



Scène  
**Européenne**

Regards croisés  
sur la Scène européenne

**Divertir, instruire, célébrer**  
Études sur le théâtre et la théâtralité  
dans l'Europe prémoderne  
à la mémoire d'André Lascombes

***To entertain, instruct  
and celebrate***  
*Studies in early modern theatre and  
theatricality in memory of André  
Lascombes*

---

Textes réunis par  
Jean-Pierre Bordier, Juan Carlos Garrot Zambrana,  
Richard Hillman, Pierre Pasquier

---

## Référence électronique

---

[En ligne], Martine Yvernault, « La confrontation du visible et de l'invisible dans *The Trial and Flagellation of Christ* et *The Crucifixion* du cycle de Chester », dans *Divertir, instruire, célébrer : études sur le théâtre et la théâtralité dans l'Europe prémoderne à la mémoire d'André Lascombes - To entertain, instruct and celebrate : studies in early modern theatre and theatricality in memory of André Lascombes*, éd. par J.-P. Bordier, J. C. Garrot Zambrana, R. Hillman, P. Pasquier, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne », 2023, mis en ligne le 10-02-2023,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/hommage-lascombes>

La collection

### Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,  
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)  
dirigé par Elena Pierazzo & Marion Boudon-Machuel

**Responsable scientifique**  
Juan Carlos Garrot Zambrana

**ISSN**  
2107-6820

**Mentions légales**  
Copyright © 2023 – CESR.  
Tous droits réservés.  
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,  
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.  
Reproduction soumise à autorisation.

Contact : [alice.nue@univ-tours.fr](mailto:alice.nue@univ-tours.fr)

# La confrontation du visible et de l'invisible

dans *The Trial and Flagellation of Christ*  
et *The Crucifixion* du cycle de Chester\*

**Martine Yvernault**

Université de Limoges

Au-delà des « pageants » qui mettent en scène le procès et la Passion du Christ sur des tréteaux fixes ou mobiles<sup>1</sup> par des guildes dont le texte et le jeu étaient contrôlés par les autorités, apparaît – dans les deux épisodes de la Passion du Christ – un débat entre deux sens, l'ouïe et la vue, qui n'ont pas la même portée heuristique. Ces deux sens ont une fonction centrale dès lors qu'il est question de théâtre. Mais, s'agissant de théâtre médiéval, la référence aux sens ne peut se limiter à la seule sollicitation des cinq sens extérieurs, corporels, et conduit – surtout dans un texte sur la Passion – à la valorisation des sens que saint Augustin définissait comme les sens intérieurs. L'ouïe – les paroles, les cris, les vociférations – et la vue – le spectacle du procès et de la crucifixion – induisent ainsi une réflexion moins dramatique que spirituelle sur ce que le spectateur est amené à voir et comprendre dans ces deux pièces sur un plan métaphysique. Dans son ample état de la question sur les cinq sens au Moyen Âge, Éric Palazzo montre que l'approche des cinq sens n'est pas simplement une réflexion sur des expériences sensorielles de nature corporelle mais qu'il s'agit d'expériences qui conduisent à une compréhension autre que littérale, humaine, terrestre, visible. Ainsi, écrit-il, l'exploration des cinq sens au Moyen Âge a été éclairée bien plus tard, par exemple, par la phénoménologie de la perception (Maurice MERLEAU-PONTY), et par la phénoménologie en lien avec l'Incarnation (Michel HENRY)<sup>2</sup>.

---

\* L'édition utilisée pour l'étude des deux parties de la 16<sup>e</sup> pièce du cycle, ainsi que pour les citations, est celle de David MILLS, 1992.

1 Voir : CLOPPER, 2001 : 130.

2 Voir : PALAZZO, 2016 : 13-57, 13 en particulier.

Dans un texte qu'André Lascombes m'avait fait parvenir afin qu'il soit lu lors de l'atelier Moyen Âge, intitulé *Transparences médiévales*, du 52<sup>e</sup> Congrès de la Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur en 2012<sup>3</sup>, la question du visible et de l'invisible, du terrestre et du surnaturel, est clairement posée. C'est une problématique qui était au cœur de sa réflexion sur le théâtre médiéval et il rappelait que les « Cycle Plays » distinguent, sans vraiment les séparer, l'espace dramatique et le surnaturel :

Comme cela a été montré voici déjà longtemps, le déroulé des épisodes bibliques composant le résumé de l'histoire humaine selon le modèle chrétien fait alterner des scènes de deux ordres différents : celles, d'une part, qui se déroulent dans *l'espace-temps humain*, sinon historique, et content ou commentent les événements du mythe chrétien, dont la vie christique, et, d'autre part, les moments (pour certains situés à l'intérieur même des précédentes) où l'intrusion dans l'espace humain de la divinité elle-même (Dieu en personne ou ses porte-parole dont son Fils) transpose l'action dramatique dans un univers surnaturel, celui du mythe chrétien. Ce va et vient fréquent (dont on peut légitimement penser que le spectateur médiéval, surtout le ferme croyant, l'effectue volontiers au cours du spectacle) donne à ces moments du cycle selon divers témoignages (et même devant des publics laïcisés et sceptiques, mais non encore vaccinés contre l'effet mythique), une intensité qui se transmet, on y reviendra, aux divers agonistes. »<sup>4</sup>

La première des deux pièces, qui met en scène le procès et la flagellation du Christ, s'ouvre ainsi alors que le Christ est amené devant Caïphe et Annas :

Sir Bishops, here we have brought  
a wretch that much woe has wrought  
and would bring our Law to nought—  
for it he hath spurned.

