



**Une théologie trinitaire in statu nascendi : l'avènement  
d'une poétique théâtrale du corps et du geste selon  
l'Évangile de Jean**  
Francisco Jacquet Rojas

► **To cite this version:**

Francisco Jacquet Rojas. Une théologie trinitaire in statu nascendi : l'avènement d'une poétique théâtrale du corps et du geste selon l'Évangile de Jean. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2013. Français. <NNT : 2013PA030075>. <tel-01335751>

**HAL Id: tel-01335751**

**<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01335751>**

Submitted on 22 Jun 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3  
ED 267 Arts & Médias - Institut d'Études Théâtrales

FACULTÉS JÉSUITES DE PARIS - CENTRE SÈVRES  
Faculté de Théologie

**Thèse de Doctorat en**  
Études Théâtrales  
Théologie Dogmatique

Francisco Ricardo JACQUET

**Une théologie trinitaire**  
***in statu nascendi***

L'avènement d'une poétique théâtrale  
du corps et du geste selon l'Évangile de Jean

Thèse en cotutelle dirigée par MM. les professeurs  
Gilles DECLERCQ et Christoph THEOBALD

Soutenue à Paris le 17 décembre 2013

Jury composé de :

M. le professeur Gilles DECLERCQ (Sorbonne Nouvelle - Paris 3)  
M. le professeur Bernard FORTHOMME (Facultés Jésuites de Paris)  
Mme le professeur Catherine NAUGRETTE (Sorbonne Nouvelle - Paris 3)

M. le professeur Christoph THEOBALD (Facultés Jésuites de Paris)

## Résumé

### Une théologie trinitaire *in statu nascendi*

L'avènement d'une poétique théâtrale du corps et du geste selon l'Évangile de Jean

Notre recherche se situe sur la base d'une approche interdisciplinaire venant à la fois de l'*art vivant du théâtre* – avec la notion de *théâtralité* – et de la *phénoménologie du corps* selon Maurice Merleau-Ponty, laquelle nous permet d'accomplir une *lecture phénoménologique* de la *théâtralité du geste* présente dans le récit johannique pour penser une *théologie poétique du geste*. Nous reconnaissons une autorité première au récit johannique pour y discerner l'apparition d'un *logos* de la relation entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples. L'horizon de notre recherche relève d'une *poétique du geste*. Nous cherchons à resituer la *poétique* dans son sens premier de l'acte de *faire (poiein)* qui désigne une opération expressive du corps en train de s'accomplir. Cette lecture de la *poétique* en tant qu'*acte en train de se faire*, nous permet de reconnaître un *logos* sous-jacent au *geste* qui se montre et se fait connaître en son *état naissant*. Une telle *poétique* concerne la théâtralité du corps. En effet, nous ne nous limitons pas à explorer le phénomène de la *théâtralité corporelle* sous-jacent au récit johannique (l'analyse de la théâtralité), mais nous cherchons à reconnaître une *pensée poétique du corps* qui se montre *in statu nascendi* à travers la *théâtralité johannique*.

**Mots clés :** *corps, expression, geste, dramaticité, mouvement, phénoménalité, poétique, théâtralité, théologalité.*

## Abstract

### A Trinitarian theology *in statu nascendi*

The coming of a theatrical poetics of body and gesture according to the Gospel of John

Our study utilizes an interdisciplinary approach emerging from both the *living art of theater* - with its implicit notion of *theatricality* - and Maurice Merleau-Ponty's *phenomenology of the body*. This double approach allows for a *phenomenological reading* of the *theatrical gesture* found throughout the Johannine narrative. We can then proceed from there in our foundation of a *poetical theology of the gesture*. We begin by recognizing the Johannine narrative's primary authority: there we discern the emergence of the *logos* of the relationship between the Father, the Son and the Holy Spirit in connection with the disciples. This particular discernment takes place against the broader horizon of a *poetics of the gesture*. We then resituate the 'poetic' in its etymological sense as 'the act of *doing* or *making* (*poiein*)'. This originating context highlights the 'poetical' as an expressive action of the body that is in process toward completion. This reading of the poetic as an *action in the process of making* [or doing] then allows us to recognize a *logos* underlying the bodily *gesture* that reveals itself and makes itself known in its nascent state. Such a *poetics* concerns the very theatricality of the body itself. Indeed, we do not limit ourselves to exploring the phenomenon of *bodily theatricality* underlying the Johannine narrative (i.e., an analysis of theatricality). Rather, we seek to uncover a *poetical thought of the body* manifesting itself in its nascent state – *in statu nascendi* – by means of *Johannine theatricality*.

**Keywords:** body, expression, gesture, dramatic quality, movement, phenomenality, poetic, theatricality, theologality.

## Remerciements

Je tiens à exprimer mes plus vifs remerciements en premier lieu à mes deux directeurs de recherche pour m'avoir permis de relever le défi de la cotutelle de thèse entre la Faculté de Théologie du *Centre Sèvres, Facultés Jésuites de Paris (institution habilitée par le Saint Siège)* et l'*École Doctorale Arts et Médias de l'Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3 (France)*.

À cet effet, je tiens à adresser mes remerciements au professeur *Christoph Theobald*, qui s'est montré toujours prêt à discuter et à me donner de précieux conseils sur l'avancement de ma recherche. Son immense culture théologique, philosophique et artistique, sa formidable patience et sa gentillesse extraordinaire, sont quelques-unes des qualités du professeur Theobald qui ont constitué un apport considérable sans lequel cette recherche n'aurait pas pu être menée à terme. Qu'il trouve dans ce modeste travail un hommage vivant à sa haute qualité humaine.

Je remercie également le professeur *Gilles Declercq* pour la confiance qu'il m'a accordée en m'accueillant dans son équipe de recherche et en acceptant dès le premier contact de codiriger cette thèse. Je tiens aussi à souligner la qualité des cours du professeur Declercq auxquels j'ai eu l'occasion de participer, et qui m'ont beaucoup aidé à mieux comprendre le phénomène de la théâtralité du corps présent dans le récit dramatique : une telle compréhension a été déterminante dans la mise en perspective de ce travail de recherche.

Pour écrire dans une langue qui n'est pas la mienne il m'a fallu me faire relire par des lecteurs compétents. Je remercie *Claude Tuduri*, écrivain et poète, d'avoir apporté ses compétences linguistiques et esthétiques à la correction de mon français et aussi ses précieux conseils autour de l'esthétique du récit. J'adresse également un très grand merci au professeur *Paul Corset* pour relire l'ensemble du texte sous le regard d'un philosophe. Je remercie *Stephen Schloesser* pour les corrections d'anglais du 'résumé' de la thèse. La qualité de leurs conseils et de

leurs remarques précises ont été décisives pour la réalisation de ce travail. Je les remercie vivement.

J'adresse mes plus sincères remerciements à tous mes compagnons jésuites et à tous mes amis, qui m'ont toujours soutenu et encouragé au cours de la réalisation de cette thèse. J'adresse mes remerciements les plus sincères au provincial jésuite de la province de France, le Père *Jean-Yves Grenet*, aux supérieurs jésuites avec qui j'ai eu l'occasion de partager pendant mon séjour d'étude : *P. Michel Joseph* (Vanves), *P. Michel Farin* (rue Monsieur) et *P. Jean-Paul Lamy* (rue de Grenelle). Je remercie également chaque compagnon jésuite qui j'ai rencontré dans les communautés où j'ai vécu pendant mon séjour à France. Je pense particulièrement pour leurs précieux conseils à François Marty, François Euvé, Etienne Grieu, Joseph Moingt, André Derville, Bernard Sesboüé, Laurent Gallois, Martin Pochon, Jacques Trublet, Bernard Bougon, Christian Motsch et Éric Charmetant. J'adresse aussi mes remerciements à Yannick Courtel, professeur de philosophie et responsable du groupe de recherche « Philosophies et théologies » à Strasbourg, pour ses précieux renseignements bibliographiques sur la phénoménologie du drame.

Finalement, je tiens à remercier mes amis thésards de l'*École de Vanves* avec qui j'ai partagé ces années de thèse : Milos Lichner, Jean-Denis Saint-Félix, Tibor Bartók et Ruben Corona. Je pense d'une manière spéciale à mes deux compagnons de la communauté, *Daniel Lopez* et *Gabriel Mendoza*, pour notre *dîner latino* à 21h00 ; ce rituel ininterrompu du soir au cours duquel nous avons partagé nos recherches, nos inquiétudes, nos fatigues et nos projets futurs. Un grand merci pour leur aide, leur encouragement et leur patience qui m'ont soutenu tout au long de la thèse.

Enfin, je remercie tous ceux qui ont participé de près ou de loin à la réalisation de ce travail.

## Sommaire

<b>Avant propos</b>	<b>9</b>
<b>Introduction</b>	<b>11</b>
<b>OUVERTURE : Vers une poétique gestuelle des corps en acte</b>	<b>22</b>
<b>Chapitre I: L'approche interdisciplinaire d'une poétique gestuelle</b>	<b>24</b>
1. L'horizon dramatique	24
2. Procédure phénoménologique	34
3. L'usage de l'Écriture	78
4. Notre lecture johannique	97
<b>5. Conclusion récapitulative</b>	<b>116</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE : Une poétique pascal de l'être ensemble</b>	<b>122</b>
<b>Chapitre II : L'installation de l'acte de l'être ensemble</b>	<b>124</b>
1. Au premier commencement du <i>Logos</i>	127
2. Une tente dressée parmi nous	137
3. L'autre commencement : le fait poétique de l'œuvre de Dieu	159
<b>Chapitre III : Le temps pascal de la rencontre</b>	<b>174</b>
1. Le temps de l'être ensemble au quotidien	178
2. Le temps à venir	200
3. L'heure est maintenant	210
<b>Conclusion récapitulative</b>	<b>227</b>
1. Au gré du principe de <i>l'exegéomai</i>	227
2. Poétique de l'être ensemble	233
<b>DEUXIÈME PARTIE : Acte poétique et action dramatique du geste</b>	<b>246</b>
<b>Chapitre IV : Le geste du corps</b>	<b>250</b>
1. Le corps selon Tertullien	251
2. Le 'geste' selon des premiers auteurs chrétiens	257
3. Le geste selon Hugues de Saint-Victor	269
4. Johann Jakob Engel et la pensée du geste	282



<b>Chapitre V : Des corps incarnés au milieu du monde</b>	<b>294</b>
1. L'acte d'enjambement	298
2. L'acte d'embrassement	311
3. L'acte d'engagement	337
<b>Chapitre VI : L'action dramatique du corps</b>	<b>362</b>
1. Le récit johannique dans la dramatique de Balthasar	365
2. Une théologie de l'action et de la participation	393
<b>Conclusion récapitulative</b>	<b>422</b>
1. Une action des corps par des gestes	422
2. Une disposition poétique du geste	426
3. Vers une poétique de la participation	427
<b>TROISIÈME PARTIE : Une théologie poétique du geste</b>	<b>430</b>
<b>Chapitre VII : Le <i>logos</i> du geste selon l'acte de <i>descendre-avec</i></b>	<b>436</b>
1. L'acte de la condescendance du Père	440
2. Qu'ils soient <i>un en nous</i>	469
3. Le ' <i>logos</i> ' silencieux du geste	484
<b>Chapitre VIII : Le surgissement d'une communauté poétique</b>	<b>508</b>
1. L'aspect poétique de la gloire de Dieu	511
2. La chair poétique de l'événement pascal	522
3. Une poétique du geste de l'amitié	537
<b>Conclusion récapitulative</b>	<b>544</b>
1. Une théâtralité du <i>logos</i> du geste	544
2. Le devenir poétique de la poétique gestuelle	548
<b>CONCLUSION : L'avènement d'une poétique théâtrale du corps et du geste</b>	<b>550</b>
1. Économie de la lecture johannique	551
2. Poétique des corps en acte	556
3. Le <i>logos</i> poétique du geste	569
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>576</b>
<b>SIGLES ET ABRÉVIATIONS</b>	<b>590</b>
<b>ANNEXE I : L'usage du récit johannique</b>	<b>592</b>
<b>ANNEXE II : Plan de la Théodramatique de Balthasar</b>	<b>601</b>
<b>INDEX SCRIPTURAIRE de l'Évangile de Jean</b>	<b>604</b>
<b>Table des matières</b>	<b>608</b>

## Avant-propos

Il me vient à la mémoire l'intensité du regard lointain d'un homme qui vient de rentrer de l'hôpital. Il se tient debout devant le portail de sa maison lorsque son corps tout entier est appuyé sur la grille qui donne sur la rue de la favela d'une périphérie d'Asunción. Cet homme est rentré chez lui pour attendre l'heure de mourir puisqu'il n'a pas le moyen de se payer un traitement médical. Ce regard happé dans l'intensité d'une étrange patience crée une atmosphère qui attire le regard au point d'envelopper les passants traversés par le silence de ce corps là, debout devant eux. Cet instant éphémère qui vaut juste le temps d'un passage, fait que la marche des passants demeure habitée de ce silence qui se prolonge au long du chemin jusqu'à ce que les passants eux aussi arrivent chez eux. Quelques jours plus tard, ce corps qui était debout devant la porte, s'épuise soudainement dans un lit de fortune précaire. Au cours de ses derniers souffles, l'homme demande que je sois là, à côté de lui puisqu'il veut recevoir l'onction de l'huile et du parfum. Lorsque j'arrive, l'homme étend du fond de son lit ses deux bras en même temps qu'il m'adresse ses mains pour accueillir les miennes. Lorsqu'il resserre ses mains dans les miennes, nous nous regardons avec un profond sourire de complicité et au cours d'un long soupir, l'homme s'éteint paisiblement dans son lit de carton. Et, les mains resserrées de l'un et de l'autre sont encore là, toujours présentes dans ma mémoire.

Lié à ce que nous venons d'évoquer, me vient à la mémoire un autre geste qui touche ce monde de l'existence quotidienne. Ce geste relève de l'expérience de l'attente de l'autre. Cette fois-ci, la situation a eu lieu à Londres, devant la porte où j'étais logé. Lorsque les voisins s'apprêtent à partager le repas du soir, un homme âgé s'assoit le long du mur de la maison où j'habite. Il est bien vêtu, portant chaque jour une veste du dimanche. Il regarde vers la rue

principale en attendant quelqu'un qui devait arriver entre 17h00 et 18h00. Ce regard d'attente m'a toujours frappé profondément au point d'envahir ma petite chambre d'où je l'ai observé. Même si à cette heure il pleuvait à Londres, l'homme est là vêtu de sa veste de dimanche en attendant l'arrivée de quelqu'un qui lui est cher. Ainsi, au cours de ce temps d'été que j'ai passé en l'observant depuis ma chambre, l'homme se retrouvait chaque jour et à l'heure habituelle en recommençant encore une fois son acte d'attente. Patiente attente d'un corps qui s'est habitué à se tenir là. Cet homme, arrivera-t-il un jour à voir à travers la chair de ces yeux ce qu'il a tellement attendu ?

Enfin, nous pouvons encore énumérer d'autres *gestes* qui dévoilent la totalité de l'existence. Comme c'est le cas d'un homme qui arrive à la Poste rue de Sèvres à Paris, portant une enveloppe signée de sa main, une lettre qu'il veut envoyer à sa bien-aimée. Rien d'étonnant dans cet événement anodin, que signifie-t-il parmi les milliards des lettres que la Poste s'occupe chaque jour de porter à l'adresse indiquée. Mais, au fil de la discussion entre l'émetteur et l'agent, spectateurs soudainement improvisés, nous nous apercevons que la bien-aimée est décédée il y a longtemps déjà. Quelques minutes après, en laissant la lettre sur la table et avant de repartir chez lui, l'homme a crié de tout son cœur : « Je veux tout simplement qu'elle sache que je l'aime et que j'attends qu'elle revienne ». Et, en s'adressant à son aimée, il continue : « Ma chère, ton absence m'est de plus en plus insupportable, reviens et reste avec moi ». L'épaisseur de ce geste m'a touché profondément et l'écho du cri de cet homme désespéré habite depuis lors dans mon corps.

M'a toujours frappé l'intensité du geste qui accompagne des situations limites où l'existence humaine se confronte au plus profond du corps à chaque jour et à chaque instant de la vie. En fait, ces petits traits de la vie où le *geste* se montre avec toute son intensité m'a fait penser à sa portée théologique. Le *geste* comme opération d'expression du corps peut-il dire quelque chose de Dieu ? En effet, cette interrogation originelle sur laquelle se fonde l'ensemble de la présente étude, amène à aborder une pensée poétique du corps capable de dévoiler la présence agissante de Dieu au milieu du monde. Il s'agit de penser sérieusement le *logos du geste* de la *théâtralité quotidienne* qui se montre comme le fondement de l'expression de la *théâtralité scénique*.

## Introduction

Nous<sup>1</sup> faisons un constat assez fréquent à propos de la réaction existentielle des croyants quant à la foi en Dieu trinitaire. Ainsi, au cours de rencontres anodines apparaît souvent dans la conversation une demande de précision sur le sujet de ce travail de recherche. À chaque fois que nous nous trouvons confrontés à cette situation, nous proposons la réponse suivante : il s'agit de penser la relation entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples à partir d'une *poétique gestuelle* selon l'Évangile de Jean. La réaction immédiate des interlocuteurs est la suivante : 'Penser la Trinité est une épreuve difficile. Il faut tout simplement lui rendre hommage dans la prière'. Selon ce constat, nous pouvons observer deux réalités de l'expérience trinitaire de Dieu dans l'existence croyante. *D'une part*, le fait de penser la Trinité est encore restreint au *domaine des savants*, des théologiens qui ont élaboré des langages techniques pour se référer à l'expérience chrétienne de Dieu et donc, un tel langage reste encore inaccessible pour la plupart des croyants qui ne sont pas introduits dans le décryptage de ce type de langage. *D'autre part*, la réalité de la Trinité est restée dans le *domaine de la dévotion* et de la piété populaire qui se reflètent dans des signes rituels. Sur ce point, Karl Rahner avait déjà observé ce silence trinitaire dans la pratique de la vie quotidienne des chrétiens, en ces termes :

[Il y a] le sentiment que les chrétiens, en dépit de la parfaite orthodoxie de leurs professions de foi, sont pratiquement 'monothéistes' dans le concret de leur vie religieuse. J'irai jusqu'à dire que si l'on s'avisait de débarrasser les écrits religieux de ce qui a trait à la doctrine de la Trinité (en

---

<sup>1</sup> L'emploi du 'nous' dans notre travail d'écriture ne suggère pas un *nous* de majesté. Le terme fait plutôt référence à l'insertion dans une communauté de recherche. C'est une procédure scripturaire qui a pour effet de reconnaître les travaux des autres auteurs à travers lesquels la recherche s'affirmera et trouvera son originalité propre.

supposant que cette doctrine soit fausse), la plus grande partie de ces écrits demeurerait pratiquement inchangée<sup>2</sup>.

À cet effet, comment aborder une expérience trinitaire de Dieu qui doit nous permettre de sortir de son encadrement conceptuel et dévotionnel pour nous introduire dans un *logos* de la foi trinitaire qui ait une incidence décisive dans la vie croyante. Une telle expérience trinitaire de Dieu se montre en gestes et expressions dans la relation quotidienne permettant ainsi la mise en place d'une poétique de l'existence où se dévoile la présence agissante de Dieu au milieu du monde, une telle présence est donc intrinsèquement liée à l'incarnation des croyants avec les autres dans le monde. En tenant compte de cette *expérience existentielle* de la foi trinitaire, nous nous attacherons à circonscrire notre recherche à l'intérieur du paysage théologique contemporain de la réflexion sur la foi trinitaire de l'événement chrétien. Nous nous insérerons plus précisément dans une tradition de recherche qui porte sur un *ressourcement trinitaire* de la théologie contemporaine<sup>3</sup>, marqué par la redécouverte de l'expérience de la confession croyante. Ainsi, en ce qui concerne le *contenu* de l'écriture théologique, la recherche contemporaine s'engage à rendre compte d'un langage qui met l'accent sur la relation amoureuse de Dieu avec l'humanité. Nous observons l'intérêt de regarder Dieu dans la chair de Jésus-Christ (crucifiée et ressuscitée) qui permet de penser l'expérience de la relation entre les croyants marquée par une lecture trinitaire de la rencontre.

