy of the Word and the Eucharistic Liturgy, it pursues communication with the divinity and the strengthening of the religious community. Since the beginnings of Christianity, the liturgy has generated a sense of communion, uniting believers regardless of race or social class. Liturgical events are designed to bring to life the essential moments in the life of Jesus Christ, underlining his presence in the world. In

¹ cristescu65@gmail.com, Musée National de la Littérature Roumaine, Roumanie.

the Middle Ages, the theatre developed around the Church had the role of promoting the faith through solemnity and doctrinaire rigour.

Liturgical drama, a religious and social practice, evolved through the translation of texts into the language of the people, allowing the appearance of the profane. The first theatrical plays took place in monasteries, organised by teachers and pupils, and focused mainly on biblical and hagiographic texts. These contributed to Christian education by providing exemplary models. In Italy, the tradition of religious theatre was nurtured by the religious brotherhoods, which promoted texts in dialogue paraphrasing biblical passages.

Liturgical drama took place in churches, with priests as actors and believers as the audience, emphasising the importance of spoken action and the active involvement of the participants. In this way, the liturgy was not just a religious ceremony, but also a means of educating and consolidating the Christian community. biblical passages.

Keywords : liturgy, drama, trilogy

Resumen

La liturgia, considerada como una trilogía dramática, es una actualización de la vida de Jesucristo, que culmina en el sacrificio litúrgico. Estructurada en la Procomidia, la Liturgia de la Palabra y la Liturgia Eucarística, persigue la comunicación con la divinidad y el fortalecimiento de la comunidad religiosa. Desde los inicios del cristianismo, la liturgia ha generado un sentido de comunión, uniendo a los creyentes independientemente de su raza o clase social. Los actos litúrgicos están concebidos para dar vida a los momentos esenciales de la vida de Jesucristo, subrayando su presencia en el mundo. En la Edad Media, el teatro desarrollado en torno a la Iglesia tenía la función de promover la fe mediante la solemnidad y el rigor doctrinario.

El drama litúrgico, práctica religiosa y social, evolucionó gracias a la traducción de los textos a la lengua del pueblo, permitiendo la aparición de lo profano. Las primeras representaciones teatrales tuvieron lugar en los monasterios, organizadas por maestros y alumnos, y se centraban principalmente en textos bíblicos y hagiográficos. Contribuyeron a la educación cristiana al proporcionar modelos ejemplares. En Italia, la tradición del teatro religioso se nutrió de cofradías religiosas que promovían textos dialogados parafraseando pasajes bíblicos.

El drama litúrgico tenía lugar en las iglesias, con los sacerdotes como actores y los creyentes como público, lo que ponía de relieve la importancia de la acción hablada y la implicación activa de los participantes. De este modo, la liturgia no era sólo una ceremonia religiosa, sino también un medio para educar y consolidar la comunidad cristiana.

Palabras clave : liturgia, teatro, trilogía

La liturgie est, par sa construction même, une actualisation de la vie de Christ. Dans les textes de présentation de celle-ci, on dit clairement que la Sainte Liturgie est la remémoration de la mort et de la résurrection de Christ. Dans le cadre de celle-ci, Jésus se sacrifie au Père pour le salut du monde. Elle est nommée « La Sainte et la Divine

Liturgie », parce que ceux qui y participent sont les hommes de ce monde, ensemble avec les anges et les saints des cieux, car durant la liturgie les cieux s'unissent à la terre.