Ces paroles d'ouverture cadrent le contexte politique de l'arrestation de Jésus. Elles affirment le sens littéral que les autorités donnent à l'ouïe et à la vue. Il s'agit pour le premier Juif d'annoncer, de rendre publique l'arrestation d'un fauteur de troubles tout en se conciliant les spectateurs (ceux du Moyen Âge autant que la foule de Jérusalem), avec des accents racleurs qui rassemblent et capturent et qui sont censés susciter la curiosité, c'est-à-dire le désir de voir un spectacle livré immédiatement. Ceci est renforcé par la répétition des verbes « brought », « bring », répétition opérée dans un discours sans recherche, factuel

3 Voir : YVERNAULT, 2015. Le texte d'André LASCOMBES, qui ne fut pas publié, était intitulé « Transparences ou invisibilité partielle ? Le personnage de la scène anglaise c. 1420-1520 ».

4 Cette citation est tirée de la page 2 de ce texte.

et descriptif, destiné à exhiber une situation posée comme évidente et réglée par avance. L'adverbe « here » (I, 7, 9) introduit ironiquement l'ambiguïté de l'arrestation qui est à la fois un triomphe politique pour les autorités et l'expression des limites que le Christ va – par son silence – imposer. « Here » ancre le drame représenté, le rend présent dans une temporalité et un lieu précis alors que le Christ ne peut être assigné à ce temps et à ce lieu précis ; par sa Passion, le Christ ouvre le temps eschatologique, distinct du temps humain. Cet adverbe, censé poser avec certitude les bases temporelles et spatiales d'un drame ordinaire impliquant un agitateur, suggère en réalité l'instabilité de la parole, de l'ouïe et de la vue, instabilité confirmée par Jésus : « As thou sayest, right so say I —/I am God's Son Almighty » (49-50). Le drame a beau installer son lieu, son histoire, sa temporalité, construire son texte et distribuer les rôles, il est affaibli par la force surnaturelle du supplicé. Le Christ échappe au drame, ne s'inscrit pas dans ce texte. Le Christ ne peut être contenu dans un personnage puisque le rôle, forme d'incarnation au niveau humain, se distingue de l'Incarnation. Cette distinction fondamentale au plan théologique ne constitue pourtant pas une aporie. Elle traduit la reconnaissance des différents niveaux dans le texte entendu dans le lieu théâtral et les différents degrés de perception de la représentation. Le texte révèle ainsi, dès le début, son fondement méta-dramatique : la représentation montre ce qui est humainement représenté, visible, littéral, mais tout l'enjeu consiste à faire en sorte que les sens des spectateurs accèdent à l'invisible, au surnaturel, au mystère qui ne peuvent être figurés, sans pour autant détacher radicalement le visible et l'invisible, l'un étant la voie d'accès à l'autre. Il s'agit donc bien de penser grâce à ce qui est représenté, de « penser en images »<sup>5</sup>, de suivre une démarche anagogique qui parte de la perception la plus simple pour découvrir le sens le plus profond. C'est donc les sens sollicités – la simple vue, la simple ouïe – qui, en définitive, permettent de s'élever jusqu'au signifié.

### Solliciter l'ouïe

Le lieu de la représentation est un lieu bruyant ; des voix multiples s'affrontent telles les voix de bateleurs en train de monter un spectacle, immédiat et gratifiant pour l'œil consommateur du spectateur : « Now thou may prove thy power » [...] « thy Christhood we must know ». Le spectacle que pourrait offrir le Christ est ainsi conçu comme une monnaie d'échange susceptible de le tirer de ce mauvais pas, susceptible d'une certaine façon d'assurer son rachat à l'instar d'Everyman qui, dans un premier temps, négocie avec Mort. Toutes les expressions des discours d'Annas et de Caïphe (« jangling », « for penny », « such sleight to show ») définissent ce temps comme une performance, une

---

5 Voir : BASCHET, 2008 : 160-161.

jonglerie, associées à une valeur marchande certaine si le Christ accepte les règles du jeu et le joue avec talent.