À cet effet, nous trouvons chez Rahner en son article *Dieu dans le Nouveau Testament*<sup>4</sup>, une piste qui nous permet de formuler l'horizon de notre approche *théo-logique*. Pour Rahner, les auteurs néotestamentaires ne pensent pas « le Père » d'abord comme une substance, mais comme « le Dieu vivant qui a agi avec liberté dans l'histoire et qui introduit l'homme à une connaissance de sa propre vie<sup>5</sup> ». Dans le même sens, Walter Kasper en son ouvrage intitulé *Le Dieu des chrétiens*, reconnaît que l'usage des concepts de la philosophie grecque doit être repris et sans cesse réajusté pour signifier la fidélité à l'interprétation du message biblique, puisque, dit l'auteur :

---

<sup>2</sup> RAHNER Karl, *Dieu Trinité, Fondement transcendant de l'histoire du salut*, Paris, Cerf, [1971] 1999, p. 17.

<sup>3</sup> Les extraits que nous citons sont amplement développés dans l'ouvrage intitulé *Les sources du renouveau de la théologie trinitaire au XXe siècle*, DURAND Emmanuel et Vincent HOLZER (dir), Paris, Cerf, 2008, pages concernées 9-53.

<sup>4</sup> RAHNER Karl, *Dieu dans le Nouveau Testament*, Paris, Desclée, [1950] 1968.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 64.

La foi historique vivante de l'Écriture et de la tradition risqu[er]ait de se figer en des formules abstraites, [...] qui dans la mesure où elles sont isolées de l'histoire du salut, deviennent incompréhensibles et inopérantes pour la foi existentielle<sup>6</sup>.

En tenant compte de la fidélité du langage théologique à la révélation biblique, nous soulignons dans notre travail de recherche le *moment originel* d'un *logos* trinitaire de la pensée théologique. À cet effet, nous *mettons entre parenthèses* les présupposés du discours trinitaire constitués comme tel dans une étape postérieure au récit du Nouveau Testament. Il s'agit de revenir à l'état naissant où apparaissent et s'inaugurent les premiers indices d'une expérience trinitaire de Dieu selon l'Évangile de Jean. La place centrale est donnée à l'Écriture et, enfin, la prise en compte de la réalité historique perceptible dans le récit johannique donne une tonalité existentielle à la recherche.

Quant à l'aspect *esthétique*, nous trouvons la recherche d'une *esthétique théologique* proposée par Hans Urs von Balthasar dans sa trilogie théologique et, plus particulièrement, dans son œuvre *Théo-dramatique*, nous observons l'intérêt de penser les données de la révélation dans la perspective du 'drame'. De même, nous soulignons la *mise en forme* de l'expérience chrétienne comme une manière d'habiter le monde proposée par Christoph Théobald dans son ouvrage intitulé *Le Christianisme comme style*<sup>7</sup>. L'auteur invite non seulement à constater la « crise des sujets et des institutions » comme l'indique Jean Baptiste Metz<sup>8</sup>, mais à prendre au sérieux le *tournant narratif* qui appelle à « repenser la raison théologique elle-même<sup>9</sup> ». Le théologien attribue cette tâche à la théologie fondamentale « qui doit définir le concept de 'dogmatique narrative'<sup>10</sup> ». Ainsi, le Concile Vatican II pour sa part, s'est efforcé de fonder l'expérience croyante sur ce *logos* de la vie trinitaire de Dieu qui permet le passage d'une théologie des manuels à une théologie de l'expérience (spirituelle). Bien que nous n'aborderons pas notre écriture *théologique* par cet aspect narratif, une telle *économie narrative* nous encourage cependant à proposer une *pensée théologique* fondée sur une *poétique gestuelle*. À cet effet, notre recherche se situe sur les traces d'une *théologie poétique du geste* comme opération expressive du corps, disposée en écho d'un débat ancien et nouveau sur l'expérience de Dieu comme indissociablement lié à l'événement de l'incarnation du *Logos* dans la chair de l'homme Jésus.

---

<sup>6</sup> KASPER Walter, *Le Dieu des chrétiens*, Paris, Cerf, [1982] 2010, p. 376.

<sup>7</sup> THÉOBALD Christoph, *Le Christianisme comme style*, vol 1, Paris, Cerf, 2008.

<sup>8</sup> METZ Jean-Baptiste, *La foi dans l'histoire et la société*, Paris, Cerf, [1979] 1999, p. 101 : « la crise actuelle du christianisme n'est pas d'abord une crise des contenus de la foi et de ses promesses mais avant tout une crise des sujets et des institutions ».

<sup>9</sup> THÉOBALD Christoph, *op. cit.*, p. 468.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 469.

Une telle *théologie poétique* est illustrée dans le chapitre 14 de l'Évangile de Jean au moment où Philippe demande à Jésus : « Seigneur, montre-nous le Père et cela nous suffit<sup>11</sup> » (Jn 14,8). Jésus ne répond pas à la question du disciple par une série de principes doctrinaux, mais il l'invite à s'en remettre au creusement et à l'approfondissement de l'événement qui les réunit ensemble : « Voilà si longtemps que je suis avec vous, et tu ne me connais pas, Philippe ? Qui m'a vu a vu le Père. Ne crois-tu pas que je suis dans le Père et que le Père est en moi ? » (Jn 14,9-10). À la demande expresse d'une expérience directe de Dieu (théophanique), Jésus propose la voie de l'incarnation au milieu du monde comme l'expérience inter-corporelle marquée par un « nous » de l'existence vécue ensemble. En effet, la réponse de Jésus qui renvoie le disciple à reconnaître la présence agissante de Dieu dans le *fond sensible* de l'existence vécue ensemble, nous ramène à aborder le *logos* de la *pensée théo-logique* selon les termes d'une *phénoménologie du corps incarné* dans le monde, telle que la propose Maurice Merleau-Ponty. Selon cet auteur, nous pouvons dire qu'il s'agit d'un *logos* qui « se parle en moi ; il m'interpelle et je retentis, il m'enveloppe et m'habite à tel point que je ne sais plus ce qui est de moi, ce qui est de lui<sup>12</sup> ».

Ce présupposé de base que nous venons d'évoquer, nous permet de formuler l'enjeu de notre recherche de la manière suivante : *d'une part*, la démarche contemporaine de la théologie trinitaire qui se situe du côté de l'*expérience croyante* et *d'autre part*, le sens johannique de l'incarnation du *Logos* qui se fait chair dans le corps de l'homme Jésus, permettent de penser l'*état naissant* de l'expérience d'une relation de coexistence, celle du vivre ensemble entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples, à l'horizon d'une *poétique gestuelle* comme une opération expressive du corps. Une telle coexistence relève de l'*acte poétique de faire vivre ensemble*. Il s'agit de découvrir le *logos* sous-jacent au geste qui se montre et se fait connaître en son état naissant. À cet effet, nous allons donner une crédibilité première au récit johannique afin de découvrir comment ce récit fait apparaître un *logos* de la relation d'être ensemble entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples. Sur ce point, nous retenons ici les considérations de Kasper, formulées en ces termes :

Si l'on examine dans leur ensemble ces textes de l'Écriture, on voit se dégager un trait essentiel de la physionomie humaine de Jésus : l'essence de Jésus n'est pas d'être une hypostase, c'est-à-dire d'être-en-soi-même, ce que les Grecs considéraient comme le sommet de la perfection ; son essence est le don de soi, l'abandon de soi ; il est celui qui s'efface, qui intervient pour les autres, il est solidaire. Jésus Christ est d'après l'Écriture l'homme pour les autres hommes<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Pour la citation du Nouveau Testament nous adoptons la traduction française d'Émile OSTY et Joseph TRINQUET, *La Bible*, Paris, Seuil, 1973.

<sup>12</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard [col. Tel], 1969, p. 28.

<sup>13</sup> KASPER Walter, *Jésus le Christ*, Paris, Cerf, [1974] 2010, p. 327.

Cette physionomie humaine de Jésus soulignée par Kasper comme un homme en relation avec les autres, nous encourage à lire la totalité du récit johannique selon l'usage de la préposition '*syn*' (*avec*), comme nous l'indique ce verbe composé « *sugchraomai* » (Jn 4,9), qui dénote le sens d'avoir une relation et de s'associer avec l'autre. À cet effet, nous chercherons à découvrir dans le récit johannique une telle existence vécue ensemble qui s'exprime moins au sens d'une '*hypostase*' de la philosophie grecque qu'au sens de l'usage johannique de la préposition '*syn*' (*avec*) signifiant un acte qui se fait avec l'autre. Un autre exemple de l'acte accompli ensemble apparaît dans l'usage du verbe '*sunago*' (Jn 4,36), qui veut dire : « se rencontrer, se rassembler, recueillir ensemble, amener ensemble une opération expressive du corps<sup>14</sup> ».

De tout ce que nous venons d'évoquer jusqu'à présent autour de l'*aspect théologique* d'une *poétique gestuelle* des corps en acte, un autre aspect de notre recherche émerge en filigrane, il relève de l'art théâtral. En fait, une *pensée poétique* de l'*existence corporelle* avec les autres dans le monde est intrinsèquement liée à l'acte théâtral. Il s'agit de penser une *poétique du geste* dans sa *théâtralité* comme l'acte performatif qui se montre en tant que phénomène de l'expression du corps des acteurs sur la scène. Notre recherche est fondée sur une *phénoménalité théâtrale* du corps qui est étroitement liée à la *dramaticité* du corps. Cette dramaticité relève de l'effectivité de l'engagement du corps sur la scène. Autrement dit, la *poétique* en tant qu'*acte de faire* (*poiein*), l'acte au cours duquel le corps s'exprime en geste, articule la *dramaticité* au sens d'incarnation des corps (l'effectivité de l'engagement) au monde et la *théâtralité* au sens d'apparition des corps par et à travers le geste (le phénomène de l'expression) qui se montre sur la scène.

Comment allons-nous comprendre la relation entre le '*monde*' de l'existence (*sensible*) et la '*scène*' théâtrale (*expression*)? Nous partons de la compréhension élémentaire du phénomène appelé « théâtre dans le théâtre » ou de la *mise en abyme*. En fait, il s'agit d'un procédé technique voulant qu'au cours du déroulement d'une œuvre s'insère une autre scène à l'intérieur de la scène. Il relève d'une *mise à distance* de l'œuvre principale pour *faire apparaître* une autre scène qui a pour objet de dévoiler le sens profond de l'œuvre en train de se mettre en scène. Ce procédé théâtral se trouve dans les œuvres de Shakespeare (*Hamlet*, *La Tempête*), Calderon (*Le Grand théâtre du monde*), Corneille (*L'illusion comique*), Molière (*Le malade imaginaire*)<sup>15</sup>. En fait, ce procédé technique du « théâtre dans le théâtre » nous ouvre la possibilité de penser la *théâtralité* du

---

<sup>14</sup> Cf. <http://www.enseignemoi.com/bible/strong-bible-grec-sunago-4863.html>. Consulté le 24 mars 2013.

<sup>15</sup> Cf. FORESTIER Georges, *Le théâtre dans le théâtre, Sur la scène française du XVIIe siècle*, Paris, Droz, 2000.



*geste* dans les termes d'une *phénoménologie poétique*, qui selon Merleau-Ponty concerne le lien entre le *monde sensible* et le *monde de l'expression*. Selon ce *principe théâtral*, nous allons comprendre le *phénomène poétique* du geste qui émerge de la connivence entre l'art théâtral scénique et la théâtralité quotidienne. Ce *regard oblique* qui fonde le phénomène du 'théâtre dans le théâtre', nous permet de penser un *logos du geste* lié à la notion merleau-pontinienne d'*intersection* (empiètement), abordant l'accès à l'être intégral par l'expérience. Sur ce point, Merleau-Ponty observe que, «l'être intégral est non devant moi, mais à l'intersection de mes vues et à l'intersection de mes vues et celles des autres. [...] Le monde sensible et le monde historique sont toujours des inter-mondes<sup>16</sup>». Ainsi, la découverte d'un *logos du geste* nous permettra de reconnaître le lien indissociable entre l'art théâtral et l'expérience quotidienne du monde, un tel lien se tisse sur le fond expressif de la théâtralité du corps qui se montre par et à travers le geste.

Nous venons d'esquisser l'*horizon théologique et théâtral* de notre recherche afin de découvrir l'émergence d'un *logos du geste* de la relation de coexistence entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples, un tel *logos* apparaît au cours de la lecture complète du récit johannique. À cet effet, nous sommes amenés à rendre compte de notre interrogation d'une *poétique gestuelle*. Ainsi, pour ce qui relève de la *dramaticité*, au sens de l'incarnation et de l'effectivité de l'engagement des corps au monde, nous nous demandons : qu'est-ce qui fait que nous tenons ensemble ? En ce qui concerne la *théâtralité*, au sens du phénomène de l'expression du corps qui se montre en geste, nous nous demandons : en quoi se manifeste ce que nous sommes ?

Pour répondre à cette double interrogation, nous aborderons notre *poétique gestuelle* selon le plan que nous allons indiquer maintenant. Nous rendrons compte dès à présent du fil conducteur de l'ensemble du travail selon la problématique de chaque chapitre et nous nous réserverons de présenter dans la conclusion du *chapitre d'ouverture* de manière plus globale et avec insistance, les termes majeurs qui orientent les trois grandes parties de la recherche.

*Chapitre d'ouverture*. Il s'agit de montrer l'approche interdisciplinaire d'une *poétique gestuelle*. Ainsi, la globalité de ce chapitre esquisse le présupposé de base d'une *économie poétique* qui doit rendre compte du sens aristotélicien et de l'usage johannique de la '*poétique*'. Nous allons pareillement présenter notre *économie phénoménologique*. Une *lecture phénoménologique* du récit johannique portera sur le mode d'apparition de la relation entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples. En ce qui concerne l'aspect proprement théâtral, nous nous

---

<sup>16</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard [Tell], 1964, p. 114.

appuierons sur la pensée de Johann Jakob Engel (1741-1802), le premier à relier l'acte de faire du geste théâtral avec une philosophie du geste. En ce qui relève de la phénoménologie de Merleau-Ponty, nous préciserons les termes que nous adopterons de cet auteur comme par exemple : empiètement, embrasement, enjambement et engagement.

Quant à l'usage de l'Écriture, nous allons esquisserons comment apparaît dans le récit johannique l'usage du terme '*faire*' (*poiein*), de manière à souligner la pertinence johannique de notre recherche. Lié à cette lecture johannique, nous allons présenter les termes dans lesquels nous dialoguerons avec Balthasar sur sa propre lecture johannique formulée dans sa vaste dramatique théologique. Puisque notre recherche s'inscrit à l'horizon d'une *théologie dogmatique*, nous indiquerons l'aspect structurant d'un énoncé dogmatique qui nous permettra de lire le récit johannique dans les termes d'une poétique gestuelle. Comme nous venons de l'évoquer, dans l'ensemble du travail ce *chapitre d'ouverture* devient le présupposé de base de notre *économie poétique* et, c'est pourquoi nous nous y référerons à plusieurs reprises au cours de l'écriture des chapitres.

*Chapitre II* : Nous traiterons de l'émergence d'une *installation scénique* où se rend perceptible une relation qui se tisse ensemble entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples. Il s'agit de découvrir comment le récit johannique dévoile une *poétique de l'être ensemble* en son état commençant. La référence fondatrice d'une *poétique in statu nascendi* est le verset Jn 1,18 où le Fils apparaît comme l'*exegeomai* (révélateur) du Père. Ce verset retrace la voie de la connaissance de Dieu, une telle connaissance est liée au corps du Fils. En tenant compte de l'épisode de Philippe évoqué plus haut, nous nous demanderons quelles sont les traces scéniques de la présence poétique de Dieu au milieu des siens. Qu'est-ce qui fait que nous sommes ensemble quand précisément, d'après Philippe, le Père est imperceptible parmi nous ?

*Chapitre III* : Au chapitre précédent, nous avons abordé la poétique liée à l'espace ; en ce chapitre, nous aborderons la poétique liée au temps. Le texte-charnière qui orientera l'horizon de notre recherche concerne le passage de Jn 4,34-36 où le *passé* et le *futur* se rencontrent au cours d'un *présent vivant*. Cette rencontre de l'avenir, du présent et du passé suggère une tournure pascal de la poétique. L'enjeu de ce chapitre est de découvrir dans ce temps pascal, tissé entre l'incarnation et la résurrection, l'expérience de la relation de l'être ensemble entre les composants déjà évoqués plus haut. Il s'agit de rendre compte d'une poétique du temps pascal de la rencontre. Nous aborderons le traitement johannique du temps selon les termes

de la théâtralité : *proximité*<sup>17</sup>, *rhizomique*<sup>18</sup> et *pollinique*<sup>19</sup>. Nous nous demanderons tout simplement comment le récit johannique installe une *théâtralité temporelle* de l'expérience de la relation de l'être ensemble.

*Chapitre IV* : Après avoir précisé une poétique de l'espace et du temps, nous allons rendre compte de la portée *poétique* du corps qui se montre en geste. L'enjeu de ce chapitre est d'aborder le drame non pas sous son aspect d'*outillage technique* (auteur, comédien, rôle, représentation, jeu, mise en scène, spectacle, public), mais selon la *phénoménalité du corps* qui apparaît sur la scène par et à travers le geste. Il nous faudra préciser le sens du terme '*geste*' que nous adoptons dans notre recherche. À cet effet, nous l'étudierons à l'intérieur de la pensée théologique des premiers auteurs chrétiens postbibliques de langue latine et de son développement dans les siècles ultérieurs, notamment chez Hugues de Saint Victor (haut Moyen Âge). Nous réfléchirons de même à son extension dans la philosophie du geste de Johann Jacob Engel (1786). Nous retenons ces questions qui orienteront le développement de ce chapitre : faut-il parler de *geste* au singulier ou des *gestes* au pluriel ? Le *geste* est-il un mouvement, une expression, un signe, une figure, une métaphore, un comportement, une règle, un habitus ou une discipline ?

*Chapitre V* : Le chapitre précédent nous aura permis de rendre compte des indices de la *phénoménalité du geste* qui apparaissent dans les écrits des auteurs chrétiens postbibliques de langue latine. En tenant compte de cette *phénoménalité du geste* présente dans les écrits des auteurs chrétiens, nous allons découvrir à l'intérieur du récit johannique le phénomène des actes advenus *au milieu du monde* à partir d'une diversité de dispositions corporelles qui se font geste. À cet effet, nous allons penser une telle disposition du corps *au milieu du monde* à partir de trois modulations corporelles proposées par Merleau-Ponty : *enjambement, embrassement et engagement*. Il s'agit d'aborder le geste par sa *théâtralité*, par la perception de la phénoménalité de la disposition corporelle sur la scène, afin de découvrir la *dramaticité* du geste. Nous nous demanderons quel est l'intérêt de penser l'acte d'incarnation des corps au milieu du monde en termes d'une disposition poétique et gestuelle. Pourquoi penser l'incarnation en termes poétiques ?

---

<sup>17</sup> Ce terme est employé par Edward Hall pour signifier l'acte de la rencontre interpersonnelle. Bien que l'auteur aborde cette réalité de la '*proxémique*' dans une perspective culturelle, nous l'emploierons à l'horizon de son émergence phénoménologique.