Par sa construction, c'est une « trilogie dramatique », ayant comme point culminant le sacrifice liturgique. Composée de trois parties, la *Proscomidie* (partie de la liturgie durant laquelle le prêtre prépare et sanctifie le pain et le vin pour la communion -n. trad.), La Liturgie de la Parole ou des catéchumènes et la Liturgie Eucharistique ou des croyants, qui a comme but la communication avec la divinité. La liturgie a généré, aussi, dès les premiers siècles du Christianisme, le sentiment de communauté religieuse, de sorte que celle-ci constitue l'occasion où les chrétiens se réunissent, sans différence de race, de classe sociale etc. C'est, donc, un rapprochement des croyants à l'Eglise et entre eux, mais aussi une actualisation des moments essentiels de la vie du Christ. Sa mise au présent se fait de façon répétitive justement pour accentuer la présence du Christ dans le monde. Les clercs se sont efforcés de prendre des mesures qui renforcent le caractère sacré de l'Eucharistie. Dès le XIX^e siècle, les laïques baptisés sont obligés, par le Concile de Tours (813), de recevoir l'Eucharistie trois fois par an : lors des Pâques, lors de la Pentecôte et lors du Noël, des événements marquant autant de fêtes essentielles de la Chrétienté. Mais les croyants ont aussi besoin d'une éducation liturgique conforme aux normes de l'Eglise. Dans ce sens, durant les périodes festives aussi peuvent s'intercaler les épisodes évoquant le passé exemplaire. Un moment de rapprochement à évidentes caractéristiques théâtrales, même dans le corps de la liturgie, avant la communion, est celui du baiser de la paix, acte que l'on peut interpréter aussi comme une tentative de promouvoir la conception romaine, selon laquelle l'Eglise ne se confond pas avec la Hiérarchie.

Le théâtre médiéval, né et développé autour de l'Eglise, même protégé par celle-ci, comme on le verra, a un rôle différent du théâtre antique : prêcher la foi à travers la solennité et la rigueur doctrinaire.

Le drame liturgique, comme une particularité du Moyen Age, fut en même temps une pratique religieuse et sociale. La traduction des textes dans la langue du peuple fit permettre le surgissement du profane, au début de façon discrète et allusive, ensuite directement et de façon simpliste. La transition de la piété religieuse à la trivialité joyeuse se fit dans le temps, et un coup de main, comme on le disait ci-dessus, semble avoir été donné justement par les hommes de l'Eglise. Ce sont surtout deux éléments qui y eurent des rôles significatifs : premièrement les jeux scolaires, organisés par les professeurs et les élèves, en utilisant les espaces des monastères comme scène et avec un public restreint et

autorisé. Les spectacles, organisés pour les clercs (ou bien, souvent, pour le propriétaire des terres où le monastère était construit), étaient joués en latin, mais parce que parfois y participaient des personnalités des alentours du monastère, pour lesquels le latin n'était pas tout à fait connu, il s'imposait d'y insérer des passages dans la langue courante, qui fassent faciliter la compréhension. Les textes interprétés s'appuyaient sur des scènes bibliques ou de courtes scènes hagiographiques, dont les plus populaires étaient liées au saint Nicholas, le patron des étudiants. Ces jeux avaient une dynamique spécifique à la jeunesse, tout comme des éléments satiriques et comiques. Le culte des saints, avec l'exemple de leur vie impeccable, était une autre modalité d'éducation chrétienne à travers des modèles.

En second lieu, sans le sous-estimer, dans le passage de la sainteté à l'indécence, le rôle des goliards, ces moines errants « méchants, vicieux, joueurs et trafiquants de biens saints » fut évident. Ceux-ci connaissaient le latin, tout comme les règles de l'Eglise, ils manifestaient un libertinage par rapport à l'Eglise et avaient l'habitude d'exhiber leurs connaissances devant les foules, qu'ils amusaient avec des ironies et avec des éléments satiriques, grivois le plus souvent, à l'adresse des autorités.

A cela s'ajoute l'activité des confréries religieuses, des groupes initiés par des clercs et des laïques, spécifiques au catholicisme, qui avaient comme but un type de socialisation et qui offraient un plus de sécurité. Dans le cadre de ces confréries on fêtait les événements importants de l'Eglise. Etant composées de clercs et de laïques, il s'imposait que les événements des fêtes importantes correspondent à certaines rigueurs : le respect du canon, mais aussi un plus de spectacle nécessaire, d'autant plus que l'on respectait l'évolution de l'année liturgique.

En Italie, la tradition du théâtre religieux est maintenue par ces confréries du type *Flagellati* ou *Fustigatori*, qui promouvaient un texte appelé « *lauda* », « brève composition dialogique paraphrasant des passages de la Bible »¹. Sous l'influence française, il se développe « le grandiose et le spectaculaire illustratif, dans le but de la popularisation de la matière doctrinaire ».