Les deux pièces qui mettent en scène la Passion soulignent, en apparence, la force qu'auraient les bruits, les cris, les paroles discordantes, les expressions péjoratives (« jangling Jesus », « dozebeard », « babble-a-vaunt »), les rumeurs et le bouche-à-oreille (« I heard him say »). Le texte semble valoriser la vocifération qui sature et opacifie la perception. La clameur trace les contours du lieu dramatique ainsi matérialisé par la circulation incessante d'une parole répétitive, accusatrice, enfermante, qui place le Christ au centre même d'une arène verbale dont le ton menaçant traduit en fait l'impuissance : « « Say, Jesu, to this what sayen ye ? », 41. La clameur convoque ainsi les spectateurs également promus juges du Christ. En sollicitant la complicité de la foule (« Ye hearen all what he says here », 58/ « What say you men that now been here ? », 62), Caïphe entraîne les spectateurs dans une piètre dialectique dont les termes deviennent des coups portés (« Buffets him », « gurd him in the face », « spurn and spit ! ») ; les plosives et les gutturales traduisent l'intensité des tortures infligées au Christ et l'exacerbation du sens de l'ouïe. L'accent mis sur l'ouïe fait converger le monde médiéval – où Paul ZUMTHOR le rappelle<sup>6</sup>, la voix et l'ouïe étaient essentielles – et le drame qui se joua à Jérusalem. La convergence des deux espaces qui se rejoignent à travers le texte dramatique d'une tragédie re-présentée ouvre ce que Andrew ALBIN définit comme un espace acoustique de nature dramatique (« a dynamic acoustic space ») dans une étude portant sur une autre pièce du cycle de Chester, *Les bergers*<sup>7</sup>. ALBIN montre que l'espace dramatique ne peut se limiter à la seule scène. Entraînant la participation forte des spectateurs et des habitants dans le voisinage des tréteaux grâce à toutes les modalités sonores (récits introductifs, cris, chants, injonctions, lamentations), l'espace et le temps se distendent depuis le lieu scénique jusqu'aux rues médiévales adjacentes, jusqu'à la Judée où se déroula l'histoire du Christ, de la nativité à la Passion. L'intérêt de la création d'espaces sonores (qu'ALBIN appelle des « aural fields »), particulièrement dans les textes qui dramatisent des fondements théologiques tels que le salut, réside non seulement dans la mise en scène du théologique mais surtout dans l'inclusion et la participation des spectateurs concernés en tant qu'humains. Ils étaient concernés par le texte entendu comme les spectateurs d'*Everyman* étaient concernés par les injonctions de Mort qui, un jour, ferait d'eux aussi

6 Paul ZUMTHOR (1987, p. 248-249) ne cesse de rappeler le rôle de la vocalité qui rend le texte vivant : « La transmission de bouche-à-oreille opère le texte. Mais c'est le tout de la performance qui constitue le lieu émotionnel au sein duquel le texte vocalisé devient art, et d'où procède et où tend la totalité des énergies constituant l'œuvre vive ».

7 Voir ALBIN, 2013 : 33.

des acteurs de leur trépas<sup>8</sup>. Il est donc essentiel de souligner les intensités sonores du procès du Christ et de sa crucifixion.

La violence du drame ancien est de même restituée par les Évangiles par l'intensification de la vocifération du peuple<sup>9</sup> dont l'écho résonne dans les injonctions similaires de Caïphe et d'Annas sur la scène médiévale et dans les commentaires cruels qui scandent les coups que chaque Juif inflige au Christ, comme si la violence était sous-titrée, comme s'il fallait rendre la souffrance du Christ audible et vérifiable par l'ouïe, comme s'il fallait pallier le silence du Christ, comme si les cris préfiguraient la crucifixion à travers la contiguïté phonique entre « cryen » et « cross »<sup>10</sup>. À la fin de la crucifixion, le texte se fait plus précis sur les voix entendues et les divise en deux groupes qui figurent la distinction entre le terrestre et le spirituel : d'une part, les voix masculines, viriles, cruelles, centrées sur la mise en œuvre d'un supplice défini comme un travail à réaliser et, d'autre part, les voix des femmes, à la fois différentes et si unies dans la même lamentation. Toutes se nomment Marie, la mère de Jésus, ainsi que Madeleine, la mère de Jacques, et Salomé. Leurs plaintes déchirantes, qui répètent les mêmes douleurs, opposent la maternité souffrante à la virilité indifférente. Le bruit des funestes outils est alors couvert par une lamentation lancinante, renforcée par la répétition des sifflantes (« sorrow », « sight », « see », « sweet son », « suffer », 241-305) qui, en dépit de la violence abominable du supplice, parvient à évoquer l'esthétique et l'émotion du *Stabat Mater*. Les voix de femmes se rejoignent en un chœur de douleur et, portant le même texte de souffrance, forment un cercle à la fois protecteur, presque utérin, et impuissant autour de la croix. Ce cercle s'oppose au front déterminé des artisans qui, à grand renfort de cris de satisfaction (« Why praise ye not me/that have so well done ? », 211-212), ont déformé le corps du Christ afin qu'il s'ajuste à la croix. Les femmes créent ainsi un cercle visible, un chœur de douleur audible ; elles définissent une autre scène qui suggère la possibilité et l'espérance d'un espace autre que le monde terrestre et littéral que les bourreaux font entendre aux spectateurs. C'est cet espace du surnaturel et du salut que le Christ, avant de mourir, laisse entrevoir au second larron : « Man, I tell thee, in good fay,/for thy belief is so verray,/in Paradise thou shalt be today/with me there in my bliss », 337-339. Dans ces deux vers se lit l'assurance du salut ainsi que la force de la vérité et la réponse promise à la foi qui contraste avec l'échec du procès du Christ dès lors que ses juges ne parviennent pas à obtenir des réponses à leurs

8 *Ibid.* : 35-36.