<sup>18</sup> Nous empruntons ce terme à Gille Deleuze selon le sens élémentaire de connexions multiples pour penser un réseau de relations interhumaines.

<sup>19</sup> Il s'agit du transport du pollen d'une plante à une autre lorsque les abeilles butinent le nectar sur les fleurs. Nous retenons cette opération indirecte ou transversale de la fécondation qui s'opère lors du passage des abeilles d'une fleur à l'autre.

*Chapitre VI* : Si, au chapitre précédent, nous avons abordé le geste par sa théâtralité, en ce chapitre, nous allons traiter le geste selon sa dramaticité. Notre approche du ‘drame’ se fera à travers la lecture johannique de Balthasar, afin de penser l’action en termes de poétique dramatique. Nous allons vérifier la pertinence de notre approche de la ‘poétique gestuelle’ en dialoguant avec la ‘dramatique’ chez Balthasar. Nous allons étudier comment l’auteur aborde le lien entre l’*aspect dramatique* et l’*aspect théologique* de sa démarche pour penser l’action à partir de sa notion du ‘*pro nobis*’ (à la place de). Nous nous demanderons dans quelle mesure l’*action* et la *participation* humaine à l’œuvre divine marquée par l’idée de ‘*substitution*’ rend compte du *se-tenir-ensemble* et du *faire-ensemble* du Père, du Fils et de l’Esprit Saint en lien avec les croyants (disciples).

*Chapitre VII* : Nous avons tout préparé pour aborder en ce chapitre la pensée poétique du geste. Il s’agit de reconnaître une pensée expressive du corps qui émerge de la correspondance entre l’acte de la ‘condescendance’ du Père et l’opération expressive du corps. Nous allons traiter dans ce chapitre le *logos du geste* pour penser une *théologalité poétique du geste* en tant qu’opération expressive du corps. Nous nous demanderons quelle est la portée théologique du geste : le geste en son expression poétique peut-il nous dévoiler une signification *théologico-poétique* de la présence du Père parmi nous ? Dans quel sens le *geste poétique* exprime-t-il un *logos* de l’expérience humaine de la relation avec le Père ?

*Chapitre VIII* : En ce dernier chapitre, nous allons aborder l’expression du geste comme l’acte de surgissement d’une communauté poétique à partir de l’événement de la résurrection en lien avec la *doxa* johannique. L’enjeu de ce chapitre est de nous interroger sur l’expression primordiale du corps qui permet le surgissement et l’avenir d’une communauté poétique. Il s’agit de penser le devenir poétique de la poétique gestuelle. Les questions qui orientent cette partie de notre travail sont les suivantes : quel est l’Esprit qui anime et tient le lien de la relation entre le Père, le Fils et l’Esprit Saint en rapport avec les disciples ? Comment cet Esprit de la relation fait apparaître l’émergence corporelle d’une poétique gestuelle capable de fonder une communauté poétique ?

Enfin, en tenant compte de ce que nous venons d’évoquer, nous nous demandons tout simplement, quel est le *logos* de la poétique gestuelle. Comme l’observe Merleau-Ponty, un tel *logos* « n’indique plus quelque réalité vers laquelle il faudrait marcher [*intentionnalité*], mais ce qu’il reste à faire [*poétique*]<sup>20</sup> ». Il s’agit d’une *poétique gestuelle* qui rend compte de la théâtralité de « la présence de ceux qui parlaient, [d]es gestes, [d]es physionomies, [du] sentiment d’un

---

<sup>20</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard [folio-essais], 1960, p. 92.

événement en train de survenir, d'une improvisation continuée<sup>21</sup>». Sur ces traces, présenterons le *chapitre d'ouverture*.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 92.



## OUVERTURE

### Vers une poétique gestuelle des corps en acte

Dans ce chapitre d'ouverture, nous *questionnons* au sujet d'une *poétique* de l'*acte* d'apparition des corps sur la *scène*, un acte attesté par des gestes. L'émergence d'une telle *pensée poétique*, nous la découvrirons à travers une approche venant à la fois de l'art vivant du théâtre et de la phénoménologie, approche qui nous permettra de traiter une question théologique actuelle : le lien entre l'expérience des croyants eux-mêmes et ce que les chrétiens appellent « Père, Fils, Esprit Saint ». Cette approche inhabituelle est *encouragée* aujourd'hui par une nouvelle manière d'aborder les textes des Écritures, en particulier le quatrième Évangile.

Quelle est cette approche ? Elle relève d'une poétique gestuelle. Pour qu'une telle poétique soit possible, celle-ci exige le croisement et la mise en correspondance de deux champs distincts. D'*une part*, la poétique vise l'art théâtral avec la notion de « *théâtralité* » qui relève de la performativité du corps sur la scène. Sur ce point, l'apport d'Aristote sera pris en compte, afin de repenser le « *drame* » sous l'angle d'une *théâtralité poétique* du corps. Il s'agit de penser une *poétique* qui dépasse l'encadrement *narratif* pour aller vers la découverte d'une *pensée poétique* de l'*existence corporelle* avec les autres dans le monde. En effet, la notion de '*théâtralité*' liée à la *poétique du geste* comme *acte performatif du corps* de l'acteur nous permettra de reconnaître l'aspect dramatique qui habite la *pensée poétique* de l'opération expressive du corps sur la scène. D'*autre part*, la poétique concerne également l'usage de certaines procédures phénoménologiques proposées par Edmond Husserl et repensées par Maurice Merleau-Ponty, notamment autour du phénomène de la présence inter-corporelle au milieu du monde.

Avant de développer plus profondément nos concepts majeurs, nous allons retenir certaines clés de compréhension, déjà évoqués dans l'*introduction*, à propos de notre étude sur la *poétique gestuelle*. En ce qui concerne la *dramaticité*, elle vise l'effectivité de l'engagement du corps sur la scène. La *théâtralité* est le phénomène de l'expression du corps qui se montre en *geste*. Un troisième élément est l'*écriture* (*le texte dramatique*) ; celle-ci concerne la globalité narrative du récit de l'Évangile de Jean. Le récit, par sa cohérence interne, permet de reconnaître

l'expérience d'une relation, de coexistence des uns avec les autres, d'être, de *se tenir* et de vivre *ensemble* entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples. En fait, notre intérêt vise à découvrir un *logos* qui se montre en se racontant au cours de la lecture complète de l'Évangile de Jean. Ainsi, le Theo-*logos* ne sera pas de l'ordre d'une évidence conceptuelle mais d'un acte d'apparition scénique qui s'énonce en se racontant, tel que nous l'apprécions au sein du récit johannique. Enfin, la *poétique*, elle, relève de l'*acte de faire*, l'acte au cours duquel le corps s'exprime en geste. À cet effet, la *poétique* comprend la *dramaticité* du corps et la *théâtralité* expressive du geste. Autrement dit, l'*horizon*<sup>22</sup> de notre recherche articule la dramaticité au sens d'incarnation des corps au monde et la théâtralité au sens d'apparition des corps *par* et *à travers* le geste sur la scène.

Enfin, nous venons de relever les présupposés de base qui nous permettront de penser une *théâtralité poétique* du corps. Comme nous l'avons évoqué dans l'*introduction*, l'enjeu de la présente étude est de rendre compte d'une réponse cohérente suivant le double aspect de notre interrogation poétique : qu'est-ce qui fait que nous tenons *ensemble*<sup>23</sup> ? Et en quoi se manifeste ce que nous sommes ?

---

<sup>22</sup> Quant à l'usage du terme « *horizon* », Husserl l'appelle « structure d'horizon » (cf. HUSSERL, *Cartésianische Meditationen, Huserliana* (Hua), Bd. I, Kluwer, 1991, § 61, p. 173; trad. de M. de Launay, *Méditations cartésiennes*, Paris, PF, 1994, p. 197), ce qui constitue l'arrière-fond sur lequel apparaît toute perception. Ainsi, pour Husserl, l'horizon est toujours une limite inaccessible, comme un halo indéterminé de perception toujours lointain et vague. Quant à nous, nous assumons la réinterprétation que Merleau-Ponty fait de la conception husserlienne, non comme une limite de la phénoménalité, mais « comme milieu des choses » (Cf. MERLEAU-PONTY Maurice, *Notes de cours 1959-61*, Paris, Gallimard, 1996, p. 112) ou, comme champ perceptif trouvé à la frontière de l'intériorité et de l'extériorité. En effet, l'horizon pour Merleau-Ponty concerne le « foyer, le rayonnement de l'Être » (Cf. MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 29).

<sup>23</sup> Le terme « ensemble » est ici un *adverbe*. Et selon le *Dictionnaire du Trésor de la Langue Française Informatisé* (TLFI), ceci évoque « l'idée de coexistence des uns avec les autres, de manière à former une unité enveloppante. [...] Il s'agit de vivre, être, se mettre, se tenir ensemble », cf. *Dictionnaire Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFI)*, <http://www.cnrtl.fr/definition/ensemble>, Consulté le 26 mars 2011.



## Chapitre I: L'approche interdisciplinaire d'une poétique gestuelle

Dans ce *chapitre d'ouverture*, nous allons traiter les présupposés de base de notre *économie poétique* de manière à préparer la portée et l'enjeu *théo-logique* d'une *poétique gestuelle* qui se tisse au moyen d'une *pensée interdisciplinaire*. Nous serons conduits à exposer le point de départ de notre compréhension du '*drame*' pour aborder le lien entre la *poétique* et la *théâtralité*. À cet effet, nous allons prendre appui sur la définition de la '*poétique*' dans son acception du '*drame*' proposée par Aristote. Cette entrée par la dramatique nous permettra de trouver des repères crédibles qui autorisent d'aborder la *poétique gestuelle* en termes *phénoménologiques*. Finalement, l'*écriture johannique* prise dans sa globalité narrative concrétisera la modalité d'une approche dramatique-phénoménologique du geste, une approche pensée en termes théologiques selon un énoncé régulateur de la dogmatique.

### 1. L'horizon dramatique

Nous avons indiqué lors de l'introduction de notre plan le choix de commencer par l'élucidation de la dramatique en vue d'une meilleure compréhension de la poétique. Cette initiative est due au lien reconnu entre la poétique et le drame chez Aristote. Il sera utile de reprendre les considérations acquises ainsi que de repérer des indices qui permettront de faire droit à une poétique gestuelle. Une telle poétique du geste exige d'avancer provisoirement une première clé de lecture. L'intérêt de reconnaître une poétique venant à la fois de l'art vivant du théâtre et du phénomène du geste amène à poser le primat de *l'acte au cours duquel l'œuvre est en train de se faire* dans le développement de notre recherche. Sur ce point et dans un sens élémentaire, cet *acte en train de se faire* évoque le moment où le corps s'engage dans l'avènement d'une série des mouvements gestuels.

En fait, ce *mouvement gestuel* enveloppe le phénomène de la gesticulation quotidienne et celui de la disposition du corps sur la scène selon les arts vivants comme la danse, le théâtre, le cirque et le mime. Cet *acte en train de se faire* est également perceptible lors d'un événement inattendu et soudain qui entraîne des sentiments forts et la mise en place des gestes provoqués par ce choc imprévisible. Citons provisoirement quelques exemples de ces situations où le

phénomène du geste dramatique est mis en valeur : la disposition du corps qui accompagne le cri désespéré lors d'un accident, le corps penchant dû à l'émerveillement face à un tableau ou la hâte d'aller à la rencontre d'un ami très cher qui est soudainement perçu au milieu de la foule. En effet, observons que dans ces exemples, le corps tout entier participe aux gestes.

Cela signifie que nous ne cherchons pas à définir les conditions de possibilité d'une composition poétique, mais à découvrir son surgissement au cours de l'acte même de son apparition dévoilée par l'incarnation des gestes. Ainsi, c'est sur cet horizon de lecture que nous reprendrons les données d'Aristote ; ensuite, nous visiterons d'autres auteurs qui ont particulièrement réfléchi sur ce qu'est la poétique afin de préciser l'aspect dramatique de notre poétique gestuelle.

### a- Aristote

Nous trouvons dans la *Poétique*<sup>24</sup> d'Aristote la pensée archétypique d'une poétique gestuelle en devenir. Un premier élément qu'il est utile de souligner est l'acte d'imitation (*mimesis*) qu'Aristote donne comme principe de tout art poétique. Cette tournure se trouve au premier chapitre de sa *Peri Poiêtikês*<sup>25</sup> à propos des genres de l'imitation :

Je vais traiter de la poétique en général et de ses espèces. Ainsi, l'épopée, la tragédie, la comédie, le dithyrambe, la plupart des airs de flûte et de cithare, toutes ces espèces en général sont des imitations<sup>26</sup>.

Pour Aristote, l'imitation (l'acte vif) et la poétique (le faire) se correspondent. À ce propos, l'auteur précise que ce n'est pas le recours au mètre qui qualifie les genres de poétiques, mais l'imitation :

Il est bien vrai que communément on applique au vers seul l'idée qu'on a de la poétique (*poiein*[faire]<sup>27</sup>), et qu'on appelle les poètes, les uns élégiaques (faiseurs d'élégies), les autres

---

<sup>24</sup> ARISTOTE, *Peri Poiêtikês*, trad., BATEUX Charles, *Les quatre poétiques*, vol 1, Paris, Saillant et Nyon, 1771. Nous suivons cette traduction.

<sup>25</sup> Les premiers mots de la Poétique évoquent : « l'art de créer et de produire une œuvre ». En outre, Aristote se réfère à cet ouvrage dans *La Rhétorique* (1372 a 1), quand il écrit à propos du rire : « Les choses risibles ont été définies dans notre *Peri Poiêtikês* ».

<sup>26</sup> ARISTOTE, *op. cit.*, Ch. 1, 1-2, pp. 15-17.

<sup>27</sup> Les indications en parenthèses sont tirées de MAGNIEN Michel, *Aristote, Poétique*, Paris, Livre de Poche, 1990, p. 86.

héroïques (faiseurs d'épopée), comme si c'était par le vers, et non par l'imitation, qu'ils fussent poètes<sup>28</sup>.

Cette poétique est donc d'abord précisée en termes de « faire par l'imitation ». L'acte de *faire par l'imitation* notamment met en avant l'acte de « faire » advenir sur la scène. Ainsi, la 'poétique' selon Aristote peut être appréciée selon le déploiement de l'œuvre en genèse en train de se faire. Deux précisions sont importantes à souligner. [1] La compréhension aristotélicienne de la *mimesis* prépare la conception contemporaine d'*installation scénique*. Le terme *installation*<sup>29</sup> est employé par Heidegger pour se référer à l'*ouverture d'un monde*. Nous reviendrons sur cette notion lorsque nous allons aborder l'entrée des acteurs sur la scène. Pour le moment, disons que l'*installation* au sens strictement théâtral de la mise en scène indique la *disposition des corps* sur la scène et cette *disposition* crée un espace et un temps qui entraînent l'expérience de se retrouver participant et acteur d'une situation donnée. [2] La *dramatique* accentue l'activité physique des corps qui sont en train d'accomplir une action. En fait, cette activité corporelle accomplie sur la scène rend compte d'une *dramatique* qui se comprend sous l'axe de l'expressivité du geste.

Bien entendu, l'imitation ou la *mimesis* chez Aristote est de l'ordre de l'action. De cette façon, l'imitation est l'acte humain de se retrouver sur la scène du monde au cœur d'une production d'œuvres effectives, telles qu'elles « se trouvent dans la danse, dans les airs de flûtes, de cithare, dans les discours, soit en vers, soit en prose<sup>30</sup> ». Pour Aristote, le phénomène d'action se réalise de plusieurs manières :

Le poète peut imiter, tantôt en racontant simplement, tantôt en se revêtant de quelque personnage, comme le fait Homère ; ou en restant toujours le même, sans changer de personnage ; ou enfin de telle manière que tous les personnages soient agissants, et représentent l'action de ceux qu'ils imitent<sup>31</sup>.

Ainsi, la *mimesis* aristotélicienne n'a pas le sens d'une copie ou d'une reproduction de l'original, elle signale l'activité humaine en son état le plus vif. Dans ce sens, l'*installation*<sup>32</sup> apparaît à mesure que l'acte humain se déploie sur la scène.

---

<sup>28</sup> ARISTOTE, *Peri Poiêtikés*, trad., BATEUX Charles, *Les quatre poétiques*, vol 1, Paris, Saillant et Nyon, 1771, Ch. 1, 3, pp. 17-19.

<sup>29</sup> Cf. HEIDEGGER Martin, « L'origine de l'œuvre d'art », in, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p. 33, l'auteur emploie le terme « installation » (p. 33), pour se référer à l'ouverture d'un monde sans inclure le sens d'aménagement.

<sup>30</sup> ARISTOTE, *op. cit.*, Ch. 2, 2, pp. 23-25.

<sup>31</sup> *Ibid.*, Ch. 3, 1, p. 27.

<sup>32</sup> Nous soulignons le phénomène de l'acte d'habiter, de s'installer, de s'établir et de s'implanter dans un espace. En fait, ce phénomène d'installation du corps dans l'espace est signifié par cette expression de la vie quotidienne : « Installez-vous Monsieur, je suis à vous dans un instant ».

Aristote a également observé la correspondance du mot *drame*, dû à l'invention des Doriens, avec le mot *agir* (*prattein*) chez les Athéniens<sup>33</sup>. C'est-à-dire, le drame acquiert sa solidité dans l'acte d'agir. Ainsi le drame consiste-t-il dans « l'imitation qui se fait par l'action<sup>34</sup> ». En fait, nous trouvons ici le sens élémentaire de la « *théâtralité* » qui évoque le surgissement sur la scène de l'*acte performatif* du corps. Sur ce point, l'*acte* accentue l'agir physique et corporel en sa disposition de déroulement. Par la force de sa nouveauté, ce phénomène d'action - l'acte de faire qui relève de l'activité du poète sur un espace et un temps précis - n'est possible que par l'agencement d'une chaîne gestuelle. C'est ici que se situe le statut de notre poétique gestuelle. Il s'agit de reconnaître la place du geste dans l'*acte* du faire qui met en correspondance le poète et son acte.

Selon ce qui précède, signalons que le propre d'une poétique gestuelle se situe au cours du développement d'une action en son état le plus vif. Aristote recommande au poète que son écriture dramatique soit faite pour être jouée : « l'action est donc la fin de la Tragédie<sup>35</sup> ». À un autre moment, l'auteur affirme : « l'action est donc la base, l'âme de la Tragédie<sup>36</sup> ». En fait, Aristote ouvre ici un *chiasme originel* entre le *poète* et l'*acteur*. Le *premier* doit rendre compte de l'aspect vif de l'action à l'heure même de l'écriture dramatique et le *deuxième* s'engage par la mise en situation de son propre corps *au présent* de l'événement dramatique. Ainsi, lorsque le poète, dit Aristote :

Compose sa fable, ou qu'il écrit, il doit se mettre à la place du spectateur. Voyant alors son ouvrage dans le plus grand jour, et comme s'il était témoin de ce qui se fait, il sentira mieux ce qui convient<sup>37</sup>.

En fait, ce chiasme originel entre le poète et l'acteur, un tel chiasme que nous observons dans la considération d'Aristote, rend compte de la pratique courante dans la tragédie primitive de la Grèce antique où « le poète dramaturge cumulait les fonctions de poète, de metteur en scène (d'où son nom, *didascalos*, instructeur) et de premier acteur (*protagoniste*)<sup>38</sup> ». En outre, Aristote fait cette remarque aux poètes :

Il faut encore que le poète, autant qu'il est possible, soit acteur en composant. L'expression de celui qui est dans l'action, est toujours plus persuasive : on s'agite avec celui qui est agité ; on

<sup>33</sup> Cf. ARISTOTE, *Peri Poiêtikés*, trad., BATEUX Charles, *Les quatre poétiques*, vol 1, Paris, Saillant et Nyon, 1771, Ch. 3, 3, p. 29.