Certains chercheurs de l'histoire du théâtre contredisent cette théorie évolutionniste du drame liturgique. Dans son ouvrage « *The Medieval Drama* », Sandro Sticca, 1972, essaie de nous convaincre et de donner une autre interprétation de la genèse du drame liturgique. Son

¹ Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, vol. II, Traducere din limba italiană și note de Lia Busuioceanu și Oana Busuioceanu, Editura Meridiane, București, 1971, p. 99

argumentation ne s'appuie pas sur la théorie évolutionniste de Karl Young, mais plutôt une application théologique – anthropologique dans le sens où

« La Genèse littéraire de la Passion du Christ en latin doit être cherchée dans le changement d'emphase qui avait eu lieu dans l'art et dans la littérature. La première mise en scène de la Passion latine a été le résultat des transformations générales, artistiques et culturelles qui, commençant par l'art, par la liturgie et par la littérature chrétienne précoce, ont atteint leur sommet durant les XI^e et XII^e siècles. Les nouvelles manifestations ont engendré un intérêt accru et une focalisation sur la piété christocentrique, qui trouva sa forme la plus facile dans le débat de plus en plus pointu sur le sujet de la Passion. Dans l'art, la transition se manifeste par une interprétation plus humaniste de Christ, et dans la littérature par l'interprétation des scènes de la Passion comme des épisodes humains tragiques. »¹.

Naturellement, cela est un effet, nullement une cause. L'assise biblique et le développement des moments bibliques en fonction du niveau d'instruction et de l'évolution culturelle, en général, ne font pas exclure les sources et de ce point de vue, avec tout le besoin d'humanisation de Christ, le rôle évangélisateur de ces insertions est plus qu'évident. Nous croyons que, dans ce point, deux types d'informations se superposent. Premièrement, il y a une évolution de la *Passion* au sein de l'Eglise, développement qui se soutient à travers le rite romain, présente aujourd'hui même sous diverses formes dans le cadre sacré, et une autre direction qui est sortie de l'Eglise et qui a souffert des transformations. Le spectacle naît dans le cadre du rituel sous surveillance canonique et garde son caractère religieux et calendaire, et ensuite il se fait intégrer au social, tout en gardant des traces du religieux, tout en s'encrant dans une tradition calendaire. La théorie évolutionniste est cependant une voie de sécurité, car l'analyse des sources mène à la coagulation non seulement d'un genre littéraire, mais surtout à une forme cohérente de théâtre. La perspective historique diachronique apporte des arguments dans la zone théâtrale : drame liturgique – société, c'est un symptôme d'une culture, de sorte que l'intérêt se déplace vers le destinataire. Le drame liturgique ne s'adresse pas à une classe sociale, mais à une société de baptisés, donc un public averti. Les « insertions » de la liturgie, plus exactement le drame liturgique, comme ajout à la liturgie, ne se déroulent pas en relation avec la divinité, mais avec la masse des croyants, auxquels on présente une histoire, une doctrine, un

¹ *Ibidem*, p. 39

modèle révolu ou, plus exactement, un modèle de vivre au présent. A notre époque, nous ne détenons plus la vérité du message des textes et des spectacles de cette époque-là. Le passé, en tant que modèle pour le présent médiéval, était un passé disons livresque, bien que la Bible ne soit pas que de la littérature, mais un système de valeurs inexpugnable. Si la liturgie a comme motivation la présence du Christ parmi les gens, les ajouts font renvoyer plutôt au modèle de vivre les vertus et les Actes du Christ et des Apôtres. On se confronte à deux types d'événements théâtraux : l'un d'illustration, telle la Nativité de Dieu, les Prophètes ou le Jeu d'Adam, et un autre des décodification des significations de l'Evangile, telle la Passion, les deux contenant un seul message pour le destinataire, à savoir l'Absolution, et nous découvrons que cela nous envoie à ce modèle.