9 Voir, par exemple : Matthieu 27 : 21-26, les réactions du peuple passant d'une simple réponse (la libération de Barabbas) à une insistance unanime exigeant la crucifixion de Jésus (« Mais eux criaient de plus en plus fort : qu'il soit crucifié ! »). La même gradation apparaît dans l'Évangile de Luc (23 : 18-23).

10 « Nay, all, all we cryen with one voice,/nail him, nail him to the cross » (229-230).

questions. La pièce rapportant la crucifixion de Jésus s'achève sur la confusion des sens de l'ouïe et de la vue que le centurion exprime ainsi :

I know by manner of his cry  
 he has fulfilled the prophecy  
 and godhead showed apertly  
 in him — all men may see. (381-84)

Les vociférations qui ouvrent le jugement du Christ, puis accompagnent sa mise à mort, s'effacent enfin et toute l'attention se concentre sur ses dernières paroles (361-364), un appel à Dieu qui réalise la prophétie dans la Passion, rend visible ce qui adviendra, rend perceptible la présence d'un Dieu qui écoute et que tous voient en la personne de Son Fils (« and godhead showed apertly/in him — all men may see. »)

### Attirer les regards

Le théâtre médiéval est affaire de lieu ou de lieux, identifiés par des objets à la valeur métonymique, plus ou moins délimités, définis par les termes *locus* et *platea* et comprenant aussi les scènes sur des chariots fixes, alignés ou en rond, déplacés vers des sites de la ville (les « stations ») et pouvant donc impliquer des processions de spectateurs en mouvement<sup>11</sup>. La représentation théâtrale suppose ainsi une expérience physique à laquelle les spectateurs participent sans passivité, à travers leurs déplacements, leurs stations devant les chariots, à travers la multiplicité des sonorités qui leur parviennent (voix des acteurs, bruits de la rue, par exemple) et la nécessité de fixer leur regard sur une scène spécifique qui se détache du reste du cadre urbain. L'expérience visuelle rappelle l'étymologie grecque du terme « théâtre », le lieu vers lequel on regarde et où l'on regarde, où le monde et son histoire sont reproduits et représentés de manière spéculaire à une échelle réduite, où – comme dans un amphithéâtre – le monde peut être soumis à une observation détaillée, où l'œil du spectateur semble entrer dans l'image suggérée par le spectaculaire et qui lui montre qu'il est aussi acteur de ce monde organisé par le divin dramaturge<sup>12</sup>. Mais il faut d'abord attirer le regard.

De même que les deux pièces sont caractérisées par la répétition des termes « say », « hearen », « hearden », « hark », les termes « see », « sight » accompagnent chacun des gestes de ceux qui amènent le Christ, puis le mettent en croix, comme si les spectateurs étaient incités à voir les protagonistes historiques de Jérusalem au-delà des acteurs. Mais la superposition de la Judée et de l'Angleterre médiévale n'est qu'une partie de l'expérience visuelle suscitée par le drame – une expérience qui s'apparente-

11 Voir, par exemple : NELSON, 1972 ; SOUTHERN, 1957.

12 Sur la définition métaphysique du théâtre, voir : VAN DELFT, 2005, chap. 1 et 2.

rait à un voyage dans le temps et dans l'espace, similaire à la relation de son voyage à Jérusalem par Margery Kempe.

Les références au visuel ont pour but de rendre perceptible la Passion du Christ et de montrer les stratégies utilisées afin de recréer la scène du supplice. Ainsi, des vers 153 à 176, le texte se concentre sur la matérialité du supplice en nommant les outils (« hammer », « nails », « rope »). Ces outils d'artisans renvoient à la vie quotidienne vécue et familière aux spectateurs. Pourtant, ces outils présentés à la vue et que les artisans se félicitent de manier avec art (207-212) servent aussi, par leur simple présentation, à suggérer la douleur éprouvée par le public. La douleur est renforcée par l'association du substantif et du verbe, de l'instrument et de l'acte (« hammer », « nails »/ « to nail », « drive on », « boring » ; « rope »/ « to draw », « to strain », « stretched »). Ces outils sont ainsi plus que des objets ; ils matérialisent la réalité des stigmates du Christ – homme et Dieu – des stigmates qui s'inscrivent au nombre des « signes » (488) se manifestant au moment de la mort du Christ et que l'iconographie religieuse place souvent autour de la croix. L'objet vu dépasse ainsi sa propre matérialité et se traduit, se convertit en sens. Les actes techniques, professionnels, des artisans sont donc ambigus car leur observation induit un déchiffrement plus complexe. La description de la fin de la crucifixion (201-216) est saturée d'expressions à double sens que les Juifs profèrent sans conscience (« by this light », « in your sight », « by my truth »). Elle déconstruit l'image du corps charnel du Christ apparemment centrale (« Fellows, will you see/how I have stretched his knee »). Pourtant, c'est bien le supplice du corps mortel qui conduit au basculement vers une vision transcendante du supplice dès lors que les artisans, brutaux et ignorants, se mettent en tête de dresser (« raised », répété) la croix – ailleurs nommée « mast » (166). Ce mât-croix est bien le même repère moral que le mât métaphorique des navires pris dans la tempête qui s'abat sur les humains et que la poésie et l'iconographie représentent. La croix dressée ouvre la fin du drame tout en signifiant surtout l'élévation du Christ vers son Père auquel il adresse ses dernières paroles (« Eloi lama sabachthani ! », 363) et en traduisant le processus anagogique qui conduit les spectateurs d'une observation matérielle vers une lecture spirituelle.