<sup>34</sup> *Ibid.*, Ch. 3, 2, pp. 27.

<sup>35</sup> *Ibid.*, Ch. 6, 7, pp. 51-53.

<sup>36</sup> *Ibid.*, Ch. 6, 8, pp. 53-55.

<sup>37</sup> *Ibid.*, Ch. 16, 1, p. 117.

<sup>38</sup> CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre, A-K*, Paris, Larousse-Bordas, 1998, p. 18. En fait, « la tragédie primitive ne requérait qu'un seul acteur. Eschyle créa le deuxième acteur et Sophocle le troisième. [...] Lorsque Sophocle et Euripide renoncèrent à interpréter eux-mêmes les œuvres, c'est le premier acteur qui devint chef de troupe ».

souffre, on s'irrite avec celui qui souffre, qui est irrité. C'est pour cela que la Poétique demande une imagination vive<sup>39</sup>.

Cette manière de considérer l'écriture dramatique imprégnée d'une « imagination vive » est à la base de ce que nous comprendrons par l'*acte vivant*. En effet, cela nous gardera d'une poétique qui privilégierait un enchaînement des épisodes (intrigues) négligeant l'engagement et l'agencement des actes des acteurs en son état le plus vif.

## b- Paul Valéry

Paul Valéry (1871-1945), auteur moderne, récupère le sens de la poétique aristotélicienne pour mettre en valeur le moment même de l'*exécution de l'acte*<sup>40</sup>. Il s'agit, de l'acte au cours duquel l'œuvre est faite, l'acte qui concerne tout particulièrement l'auteur et son œuvre :

Dans un sens qui regarde à l'étymologie '*poïétique*', dont la physiologie se sert quand elle parle de fonctions hémotopoïétique ou galactopoïétique ; c'est la notion toute simple de faire que je voulais exprimer. Le faire, le *poïein*, dont je veux m'occuper, est celui qui s'achève en quelque œuvre et [d'un] genre d'œuvres qu'on est convenu d'appeler 'œuvre de l'esprit'<sup>41</sup>.

L'auteur souligne ce que nous avons déjà trouvé à l'état commençant chez Aristote, à savoir l'aspect performatif de l'acte poétique. La poétique selon Valéry se fait voir au cours du développement d'une œuvre. En fait, la poétique chez lui est un acte de création capable de transformer de l'intérieur « l'action qui fait que la chose faite<sup>42</sup> [advienne] ». Ainsi, l'acte poétique est un fait performatif où l'artiste et son activité créatrice en train de se faire se révèlent mutuellement. Sur ce point, d'après les termes de Tzvetan Todorov, « l'objet de la poétique n'est pas la description des diverses formes du discours littéraire, mais celle de l'acte de création, considéré d'une manière abstraite et non individuelle<sup>43</sup> ».

---

<sup>39</sup> ARISTOTE, *Peri Poiêtikés*, trad., BATEUX Charles, *Les quatre poétiques*, vol 1, Paris, Saillant et Nyon, 1771, Ch. 16, 2, pp. 117-118.

<sup>40</sup> VALÉRY Paul, *Introduction à la poétique*, Paris, Gallimard, 1938, p. 59.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 26. D'après Tzvetan TODOROV, « La poétique de Valéry », in *Cahiers Paul Valéry, Poétique et poésie*, vol 1, Paris, Gallimard, 1975, p. 125 : « C'est à Valéry que revient le mérite, dans la langue française, d'avoir ressuscité le nom de poétique dans un sens autre que celui d'un recueil de règles concernant les rimes ».

<sup>42</sup> VALÉRY Paul, *op.cit.*, p. 27.

<sup>43</sup> TODOROV Tzvetan, *loc.cit.*, p. 127.

Pour l'auteur, l'acte de création est une *œuvre de l'esprit* au sens d'une activité qui engage l'intériorité et l'extériorité de la personne selon : « le sentir, le saisir, le vouloir et le faire<sup>44</sup> ». Pour que cette *œuvre de l'esprit* apparaisse, l'auteur constate que « le champ entier de l'expression<sup>45</sup> » doit compter sur les « conditions d'existence<sup>46</sup> », une telle existence qui se trouve « dans l'intime travail de l'auteur, dans l'intime réaction d'un lecteur, et [dans] les milieux de culture où elle se développe<sup>47</sup> ». En fait, selon Valéry, le champ de la poétique apparaît au moment de la création de l'œuvre :

Tout ce que j'ai dit jusqu'ici se resserre en ces quelques mots : *l'œuvre de l'esprit n'existe qu'en acte*. Hors de cet acte, ce qui demeure n'est qu'un objet qui n'offre avec l'esprit aucune relation particulière. Transportez la statue que vous admirez chez un peuple suffisamment différent du nôtre : elle n'est qu'une pierre insignifiante<sup>48</sup>.

Cette vision d'une *poétique en acte* montre une étroite correspondance entre l'avènement de l'œuvre par l'artiste et celui de l'artiste par son œuvre. En fait, cette *activité de l'esprit* nous permet de comprendre l'acte poétique dans l'horizon de la phénoménalité de l'apparition de l'œuvre. L'auteur, lui-même signifie cet horizon phénoménologique en constatant que « le poète qui multiplie les figures ne fait donc que retrouver en lui-même le langage à l'état naissant<sup>49</sup> ». Dans un autre passage, l'auteur relie cette *œuvre de l'esprit* à l'état naissant qui se montre dans l'éclat d'une triple voix comme c'est le cas d'un poème, « qui exige et qui entraîne une liaison continuée entre la *voix qui est* et la *voix qui vient et qui doit venir*<sup>50</sup> ». C'est pour quoi, selon l'auteur, « les œuvres de l'esprit, poèmes ou autres, ne se rapportent qu'à ce qui fait naître ce qui les fit naître elles-mêmes<sup>51</sup> ». Comme lui-même l'indique : « c'est l'exécution du poème qui est le poème<sup>52</sup> ».

Quant à nous, l'horizon de la pensée de l'auteur au sujet de l'*œuvre en acte* ou en train de se faire, nous permet de penser une *poétique gestuelle* liée à l'incarnation dans le monde. Cette incarnation engage une présence active avec les autres dans le monde, une présence qui est motivée par cette prise de conscience élémentaire : « *et nous voici donc ici maintenant* » (*so here we are now*). En fait, cet acte vif s'ouvre sur une question qui porte sur la nature même de la phénoménalité de l'être ensemble : « En quoi se manifeste que nous sommes ensemble sur cette scène ? ».

---

<sup>44</sup> VALÉRY Paul, *Œuvres*, Tome 1, Paris, Pléiade, 1957, p. 1299.

<sup>45</sup> VALÉRY Paul, *Introduction à la poétique*, Paris, Gallimard, 1938, p. 15.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>48</sup> VALÉRY Paul, *op. cit.* (note 44), p. 1349.

<sup>49</sup> VALÉRY Paul, *op. cit.* (note 45), p. 12.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 42.

### c- René Passeron

René Passeron (1920-) interprète le sens de la poétique selon Valéry en ces termes : « l'objet étudié par Valéry, ce n'est pas l'ensemble des effets d'une œuvre perçue, ce n'est non plus l'œuvre faite, ni l'œuvre à faire (comme projet), c'est l'œuvre en train de se faire<sup>53</sup> ». En effet, l'« état naissant » ou encore, « l'œuvre en train de se faire » précise l'aspect dramatique de notre acte poétique. En ce qui nous concerne, il nous intéresse de souligner deux éléments de l'apport de Passeron à la poétique du faire dramatique.

D'une part, l'auteur dégage le concept de poétique du seul registre de la création artistique pour l'introduire dans le champ plus large de l'activité humaine qu'il nomme « poétique générale, une phénoménologie du faire<sup>54</sup> ». Ainsi, l'auteur place la poétique non parmi d'autres disciplines, mais comme « la clé de toute discipline, de toute recherche et de toute doctrine<sup>55</sup> ». L'auteur met l'accent sur l'acte de création d'une œuvre en tant que construction et instauration. D'autre part, Passeron ne limite pas la poétique et sa compréhension à la seule production des œuvres d'un sujet individuel mais il l'insère dans une création collective. Sur ce point, l'auteur signale ceci :

Une étude poétique de la création collective met en question le dogme que toute création ne peut venir que d'un sujet individuel, [...] elle tente de repérer des modalités spécifiques de cette instauration quand l'agent promoteur n'est plus un individu unique mais un groupe, voire une société, pour clarifier les aspects sociaux de toute création<sup>56</sup>.

Il est intéressant de retenir de l'auteur le sens de la poétique en tant que phénomène collectif de l'activité humaine. L'auteur privilégie l'acte de *création* pour interpréter cette activité. En ce qui nous concerne, nous privilégions l'acte d'*incarnation* pour comprendre ce phénomène collectif de l'activité humaine. Précisons cette distinction. Nous relevons, dans la conscience de la culture artistique contemporaine, des traces d'une influence judéo-chrétienne. Cette influence est vivement repérable jusque dans le répertoire des termes les plus courants du domaine artistique. Ainsi, par exemple, les expressions évoquant le phénomène de l'*acte de créer* y sont fréquentes. La signification de cet acte signale la réalisation d'une œuvre attribuée au génie de l'imagination et de l'inspiration d'une personnalité individuelle mais rarement à celui d'une entreprise collective.

---

<sup>53</sup> PASSERON René, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 14.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 54.

Par contre, en suivant l'horizon biblique de l'*acte d'incarnation*, celui-ci est essentiellement collectif puisqu'il engage une relation avec l'autre. Il s'agit de *se faire chair* et de *faire corps* avec les autres. Sur ce point, relevons l'observation faite par l'auteur pour préciser la nature de cette collectivité poétique :

S'impose une distinction entre les ensembles professionnels qui, accomplissant à la demande un travail artistique, ne visent pas forcément la novation (troupes théâtrales, corps de ballet, 'ensembles' de musiciens, orchestres, etc.) et ce qu'on a appelé des 'groupes artistiques', promoteurs d'esthétiques nouvelles, dont l'intention délibérée est d'intervenir dans la vie artistique de leur époque, en lui portant défi. La poïétique de la création collective s'intéressera surtout au second<sup>57</sup>.

À vrai dire, toute opération ne peut devenir *poétique* par le simple fait d'être une activité collective comme l'orchestre, le théâtre, l'Opéra ou le ballet ; mais uniquement cette opération qui fait apparaître une nouveauté par la médiation de faire ensemble.

Selon ce qui précède, Passeron nous a ouvert le chemin pour penser une poétique en tant que phénomène du faire sans se limiter à une lecture esthétique liée à l'expression du beau jugée par un spectateur averti, mais elle prend en compte toutes les activités humaines qui relèvent d'une création « poïétique des religions, des langues, des mythes, des philosophies, des techniques et des sciences, des mœurs et du droit, comme d'une poïétique politique<sup>58</sup> ». Nous retenons cette vision de la poétique comme ce phénomène de l'activité humaine qui renvoie à la compréhension originaire de la poétique chez Aristote conçue en qualité de drame.

#### **d- Georges Politzer**

La *poétique* en son acception élémentaire de *faire* retrouve chez Georges Politzer<sup>59</sup> (1903-1942) une étroite corrélation entre le phénomène de l'activité humaine et le drame. Bien que la réflexion de l'auteur se situe à l'intérieur d'une critique de la scientificité de la psychologie et qu'il n'emploie pas le terme *poétique* dans sa réflexion, cependant l'auteur aborde la phénoménalité de l'acte humain sous l'axe de la dramatique. En effet, Politzer dans son œuvre

---

<sup>57</sup> PASSERON René, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989, pp. 58-59.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>59</sup> Né en 1903 en Hongrie, depuis 1921 s'installe à Paris et en 1942 fut déporté avec sa femme à Auschwitz et fusillé comme otage le 23 mai 1942.



*Les Fondements de la psychologie, écrits 2* attire l'attention sur la situation présente, sur les faits réels et immédiats pour constater la dramatique présente dans la vie :

Nous constatons qu'il y a, d'une façon générale, à côté du plan de la nature un plan proprement humain. [...] Car c'est sur le plan humain que nous vivons d'abord, [...] c'est sous son aspect humain que notre expérience immédiate et quotidienne nous présente la vie. Cette vie humaine constitue (pour la désigner d'un terme commode dont nous ne retenons que la signification scénique) un drame<sup>60</sup>.

Nous venons d'apprécier la correspondance que l'auteur introduit l'activité humaine et le drame de telle sorte que la plus simple expérience quotidienne personnelle et collective de la vie contient en son état originel le phénomène des gestes d'une scène dramatique :

Il est incontestable que c'est dans le drame que nous place d'abord notre expérience quotidienne. Les événements qui nous arrivent sont des événements dramatiques ; nous jouons tel ou tel 'rôle', etc. La vision que nous avons de nous-mêmes est une vision dramatique : nous nous savons avoir été l'acteur ou le témoin de telles ou telles scènes ou actions ; nous nous souvenons d'avoir fait un voyage, d'avoir vu des gens se battre dans la rue, d'avoir prononcé un discours<sup>61</sup>.

Ce qui nous intéresse dans cette citation de la pensée de l'auteur, c'est qu'il perçoit de façon primordiale la dramatique dans l'acte humain. Autrement dit, avant toute analyse de l'action se trouve le drame en tant que mystère de la relation humaine. En outre, l'auteur ne s'éloigne pas de la perspective de Passeron qui reconnaît la dimension collective du drame, lorsqu'il affirme :

C'est sur le plan dramatique qu'a lieu le contact avec nos semblables. [...] Dramatique est aussi la compréhension que nous avons les uns des autres. [...] C'est aussi sur le plan dramatique que nous nous connaissons d'abord les uns les autres. Le côté dramatique est d'ailleurs le seul qui nous intéresse dans la vie quotidienne : ce que nous cherchons à savoir c'est la manière dont tel ou tel se comporte dans une situation déterminée<sup>62</sup>.

Dans ce passage, l'auteur place l'acte dramatique à l'intérieur d'une expérience commune. Ainsi, le drame est intrinsèquement collectif, ce qui a le mérite de rendre compte de son statut dans le spectacle de la vie. Comme chez Passeron, qui confère à la poétique le statut de clé d'interprétation de toute discipline et doctrine, Politzer reconnaît que, dans le drame, il y a « matière à une science originale et discipline nouvelle de l'expérience dramatique au milieu des

---

<sup>60</sup> POLITZER Georges, *Les fondements de la psychologie, écrits 2*, textes réunis par Jacques DEBOUZY, Paris, Sociales, 1969, pp. 79-80.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>62</sup> *Ibid.*, pp. 80-81.

sciences qui s'occupent de l'homme<sup>63</sup> ». L'auteur accorde à l'expérience dramatique une puissance qui mérite d'être prise en compte scientifiquement de telle manière que :

La connexion de tous les événements proprement humains, les étapes de notre vie, les objets de nos intentions, l'ensemble des choses très particulières qui se passent pour nous entre la vie et la mort, constituent un domaine nettement délimité, facilement reconnaissable, et qui ne se confond pas avec le fonctionnement des organes<sup>64</sup>.

Nous retenons de la réflexion de l'auteur l'importance qu'il accorde à l'expérience humaine conçue comme un acte dramatique, faisant ainsi échapper la *théâtralité scénique de la vie* au simple fonctionnement naturel des organes. C'est pourquoi l'acte dramatique permet de reconnaître une qualité du faire qui relève de la *poétique*. Ensuite, l'auteur précise ce qu'est le sens dramatique dans l'horizon d'une signification scénique de l'acte vif des hommes en action quand il dit que :

Les sciences de la nature n'étudiant que la mise en scène matérielle du drame, les sciences 'morales' ne s'occupant que de ses cadres et de ses motifs les plus généraux, il y a place pour une discipline qui étudie le drame dans son *actualité* et dans sa *particularité* déterminées<sup>65</sup>.

Nous retenons de l'auteur le traitement du drame dans son *actualité*. En fait, l'*actualité* évoque l'*acte* au cours duquel l'œuvre est accomplie. Ainsi, l'usage du terme '*acte*' situe notre recherche à l'intérieur d'une phénoménalité du geste des corps agissants, sensible ou perceptible comme « acte ou moment d'expression<sup>66</sup> ».

Enfin, Politzer explicite le contenu du drame scénique en tant qu'expérience quotidienne de la vie :

Le 'drame' représente pour nous les événements réels de la vie humaine. Nous avons pris le terme 'drame' dans la signification qu'il peut avoir pour un metteur en scène ; bref, dans sa signification scénique<sup>67</sup>.

En somme, Politzer conçoit l'expérience humaine en tant qu'acte dramatique de signification scénique. Ainsi, l'activité humaine en tant qu'acte dramatique de signification scénique ouvre une compréhension de la *théâtralité* introduisant une correspondance entre l'acte scénique de représentation et la dramatique de l'activité humaine. En raison de ce qui précède, la *théâtralité* n'est pas une simple lecture de l'acte humain parmi d'autres lectures

---

<sup>63</sup> POLITZER Georges, *Les fondements de la psychologie, écrits 2*, textes réunis par Jacques DEBOUZY, Paris, Sociales, 1969, pp. 82 et 85.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 83. Nous soulignons les deux composants du drame selon l'acteur : actualité et particularité.

<sup>66</sup> Nous empruntons cette expression à MERLEAU-PONTY Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard [Tel], 1969, p. 120.

<sup>67</sup> POLITZER Georges, *op. cit.*, p. 153.

possibles, mais elle est à l'origine de l'acte scénique de l'agir humain. Cette perspective met en question tous les outils dramatiques pour penser ce qu'est la phénoménalité du drame. Autrement dit, quel est le lien entre le spectacle du monde et la mise en scène au théâtre ? Quelle est la spécificité de l'acte théâtral s'il n'est pas une simple représentation du réel et même, s'il n'est pas une simple appréhension symbolique pour interpréter le réel ? Nous traiterons cette problématique lorsque nous aborderons le lien entre le '*monde sensible*' et le '*monde de l'expression*'. De la sorte, nous allons dégager les principaux axes de notre *procédure phénoménologique* de manière à penser la correspondance entre la poétique et le geste.

## 2. Procédure phénoménologique

Le parcours que nous venons d'esquisser autour de la poétique de l'acte humain accompli sur une scène dramatique nous permet d'introduire l'approche phénoménologique en tant que *méthode de lecture* du récit johannique et *méthode d'écriture* théologique. Ainsi, la convergence de la dramatique avec la phénoménologie est précisément l'événement humain accompli sur la scène du monde. Quant à nous, il nous faudra préciser le sens d'une telle dramatique de l'événement humain en considérant plus particulièrement le phénomène gestuel du corps en acte accompli dans le monde et en relation avec les autres. Pour avancer dans cet horizon de recherche, nous nous servirons de la réflexion de Merleau-Ponty à propos du phénomène du corps *vécu* et *perçu* dans le monde. Bien que l'auteur n'inscrive pas sa recherche à l'intérieur d'une poétique telle que nous l'avons esquissée précédemment, cela nous permettra cependant de dialoguer plus profondément avec lui de manière à trouver les points d'accord entre sa phénoménologie du corps et notre recherche sur la poétique gestuelle.

Nous sommes amenés par la suite à exposer notre procédure phénoménologique. À cet effet, de manière à bien situer l'enjeu de cette procédure, nous allons indiquer quelques remarques préliminaires. *Premièrement*, nous avons signalé, lors de l'introduction à ce *chapitre d'ouverture*, l'intérêt de penser une *poétique du geste* née de la relation entre « le Père, le Fils, l'Esprit Saint » et les disciples, à partir du *phénomène dramatique* offert par le récit johannique. Nous venons de préciser ce qui est la compréhension de la poétique au regard de son horizon dramatique. Ainsi, pour découvrir un tel *phénomène dramatique* dans le récit johannique, nous nous proposons de nous concentrer sur deux aspects : la théâtralité et la dramaticité. En fait, la

*théâtralité* relève du phénomène de ce qui est vu sur la scène (voir) et *la dramaticité* concerne le phénomène des actes intra-scéniques qui engagent une activité corporelle (mouvoir).