Les deux types se canonisent, dans le sens qu'ils deviennent obligatoires et qu'ils ne subissent pas de modifications. L'évolution du drame liturgique est inévitablement liée à l'apparition d'autres genres littéraires, suite à la fondation des universités et des centres de culture au XIII^e siècle, mais aussi comme effet des éclaircissements doctrinaux imposés par la scolastique et par les Franciscains. Ce qui est resté dans l'Eglise s'est fixé comme rituel, ce qui est sorti de l'Eglise s'est transformé en jeux, en miracles, en mystères, remplacé aussi, après le XIII^e siècle, par la littérature pastorale, chevaleresque etc. et déplacé des villes vers les villages. Par conséquent, nous pouvons ici être d'accord avec Sandro Sticca :

« A partir du X^e siècle, la Passion du Christ acquit une popularité en perpétuelle croissance, étant l'un des mystères sacrés préférés, jusqu'à ce que, dans le typique général de la foi en Christ, par hasard et par coïncidence, de nouvelles forces fussent produites au sud d'Italie, ce qui a permis une visualisation et une description plus éloquente et plus humaniste des souffrances du Christ et de la Passion. Ainsi, construit-on les assises d'un zeitgeist religieux qui aurait pu permettre la création, aux débuts du XII^e siècle, de la première Messe latine de la Passion du Christ, dans le monastère de Montecassino .»¹.

Au XX^e siècle, à partir de Pirandello et Durrenmatt et jusqu'à J. L. Austin, avec ses énoncés performatifs (performative utterances), il y a pas mal de théoriciens du théâtre à considérer le mot scénique comme étant une action parlée. Qu'avons-nous, au Moyen Age, et non seulement dans la liturgie, mais aussi dans le drame liturgique ? Il y a,

¹ *Ibidem*, p. 162

premièrement, une condition *sine qua non* de l'acte théâtral : un acteur et un public. Dans l'Eglise, qui est la scène, le prêtre est acteur et les croyants sont le public. La liturgie contient des monologues – des prières, adoration, le sermon, des lectures – interprétations des Actes des Apôtres et de l'Evangile, mais aussi du dialogue avec le public, qui devient acteur-protagoniste collectif. Qu'est-ce qu'une action parlée ? Une manière d'influencer la réalité. Dans une intéressante et avertie démonstration sur des *Structures et formules de composition du texte dramatique*, Alina Nelega fait un résumé de la théorie de J. L. Austin. Si l'on applique, par réduction, cette théorie au drame liturgique, on observera que, en réalité, durant la Liturgie il se passe un phénomène miraculeux : à travers le parler, le mot se transforme en corps du point de vue théologique, pendant que, du point de vue théâtral, il devient action. Dans notre cas, la dramatisation de la Bible – surtout celle du Nouveau Testament, ne s'est pas réalisée par une transcription dramatique, mais en appliquant une technique primaire de production du dialogue intégré dans un rituel déjà théâtralisé.

L'entrée en convention est un processus de durée, qui impose aux participants la conviction d'être en présence à un acte solennel, d'importance vitale pour l'âme et pour le corps, et cette association dans l'espace délimité qui est l'Eglise sera tantôt active – lorsque le public en est le protagoniste, à côté du prêtre – acteur, tantôt passive, en tant que spectateur. Comme l'observe Alina Nelega, la dramatisation ne requiert pas de talent d'écrivain, autant qu'il y a un discours poétique, dit-elle, mais nous l'appellerions plutôt message, ou bien un discours à message, ayant l'obligation d'obéir à une convention rituelle à travers l'expression / la performance. Pour sa complétion et pour augmenter l'émotion, nous avons la musique, les cantiques, le décor et les costumes. Mais ce qui est important c'est *la construction d'un présent*, car « la parole dramatique » est liée à cette situation scénique. L'art du théâtre suppose une réception collective, tout comme l'élucution, le discours oratoire. Au lieu du récit, nous avons une mise en scène qui contient l'histoire-fable. « On comprend par l'action scénique la transformation de la situation scénique, déroulée durant le présent scénique. Rien de ce qui s'est déjà passé n'est action scénique et ceci est, d'une manière ou de l'autre, raconté ou évoqué dans le déroulement de la situation. L'action scénique c'est le présent scénique. »¹.

