

Le Christ crucifié

Corps et non-corps en scène

Vanessa Mariet-Lesnard

Number 151 (2), 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71846ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mariet-Lesnard, V. (2014). Le Christ crucifié : corps et non-corps en scène. *Jeu*, (151), 93–96.

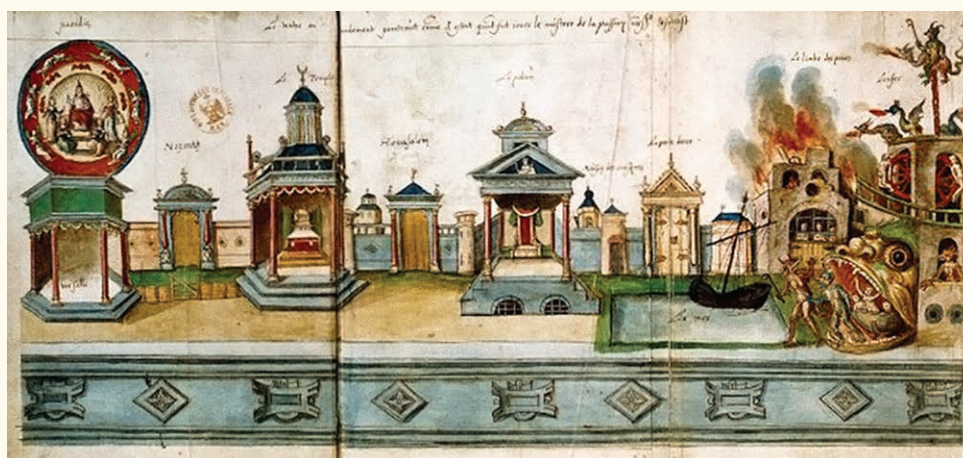
LE CHRIST CRUCIFIÉ

et non-corps en

Corps

Illustration de la scène du *Mystère de la Passion de Valenciennes*, tirée du manuscrit de *La Passion et la Ressurrection de Nostre Seigneur Jesuschrist*, Valenciennes, 1547, enluminé par Hubert Cailleau, Bibliothèque nationale, ms. Fr. 12536.

scène



Lorsque l'acteur doit incarner le Christ des mystères de la Passion, il montre aux spectateurs chrétiens plusieurs natures de corps pour une identité unique. Les réceptions théâtrale et religieuse s'intriquent dans l'expérience esthétique des corps atypiques.

Vanessa Mariet-Lesnard

[...] il semble qu'il soit tout espris/
de lespre comme un vielz meseau,
tan a boursouflé le museau/
de horïons qu'il a receuz.

La représentation des mystères de la Passion, à la fin du Moyen Âge, doit « corroborer la foi du vulgaire ignorant et des néophytes¹ ». Ainsi, Arnoul Grébane ouvre son *Mystère de la Passion* par cet avertissement : « Monstrer voulons, par personnages, / aucuns des principaulx ouvrages / que feist Notre Seigneur pour nous [...] ». Le projet de l'auteur est clair : le corps de l'acteur est le *medium* principal pour porter son message esthétique et d'édification dans la foi chrétienne. La valeur exemplaire du personnage est affirmée. Mais la représentation des théophanies et le public chrétien induisent la création d'un autre signe. Ce signe n'est plus seulement théâtral et confère au corps en scène, notamment celui du Christ, de nouvelles significations. Ce paradoxe renouvelé au cours du spectacle offre au public une expérience esthétique individuelle et collective. Par ailleurs, l'auteur-théologien devient, par l'écriture dramatique de ce corps christique sensible, homme de théâtre. Ainsi, la crucifixion et les épisodes suivants sont très travaillés dans les mystères, et le corps du Christ y apparaît si atypique qu'on interroge son statut : est-il encore l'incarnation d'un jeu théâtral traditionnel ? Est-il la forme animée d'un personnage qui agit en scène ? Et, surtout, que voit et que comprend le spectateur en regardant ce corps ? Comment sa réception doit-elle faire conjuguer sa foi et son expérience sensible ?

L'incarnation ouvre un double enjeu, théâtral et théologique : le corps du Christ est un signe de Salut chrétien et aussi le personnage principal du drame. Si le goût pour le macabre est avéré au XV^e siècle, les scènes de torture envers Jésus ne procèdent pas de la mise en scène de l'assassinat d'un bouc émissaire. Son corps devient le livre allégorique de la Passion. Actant principal, ce corps est pourtant intégralement réifié lors de la Crucifixion. Il se regarde comme un décor où s'inscrivent les signes de la Rédemption². Les bourreaux agissent dans la justification de la théologie; le corps de Jésus évolue en figure sanglante.