Une *lecture phénoménologique* du récit johannique portera sur le mode d'apparition de la relation de se trouver ensemble « Père, Fils, Esprit Saint » et disciples. En d'autres termes, nous nous interrogerons sur la manière dont le texte fait apparaître le phénomène d'une poétique gestuelle de *se trouver*, de *se tenir* et de *vivre ensemble*. En effet, notre *interrogation poétique* oriente la globalité de notre recherche selon deux aspects, la dramaticité et la théâtralité. Ils peuvent se formuler brièvement dans les deux questions suivantes : qu'est-ce qui fait que nous nous tenions ensemble (la relation « Père, Fils, Esprit Saint » et disciples) et en quoi se manifeste ce que nous sommes ?

La *deuxième remarque* préliminaire à observer concerne la prise en compte de l'*économie*<sup>68</sup> littéraire du texte. Il nous faudra préciser les moyens à mettre en œuvre pour rendre compte d'un *accord dynamique* entre les composants – phénoménologique, narratif et théâtral – de notre recherche, de manière à en déployer avec cohérence et clarté la pluridisciplinarité. Sur ce point, Claude Romano observe :

L'approche phénoménologique de la littérature ne se condamne pas à négliger les méthodes éprouvées de la rhétorique, de la stylistique ou de la poétique contemporaine et, par suite, tout ce que l'on peut appeler la 'littérarité' du texte<sup>69</sup>.

Nous empruntons à Rainer Rochlitz l'expression « économie narrative<sup>70</sup> » pour indiquer l'usage des techniques de lectures et d'interprétations du texte. Pour l'auteur, l'économie d'un art « est sa façon de faire d'une œuvre un ensemble organisé selon plusieurs registres<sup>71</sup> ». En ce qui nous concerne, nous adoptons le terme '*économie*' pour nous référer à chaque composant évoqué et à la manière dont chacune s'accorde aux deux autres.

Nous allons maintenant présenter la correspondance entre les trois composants que nous venons d'évoquer. Ainsi, nous observerons premièrement ce qui concerne l'*économie narrative*, particulièrement l'usage de la description. Ensuite, nous présenterons quelques composants à observer à l'intérieur de l'*économie théâtrale*. Une fois bien délimitées les données relatives à ces deux premières *économies*, nous indiquerons finalement les *principes* majeurs de la phénoménologie qui orienteront la globalité du travail. Effectivement, plus qu'une fiche

---

<sup>68</sup> Nous empruntons ce terme d'*économie* ainsi que la conception qu'il implique dans le domaine artistique à ROCHLITZ RAINER, *L'art au banc d'essai, esthétique et critique*, Gallimard, 1998, p. 243.

<sup>69</sup> ROMANO Claude, *Le chant de la vie, Phénoménologie de Faulkner*, Paris, Gallimard, 2005, p. 18.

<sup>70</sup> ROCHLITZ RAINER, *op.cit.*, p. 250.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 243.

technique à observer, ils se présenteront comme l'étape débutante de la formation de notre pensée. Nous allons repérer dans la suite l'usage de la description concernant l'économie narrative.

## a- Économie narrative

Nous sommes amenés à rendre compte de la pratique descriptive dans l'*économie narrative*<sup>72</sup>. En effet, nous partons d'un *principe de lecture* indiqué chez Jean par le terme « *exegéomai* » (Jn 1,18). Selon le dictionnaire théologique de Kittel, ce terme signifie « raconter » (*erzählen*), « faire connaître » (*ausführen*) et « interpréter » (*darlegen*)<sup>73</sup>. Nous repérons que le terme johannique « *exegéomai* » embrasse les sens de : raconter (narration), faire connaître (phénoménologie) et interpréter<sup>74</sup> (drame).

En fait, nous constatons dès le Prologue les premières allusions johanniques aux composants de la relation : Dieu-Père, Logos-Fils, nous (les disciples). En fait, cette référence initiale constitue pour nous une *révélation originnaire* de la relation, objet de notre étude. Les derniers versets du Prologue résument notamment cette genèse de la relation : la communauté des croyants participe de la narration, de la connaissance et de l'interprétation de Dieu par le Christ. Voici ces versets :

---

<sup>72</sup> ALTER Robert est considéré comme le précurseur de la narratologie biblique avec son œuvre *The Art of Biblical Narrative*, New York, Basic Books, 1981; trad. fr., *L'art du récit biblique*, Bruxelles, Lessius, 1999.

<sup>73</sup> BÜCHSEL Friedrich, « *exegéomai* », in, KITTEL Gerhard (éd), *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, vol. 2, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1935, p. 910. Nous adoptons la traduction de « *darlegen* » au sens d'*interpréter* car ce terme dénote la notion d'incarnation et d'expression. En ce qui concerne l'acte d'interpréter en tant qu'expression, nous trouvons chez Aristote cette correspondance quand il note que l'*hermeneia* est l'acte de communiquer et d'indiquer par le moyen de l'expression. Ainsi, dans ARISTOTE, *Peri Poiêtikés*, trad., MAGNIEN Michel, Paris, Livre de Poche, 1990, p. 95 (1450b14), l'auteur indique : « l'expression est la manifestation (*hermeneia*) de la pensée à travers les mots ; et elle a les mêmes effets dans les vers et dans la prose ». Ainsi, nous pourrions reconnaître chez l'auteur l'indice d'une correspondance entre l'*interprétation* et l'*expression poétique*, celle-ci, dans son aspect *dramatique*, p. 93 (1449b26) : « C'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration ». En fait, tout acte d'imitation (*mimesis*) est une interprétation (*hermeneia*).

<sup>74</sup> Traduction de Jn 1,18 proposée par Michael THEOBALD, dans son article intitulé « Le Prologue johannique (Jean 1, 1-18) et ses 'lectures implicites', Remarques sur une question toujours ouverte », in, *RSR* 83/2 (1995), p. 197 : « Dieu, personne ne l'a jamais contemplé, le (Fils) unique, (qui est) Dieu, qui repose sur le sein du Père, lui l'a interprété ». Ainsi, l'auteur situe ce verset 1,18 dans l'ensemble du récit johannique, p. 207 : « Ce que cela veut dire, à savoir que Jésus de Nazareth a 'exposé' Dieu (*exegéomai*) – tel est le dernier mot du Prologue –, le lecteur en fait l'expérience en lisant le livre dans son entier ». En fait, l'auteur lie l'office de Jésus '*interprète*' du Père à l'acte d'*exposer*.

Car de sa plénitude nous avons tous reçu, et grâce sur grâce ; car la Loi a été donnée par Moïse, mais la grâce et la vérité sont venues par Jésus Christ. Dieu, personne ne l'a jamais vu ; un Dieu, Fils unique est dans le sein du Père, Celui-là l'a fait connaître (*exegéomai*<sup>75</sup>) (Jn 1,16-18).

Selon ce qui précède, notre lecture johannique nous aidera à comprendre le développement d'une poétique gestuelle de la relation « Père, Fils, Esprit Saint et disciples ». Il s'agit de nous demander, comment peut se dire et s'accomplir cette relation, du commencement jusqu'à son dénouement. Pour répondre à cette question, nous adopterons le mode de la *description* dans l'économie narrative.

### *i- Description narrative*

Signalons tout d'abord que notre propos ne consiste pas à faire une *analyse narrative* du récit johannique. Il s'agit plutôt de faire usage de la *description narrative* incluse dans le processus d'argumentation interne au récit. Nous allons préciser dans la suite les termes que nous emprunterons de la narratologie biblique : récit, description narrative et processus argumentatif.

La polysémie du mot 'récit' tel que Gérard Genette le définit dans son œuvre *Figure III*<sup>76</sup> est tout de suite à mentionner. Nous retenons deux de ses acceptions. *Premièrement*, le récit dénote « l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements<sup>77</sup> ». Dans notre cas, cet énoncé narratif constitue le texte écrit du quatrième évangile. *Deuxièmement*, le récit désigne « la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition<sup>78</sup> ». En fait, le texte narratif est constitué d'une série d'événements comprenant des actions et des situations dramatiques. Ainsi, les deux acceptions évoquées nous amènent à découvrir la place de la *description* dans la constitution de la scène dramatique du récit.

---

<sup>75</sup> Le terme « *exegéomai* » dans le NT est employé 6 fois : 1 fois en Jn et 5 dans le corpus lucanien (Lc 24,35 ; Ac 10, 8 ; 15,12 ; 15,14 ; 21,19). En fait, chez Luc, le terme dénote le sens de « raconter ».

<sup>76</sup> GENETTE Gérard, « Discours du récit », in, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 65-267.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 71.

En ce qui concerne l'usage de la *description* comme élément de l'*économie narrative*, nous allons recourir à l'orientation interprétative proposée par Alan Culpepper lors du *Colloque International d'analyse narrative des textes de la Bible*<sup>79</sup>. En fait, Culpepper<sup>80</sup> observe que :

La tâche de l'analyse narrative des évangiles est descriptive. Elle cherche à comprendre et à décrire les divers éléments de chaque récit<sup>81</sup>.

Nous observerons chez Jean, tout comme Genette le disait à propos de l'œuvre de Proust que « jamais le morceau descriptif ne s'évade de la temporalité de l'histoire<sup>82</sup> ». Ainsi, la description est liée au déroulement de l'action. Repérons les différents *éléments textuels* qui selon Culpepper caractérisent la *description narrative* :

La **répétition** contribue à l'identification : le lecteur reconnaît des cadres narratifs significatifs ou typiques, des actions, des déclarations et des conflits. La **variation** produit le mouvement : le récit introduit de nouveaux éléments et le lecteur doit intégrer ces nouveaux éléments dans les motifs précédents. [...] Le **contexte** permet l'intégration : plus le contexte est spécifique et informatif, plus le lecteur sera à même d'évaluer la scène et de l'intégrer<sup>83</sup>.

En fait, Robert Alter a déjà observé la richesse et la complexité du phénomène de la répétition dans les récits bibliques :

Si les exigences de la transmission orale ainsi qu'une tradition séculaire dans l'art de conter ont pu leur commander un mode de narration riche en répétitions littérales, ces narrateurs ont aussi remarqué les possibilités narratives extraordinaires que permettaient l'insertion de variations – parfois infimes – dans les schémas répétitifs : des formes de commentaires, d'analyse, d'avertissement prémonitoire et d'affirmation thématique devenaient possibles, alliant l'art de la suggestion à celui de la dramatisation<sup>84</sup>.

---

<sup>79</sup> Les articles auxquels nous faisons allusion proviennent du Premier *Colloque International d'analyse narrative des textes de la Bible*, Lausanne, 2002. De notre part, l'intérêt de mettre en valeur les données de ce colloque porte sur deux aspects. *D'abord*, il s'agit du premier bilan de la réception de l'analyse narrative (20 ans après). *Ensuite*, il prend acte des capacités d'élargissement du concept de narratologie biblique, concept qui, à partir de sa propre méthode ouvre des perspectives nouvelles pour l'avenir de l'exégèse. À cet égard, en 2004 a eu lieu le deuxième colloque, dont les thèmes ne portent plus sur le concept de la narrativité mais sur l'usage particulier et varié de l'analyse narrative. Cf. Les actes du colloque, in : Camille FOCANT et André WÉNIN (éds), *Analyse narrative et Bible, Deuxième Colloque International du RRENAB*, Leuven-Paris, University Press-Dudley, 2005.

<sup>80</sup> CULPEPPER Alan, « Vingt ans d'analyse narrative des évangiles, nouvelles perspectives et problèmes en suspens », in, *La Bible en récit, l'exégèse biblique à l'heure du lecteur*, Genève, Labor et Fides, 2003, p. 84.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>82</sup> GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 134.

<sup>83</sup> CULPEPPER Alan, *op.cit.*, p. 84. L'auteur mentionne d'autres niveaux d'informations dans les pp. 84-85, qui peuvent intéresser la méthode narrative, et que nous agrégeons à ce *principe d'immanence* : « Niveau verbal : des mots et des phrases peuvent être répétés en divers lieux du récit. Niveau formel : les évangiles sont largement composés de la répétition et de la variation d'un nombre limité d'unités formelles et de scènes-types. Niveau des événements (intrigue) et existants (personnages, cadre). Niveau de commentaire implicite (symbolisme, ironie). Niveau de l'histoire racontée et du récit. Niveau du genre et du canon ».

<sup>84</sup> ALTER Robert, *The Art of Biblical Narrative*, New York, Basic Books, 1981; trad. fr., *L'art du récit biblique*, Bruxelles, Lessius, 1999, p. 127 (tr. fr.).

Comme nous le pouvons noter, cette *description narrative* rend compte d'une « séquence narrative » ou d'un « processus argumentatif<sup>85</sup> ». Nous empruntons ces expressions ainsi que la conception qu'elles impliquent à Jean Zumstein<sup>86</sup>. Il s'agit de la mise en place d'une activité argumentative qui se développe progressivement au fil du récit pour parvenir à l'accomplissement d'une finalité. L'auteur montre que chez Jean se met en place une « stratégie du croire<sup>87</sup> ». Cette stratégie, dit l'auteur, entraîne ses lecteurs à « passer grâce à la médiation de l'évangile d'un croire ébranlé à un croire renouvelé<sup>88</sup> ». Retenons de cette *séquence argumentative*, le mouvement progressif d'une structure d'intrigue qui permet l'engagement et la prise de position du lecteur dans le déroulement du récit.

Avant de formuler une observation sur cette notion de *stratégie*, retenons encore un autre exégète qui relie la narration à la poétique. Il s'agit de Daniel Marguerat<sup>89</sup>, qui rapporte la *séquence argumentative* à une procédure de l'économie narrative. Pour l'auteur, cette procédure aide à sortir d'une dynamique d'identification avec le personnage ou son agir, pour « penser plutôt au processus dans lequel est engagée la figure narrative<sup>90</sup> », qui entraîne une « découverte théologique<sup>91</sup> ». En fait, selon nous, l'enjeu de cette découverte est entièrement poétique, puisque le même récit se découvre selon un processus performatif, comme l'observe l'auteur : « le récit *fait* ce dont il parle<sup>92</sup> ». Selon cet auteur, le récit narratif peut être lu en termes d'une *économie poétique* : « Il nous faut être plus attentif à cette dimension performative du récit, qui ne dit pas seulement, mais fait<sup>93</sup> ».

Le point faible que nous critiquons selon ce que nous venons de noter en ce *processus argumentatif* est d'inscrire seulement le parcours *stratégique* dans une activité de la pensée, où la

---

<sup>85</sup> ZUMSTEIN Jean, « L'Évangile johannique : une stratégie du croire », in, *RSR* 77/2 (1989), p. 217.

<sup>86</sup> Voir son commentaire du quatrième évangile, ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Saint Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007. Pour une introduction à l'évangile de Jean dans son ensemble, voir ZUMSTEIN Jean, « L'évangile selon Jean », in, MARGUERAT Daniel (éd), *Introduction au Nouveau Testament, Son histoire, son écriture, sa théologie*, Genève, MoBi 41, 2004, pp. 345-370.

<sup>87</sup> ZUMSTEIN Jean, *loc. cit.* (note 85), p. 217.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>89</sup> Voir aussi, MARGUERAT Daniel et Yvan BOURQUIN, *Pour lire les récits bibliques, Introduction à l'analyse narrative*, Paris-Genève-Montréal, Cerf-Labor et Fides-Novalis, (1998) 2002; du même auteur, voir l'article « Luc, metteur en scène des personnages » in, FOCANT Camille et André WÉNIN (éds), *Analyse narrative et Bible, Deuxième Colloque international du RRENAB, Louvain-La-Neuve, avril 2004, Leuven, Peeters, 2005, pp. 281-295* ; l'article apparaît plus tard in, MARGUERAT Daniel, *L'aube du christianisme*, particulièrement au chapitre 15, Genève-Paris, Labor et Fides-Bayard, 2008, pp. 403-419.

<sup>90</sup> MARGUERAT Daniel, « L'exégèse biblique à l'heure du lecteur », in, *La Bible en récit, l'exégèse biblique à l'heure du lecteur*, Genève, Labor et Fides, 2003, p. 31.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 31. Cette expression évoque l'œuvre d'AUSTIN John Langshaw, *How to do things with words [Quand dire, c'est faire]*, Paris, Seuil, [1962], 1970.

<sup>93</sup> *Ibid.*, 2003, p. 39.



place pour le corps et les gestes n'est pas reconnue. Zumstein partage l'avis de Culpepper lorsqu'il dit :

La critique exégétique est unanime à souligner que l'élément dramatique est relativement faible dans l'évangile selon Jean. Le nombre des péripéties rapportées est nettement inférieur à celui enregistré dans les évangiles synoptiques alors que les dialogues et les discours se taillent une place beaucoup plus importante<sup>94</sup>.

Bien que Zumstein soit l'exégète que nous allons le plus fréquenter, nous ne pouvons pas souscrire à son point de vue quand nous relevons, au contraire, que chez Jean l'économie dramatique embrasse toute la vie humaine : gestes, paroles, discours, options, rencontres avec les autres, dispositions et déplacements du corps, regards, et rien de ce qui concerne l'homme n'échappe à cette structure dramatique. Pour le moment, nous constatons que la thèse affirmée par Zumstein et Culpepper met en question l'aspect dramatique du récit johannique. Sur ce point, nous aurons l'occasion de montrer notre position.

Nous allons par la suite présenter les exégètes de l'Évangile de Jean qui nous aideront à rendre compte de la particularité de notre lecture johannique. Nous indiquerons pourquoi nous avons choisi ces auteurs et en quoi nous allons nous démarquer de quelques-unes de leurs perspectives. En fait, notre approche des données exégétiques ne consiste pas en une *étude comparative* entre ce que disent les exégètes autour d'une thématique précise et ce que nous comprenons du récit en question. Notre usage des études exégétiques est bien plus modeste. Comme notre approche du récit johannique est de l'ordre d'une *lecture phénoménologique*, nous chercherons dans les auteurs cités, des indices de lectures qui s'orientent vers cette *approche phénoménologique* et qui sont déjà à l'état naissant ou parfois très développés dans leur réflexion. L'ordre d'apparition des auteurs répond à la fréquence de consultation de leurs ouvrages.

[1] Xavier LÉON-DUFOUR : nous proposons de considérer le travail de cet auteur comme une lecture *phénoménologique-narrative* du récit johannique. Ainsi, dans l'introduction du tome 1 de son œuvre intitulée *Lecture de l'évangile selon Jean*, l'auteur présente le mode par lequel il s'approchera du texte johannique :

Ce que l'évangéliste écrit n'est pas, comme chez le prophète Isaïe, une annonce pour le futur. C'est à l'inverse un regard, possible seulement après coup, sur un événement enraciné dans un terrain historique : cet événement a transformé la relation entre Dieu et les hommes et des hommes entre eux. Le lecteur est mis en présence de cette nouveauté de vie et invité à y entrer ; pour cela il est mis au contact non pas d'un mort illustre, mais d'un Vivant<sup>95</sup>.

---

<sup>94</sup> ZUMSTEIN Jean, « L'Évangile johannique: une stratégie du croire », in, *RSR* 77/2 (1989), p. 219.

<sup>95</sup> LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l'évangile selon Jean, tome I*, Paris, Seuil, 1988, pp. 13-14.

Nous sommes volontiers d'accord avec cette perspective phénoménologique de la lecture johannique : le récit dévoile la présence d'un Vivant au cours de la narration du texte. Sur ce point, nous aurons l'occasion de le constater, l'auteur n'a laissé aucun terme ou passage du récit sans suggérer quelques pistes de réflexion. Cette procédure n'est pas courante chez les autres exégètes.