¹ Alina Nelega, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, Eikon, 2010, p. 20

Comme on l'a déjà mentionné, les drames liturgiques avaient lieu dans l'espace de l'Eglise.

La scène était organisée autour des nefs sur les côtés, dans l'autel ou dans l'ambon. L'autel était le lieu privilégié pour *Depositio*, le lieu de la tombe où était déposée la croix enveloppée d'un tissu. Sandro Sticca lui aussi admet que

« La Croix, exemple, était dans la liturgie et dans la littérature un moyen d'éviter la nécessité des descriptions réalistes et directes, parce que pour les croyants elle représentait une expression constante et permanente du sens de la Passion. Plus encore, l'importance symbolique de la Croix peut être observée aussi dans les rituels liturgiques de la Semaine Sainte, appelés Adoratio Crucis, Depositio Crucis et Elevatio Crucis¹.

La croix est un symbole, c'est-à-dire elle contient « les manifestations du divin et la transfiguration de l'image terrestre »².

Dans une application particularisante à notre cas on peut affirmer que, comme Pierre Vernant le dit, les symboles religieux « ne surgissent pas comme un simple instrument de la pensée, mais ils semblent créer un pont entre l'homme et le monde divin et en même temps attirer l'attention sur la distance entre l'homme et la puissance sacrée de Dieu »³.

La sacristie fonctionnait comme coulisse. Dans le cadre des drames du cycle de la Nativité, les nefs latérales abritaient l'étable, avec le nouveau-né, parfois aussi la Vierge Marie (sous la forme d'une poupée, représentation reprise plus tard par les mystères des XIV^e-XV^e siècles. Au début, les personnages n'étaient pas très différents. L'apparition d'une estrade, en tant que scène, engendre en même temps une meilleure visibilité et une particularisation des moments. A cause de l'agglomération dans l'église (ou dans le monastère), le spectacle sort dans la rue ; d'abord devant l'établissement, ensuite dans les places et les lieux publics, marquant la possibilité de contamination avec le profane.

La musique qui accompagnait les spectacles de l'église connaîtra elle aussi une transformation. De la chorale avec des cantiques inspirés des psaumes, on passe à des innovations qui ressemblent plutôt aux chants de Noël et aux rythmes populaires. La sortie de l'église commence à produire des structures indépendantes, de sorte que, après le XIV^e

¹ *Ibidem*, p. 75

² Lorenz Dittman, *Stil, simbol, structură. Studii despre categorii de istoria artei*, Traducere și cuvânt înainte de Amelia Pavel, Editura Meridiane, București, 1988, p. 123

³ *Ibidem*, p. 10

siècle, la Nativité, le Baptême, le Moment des Mages, la Fuite de la Sainte Famille, le Massacre des Innocents sont transposés en spectacles durant les périodes des Fêtes, avec des textes et des interprétations en versions multiples. Dans le même ouvrage, *Viața artei teatrale de la începuturi până în zilele noastre* (= « *La vie de l'art théâtral depuis les débuts jusqu'à nos jours* » , notre trad.), de Gaston Baty et René Chevance, nous trouvons les informations suivantes :