Enfin, le texte joué révèle de fortes qualités picturales notamment dans le passage évoquant, d'une part, la parodie du sacre du roi des Juifs (333-348) et, d'autre part, la lamentation des saintes femmes. Le drame recourt aux accessoires (« chair », « reed »), à leur couleur (la pourpre du vêtement), à leur matière et texture (« thorns »). Ce sont là encore des objets (« thing », 339) mais, pour les spectateurs, ils rappellent les mêmes objets visibles sur les vitraux des chœurs, les voussures des porches et les tympanes, les retables. Le couronnement du sacre du roi des Juifs est, à première vue seulement, une parodie humiliante. Il immobilise, en réalité, le jeu scénique jusque-là mû par les vociférations, les insultes, les coups. La parodie de couronnement s'arrête sur la construction

d'une image fixe du Christ, et la fixité de cette image induit mémoire et anamnèse d'un temps passé, re-présenté.

Évoquant l'œuvre de Richard de Fournival et son texte en images, Mary Carruthers souligne que la mémoire que Dieu a donnée aux hommes a deux accès, la vue et l'ouïe. La représentation picturale d'une histoire autant que son auralité l'exhument d'un passé en apparence révolu et lui confèrent une présence nouvelle<sup>13</sup>. Mary Carruthers poursuit cette réflexion dans une autre étude consacrée aux cinq sens au Moyen Âge :

[...] les êtres humains pensent essentiellement au moyen d'images mentales formées à partir de données sensorielles brutes par un processus psychologique spécifique aboutissant à leur stockage dans la mémoire sous une forme (en l'occurrence une image) qui permet leur mobilisation ultérieure au moyen du souvenir [...] Toute expérience humaine est compliquée et complexe, littéralement un « mélange entrelacé » des nombreux *stimuli* reçus par nos cinq sens<sup>14</sup>.

La parodie de couronnement met ainsi bien en évidence le rôle de l'image pour les médiévaux dont Jean-Claude SCHMITT rappelle qu'elle « est d'abord un fondement de l'anthropologie judéo-chrétienne puisque l'homme a été créé « à l'image de Dieu ». »<sup>15</sup>

Au-delà du sens théologique que le texte dramatique porte, il construit, par les mots, de véritables œuvres picturales telles que celles qui sont suggérées par l'évocation de la douleur de la mère du Christ (241-248). En quelques vers, grâce à l'*ekphrasis* qui naît de l'évocation de la naissance et de l'enfance du Christ par Marie, le texte fait mémoire des temps et des espaces à travers des fragments de vers semblables à de petits tableaux (245, Nativité et étable ; 246, petite enfance et maternité). La douleur de l'heure de la Passion convoque ainsi visuellement le souvenir des joies passées tout en présentant l'inévitable mort de l'enfant de Marie. Le processus ekphrastique se poursuit à travers l'évocation des genoux de la mère (« gave thee suck upon my knee ») qui préfigure la représentation de la *Mater Dolorosa*, la *Pietà*, la mère qui tient son Fils supplicié sur ses genoux. L'image peinte, suggérée dans et par le texte dramatique, n'a donc pas qu'un intérêt spectaculaire immédiat. Elle permet, par l'activation du sens de la vue – tant extérieure qu'intérieure – d'accéder à un contenu plus profond, de nature mystique, traduit par la rencontre de la dimension verticale (la croix) et l'horizontalité de l'espace terrestre ainsi que du tréteau scénique<sup>16</sup>.

13 Voir CARRUTHERS, 1996 : 223.

14 Voir CARRUTHERS, 2016 : 59.

15 SCHMITT, 2002, p. 97.

16 Voir EDWARDS, 1974 : 160 : « By imitating Christian history, painting served the purpose of educating the illiterate and enforcing orthodoxy. At the same time, icons could effect changes which were not mimetic. These changes were recollections of Divine immanence ».