Puis, l'auteur précise sa méthode de lecture. L'auteur parle d'un *principe* johannique d'écriture à deux temps et de celui d'une *lecture symbolique* :

L'écriture johannique relie les deux pôles de l'avant et de l'après-Pâques. Ce principe demeure essentiel, même s'il doit être complété par le principe d'une 'lecture symbolique'<sup>96</sup>.

En ce qui concerne le premier principe, l'auteur note que chez Jean apparaît « le temps des auditeurs contemporains de Jésus et le temps des lecteurs situés après Pâques<sup>97</sup> ». Quant à la *lecture symbolique*, l'auteur précise que symbolique « ne s'oppose aucunement à 'réel'<sup>98</sup> » Ainsi, « le mot 'symbole' signifie 'mettre ensemble' (du grec *sym-ballein*) : un symbole joint deux entités, celle qui est immédiatement perceptible par les sens et celle, invisible, qui est visée<sup>99</sup> ». Nous dirons pour le moment que nous ne lirons pas le récit johannique sous ce principe de la *lecture symbolique*, puisqu'elle met en péril l'événement même de l'Incarnation. Nous contestons ce principe de dualité qui se trouve à l'intérieur du symbole, car l'événement, ce qui est donné et révélé demanderait une autre réalité, extérieure à la chose donnée, pour laisser interpréter et comprendre.

[2] Jean ZUMSTEIN, *L'évangile selon saint Jean (13-21)*. L'auteur place sa lecture du récit johannique sous l'axe d'une *herméneutique de l'évangile* utilisant la méthode de l'analyse narrative. Selon l'auteur, sa question est la suivante : « quelle est la structure fondamentale de la théologie du Nouveau Testament, en particulier : le quatrième évangile ?<sup>100</sup> ». Ensuite, l'auteur note :

C'est la mémoire qui articule le lien entre le passé et le présent. Elle est l'acte par lequel le présent prend en charge le passé, l'acte par lequel le passé investit le présent. À ce titre, l'évangile comme tel est un acte de mémoire : il prend en charge le passé de Jésus de Nazareth et lui permet, sous la forme d'une narration, d'investir le présent. Mais cette mise en rapport du présent et du

---

<sup>96</sup> LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l'évangile selon Jean, tome 1*, Paris, Seuil, 1988, p. 15.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>99</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

<sup>100</sup> ZUMSTEIN Jean, « Mémoire et relecture pascale dans l'évangile selon Jean », in, Jean ZUMSTEIN et Daniel MARGUERANT (éds), *La mémoire et le temps, Mélanges offerts à Pierre Bonnard*, Genève, Labor et Fides, 1991, p. 153.

passé ne s'arrête pas là. Tout au long de l'évangile, le passé de l'incarnation et le présent de la foi sont mis en relation par ce que la narratologie nomme des *prolepses* (anticiper un événement)<sup>101</sup>.

Nous aurons l'occasion d'étudier le temps johannique, mais disons pour le moment que cette perspective de l'auteur ne prendrait pas assez en compte le temps qui vient (le futur). Il est bien remarquable que chez Jean, Jésus se présente comme celui qui vient (*erchomai*). Cette expression apparaît 142 fois dans le quatrième évangile, en Mt 111 fois, en Mc 80 fois, chez Lc 96 fois, dans les Actes 54 fois et dans l'Ap 32 fois. Nous avons découvert aussi pourquoi Zumstein situe le temps johannique entre le passé et le présent. Le passage suivant peut nous éclairer :

Notre démarche inverse l'ordre chronologique normal. Nous partirons du II<sup>e</sup> siècle pour remonter par piliers successifs vers les origines au I<sup>er</sup> siècle. L'avantage de cette manière de faire est que nous travaillerons sur des documents attestés et disponibles<sup>102</sup>.

À partir de ce constat, nous serons plutôt prêts à considérer que le temps johannique est un 'présent historique' ou dramatique qui se joue entre le présent et le futur, mais que ce dernier touche le seuil du présent. Quant à nous, nous allons donner une crédibilité décisive au phénomène sous-jacent au texte. Nous serons attentifs aux phénomènes qui frappent le regard lorsque nous allons lire le récit johannique. En outre, l'auteur n'est pas très favorable à penser une économie dramatique inhérente à l'évangile de Jean :

Le présent johannique n'est pas un temps habité par les prémisses du drame apocalyptique et tourné vers la fin imminente : c'est un temps dédramatisé et ouvert au passé fondateur qui le nourrit<sup>103</sup>.

En un autre passage, Zumstein observe encore une fois que chez Jean il n'y a pas de drame :

L'organisation du récit, qui n'est pas d'abord dramatique (la courbe dramatique est faible dans l'évangile), mais thématique. Les récits de la première partie de l'évangile s'efforcent toujours de saisir le lecteur à un premier niveau d'affirmation pour l'emporter vers la pleine connaissance du Révélateur. [...] La deuxième partie de l'évangile qui figure la révélation du Christ devant les siens ajoute une nouvelle dimension à cette élucidation de la pertinence de la foi en abordant la question

---

<sup>101</sup> ZUMSTEIN Jean, « Mémoire et relecture pascale dans l'évangile selon Jean », in, Jean ZUMSTEIN et Daniel MARGUERANT (éds), *La mémoire et le temps, Mélanges offerts à Pierre Bonnard*, Genève, Labor et Fides, 1991, p. 159.

<sup>102</sup> ZUMSTEIN Jean, « Visages de la communauté johannique », in, MARCHADOUR Alain (dir), *Origine et postérité de l'évangile de Jean*, XIII<sup>e</sup> Congrès de l'ACFEB, Toulouse (1989), Paris, Cerf, 1990, p. 89.

<sup>103</sup> ZUMSTEIN Jean, *loc. cit.* (note 101), p. 162.

postpascale par excellence : comment celui qui part nous est-il rendu ? Comment l'absent est-il présent ?<sup>104</sup>

Notre recherche prend comme présupposé initial une compréhension dramatique chez Jean sous l'axe de la *poétique*. Pour Zumstein, le parcours de la fois et de la connaissance du Christ (le révélateur) est renforcé par les signes. Cependant, l'usage johannique du verbe *faire* (*poiein*, 97 fois) est largement dominant par rapport à celui de *signe* (*semeion*, 17 fois). En fait, ce constat nous amène à penser que la rencontre avec le Christ porte sur une réalité poétique. Il s'agit de *faire ensemble* l'œuvre du Père. Pour ce qui concerne la 'stratégie de croire' proposée par Zumstein et la visée rhétorique de l'évangile, nous avons déjà donné plus haut notre opinion sur ces points. Enfin, l'auteur précise les destinataires de l'évangile et donne pareillement priorité au langage symbolique du récit :

Les destinataires sont les chrétiens exclus de la synagogue, implique que l'écrit n'est pas missionnaire, mais qu'il est destiné au cercle des croyants. [...] Le langage symbolique avec ses doubles sens, ses allusions et ses renvois n'est accessible qu'à un public d'initiés<sup>105</sup>.

Sur l'aspect symbolique, nous avons déjà évoqué notre réserve lors de la présentation de l'auteur précédent.

[3] Charles Harold DODD (1884-1973), *La tradition historique du quatrième évangile*, Paris, Cerf, [1963]1987. Le travail exégétique de l'auteur s'inscrit dans la mouvance de la méthode *historico-critique*. Nous nous appuyons sur quelques informations données par l'auteur sur la précedence des disciples et le lieu où était placée la tradition ou l'école johannique, afin de bien situer les deux communautés des disciples du récit johannique : les disciples de la communauté pré-pascale (ceux qui ont vécu avec Jésus) et ceux de la communauté post-pascale (ceux de la seconde génération).

[4] Yves SIMONS, *Selon Jean, Une traduction (v.1), Une interprétation (v. 2 et 3)*, Bruxelles, IET, 1997. Nous adoptons la forme latinisée du caractère grec que l'auteur emploie au cours de son écriture. Ainsi, nous observons la mise en italique du caractère grec latinisé à l'intérieur du texte en français. Par exemple : « Ici, même substantif : *mesos* ; même verbe : *istèmi*, au parfait.

---

<sup>104</sup> ZUMSTEIN Jean, « Visages de la communauté johannique », in, MARCHADOUR Alain (dir), *Origine et postérité de l'évangile de Jean*, XIIIe Congrès de l'ACFEB, Toulouse (1989), Paris, Cerf, 1990, p. 101.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 100.

Au début comme au terme de l'évangile, Jésus est décrit comme un 'milieu'<sup>106</sup>. Un autre exemple où l'auteur écrit une phrase : « *apelthon eis ta opisó* [ils s'éloignèrent vers l'arrière]<sup>107</sup>».

[5] Raymond BROWN, *La communauté du disciple bien aimé*, Paris, Cerf, [1979] 1983. Nous adopterons les informations données par l'auteur concernant les phases de la conformation de la communauté johannique à la suite de l'événement pascal. Selon l'auteur, originalement, la communauté johannique est constituée par des *chrétiens de la seconde génération*.

## b- Économie théâtrale

Nous sommes amenés maintenant à préciser notre procédure théâtrale pour aborder la phénoménalité de la *poétique gestuelle* visant la *théâtralité* (le phénomène de l'expression du corps) et la *dramaticité* (l'effectivité de l'engagement du corps). Comme nous l'avons indiqué précédemment, notre recherche sur la poétique gestuelle s'inscrit à l'intérieur de la phénoménologie de Merleau-Ponty. Selon ce présupposé, nous allons préciser les aspects de *théâtralité* et de *dramaticité* de la poétique gestuelle en tenant compte de trois principes de lecture de la compréhension du geste. En fait, ces principes de lecture justifieront notre *économie théâtrale*. D'une part, il s'agit de rendre compte d'une première tentative de penser le lien entre le geste et le théâtre. Cette tentative est due à Johann Jakob Engel (1741-1802)<sup>108</sup>. L'intérêt est de mettre en parallèle les propos de cet auteur en tant que *philosophe populaire*<sup>109</sup> et homme de théâtre et ceux de Merleau-Ponty concernant le phénomène du geste. Ensuite, le fait que le terme johannique « *exegéomai* » (Jn 1,18) comprend les sens de raconter (récit), faire connaître (montrer) et l'acte d'interpréter (drame) nous amène à reconnaître l'événement de

<sup>106</sup> SIMONS Yves, *Selon Jean, Une interprétation*, vol. 2, Bruxelles, IET, 1997, 90.

<sup>107</sup> *Ibid.*, 746.

<sup>108</sup> Engel pense le geste à partir de l'acte vif de la scène théâtrale. L'auteur se démarque des visions très répandues de son époque qui mettent à la base de leur réflexion le fait de l'expressivité du corps dans les arts plastiques et dans les poèmes dramatiques. Ainsi, par exemple, Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), en son œuvre intitulée *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* (1755) et Gotthod Ephraïm Lessing (1729-1781), *Du Laocoon ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture* (1766), tr. fr., 1802, et *Dramaturgie de Hambourg* (1769), tr. fr., 1873.

<sup>109</sup> Cf. FORNET-BETANCOURT Raúl, *Por una nueva filosofía popular*, pp. 1-6: Il s'agit d'un mouvement philosophique né en Allemagne au XVIIIe siècle comme une alternative à la pensée académique et au contexte de l'illustration germanique. La philosophie populaire a pour principe et but de *penser avec les gens* en s'opposant ainsi à la philosophie académique qui *pense pour ou à la place des gens*. Entre ses référents se trouvent : Friedrich Nicolai (1733-1811), Thomas Abbt (1738-1766), Johann Jakob Engel (1741-1802) et Moses Mendelssohn (1729-1786). La première œuvre est apparue en 1775 sous la direction d'Engel intitulée *Der Philosoph für die Welt* (Le philosophe pour le monde). Texte consulté le 17 janvier 2012. URL : <http://www.afyl.org/fornet2.pdf>

*communication* à l'œuvre dans la constitution de notre poétique gestuelle. Nous adopterons les principes de « la nouvelle communication<sup>110</sup> » qui privilégie davantage une logique de communication de *contextes multiples* (orchestre<sup>111</sup>). Dans ce mode de communication « l'acteur participe à tout instant par ses gestes, son regard, son silence, sinon son absence<sup>112</sup> ». Ainsi, ce modèle n'est pas fondé d'abord sur la dualité de la communication « émetteur-récepteur<sup>113</sup> ». Finalement, sur ce point, nous observerons le type de compréhension proposé par Merleau-Ponty : le sens du geste se donne à lire dans son déploiement même :

Le sens d'un geste est immédiatement lisible dans le geste. [...] L'idée est ici rendue à l'état naissant, elle émerge de la structure temporelle de [l'œuvre], comme dans un tableau, de la coexistence de ses parties. C'est le bonheur de l'art de montrer comment quelque chose se met à signifier, non par allusion à des idées déjà formées et acquises, mais par l'arrangement temporel ou spatial des éléments<sup>114</sup>.

De même, il faudra joindre au sein de cette *économie théâtrale* tous ceux que nous avons indiqués précédemment concernant l'*horizon dramatique*. Ensuite, repérons de manière plus détaillée les principes de lecture évoqués à propos du geste selon la correspondance entre la théâtralité et la dramaticité.

### *i- Johann Jakob Engel*

Johann Jakob Engel (1741-1802), philosophe allemand de l'art théâtral, auteur de *Ideen zu einer Mimik* (1786) ou *Idées sur le geste et l'action théâtrale*<sup>115</sup> (tr. fr. 1788). Selon le *Dictionnaire du Théâtre* de Michel Corvin, l'œuvre d'Engel fût « la première théorie visant à organiser l'art de l'acteur<sup>116</sup> ». À une époque où le théâtre est marqué par l'aspect psychologique, Engel s'attache « à observer les mouvements que les passions produisent dans le corps, afin de les proposer comme base à l'étude du jeu<sup>117</sup> ». Cette observation phénoménologique, lui permet de

---

<sup>110</sup> WINKIN Yves (dir), *La nouvelle communication*, Paris, Seuil, 1981.

<sup>111</sup> Cf. *Ibid.*, p. 25.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>114</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996, 73.

<sup>115</sup> ENGEL Johann Jakob, *Ideen zu einer Mimik* (1786), tr. fr., *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, Paris, Jansen, 1795 [an III], volume 1 et 2, Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France. Nous nous sommes quant à nous référés à cette édition de 1795, reproduction numérique de la BNF.

<sup>116</sup> LORELLE Yves, « ENGEL Johann Jakob », in, CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse-Bordas, [1995] 1998, p. 576.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 577.

privilegier « le Faire avant le Sentir, ce qui le situe en précurseur des écoles et réformes du jeu au XXe siècle<sup>118</sup> ». Lié à cet acte de « *faire* », Engel accorde une part très importante au *corps* et plus particulièrement au *geste*. Sur ce point, l'auteur reconnaît deux modes de la manifestation des gestes : « picturaux et expressifs<sup>119</sup> ». Le fait qu'Engel se propose d'écrire une 'théorie sur le geste' provient d'un propos inachevé de Lessing. Selon Engel,

[Lessing] était persuadé de la possibilité de former un art du geste et qu'il doit même en avoir esquissé le plan. [Sa mort] nous a privé de plus d'un ouvrage qui existait dans sa tête et qui n'avait besoin que d'être rédigé sur le papier<sup>120</sup>.

Vu que Lessing n'est pas parvenu à réaliser ce désir, Engel affirme ce propos en guise de présupposé initial :

J'appelle la *physionomie* un art semblable à celui de la *pantomime* ; car tous les deux s'occupent à saisir l'expression de l'âme dans les modifications du corps ; avec cette différence cependant, que le premier dirige ses recherches sur des traits fixes et permanents, d'après lesquels on peut juger du caractère de l'homme en général, et l'autre, sur les mouvements momentanés du corps, qu'indiquent telle ou telle situation particulière de l'âme<sup>121</sup>.

Ainsi, Engel se propose d'étudier la particularité de l'expressivité du corps sur la scène marquée par les mouvements momentanés du corps engagés dans une situation précise. L'auteur fait ainsi une distinction entre la *nature biologique* (le caractère) et l'*art d'expression* du corps (l'art de la théâtralité du geste). L'enjeu de notre lecture de l'œuvre d'Engel porte sur cette enquête : dans quelle mesure l'art du geste tel que le propose l'auteur peut nous aider à avancer dans notre recherche autour de la poétique gestuelle ? Pour parvenir à cette 'théorie du geste', nous allons présenter la structure de l'ensemble de l'œuvre. L'œuvre est composée en deux volumes écrits sous formes de lettres, 44 au total. L'auteur ne propose ni plan ni titre pour chacune d'entre elles. En fait, l'introduction et la conclusion font comprendre l'enjeu et le thème de chaque lettre<sup>122</sup>. Nous serons très attentifs aux termes employés par l'auteur qui

---

<sup>118</sup> LORELLE Yves, « ENGEL Johann Jakob », in, CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse-Bordas, [1995] 1998, p. 577.

<sup>119</sup> ENGEL Johann Jakob, *Ideen zu einer Mimik* (1786), tr. fr., *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, Paris, Jansen, 1795 [an III], Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France, p. 51. Sur ce point, COULOMBEAU Charlotte, in « Idées pour une théorie du geste », *Cahiers Philosophiques* 113 (2008), p. 75, consulté le 12 janvier 2012. URL : <http://www2.cndp.fr/archivage/valid/130471/130471-16424-21041.pdf>, note 2, observe que la distinction « n'est pas neuve, car la référence à Cicéron fait apparaître les problématiques globales de l'*imitatio* et de l'*expression* ».

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>122</sup> Nous transcrivons ici le plan proposé par COULOMBEAU Charlotte, « Introduction aux extraits choisis de Johann Jakob Engel », in, *Cahiers Philosophiques*, 113, avril, (2008), pp. 71-72. **Première partie : 1-5** De la possibilité d'une théorie du geste en général (lettre 1 : impulsion de Lessing), 1<sup>er</sup> principe : dualité de la peinture et de l'expression, 2<sup>ème</sup> principe : gestes volontaires, physiologiques, analogues (division des gestes expressifs) ; **6-11** Le geste lié au mouvement du corps ; **12-23** Division des affects pour la théorie de

nous permettront de découvrir en ses pages des liens avec notre recherche sur la poétique gestuelle.

En s'appuyant sur Cicéron, Engel indique que celui-ci :

Tantôt définit seulement le mot *gestus* comme le signe externe de la disposition d'esprit, tantôt il parle à nouveau d'un *gestu scenico, verba exprimente*<sup>123</sup>. Ce que je nomme peinture est sa *demonstratio* ; ce que je nomme expression est à peu de choses près sa *significatio*<sup>124</sup>.

Quant à nous, cette correspondance entre le geste pictural (démonstratif) et le geste expressif (significatif), nous permet de penser notre *poétique gestuelle* en termes de théâtralité (voir-picturalité) et de dramaticité (mouvoir-expressivité). En fait, la réflexion de l'auteur provient de son projet de penser le geste à la croisée de deux modes de l'art : l'art de l'espace (la peinture) et l'art du temps (l'expression). Sur ce point, l'auteur trouve dans la compréhension grecque de la musique l'indice de cette unité entre l'art de l'espace (peinture) et l'art du temps (drame) qui lui permet de développer sa réflexion sur le geste dramatique. L'auteur note ce qui suit :

Ne parlons plus de l'art dramatique en tant que semblable à la peinture, en tant qu'il ne figure qu'une seule et unique vue prélevée dans l'espace ! Que maintenant il soit encore question de ce même art en tant qu'il produit son effet dans le temps, ou en un mot, en tant que musique. Je prends ici le terme de musique au sens que lui donnaient les anciens Grecs : au sens le plus général et le plus large qui lui faisait embrasser plusieurs arts. [...] Voici quels étaient ces arts : pour l'œil, l'art des mouvements et des gestes, avec la danse, sa partie lyrique ; pour l'ouïe, l'art de la déclamation avec sa partie lyrique encore une fois : le chant et la musique instrumentale qui l'accompagne. [...] Dans l'ancien concept de la musique, les deux caractères essentiels étaient liés : la dimension énergétique, soit celle qui opère dans le temps et la dimension sensible, [soit] les arts plastiques, qui opèrent dans l'espace<sup>125</sup>.