« [...] dans une Nativité de la bibliothèque de Munich – représentée bien sûr à Benedictbeuren – la crèche se trouve aux portes du monastère. Dans le péristyle sont placés les sièges de Hérode et de sa Cour. Les bergers se trouvent au centre, et les anges surgissent au-dessus des galeries. Les sages connaisseurs de la Loi attendent dans le porche de la cantine. Les Mages partent à partir de l'espace réservé à la chorale et, lorsqu'ils rentrent de Bethleem vers leur pays, des acteurs et des spectateurs les suivent dans la procession, revenant dans l'église afin de chanter un *Te Deum*. Le costume reste, pour la plupart, ecclésiastique, mais les accessoires se multiplient et les anges ont, à Narbonne, des ailes. Pour les rôles féminins sont choisis, généralement, des moines jeunes : « Jésus doit être représenté par un prêtre pieux, Marie par un jeune moine, Saint Jean l'Évangéliste par un prêtre, Marie Madeleine et la mère de Saint Jean par des moines jeunes. Jésus doit être vêtu d'une étole rouge, tout comme Saint Jean. Jésus et Jean doivent avoir des couronnes en papier, celle de Jésus étant marquée d'une croix rouge. Jean doit porter une épée en bois avec fourreau. Lorsqu'il sort de la sacristie, il tient en une main son épée, et dans l'autre son rôle. Mais quand il aura quelque chose à faire, il va déposer son épée sur le sol ou bien un jeune moine, bien vêtu, se tiendra auprès de lui pour la lui tenir. ». Bientôt, le jeu va devenir plus réaliste, pendant de les épanneurs de figures commencent à observer la vie. Dans un drame liturgique, à Rouen, les sages-femmes soulignent avec une mine bizarre le moment de la Nativité¹.

L'importance du texte de Munich est double. Pour la première fois, nous avons les indications de mise en scène du spectacle : Marie va s'allonger sur son lit at elle va accoucher, Joseph se tiendra auprès d'elle, la chorale d'enfants représentera une chœur d'anges etc. Ces indices de mise en scène n'étaient pas considérées ainsi au moment où elles ont été écrites, mais elles étaient une manière de préciser les règles acceptées par les chanoines. C'est une autre sorte de « exemplum », méthode utilisée dans les sermons, cette fois-ci à travers la visualisation scénique. La vocation *ad exemplum* des personnages et des événements de la Sainte

¹ *Ibidem*, p. 66

Écriture est analysée et indiquée même par Thomas d'Aquin dans *Summa Theologicae*, concernant le rapport entre l'histoire et la théologie.

Le spectacle médiéval dans les églises a ce caractère, de « exemplum », le but étant non seulement de reproduire les actes évangéliques ou d'incarnation des mots, mais de reproduire les modèles qui soutiennent la conduite chrétienne. La Nativité, la Mort et la Résurrection sont les moments essentiels du christianisme, et tout *adagio* ayant une moindre ou une grande liaison avec celles-ci et avec la vie du Christ peuvent être utilisés en ce sens. C'est dans l'effort d'approfondissement religieux que surgissent les exemples. L'insuffisante instruction des clercs pour soutenir des sermons dans la langue courante et non seulement en latin impose la transmission du message par mise en scène, les spectacles devenant une sorte de *lectio* facilitée par les vertus du texte biblique : « Le langage religieux de la Bible est un langage symbolique qui *fait réfléchir*, un langage dont la richesse de sens se découvre sans cesse, un langage qui cible une réalité transcendante et qui, en même temps, éveille la personne humaine à sa dimension profonde de son être » (La Commission Biblique Pontificale, L'Interprétation de la Bible dans l'Eglise, 1995).

L'approche du spectacle se fait selon un plan, dans le but de le présenter partie sur partie, sa division étant un moyen d'apprentissage. Dans ce sens, la simultanéité des scènes n'est pas seulement une méthode à travers laquelle se présente l'antithétique, mais l'utilisation de la comparaison comme méthode d'apprentissage. Il est extrêmement important que l'attention des croyants soit maximale et que les scènes suivies ne soient pas différentes de celles des peintures ou des tapisseries, mais tout en gardant la solennité, le cérémonial et le décor avec des costumes. Le rituel est dominé par les mentalités, et celles-ci ne peuvent pas être agressées. Les vers octosyllabiques et les chants accompagnant la représentation ont le rôle de faciliter la perception du message.

La fonction de la parabole, dans laquelle la réalité surnaturelle et la scène de vie terrestre ont des lois propres, n'impose pas le détail, mais plutôt l'analogie. Cela tient des sociétés s'appuyant sur l'oralité, car l'expression à travers les images est plus proche à l'homme, quels que soient son âge ou sa condition sociale.