## Figurer l'invisible

De ces espaces distincts et pourtant contigus, terrestres et surnaturels, les deux pièces donnent des figurations à travers la répétition de l'adverbe « here » qui traduit autant le lieu que le temps. « Here » au vers 1 du procès et de la flagellation du Christ ouvre le temps dramatique et attire les regards des spectateurs du lieu médiéval au lieu historique du supplice à Jérusalem, le lieu où l'on pensait pouvoir mettre un terme aux discours séditieux de Jésus (« Ah, jangling Jesus, art thou now here ? » Le sens de « here » est radicalement différent dans les rares paroles que le Christ échange avec ses juges : par exemple, « and here I tell thee truly/that me yet shall thou see/sit on God's right hand him by », 51-53. Le silence du Christ s'explique en partie par l'impossibilité de faire converger non seulement les points du débat entre Caïphe, Pilate, Hérode et Jésus, mais aussi les espaces d'où ils parlent et qui les définissent – l'horizontalité du monde politique et la transcendance. Les juges ne s'approchent de la transcendance que par défaut, par le hasard du discours ironique, avatar dérisoire de la préfiguration de la mort rédemptrice. Ainsi Caïphe lâche : « Sir, it is needful — this say I —/that one man die, witterly,/all the people to forbuy », 21-23. De même, asseoir le Christ sur un avatar de trône parodie et abaisse tout en préfigurant l'ascension du Christ et son vrai couronnement.

Paradoxalement, la vérité du Christ s'affirme pour les Juifs dès lors qu'ils procèdent à son abaissement et à son effacement. L'invisible est dramatiquement suscité par les stratégies – toutes matérielles– de dissimulation, de voilement de Celui qu'ils pensent être un imposteur. L'un s'écrie, « His face will I steek/with a cloth », 94-95. Or ce voile, inévitablement, suggère le linge couvrant le visage du Christ mort, suaire d'un visage qui ne peut disparaître. Ce voilement de la face du Christ par les Juifs perd tout son objet dès lors qu'il est aussi relié à un épisode inverse, celui de la Transfiguration dans lequel, temporairement, le Christ perdit son apparence terrestre (« son visage resplendit comme le soleil, ses vêtements devinrent blancs comme la lumière »<sup>17</sup>. Cette blancheur immaculée, qui efface le corps terrestre et le transfigure, s'oppose aux vêtements blancs avec lesquels, selon la coutume, on affublait les fous (205-212). Ainsi, plus l'objet (le voile, le vêtement) tend à éliminer le Christ, plus il dévoile au spectateur les sens plus profonds vers lesquels le texte les conduit. L'effacement et l'abaissement du Christ sont parachevés par sa nudité et le partage des vêtements, joués aux dés. Or, c'est précisément la matérialité tangible du vêtement qui définit l'homme terrestre, celui qui fut chassé de l'Eden, tandis que la nudité suggère le temps de la grâce et de l'innocence comme le rappelle AGAMBEN :

---

17 Matthieu, 17 :2.

Avant la chute, et bien qu'ils ne fussent recouverts d'aucun vêtement, Adam et Ève n'étaient pas nus : ils étaient recouverts d'un vêtement de grâce [...] Et c'est de ce vêtement surnaturel que les péchés les privent<sup>18</sup>.

Le partage des vêtements donne à voir l'insignifiance humaine à travers les thèmes de la fragilité, de l'arrachement, de la déchirure que cette scène sordide traduit. Les vêtements sont ainsi dispersés entre plusieurs joueurs comme si le vêtement du Christ était aussi écartelé que son corps. Au moment de sa Passion et de sa mort, tout se fracture, s'effondre, se clive : le soleil s'efface, la terre tremble, les roches éclatent, le rideau du temps se déchire. Pourtant, les spectateurs de la crucifixion re-présentée entendent, à plusieurs reprises, que le manteau du Christ ne peut se partager car il est d'une pièce (« bout seam », 97, 140), un et entier, parfait, sans coutures. C'est la vérité qui est rendue visible et indestructible au moment où Jérusalem devient invisible, obscure, où ses repères terrestres s'effondrent.

Reste la question du silence du Christ dans les deux pièces du cycle de Chester. Il parle si peu qu'il semble s'effacer de lui-même. On pourrait presque conclure que c'est un bien piètre acteur qui, dans le mutisme, s'isole des autres acteurs et se contente de répliquer : « As thou sayest » ; « That thou sayest, it is no less. » Le maigre discours du Christ, en réalité, et particulièrement ses dernières paroles, correspondent à un silence éloquent, qui incite au déchiffrement herméneutique. Ses dernières paroles (« Eloi lama sabachthani » contiennent l'interrogation hébraïque « lama » (למה), pourquoi, qui suppose ici la quête d'une vérité supérieure vers laquelle Dieu appelle le Christ. De même, rendre l'âme (« My spirit I betake to thee ») ne signifie pas mourir mais figurer explicitement la Trinité dans l'association ultime du Christ, de l'Esprit et d'Éloi<sup>19</sup>.

Le silence du Christ ou bien sa participation laconique au discours varient selon les mises en scène<sup>20</sup>. Expression de son humilité, le silence sert de repoussoir à l'insignifiance des vociférations terrestres alors qu'un dialogue invisible, inaudible pour les tortionnaires, se fait entendre à la fin de la crucifixion. Le silence impose essentiellement la foi qui implique de croire alors que l'homme terrestre n'a pas de réponse, pas de preuve (terme que l'on rencontre dans le texte des deux pièces). La preuve, corollaire du doute,

18 AGAMBEN, 2019 : 83. Sur le sens spirituel du vêtement, voir de nombreuses occurrences dans le Nouveau Testament, par exemple : Romains, 13 :14 ; 1 Corinthiens, 15 :50-54 ; Éphésiens, 6 :13-17 ; Isaïe, 6 :10.