D'abord, les bourreaux se chargent d'animaliser Jésus. Chaque coup porté transforme son aspect physique, et ce spectacle est soutenu par les injures : « [...] il semble qu'il soit tout espris / de lespre comme un vielz meseau, / tan a boursouflé le museau / de horïons qu'il a receuz. » (AG, v. 19 835-838) On ne reconnaît même plus un animal précis dans cette description puisque les termes demeurent génériques. De plus, puisqu'il refuse de répondre aux questions des Juifs, Jésus perd la parole en même temps que sa forme humaine. Le but est de le rendre méconnaissable, non identifiable : il est seulement une forme.

Jésus en croix se regarde aussi comme un nouveau modèle : le corps du supplicié portant la possibilité de la Rédemption. En effet, cette dé-formation permet aussi la re-formation par la Résurrection. Le corps en croix n'est donc plus tout à fait un corps mondain. Le motif du pressoir mystique est fréquemment repris sur le hourd. Longin s'extasie : « Comment puet un homme mort saigner ? » (AG, v. 26 517) Ce corps fait écho à celui du saint, il ne souffre ni l'odeur ni la pourriture de la mort : il laisse entrevoir sa déité. La réception du chrétien est guidée vers l'acceptation de la Passion en vue de la Rédemption ; celle du spectateur est amenée au paroxysme de la catharsis tant il ne peut détourner le regard de ces scènes de torture, indispensables au déroulement du drame. On ne distingue plus l'humanité de Jésus et pas encore tout à fait sa déité.

Les natures protéiformes du corps christique se déclinent sous bien d'autres aspects dans le mystère. L'épisode de la Descente aux Enfers déroule la magistrale correction que le Christ assène aux diables, dans leur antre, pour libérer les Justes. Mais pendant que le corps mort est en croix, les spectateurs voient agir l'Esprit du Christ aux Enfers. Si les feintes théâtrales permettent fréquemment de représenter les âmes sous la forme de mannequins, ce n'est pas le cas ici puisque l'acteur doit fracasser les portes infernales. La scission du corps et de l'âme apparaît sensiblement au public, car deux acteurs incarnent les deux natures christiques. Reste un paradoxe : le corps est inactif, et l'Esprit agit sur scène. Cette singularité théâtrale se résout par la réception dans la foi chrétienne. Il n'empêche, le corps n'est plus le principal actant.

1. Saint Ethelwold, *Regularis Concordia*, texte original et exhaustif dans E.K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, Oxford, Clarendon Press, 1903, t. II, p. 308-309.

2. On lira avec intérêt le chapitre « Le corps du Christ, opérateur du sens allégorique de la Passion » dans l'ouvrage de Véronique Dominguez, *La Scène et la Croix. Le Jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XIV^e-XVI^e siècles)*, Turnhout, Brepols Publishers, 2007, p. 82.

« Cesse, Marie, ne me touche [...] /
 car encores n'ay pas monté /
 a la haultaine magesté /
 de la dextre de Dieu, mon père. »



Après la Descente, Joseph d'Arimatee ensevelit le corps de Jésus et le soustrait aux regards des autres protagonistes et des spectateurs. Une objection émerge : le Christ, qui devait se révéler aux Hommes par son incarnation sur terre, brille par son absence. Ensuite, le mystère ne cesse de faire apparaître et disparaître l'acteur « subitement » ou « subtilement ». Cette réalisation esthétique est le produit technique de la feinte soutenant la performance du corps de l'acteur. Théologiquement, c'est la preuve de la re-formation du corps ressuscité ; esthétiquement, c'est l'admiration des « secrez » des mystères. Le traitement scénique du corps du Christ emporte davantage l'enthousiasme du spectateur divertie que la méditation du pécheur.

Par ailleurs, l'enveloppe charnelle du Christ est l'objet de l'attention de ses ennemis. Les Juifs font garder le tombeau de peur qu'on la vole, et les diables se demandent continuellement « où est le Christ ? » et « qui est le Christ ? ». La focalisation des ennemis de Jésus sur son corps comme un moyen d'identification offre aux spectateurs chrétiens une place de choix dans le drame théâtral et humain. En effet, ils ont une connaissance qui dépasse celle des protagonistes. Cette situation n'est pas exceptionnelle au théâtre. Néanmoins, ici, cette connaissance n'est pas liée à la reconnaissance sensible, théâtrale, du corps du personnage, mais à celle de la foi, une perception paradramatique. Finalement, le spectateur de la Passion comprend le corps du Christ, alors que les autres protagonistes l'ignorent.