Il est connu le fait qu'un moyen de promouvoir les valeurs chrétiennes a été l'imitation. Après le XII^e siècle, avec la réforme scolastique, le type d'ouvrages IMITATIO est devenu extrêmement populaire. *Imitatio Christi / De Imitatione Christi* de Thomas de Kempis est devenu, deux siècles plus tard, un ouvrage dont le succès est difficile à atteindre, même de nos jours. Dans l'Eglise, et non seulement ici,

l'imitation n'était pas un moyen, mais une méthode, de sorte que, au moment où l'Eglise s'est rendu compte du pouvoir de l'imitation présente dans les spectacles et du rôle éducatif de celle-ci, elle en garda les manifestations dans son cadre. Nous avons ici un exemple d'évolution et de stagnation, dans le sens que, d'une part, le drame liturgique s'est conservé dans l'Eglise, par le soin de celle-ci, et a été canonisé, et d'autre part la même manifestation est sortie de l'Eglise et a évolué de façon différente : une direction d'altération avec le profane et une direction de conservation de l'esprit religieux. Elle est devenue une coutume et elle est restée aussi une manière de manifester la piété. La préparation des spectacles dans l'Eglise se faisait et se fait encore soigneusement, elle ne laisse pas lieu à l'improvisation comme dans les spectacles sécularisés.

Du point de vue technique, le drame liturgique, dans une tentative de schématisation, peut être défini par ses caractéristiques primaires : **le spectacle a lieu dans l'église, la langue utilisée est le latin et les acteurs sont des clercs.** D'autre part, avec son évolution et sa sortie de l'Eglise, même s'il utilise les mêmes spectacles dramatiques, **le spectacle se produit dans des places, dans des *puy*, la langue utilisée est celle du public, et les acteurs sont des semi-professionnels.** Si dans l'église le drame liturgique était joué autour de ou dans le cadre de la liturgie, avec superposition avec les événements du calendrier religieux, en dehors aussi il s'y superpose, mais le lieu et le temps de manifestation n'ont pas de liaison avec la liturgie. Il perd de sa solennité, du décor, de costumes de la musique, mais il devient plus accessible au public, plus proche à celui-ci, et est circonscrit à un autre sens : non pas celui de célébration et d'évocation ou éducatif – religieux, mais celui d'exposition, d'émotion et de divertissement, ayant un caractère éducatif plus proche à la morale qu'aux préceptes de l'Eglise.

Du point de vue théâtral, le drame liturgique se développe autour d'un personnage absent du point de vue physique, mais présent à travers la foi. Dans les scènes des Mages, du Marchand de Parfums ou des Saintes Femmes, l'intrigue est réduite au minimum, nous avons plutôt un dialogue et un état. L'intérêt se déplace vers l'émotion du public, et les sentiments d'éblouissement, de douleur, de doute (dans Thomas l'Incroyant) sont des sensations que le public éprouve par l'expérience au présent.

Dans le cas de la liturgie, la situation est différente seulement au niveau du point culminant - la transformation du pain et du vin dans le corps et le sang de Jésus Christ - **une trans-substance, l'état induit étant d'extase.**

N'ayant par un auteur qui fasse particulariser le rôle des personnages dans une intrigue, ceux-ci sont dirigés vers le modèle évangélique par l'interprétation canonique de celle-ci. Le temps scénique est le temps rituel, les deux correspondant à un temps générique rituel, circonscrit à une chronologie des fêtes : les Pâques, la Pentecôte ou le Noël. La musique / les chants n'ont pas un rôle d'ornement, mais viennent compléter l'action parlée. Par réduction, on peut conclure que les textes ont seulement des vertus scénique, plus précisément de mise en scène, non pas littéraires. Le texte, à côté de la musique, du décor, des costumes, est un complément du spectacle. Les ajouts, les *tropare* (court chant religieux en l'honneur d'un saint ou d'un événement religieux, chez les orthodoxes, n. trad.) / les cantiques, les insertions dramatiques ou comment nous voulons les appeler, appartiennent à une période de baisse de l'intérêt liturgique et sont introduits afin de maintenir constante l'attention du public et de le relaxer du point de vue psychique.