19 La mort du Christ figure son passage de la chair de sa mère Marie, qu'Il confie à Jean, à l'Esprit du Père, instituant ainsi une parenté transcendante. Voir : BASCHET, 2000 : 35 : « Cette forme de parenté est 'spirituelle', parce que son objet est tout autre et concerne la circulation d'un principe spirituel. Cette parenté transmet la vie, non du corps, mais de l'âme ; elle ouvre un droit à un bien spirituel qui est ultimement la béatitude céleste ». Sur l'opposition, évidente dans ces deux pièces, entre le langage terrestre et le langage spirituel, voir : DAVY, 1977 : 65 : « Pour l'homme charnel le langage de l'homme spirituel est sans contenu, et lui semble insipide. Non seulement il se détourne de l'homme spirituel, mais il le réprouve et le juge illuminé ou fou, ces deux termes d'ailleurs signifiant pour lui la même chose ». Cette citation est à rapprocher des passages du cycle dans lesquels le Christ est traité de fou, de sourd, de muet.

20 Voir WOOLF, 1972 : 256-257.

est une thématique des textes sacrés et de la représentation iconographique médiévale. Cette thématique est liée aux sens, en particulier ici la vue et le toucher comme l'illustrent deux études récentes : d'une part, celle de Sarah M. Guérin, « Saisir le sens. Les ivoires gothiques et le toucher » (2016) et, d'autre part, celle de Francesca dell'Acqua, « The Five Senses and the Knowledge of God » (2016) sur les ivoires du Musée diocésain de Salerne, en particulier sur la plaque représentant Thomas doutant et touchant la plaie du Christ. Le « personnage » du Christ pose un problème au théâtre<sup>21</sup>. Ce n'est pas un simple humain capable de jouer tel ou tel rôle. Celui à qui l'on assigne le rôle du Christ est ainsi placé dans une position double : il représente le Christ pour les spectateurs et il fait mémoire du rôle unique que le Divin, dans l'Incarnation, choisit de donner à Jésus. De même, se superposent la figuration théâtrale et la figuration de l'invisible dans le Christ, superposition qui tente de traduire l'entrelacement du terrestre et du spirituel, de l'horizontal et du vertical, du drame mis en scène dans les cycles et du drame théologique qui se déroule depuis les temps de la Création, faits d'une succession de préfigurations (par exemple, le sacrifice d'Isaac préfigure le sacrifice du Christ). Didi-Huberman insiste encore sur la complexité de la figuration, au sens théologique, qui implique toutes les autres formes de figuration (notamment dans l'art), également problématiques :

Parce qu'il célébrait en quelque sorte l'entrée de Dieu comme tel, et non comme apparence, dans le monde visible, l'événement de l'Incarnation devait logiquement constituer aussi le *paradoxe absolu de toute figuration*, que saint Bernardin de Sienne, au xv<sup>e</sup> siècle, exprima en disant que « l'infigurable [y venait] dans la figure, [...] l'in-circonscriptible dans le lieu, l'invisible dans la vision »<sup>22</sup>

Les références à l'ouïe et à la vision sont très nombreuses tant dans *The Trial and Flagellation of Christ* que dans *The Crucifixion*. Dans un contexte théâtral, l'abondance de ces références n'est guère surprenante. Mais, au-delà de l'attitude réceptive des spectateurs, qui implique écoute et regard, ces pièces portant sur l'histoire biblique et la théologie conduisent à une interrogation sur ce qu'il faut voir et comprendre réellement, de manière intelligente. Cette interrogation, de nature heuristique, est clairement énoncée à la fin de la crucifixion par le centurion et par Longin :

I know by manner of his cry  
he has fulfilled the prophecy

21 DIDI-HUBERMAN (2007 : 204) démontre toute la complexité de la présence du Christ dans le monde terrestre. Puisque le Christ n'incarne pas un rôle au sens théâtral, puisqu'Il incarne le Verbe divin dans sa personne "visible", les notions de rôle et de figuration sont forcément ambiguës et différent de l'approche que l'on peut avoir des autres personnages.

22 *Ibid.* : 204.

and godhead showed apertly  
in him — all men may see (381-384)

[...] and on my spear  
out water runneth throw;  
and on my eyes some can fall  
that I may see both one and all (403-406)

La perception des paroles ultimes du Christ et la découverte d'un sang pur comme l'eau baptismale, à l'opposé du sang criminel du supplice, n'ont plus rien à voir avec la simple réception théâtrale. Il n'est plus question de simplement assister au spectacle de rue mais d'accéder aux vérités transcendantes partagées par le peuple de Jérusalem et les spectateurs du Moyen Âge (« all men may see »). Le sang changé en eau pure sur la lance de Longin vient, à travers le Christ, de la source divine. Cette eau guérit de la cécité spirituelle qui est évoquée aux vers 313-316 rapportant les paroles du Christ :

Father of Heaven, if thy will be  
forgive them this they done to me;  
for they be blind and may not see  
how foul they done amiss.