---

l'expression : (12) division générale ; (13-18) affects du désir ; (19-23) affects de l'intuition ; **24-26** : Théorie des expressions composées. **Deuxième partie** : **26-32** : Le geste et la langue : (26) La question des synonymes ; (27-28) Retour au principe duel de la peinture et de l'expression ; (29-32) Question subordonnée : y a-t-il un langage pantomime ? **32-44** Théorie du geste comme musique ('dynamique' de l'expression) : (32) Césure de la Mimik : la théorie du geste comme 'musique' au sens antique fait suite à la théorie du geste comme 'peinture' (laquelle donne rétrospectivement tout le début de l'ouvrage comme 'statique' de l'expression ; (33-38) Unité des 'arts énergiques' : parallèle de la théorie du geste et de la déclamation ; (39-40) Le drame considéré comme ensemble (dont excus théorique : successivité de la langue et unité de l'imagination) ; (41-44) Théorie de la gradation des sentiments : partie dynamique de la théorie de l'affect.

<sup>123</sup> Le passage auquel se réfère l'auteur est tiré de CICÉRON, *De Oratore, Livre III, 59*, tr. fr., RICHARD François, *De l'orateur*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1932, pp. 498-499 : « L'expression de tous ces mouvements de l'âme doit s'accompagner de gestes, non pas de gestes d'acte qui font ressortir chaque mot, mais de ceux qui éclairent l'idée et la pensée dans son ensemble, en cherchant moins à montrer qu'à faire comprendre ».

<sup>124</sup> ENGEL Johann Jakob, *Ideen zu einer Mimik* (1786), tr. fr., *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, Paris, Jansen, 1795 [an III], Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France, p. 51.

<sup>125</sup> *Ibid.*, tr. fr. par COULOMBEAU Charlotte, in « Idées pour une théorie du geste », *Cahiers Philosophiques* 113 (2008), lettre 32, pp. 96-99. Consulté le 12 janvier 2012. URL : <http://www2.cndp.fr/archivage/valid/130471/130471-16424-21041.pdf>.



En ce qui concerne la correspondance entre la *théâtralité* et la *dramaticité*, retenons de l'auteur ce principe d'unité qu'il trouve dans la musicalité du geste pour le signifier en tant qu'événement temporel (dimension énergétique) et spatial (dimension sensible : l'œil et l'ouïe). En effet, nous avons identifié la *théâtralité* à un acte d'*apparition* sur la scène, qui, selon les termes d'Engel, dénote la *dimension sensible et spatiale* du geste. En outre, nous avons donné à la *dramaticité* le sens d'une *activité corporelle* intra-scénique et nous relierons cette compréhension élémentaire à celle d'Engel lorsqu'il souligne la *dimension énergétique et temporelle* du geste.

## ii- *De nouvelles expressions d'une théâtralité corporelle*

Bien que notre recherche autour de la *poétique gestuelle* dépasse l'encadrement de la communication théâtrale en sa structure d'adresse (scène-salle), nous allons emprunter le terme « proxémique<sup>126</sup> », étudié par Edward Hall et employé dans le langage de la *nouvelle communication*. Ce terme employé par l'auteur désigne l'usage de l'« espace social comme bio-communication » et de « micro-espace dans les rencontres interpersonnelles<sup>127</sup> ». Dans notre étude nous nous référerons à la « proxémique » d'Edward Hall selon la notion johannique de « proximité ». En fait, nous voulons rendre compte et nous admettons ce présupposé de base : la poétique n'est qu'un art du langage, elle est avant tout un art du corps. À cet effet, notre recherche veut sortir d'un schème communicationnel de la mise en place des stratégies linguistiques comme une *opération discursive* qui se tisse entre la pensée et le langage. Disons pour le moment que la notion de « théâtralité » qui apparaît dans l'acte de « proximité » peut nous aider à comprendre le *geste* comme un *acte de faire* de l'expérience croyante.

Nous allons pareillement introduire deux autres termes qui nous permettront de bien comprendre le dépassement d'une logique binaire de la communication et de la relation pour proposer une « théâtralité » pluralité de la relation, telle que nous la trouvons dans le récit johannique. Les deux termes sont tirés des phénomènes du monde de la nature végétale et animale. Il s'agit du '*rhizome*' et de la '*pollinisation*'. Voyons comment nous allons comprendre chacun de ces termes.

---

<sup>126</sup> HALL Edward, « Proxémique », in, WINKIN Yves (dir), *La nouvelle communication*, Paris, Seuil, 1981, pp. 191-221.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 191.

[1] *Proximité*. Yves Winkin signale l'enjeu principal de cette *nouvelle communication*. Ainsi, les termes « communiquer et communication apparaissent dans la langue française dans la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>128</sup> », avec le sens courant de *participer à*<sup>129</sup>. Selon cet auteur, il « est encore très proche du latin *communicare* (mettre en commun, être en relation). Cette 'mise en commun' comprend même apparemment l'union des corps<sup>130</sup> ». L'auteur note encore qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, le terme *communication* dénote le sens de « partager<sup>131</sup> ». Quant à l'évolution du terme dans la langue anglaise, l'auteur observe qu'il ne comporte pas de différence significative par rapport à la langue française. Ainsi, le terme *communication* apparaît « dans la langue anglaise au XV<sup>e</sup> siècle, [dérivé] de la racine latine *communis*, [...] le terme est quasi-synonyme de communion et signifie l'acte de partager, de mettre en commun<sup>132</sup> ». En fait, la *nouvelle communication* s'appuie sur ces anciennes notions de *participation* et de *partage* plutôt que sur la notion télégraphique de 'transmettre' une information. Comme le dit l'auteur :

Chaque individu participe à la communication plutôt qu'il n'en est l'origine ou l'aboutissement. [...] C'est en ce sens que l'on pourrait parler d'un modèle orchestral de la communication [:] la mise en commun, la participation, la communion<sup>133</sup>.

Ainsi, le sens de la communication est « un processus social permanent intégrant de multiples modes de comportement : la parole, le geste, le regard, la mimique, l'espace interindividuel, [...] *la communication est un tout intégré*<sup>134</sup> ». En ce qui concerne l'étude proprement de la '*proxémique*', Edward Hall avance cette considération :

On a longtemps cru que l'expérience, c'était ce que les hommes partageaient, et qu'il était possible de surmonter la langue en se référant à l'expérience pour atteindre un autre être humain. [...] Cependant, la recherche proxémique jette un sérieux doute sur la validité de cette hypothèse, particulièrement lorsque les cultures sont différentes. Les peuples de cultures différentes vivent dans des mondes sensoriels différents. Non seulement ils structurent l'espace différemment, mais ils l'expérimentent différemment parce que leur *sensorium* est 'programmé' différemment<sup>135</sup>.

---

<sup>128</sup> WINKIN Yves (dir), *La nouvelle communication*, Paris, Seuil, 1981, p. 13.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>135</sup> HALL Edward, « Proxémique », in, WINKIN Yves (dir), *La nouvelle Communication*, Paris, Seuil, 1981, pp. 194-195.

[2] *Rhizome*. Ce terme est amplement développé par Gille Deleuze<sup>136</sup> et Félix Guattari dans l'introduction de leur œuvre intitulée *Capitalisme et schizophrénie, Mille plateaux*<sup>137</sup>. Bien que l'auteur pense le *rhizome* à l'intérieur d'une phénoménologie du langage, nous l'adopterons comme un élément de *compréhension* ou de *production de sens* pour penser le mouvement du corps capable de connexions multiples et de relations diversifiées. En plaçant la réflexion au niveau du langage, les auteurs de l'œuvre citée évoquent *deux types* de procédures dans l'élaboration d'un livre.

Quant au *premier type*, il s'agit du « livre-racine. L'arbre est déjà l'image du monde, ou bien la racine est l'image de l'arbre-monde. C'est le livre classique, comme belle intériorité organique, signifiante et subjective<sup>138</sup> ». Cette conception s'appuie sur une logique binaire d'arbre-image (le second est l'image du premier). Ainsi, disent les auteurs, « nous nous trouvons devant la pensée la plus classique et la plus réfléchie, la plus vieille, la plus fatiguée<sup>139</sup> ». Cette *logique binaire* configure pareillement une « relation biunivoque entre cercles successifs<sup>140</sup> ». Ce qui fait que « cette pensée n'a jamais compris la multiplicité : il lui faut une forte unité principale supposée pour arriver à deux<sup>141</sup> ». Pour les deux auteurs, « la nature n'agit pas ainsi : les racines elles-mêmes y sont pivotantes, à ramification plus nombreuse, latérale et circulaire, non pas dichotomique<sup>142</sup> ».

Le *deuxième type*, est donc 'rhizomique'. Il s'agit d'un réseau de relations interhumaines. Citons quelques caractères proposés par les deux auteurs sur cette méthode de type rhizome.

[i] Le rhizome a un principe de *connexion et d'hétérogénéité* : « n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre<sup>143</sup> ». Comme les auteurs pensent en termes linguistiques, ils ajoutent :

---

<sup>136</sup> Nous sommes conscient de la posture 'anti-phénoménologique' de Gilles DELEUZE, comme le note RODRIGO Pierre, « Chair et Figure chez Merleau-Ponty et Deleuze », in, *Chiasmi International, Merleau-Ponty, Cinquante ans après sa mort*, n 13, Paris, Vrin, 2011, p. 184 : « On peut distinguer trois angles d'attaque du dispositif anti-phénoménologique déployé par Deleuze. Le premier est, dans le livre sur *Bacon*, la critique de 'l'hypothèse phénoménologique' qui 'invoque seulement le corps propre' ; le deuxième est, dans *L'image-mouvement*, la critique de la 'norme' phénoménologique prise dans la perception naturelle ; et le troisième est, dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, la dénonciation de la chair pour autant qu'elle est 'trop tendre' pour rendre compte des arêtes vives de la 'sensation' ».

<sup>137</sup> DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie, Mille plateaux*, vol 2, Paris, Minuit, 1980.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 13.

Un chaînon sémiotique est comme un tubercule agglomérant des actes très divers, linguistiques, mais aussi perceptifs, mimiques, gestuels, cognitifs : il n'y a pas de langue en soi, ni d'universalité du langage, mais un concours de dialectes, de patois, d'argots<sup>144</sup>.

[ii] Le deuxième principe rhizomique est la multiplicité. Ce principe, tel que le conçoit l'auteur, requiert de notre part de bien préciser les nuances et notre point critique avant de l'adopter dans notre étude. L'aspect que nous adoptons avec une certaine précision consiste dans le fait que les auteurs barrent toute possibilité d'unité dans le multiple. Nous contestons ce point de vue en disant que pour qu'il y ait du rhizome, il faut une racine originelle (le tout [racine] correspond aux parties) qui se multipliera par la suite. Nous admettons d'ailleurs un autre aspect de la multiplicité du rhizome proposé par les deux auteurs : « le rhizome a essentiellement des entrées multiples<sup>145</sup> ». Il nous suffit pour le moment cette brève présentation du *caractère rhizomique* qui aborde la réalité de la relation humaine en termes de réseau.

[3] *Pollinisation*. Pour le moment nous n'avons pas trouvé d'auteurs qui aient étudié les multiples significations de ce terme hors de son lieu d'origine, l'apiculture. En effet, nous adopterons l'usage de ce terme en son aspect le plus élémentaire dans notre étude de la relation multiple. Il s'agit du transport du pollen d'une plante à une autre lorsque les abeilles butinent le nectar sur les fleurs. Le corps des abeilles est couvert de poils où les grains de pollen se fixent et s'accrochent au moment où elles voltigent de fleur en fleur. En ce passage d'une fleur à l'autre, le pollen s'accroche au stigmate du pistil afin de le féconder<sup>146</sup>. Puisque ce terme est étranger au langage théologique, nous allons montrer la pertinence de son usage dans notre recherche. En fait, le travail des abeilles est connu dans l'usage biblique, patristique et liturgique comme le miel, la cire et l'abeille en tant que créature de Dieu. Dans cet ensemble d'approches, voyons comment nous allons comprendre cet acte '*pollinique*'.

[a] *Le miel*. Dans l'Ancien Testament, le miel est lié à la terre promise : « Je suis descendu pour le libérer de la main de l'Égypte et pour le faire monter de ce pays vers un pays beau et large, vers un pays ruisselant de lait et de miel » (Ex 3,8). Ensuite, le miel est la nourriture du Messie :

---

<sup>144</sup> DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie, Mille plateaux*, vol 2, Paris, Minuit, 1980, 14.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>146</sup> Cf. MUTSAERS Marieke et alii, *Produit de l'apiculture, Agrodok 42*, Wageningen, Fondation Agromisa, 2005, pp. 16-21. Autre document consulté, « Les abeilles sont les pollinisateurs assidus des cultures fruitières et grainières », in, <http://www.fao.org/docrep/008/y5110f/y5110f03.htm>. Consulté le 1 septembre 2012.

Voici que la jeune femme va être enceinte et va enfanter un fils ; tu lui donneras pour nom Emmanuel. Il mangera du beurre et du miel, jusqu'à ce qu'il sache rejeter le mal et choisir le bien (Is 7,15).

Dans le Nouveau Testament, Mt et Mc témoignent de la nourriture de Jean Baptiste : « il avait pour nourriture des sauterelles et du miel sauvage » (Mt 3,4 ; Mc 1,6). L'Apocalypse se réfère au livre qui doit être mangé et que dans la bouche il sera doux comme du miel (Ap. 10,9 ; cf. Ez 3,3). Enfin, l'évangile de Luc relie le miel à la nourriture du Ressuscité. Selon François Bovon en son œuvre intitulée *L'Évangile selon Saint Luc (19,28-24,53)*, la mention de la nourriture du Ressuscité est une variante textuelle attestée par de nombreux manuscrits et des témoignages patristiques citent ce verset de Lc 24,42 en ajoutant « *un rayon de miel* à la portion de poisson »<sup>147</sup>. Le passage en question serait formulé de la manière suivante : « 'Avez-vous ici quelque chose à manger ?' Ils lui remirent un morceau de poisson grillé et *un morceau de rayon de miel*. Et l'ayant pris, il le mangea devant eux » (Lc 24,42-43). En effet, Bovon note que « le miel était considéré comme nourriture paradisiaque, une connotation eschatologique ne doit pas être écartée<sup>148</sup> ».

À propos de la couronne du Christ en croix, Tertullien en son œuvre *De Corona*, évoque le passage de Lc 24,42 en ces termes :

Couronne-toi maintenant de laurier, de myrte, d'olivier, et de quelque autre feuillage célèbre, [...] afin d'imiter la couronne qui fut donnée par après à Jésus-Christ, pour ce qu'après le fiel il goûta au *rayon de miel*<sup>149</sup>.

De même, selon Louis Duchesne en son œuvre *Origines du culte chrétien*, note l'usage du *miel* dans la liturgie du baptême d'après le rite romain du quatrième au neuvième siècle. Cette cérémonie baptismale a eu lieu lors de la vigile solennelle de Pâques. Ainsi, après le rite baptismal, « le pontife faisait son entrée et allait se prosterner devant l'autel ; puis, se relevant,

---

<sup>147</sup> BOVON François, *L'Évangile selon saint Luc (19,28-24,53)*, Genève, Labor et Fides, 2009, p. 466.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 466.

<sup>149</sup> TERTULLIEN, *De corona*, Jacques FONTAINE (édition, introduction et commentaire), Paris, 1966, XIV-4. Le texte en latin est le suivant : « Quae tunc Domini tempora et foedauerunt et lancinauerunt, uti tu nunc laurea et myrto et olea et inlustriore quaque fronde et, quod magis usui est, centenariis quoque rosis de horto Midae lectis et utrisque liliis et omnibus uilis coroneris, etiam gemmis forsistan et auro ? ut et illam Christi coronam aemuleris, quae postea ei obuenerit ? Atquin et fauos post fella gustauit, nec ante rex gloriae a caelestibus salutatus est quam rex Iudaeorum proscriptus in cruce ». Nous adoptons la traduction en français des deux auteurs : [1] DE GENOUDE A., *De la couronne du soldat. Œuvres de Tertullien*, Paris, 1852, tome 2, pp. 129-152. Texte en ligne, [http://www.tertullian.org/french/g2\\_04\\_de\\_corona\\_militis.htm](http://www.tertullian.org/french/g2_04_de_corona_militis.htm). Consulté le 12 septembre 2012 ; [2] CHARPENTIER M., « De la Couronne du soldat », in *Œuvres de Tertullien*, Paris, Charpentier, 1844, 12o, vol III, p. 504. Texte en ligne, <http://www.tertullian.org/french/delacouronne.htm>. Consulté le 12 septembre 2012.

il entonnait le *Gloria in excelsis* et commençait ainsi la première messe de Pâques<sup>150</sup>». Ensuite, et « Avant la fin du canon, il bénissait le breuvage d'eau, de lait et de miel que l'on devait donner aux néophytes après la communion. L'aurore se levait sur la fin de cette auguste cérémonie<sup>151</sup>».

Dans un autre passage, Tertullien admire l'œuvre des créatures pour se demander ensuite si Dieu n'aurait pu en faire autant ! Nous trouvons ce passage lorsque l'auteur se réfère à l'imposition des mains au baptême en reliant la colombe et le Saint-Esprit :

Puis on nous impose les mains en appelant et en conviant l'Esprit Saint par une bénédiction. Si le génie humain peut faire venir sur l'eau un souffle d'air, et ces deux éléments associés, si des mains d'artiste peuvent les animer d'un souffle nouveau d'une telle beauté, pourquoi ne serait-il pas permis à Dieu de moduler sur son orgue (sur la colombe) de ses mains saintes la sublime mélodie de l'esprit ?<sup>152</sup>.

[b] *La cire*. Le Psaume 22 (21) est bien connu dans la théologie chrétienne pour signifier la passion de Jésus, au verset 15, ou y mentionne la cire : « Je suis comme de l'eau qui s'écoule et tous mes os se disloquent, mon cœur est comme de la cire, il fond au milieu de mes entrailles ». Enfin, la liturgie de la *Vigile Pascale* lors de l'annonce de la Pâque, en son '*Exultet*', admire la cire, œuvre des abeilles, qui permet d'offrir au Père le cierge pascal :

Dans la grâce de cette nuit, accueille, Père saint, en sacrifice du soir la flamme montant de cette colonne de cire que l'Église t'offre par nos mains. Nous savons ce que proclame cette colonne qui brûle en l'honneur de Dieu : quand on en transmet la flamme, sa clarté ne diminue pas *puisqu'elle se nourrit de la cire fondue qu'a produite l'abeille féconde pour cette belle lampe*<sup>153</sup>. [...] Permits que ce cierge pascal, consacré à ton nom, brûle sans déclin dans cette nuit. [...] Qu'il brûle encore quand se lèvera l'astre du matin, celui qui ne connaît pas de couchant, le Christ, ton Fils ressuscité<sup>154</sup>.

[c] *Les abeilles*. Dieu est considéré comme un *apiculteur* diligent qui s'occupe de ses abeilles :

Il adviendra en ce jour-là que Iahvé sifflera les abeilles qui sont au pays d'Assur. Elles viendront et se poseront toutes, dans les torrents des éboulis et dans les fentes des rochers, sur tous les buissons épineux et sur tous les points d'eau (Is 7,18-19).

C'est la seule référence biblique qui témoigne de ce que nous connaissons aujourd'hui comme un acte de pollinisation : « les abeilles viendront et se poseront ».