Nous avons, ainsi, une unité de temps, d'espace et une motivation que nous pouvons considérer théâtrales, celles-ci étant en fait à valeur rituelle. Le théâtre est l'imitation de la vie. Dans notre cas, on nous propose de vivre la vie par la force d'un modèle unique. « L'Eglise est le peuple sacerdotal, royal et prophétique, dont le devoir premier est d'annoncer La Parole, c'est-à-dire l'actualisation des Ecritures. [...] dans chaque liturgie de La Parole, à la mesure de notre foi, le texte se déroule sous nos yeux et Christ l'explique à nos cœurs. Par la puissance du Saint Esprit, Il nous fait le sentir actuel, à la mesure de la foi personnelle, de l'intensité de l'invocation, de la prière commune. Voilà pourquoi *lectio divina* doit être précédée par un moment de prière. »¹.

L'assise du drame liturgique reste le texte de la Bible, qui détient toutes les coordonnées d'un langage propre. Dans l'ouvrage « *Verborum Mysteriorum, Reflexii asupra limbajului genurilor literare în Biblie* », Francisca Maria Băltăceanu, après l'observation pertinente concernant le fait que le langage biblique a constitué, dans bon nombre de cultures, la base de la constitution de la langue littéraire, par des traductions respectueuses au texte sacré, précise clairement que

« le langage biblique marque le langage liturgique, qui est tissu de l'écriture, facilitant le caractère de mémorial de la célébration en projetant, en concentrant sur le plan linguistique aussi, le passé dans le présent »².

¹ Enzo Bianchi, *Cuvânt și rugăciune. Introducere în lectura duhovnicească a Scripturii*, Traducător: Maria-Cornelia Oros, Editura Deisis, Sibiu, 1996, p. 30

² *Ibidem*, p. 89

Note: D'habitude, toute discussion concernant le drame liturgique prend en compte aussi son évolution dans l'Occident, sans références au Byzance, l'autre partie de l'Empire. La direction est naturelle, autant que le latin était la langue de bas de l'Empire Occidental et de l'Eglise Occidentale et que le phénomène puisse s'y identifier. Au Byzance et dans la région orthodoxe, de telles manifestations ont été annihilées aussi à cause d'un conservatisme et d'une perception rigide des traditions, fait qui a mené au Grand Schisme. Il y a cependant un texte en grec, « Christ Souffrant », remontant au XI^e siècle, attribué à Grégoire le Théologue, identifié par certains chercheurs comme étant Grégoire de Nazianz, l'évêque d'Antioche. Connaissant la vie isolée et pieuse de celui-ci, tout comme la préoccupation pour l'enseignement chrétien, il est difficile à supposer que le manuscrit, influencé par les tragédies antiques, surtout celles d'Eschyle et d'Euripide, lui appartient. Les douleurs de la Sainte Vierge ressemblent à celles d'Antigone. Nos sources de recherche n'ont pas révélé d'indices sur une carrière occidentale de ce texte.

Il y a encore deux raisons pour lesquelles le drame liturgique n'est pas présent dans l'Orient orthodoxe. L'une concerne strictement le type de monachisme spécifique au Byzance, penché vers l'isichasme et vers un type de vie pieuse moins extériorisée qui, d'autre part, concerne la manière de sauvegarder l'enseignement chrétien. Il est connu le fait que, même s'il n'y avait pas tant d'ordres de moines qu'à l'Occident, dans l'Orient la discipline et le respect des canons étaient beaucoup plus stricts.

Bibliographie

Bianchi, Enzo, *Cuvânt și rugăciune. Introducere în lectura duhovnicească a Scripturii*, Traducător: Maria-Cornelia Oros, Editura Deisis, Sibiu, 1996

Dittman, Lorenz, *Stil, simbol, structură. Studii despre categorii de istoria artei*, Traducere și cuvânt înainte de Amelia Pavel, Editura Meridiane, București, 1988

Nelega, Alina, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, Eikon, 2010

Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal*, vol. II, Traducere din limba italiană și note de Lia Busuioceanu și Oana Busuioceanu, Editura Meridiane, București, 1971