La guérison ici signifie la conversion, l'orientation du regard, l'accès à une vue différente et neuve comme dans l'histoire de Saül, sur le chemin de Damas, incapable de voir « bien qu'il eût les yeux ouverts », trois jours durant, puis recouvrant la vue et recevant le baptême lorsque « des sortes de membranes » tombèrent de ses yeux<sup>23</sup>

Le public du Moyen Âge n'accédait sans doute pas de manière égale à la vision de réalités supérieures ou à la perception du sens porté par le texte entendu. Pourtant la mise en scène de la croix dressée – « hoven on height », 305 – faisait naître inévitablement l'intuition d'un sens dépassant leur quotidien induit par la démarche anagogique. La même remarque s'applique au trône parodique sur lequel on assoit le Christ. Le trône convoque les images connues dans l'iconographie médiévale du Trône divin et elles s'inscrivent dans ce que Jérôme Baschet comme un schéma vertical<sup>24</sup>.

Se rendre sur un lieu de représentation de mystères signifiait accomplir un parcours horizontal, depuis sa demeure vers un autre lieu – *locus* ou *platea*, scène mobile ou stationnaire – qui permettait l'élévation de l'esprit grâce à un spectacle ressemblant fort à une liturgie.

23 Actes, 9 :3-19.

24 Voir BASCHET, 2000 : 50.

## Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio, *Nudités*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2019.
- ALBIN, Andrew, « Aural Space, Sonorous Presence, and the Performance of Christian Community in the Chester Play », *Early Theatre*, vol. 16, n° 2 (2013), p. 33-57. <<https://www.jstor.org/stable/43499715>>, consulté le 28 décembre 2021.
- BASCHE, Jérôme, *Le Sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris : Éditions Gallimard, 2000.
- , *L'iconographie médiévale*, Paris : Éditions Gallimard, 2008.
- CARRUTHERS, Mary, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge : Cambridge University Press, 1996.
- , « Intention, sensation et mémoire dans l'esthétique médiévale tardive », dans *Les Cinq sens au Moyen Âge*, trad. Jean-Charles Khalifa, dir. Éric Palazzo, Paris : Éditions du Cerf, 2016, p. 59-77.
- CLOPPER, Lawrence M., *Drama, Play, and Game: English Festive culture in the Medieval and Early Modern Period*, Chicago : University of Chicago Press, 2001.
- DAVY, Marie-Madeleine, *Initiation à la symbolique romane*, Paris : Flammarion, 1977.
- DELL'ACQUA, Francesca, « The five Senses and the Knowledge of God », dans *Les Cinq sens au Moyen Âge*, dir. Éric Palazzo, Paris : Éditions du Cerf, 2016, p. 235-283.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image ouverte. Motifs de l'Incarnation dans les arts visuels*, Paris : Éditions Gallimard, 2007.
- EDWARDS, Robert, « Techniques of Transcendence in Medieval Drama », *Comparative Drama*, vol. 8, n° 2, (Summer 1974), p. 157-171. <<https://www.jstor.org/stable/41153329>>, consulté le 28 décembre 2021.
- GUÉRIN, Sarah M., « Saisir le sens. Les ivoires gothiques et le toucher », dans *Les Cinq sens au Moyen Âge*, dir. Éric Palazzo, Paris : Éditions du Cerf, 2016, p. 589-622.
- MILLS, David, *The Chester Mystery Cycle*, East Lansing : Colleagues Press, 1992.
- NELSON, Alan H., « Some Configurations of Staging in Medieval Drama », *Medieval English Drama. Essays Critical and Contextual*, éd. Jerome Taylor & Alan H. Nelson, Chicago and London : The University of Chicago Press, 1972, p. 116-147.
- PALAZZO, Éric, « Les Cinq sens au Moyen Âge : État de la question et perspectives de recherche », dans *Les Cinq sens au Moyen Âge*, dir. Éric Palazzo, Paris : Éditions du Cerf, 2016, p. 12-57.
- SCHMITT, Jean-Claude, *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris : Éditions Gallimard, 2002.
- SOUTHERN, Richard, *The Medieval Theater in the Round*, Londres : Faber & Faber, 1957.
- VAN DELFT, Louis, *Les Spectateurs de la vie. Généalogie du regard moraliste*, Laval : Les Presses de l'Université Laval, 2005.
- WOLF, Rosemary, *The English Mystery Plays*, Londres : Routledge & Kegan Paul, 1972.
- YVERNAULT, Martine, dir., *Transparences médiévales*, Actes de l'Atelier Moyen Âge du 52<sup>e</sup> Congrès de la Société des Anglicistes de l'Enseignement supérieur, Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2015.
- ZUMTHOR, Paul, *La Lettre et la voix. De la « littérature médiévale »*, Paris : Éditions du Seuil, 1987.