L'ultime apparition scénique du Christ est matérialisée par le « corps glorieux ». C'est une nouvelle difficulté que les mystères doivent dépasser. Il s'agit de montrer un corps entre le cadavre et le corps ressuscité, lequel possède une nouvelle nature mais reste identique, reconnaissable. Là encore, les feintes guident l'expérience sensible de ce « corps glorieux » et entourent la Résurrection de « grande relucence et fumée d'encens et de lumière³ ». Les personnages de la sphère christique suppléent aussi cette transformation du corps. L'apparition du Christ à Marie-Madeleine en jardinier en décrit la nature. Celle-ci veut baiser les pieds du ressuscité, mais il l'en empêche : « Cesse, Marie, ne me touche [...] / car encores n'ay pas monté / a la haultaine magesté / de la dextre de Dieu, mon père. » (AG, v. 29 359-364) La résurrection est inachevée et ne peut souffrir l'expérience

Illustration de la 21^e journée du *Mystère de la Passion de Valenciennes*, manuscrit de *La Passion et la Resurrection de Nostre Seigneur Jesuschrist*, Valenciennes, 1547, enluminé par Hubert Cailleau, Bibliothèque nationale, ms. Fr. 12536.

3. Gustave Cohen, *Le Livre de conduite du régisseur, et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, Paris, Les Belles Lettres, 1925, p. 413.

« Approche ton doyt et le boute/
 en la playe de mon costé/
 dont il ot moult de sang osté,
 regarde mes piés et mes mains/
 se ce sont il, ne plus ne mains. »



tactile de Marie-Madeleine. L'expérience de la connaissance du nouveau corps christique en train de ressusciter est alors partagée entre Marie-Madeleine et le public : pour l'un et l'autre, cette reconnaissance est uniquement visuelle. Plus tard, Jésus invite Thomas à éprouver sensiblement son incarnation : « Approche ton doyt et le boute/ en la playe de mon costé/ dont il ot moult de sang osté,/ regarde mes piés et mes mains/ se ce sont il, ne plus ne mains. » (AG, v. 31 423-427) Le drame procure une compréhension sensible du corps ressuscité par la représentation du texte. D'une part, seulement visuelles, ces étapes de la réunification de l'âme et du corps jusqu'à la re-formation originelle ne sont pas appréhensibles. D'autre part, l'exégèse verbale ne suffit pas à démontrer que l'identité est préservée par l'incarnation. Le théâtre permet alors, au-delà de l'iconographie et du seul mot, de « montrer » le mystère de la foi grâce à l'acteur qui meut et raconte ce corps.

Le traitement du corps dans les mystères de la Passion doit tenir compte de la représentation des théophanies et des diverses natures christiques. De la Crucifixion à la Résurrection, l'actant christique est tour à tour un homme, une figure sanglante, une âme puis un corps ressuscité. Pourtant, sur la scène, c'est un même acteur qui incarne toutes ces natures. On comprend alors que l'auteur théologien devient homme de théâtre tant il tient compte de la scénographie et de la réception de ces corps atypiques au moment de l'écriture de son mystère. Par ailleurs, même si les « secrez » suppléent les discours théologique et théâtral ainsi que le jeu de l'acteur, la réception du public est essentielle pour valider l'identification plénière de Jésus-Christ. Ainsi, c'est l'expérience esthétique et religieuse individuelle du spectateur qui agit. Ce dernier transpose aisément son expérience de la transsubstantiation, qui offre à travers le pain ou l'hostie une autre manifestation atypique du corps du Christ, celle qui reste à l'humanité : l'eucharistie. ●

Docteure en Études médiévales de l'Université Paris IV-Sorbonne, **Vanessa Mariet-Lesnard** a essentiellement travaillé sur les diables et diableries dans le théâtre médiéval à sujet religieux pour souligner qu'ils portaient en germe toutes les caractéristiques comiques du théâtre postérieur et qu'ils participaient à l'émergence du spectaculaire théâtral.

Illustration de la 22^e journée du *Mystère de la Passion de Valenciennes*, manuscrit de *La Passion et la Résurrection de Nostre Seigneur Jesuschrist, Valenciennes, 1547*, enluminé par Hubert Cailleau, Bibliothèque nationale, ms. Fr. 12536.