---

<sup>150</sup> DUCHESNE Louis, *Origines du culte chrétien, Étude sur la liturgie latine avant Charlemagne*, Paris, Ernest Thourin, 1889, p. 303.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>152</sup> TERTULLIEN, *Traité du Baptême*, François REFOULÉ (texte, introduction et note) et Maurice DROUZY (traduction), Paris, Cerf, 1952, VIII-1, pp. 76-77.

<sup>153</sup> Le passage indiqué en italique est la traduction française du texte latin que l'actuelle liturgie dans sa version française ne rapporte plus. Voici le texte en latin où apparaît la cire comme œuvre de l'abeille-mère : « Alitur enim liquantibus ceris, quas in substantiam pretiosae huius lampadis apis mater eduxit ».

<sup>154</sup> Missel Romain, *Veillée pascale, l'office de la lumière*, Congrégation pour le Culte divin, Paris, Desclée-Mame, 1969, p. 237.

Après ce bref aperçu de l'usage biblique, patristique et liturgique de l'action des abeilles, notre regard ne se situe pas sur le produit final de l'œuvre des abeilles (le miel et la cire), mais sur ce premier moment où les abeilles visitent les fleurs et permettent ainsi la fécondation. Le passage d'Isaïe que nous venons d'évoquer nous permet de mieux comprendre cet événement lorsque Dieu est présenté comme un apiculteur qui siffle les abeilles. Cette première étape de l'acte pollinique nous amène à préciser notre intuition de départ. En fait, cette intuition est marquée par ce que le Décret du Concile Vatican II sur l'activité missionnaire de l'Église, *Ad Gentes divinitus*, n° 11, dit de la notion des « semences du Verbe ». Le passage du décret affirme ce qui suit :

Tous les chrétiens, partout où ils vivent, sont tenus de manifester de telle manière, par l'exemple de leur vie et le témoignage de leur parole, l'homme nouveau qu'ils ont revêtu. [...] Pour qu'ils puissent donner avec fruit ce témoignage de Christ, ils doivent se joindre à ces hommes par l'estime et la charité, se reconnaître comme des membres du groupement humain dans lequel ils vivent, avoir une part dans la vie culturelle et sociale au moyen des divers échanges et des diverses affaires humaines ; ils doivent être familiers avec leurs traditions nationales et religieuses, découvrir avec joie et respect *les semences du Verbe qui s'y trouvent cachées*<sup>155</sup>.

Enfin, ce passage non seulement donne sens à l'acte *pollinique* (découvrir la semence du Verbe chez l'autre) mais aussi, nous permet de penser la pertinence de la *proximité* (les chrétiens doivent rejoindre les autres) et de la relation *rhizomique* (avoir une part dans la vie sociale et les diverses affaires humaines) comme mouvement et expression pluriels de participation et de partage. À cet effet, la notion de la *dramaticité* évoque l'interaction des uns et des autres corps au *milieu* du monde et le sens de la *théâtralité* porte sur le fait de se trouver ensemble où interviennent tous les actes du corps : le geste, le regard et la parole.

---

<sup>155</sup> Concile Œcuménique Vatican II, *Décret sur l'activité missionnaire de l'Église « Ad Gentes divinitus »*, Paris, Centurion, 1967, Décret n° 11, p. 556.

### c- Économie phénoménologique selon Merleau-Ponty

Nous allons aborder l'*économie phénoménologique* selon la pensée de Merleau-Ponty (1908-1961). Avant de présenter l'auteur et de proposer les termes majeurs que nous adopterons en notre étude, nous devons préciser ce que signifie le fait de *revenir à l'être de la chose*<sup>156</sup> dans une *procédure phénoménologique*. Il s'agit d'indiquer dès le départ notre prise de position par rapport à la méthode phénoménologique que nous allons employer. En fait, nous n'adopterons pas une stratégie méthodologique en vue d'un résultat attendu des suites de l'efficacité de son application. Sur ce point, Claude Romano, en son œuvre intitulée *Le chant de la vie*, lorsqu'il se réfère aux romans de Faulkner, nous aide à préciser notre approche phénoménologique :

Les romans de Faulkner ne constituent en aucun cas, ici, le prétexte à l'application d'une méthode plus générale, méthode neutre et universelle qui pourrait valoir pour tout texte qu'il soit. C'est même exactement l'inverse. Ce livre n'aurait jamais été écrit si le caractère phénoménologique de ces romans ne nous avait, en quelque sorte, 'sauté aux yeux', s'il n'avait imposé à notre regard sa force de loi et d'évidence. En régime phénoménologique, ce n'est pas nous (le phénoménologue) qui appliquons de l'extérieur une méthode à l'objet, c'est plutôt l'objet qui doit nous prescrire sa méthode<sup>157</sup>.

L'auteur donne une crédibilité décisive au phénomène sous-jacent au texte, phénomène capable par lui-même de se donner le moyen de se manifester. De ce fait, il récuse toute application préalable d'une méthode qui permettrait de découvrir « la chose même ». En effet, il n'est pas le recours à la méthode qui nous fait voir la 'chose' ; mais, tout d'abord et originellement c'est elle qui se montre et 'saute aux yeux'. Merleau-Ponty a une façon de signifier cette perspective selon les termes suivants : « Il ne s'agit plus de parler de l'espace et de la lumière, mais de faire parler l'espace et de la lumière qui sont là<sup>158</sup> ». Quant à nous, nous adopterons cette position pour nous situer face au texte johannique et d'y découvrir comment

---

<sup>156</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 226, supprime la différence entre le *Wesen* verbal et le *Wesen* de l'histoire : « Découvrir du *Wesen* (verbal) : première expression de l'être qui n'est ni l'être-objet ni l'être-sujet, ni essence ni existence : ce qui *west* (l'être-rose de la rose, l'être-société de la société, l'être-histoire de l'histoire) répond à la question *was* comme à la question *dass*, ce n'est pas la société, la rose vue par un sujet, ce n'est pas un être pour soi de la société et de la rose : c'est la roséité s'étendant tout à travers la rose. Cette roséité donne lieu à une 'idée générale' c'est-à-dire, qu'il y a plusieurs roses, une espèce rose. Par là, on supprime cette opposition du fait et de l'essence qui fausse tout ».

<sup>157</sup> ROMANO Claude, *Le chant de la vie, Phénoménologie de Faulkner*, Paris, Gallimard, 2005, p. 18.

<sup>158</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, Folioplus, [1964] 2006, p. 42.



le récit fait apparaître dans son état naissant (*in statu nascendi*<sup>159</sup>) la relation qui se tisse entre le Père, le Fils, et l'Esprit Saint en lien avec les disciples.

Après cette observation préliminaire, nous allons présenter *Merleau-Ponty* selon l'approche phénoménologique que nous emprunterons à l'auteur. Qu'est-ce que nous allons adopter de la pensée phénoménologique de Merleau-Ponty ? À cet effet, Emmanuel de Saint Aubert propose trois axes de dévoilement progressif dans la pensée de Merleau-Ponty selon l'ordre suivant :

Une phénoménologie de la *perception*, de l'*expression*, puis du *désir*<sup>160</sup>. L'auteur ajoute, « Il ne s'agit pas d'une simple succession [puisque] les questions de la perception, puis de l'expression, demeurent à l'œuvre jusqu'au bout<sup>161</sup> ».

Quant à nous, nous allons emprunter à Merleau-Ponty sa *phénoménologie du corps* autour de ces trois axes trouvés dans l'ensemble de son œuvre : la *perception*, l'*entrelacs* et l'*expression (corps-chair)*. Nous allons présenter brièvement ces trois axes pour montrer ce qu'il nous intéresse de retenir de chacun d'eux.

### *i- L'étude de la perception*

Les présupposés de base de la notion de 'perception' chez Merleau-Ponty apparaissent dans le texte de son exposé intitulé *Le Primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, exposé prononcé devant la Société française de Philosophie (23 novembre 1946). Pour l'auteur, l'étude de la perception montre que :

Le monde perçu n'est pas une somme d'objets, au sens que les sciences donnent à ce mot, que notre relation avec lui n'est pas celle d'un penseur avec un objet de pensée, et qu'enfin l'unité de la chose perçue, sur laquelle plusieurs consciences s'accordent, n'est pas assimilable à celle d'un théorème que plusieurs penseurs reconnaissent, ni l'existence perçue à l'existence idéale<sup>162</sup>.

---

<sup>159</sup> Nous empruntons cette expression à ROMANO Claude, *Le chant de la vie, Phénoménologie de Faulkner*, Paris, Gallimard, 2005, p. 16.

<sup>160</sup> SAINT-AUBERT Emmanuel de, *Du lien des êtres aux éléments de l'être, Merleau-Ponty au tournant des années 1945-1951*, Paris, Vrin, 2004, p. 21.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>162</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Paris, Verdier, 1996, p. 41.

Pour l'auteur la perception n'est pas un assemblage de parties puisque « le tout est antérieur aux parties<sup>163</sup> ». La perception ne cherche pas à enfermer les objets en concepts : « si elle relevait du concept, la question se poserait de savoir comment je puis la reconnaître dans les données sensibles<sup>164</sup> ». Et, le monde perçu par deux sujets n'est pas de l'ordre d'un théorème universellement valable pour tous les regardants.

*Ensuite*, l'auteur se demande si la perception de ce côté non-vu est tout simplement une affaire de disposition du corps par rapport à l'objet et dans ce cas, s'il suffirait de bouger pour voir le côté caché, ou si ce côté non vu peut être déduit (anticipé) par une loi géométrique<sup>165</sup>. La perception n'est pas une déduction formulée ainsi :

Il est vrai que la lampe comporte un dos, que le cube comporte une autre face. Or cette formule, 'il est vrai', ne correspond pas à ce qui m'est donné dans la perception, qui ne m'offre pas des vérités comme la géométrie, mais des présences<sup>166</sup>.

Le côté non vu, dit l'auteur, « est saisi par moi comme présent. [...] Le côté caché est présent à sa manière. Il est dans mon voisinage<sup>167</sup> ». Sur ce point, Merleau-Ponty donne une remarque fondamentale : « Je ne dois pas dire que les côtés non vus des objets sont simplement des perceptions *possibles*, ni non plus que ce sont les conclusions *nécessaires* d'une espèce d'analyse ou de raisonnement géométrique ». L'*objet total* ou la *chose même* ne s'offre pas par une simple *synthèse intellectuelle* de ce qui m'est donné par le côté vu et de ce qui est 'possible' du côté non-vu. La perception n'est pas de l'ordre d'une *synthèse intellectuelle* ; ce qui veut dire : « Il n'y a pas déchiffrement, inférence médiate, du signe au signifié, puisque les signes prétendus ne me sont pas donnés séparément<sup>168</sup> ».

Alors, qu'est-ce donc c'est la perception ? L'auteur donne l'exemple de la perception de la couleur. Merleau-Ponty note qu'il n'est pas vrai que nous puissions déduire « la couleur vraie d'un objet à partir de la couleur de l'entourage ou de l'éclairage, qui, la plupart du temps, ne m'est pas donnée<sup>169</sup> ». L'auteur précise que c'est la lumière du jour qui nous permet de

---

<sup>163</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Paris, Verdier, 1996, p. 47.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>165</sup> Cf. *Ibid.*, p. 44.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>168</sup> *Ibid.*, pp. 46-47.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 47.

percevoir « le jaune de l'éclairage artificiel et il altère la couleur des objets<sup>170</sup> ». Lorsque le jour sera tombé, dit l'auteur :

Cette couleur jaune ne sera plus perçue, et nous verrons les objets à peu près dans leur couleur vraie. La couleur vraie n'est donc pas déduite, compte tenu de l'éclairage, puisqu'elle apparaît précisément quand il disparaît<sup>171</sup>.

Ainsi, pour l'auteur, la *synthèse perceptive* n'est pas une *synthèse intellectuelle*, elle est une « synthèse de transition [selon Husserl] : j'anticipe le côté non vu de la lampe parce que je peux y porter la main<sup>172</sup> » ou elle peut être aussi une « synthèse d'horizon : le côté non vu s'annonce à moi comme 'visible d'ailleurs', à la fois présent et seulement imminent<sup>173</sup> ». Selon l'auteur, ce qui empêche d'aborder la perception comme un acte intellectuel, « c'est qu'un acte intellectuel saisirait l'objet ou comme *possible*, ou comme *nécessaire*, et qu'il [l'objet] est, dans la perception, 'réel'<sup>174</sup> ». Dans la *synthèse perceptive* l'objet est perçu comme :

La somme interminable d'une série indéfinie de vues perspectives dont chacune le concerne et dont aucune ne l'épuise. Ce n'est pas pour lui [l'objet] un accident de s'offrir à moi déformé, suivant le lieu que j'occupe, c'est à ce prix qu'il peut être 'réel'<sup>175</sup>.

Est constitutif de l'objet réel de se montrer 'déformé' où le tout se montre par ses parties. En fait, c'est sous cet angle de la *synthèse perceptive* que nous allons penser les données de la Révélation divine. C'est-à-dire, comment *Dieu* (le côté invisible) se montre-t-il par les aspects visibles et qui est donc le *sujet* de la perception ? L'auteur ajoute :

Ce sujet qui assume un point de vue, c'est mon corps en tant que champ perceptif et pratique, en tant que mes *gestes* ont une certaine portée, et circonscrivent comme mon domaine l'ensemble des objets pour moi familiers. La perception est ici comprise comme référence à un tout qui, par principe, n'est saisissable qu'à travers certaines de ses parties ou certains de ses aspects<sup>176</sup>.

Ce qui met à l'œuvre la *synthèse perceptive* c'est « *mon* » corps, « non pas ce corps possible, dont il est loisible de soutenir qu'il est une machine à information, mais ce *corps actuel* que

---

<sup>170</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Paris, Verdier, 1996, p. 47.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>176</sup> *Ibid.*, pp. 48-49.

j'appelle mien, la sentinelle qui se tient silencieusement sous mes paroles et sous mes actes<sup>177</sup>».

Ainsi la chose perçue est :

Une totalité ouverte à l'horizon d'un nombre indéfini de vues perspectives qui se recoupent selon un certain style. [...] La *perception* est donc un *paradoxe*, et la *chose perçue* elle-même est *paradoxxale*. Elle n'existe qu'en tant que quelqu'un peut l'apercevoir<sup>178</sup>.

Pourquoi la chose perçue est-elle paradoxale ? Puisque, selon Merleau-Ponty :

Les choses que je vois ne sont choses pour moi qu'à condition de se retirer toujours au-delà de leurs aspects saisissables. Il y a donc dans la perception un paradoxe de l'immanence et de la transcendance. Immanence, puisque le perçu ne saurait être étranger à celui qui perçoit ; transcendance, puisqu'il comporte toujours un au-delà de ce qui est actuellement donné<sup>179</sup>.

Voilà pourquoi l'apparition de *quelque chose*, ou la perception de la *chose même* « exige indivisiblement cette présence et cette absence<sup>180</sup> ». La *chose perçue* est toujours visible et invisible. Enfin, où se constitue cette expérience de la perception corporelle du monde ?

L'auteur dit ce qui suit :

L'expérience de la perception nous remet en présence du moment où se constituent pour nous les choses, les vérités, les biens, qu'elle nous rend un *logos* à l'état naissant. [...] Il ne s'agit pas de réduire le savoir humain au sentir, mais d'assister à la naissance de ce savoir, de nous la rendre aussi sensible que le sensible, de reconquérir la conscience de la rationalité, que l'on perd en croyant qu'elle va de soi, que l'on retrouve au contraire en faisant apparaître sur un fond de nature inhumaine. L'objet perçu est par définition présent et vivant, il cherche à définir une méthode d'approche qui nous donne l'être présent et vivant, et qui devra être appliquée dans la suite au rapport de l'homme avec l'homme dans le langage, la connaissance, la société et la religion<sup>181</sup>.

Nous trouvons en ce passage un point d'inspiration fondamental pour notre recherche. Il s'agit, comme dit Merleau-Ponty, d'adopter en tant que présupposé de base de notre travail l'expérience de la perception qui nous rend un *logos in statu nascendi*?. Cette perception de la chose « ne peut jamais être séparée de quelqu'un qui la perçoive, elle ne peut jamais être effectivement en soi parce que ses articulations sont celles même de notre existence et qu'elle se pose [...] au terme d'une exploration sensorielle qui l'investit d'humanité<sup>182</sup>». Jusqu'ici, pour le moment, il s'agit d'une présentation de la notion de *synthèse perceptive* proposée par Merleau-Ponty. Il nous faudra encore découvrir au cours de notre recherche le sens de la *perception du*

---

<sup>177</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, FolioPlus, [1964] 2006, p. 9.

<sup>178</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Paris, Verdier, 1996, p. 49.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>181</sup> *Ibid.*, pp. 67-68.

<sup>182</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 376.

*monde* avec autrui. Nous reviendrons sur ce point lorsque nous allons présenter les présupposés de base d'une *incarnation collective* au milieu du monde.

## ii- *L'entrelacs – l'empiétement*

Gilles Deleuze<sup>183</sup>, dans une conférence donnée le 20 janvier 1987 à Saint-Denis, résume avec clarté le sens merleau-pontinien de l'entrelacs. Deleuze dit : « C'est un entrelacs : les unes sont pour l'autre, l'autre est dans les unes. Encore une fois, c'est un rapport des sujets et du monde<sup>184</sup> ». Voyons comment Deleuze rend compte de l'enjeu de la notion de l'entrelacs chez Merleau-Ponty :

Merleau-Ponty disa[i]t : il fallait bien rompre avec l'intentionnalité parce que l'intentionnalité par elle-même, telle qu'elle est définie par Husserl, ne nous garantit pas que ce soit autre chose qu'un simple apprentissage psychologique. Donc si on veut échapper à la psychologie, l'intentionnalité ne suffisait pas. Or comment il y échappe ? Merleau-Ponty à la suite d'Heidegger, il le dit lui-même : ce qui va remplacer l'intentionnalité c'est le chiasme, l'entrelacs, cette espèce de torsion monde-sujet. Et c'est ce que Heidegger appellera le pli<sup>185</sup>.

*L'entrelacs* est donc une réponse à la notion husserlienne d'*intentionnalité*. L'entrelacs évoque la relation de *connivence* et un *accord rythmique* entre le corps percevant et le monde perçu. Sur ce point, Emmanuel de Saint Aubert dans son œuvre intitulée *Du lien des êtres aux éléments de l'être*, évoque l'abandon progressif par Merleau-Ponty des concepts classiques au profit d'un nouveau langage philosophique tissé des notions suivantes : « empiétement, entrelacs, chiasmes, enjambements, cercles, enroulements, doublures, nœuds<sup>186</sup> ». En effet, « sous un regard classique, ces figures ont une position ambiguë, à mi-chemin du sensible et de l'idée ; aux yeux de Merleau-Ponty, elles sont ce chemin même, dans sa totalité<sup>187</sup> ». Puis, de Saint Aubert observe que les termes empruntés par Merleau-Ponty ont une étroite affinité avec le geste :

---

<sup>183</sup> Bien que normalement l'appréciation de Deleuze par rapport à la phénoménologie, comme le note Pierre Rodrigo « est d'une tonalité clairement anti-phénoménologique », ici, l'auteur nous donne une mise en perspective de la notion du 'chiasme-entrelacs' en réponse et à la place de la notion d'*intentionnalité* chez Husserl. Cf. RODRIGO Pierre, « Chair et Figure chez Merleau-Ponty et Deleuze », in, *Chiasmi International, Merleau-Ponty, Cinquante ans après sa mort*, n 13, Paris, Vrin, 2011, p. 179.

<sup>184</sup> DELEUZE Gilles, « Cours Vincennes – Saint Denis » (20/01/1987), in, *Chiasmi International, Merleau-Ponty, Cinquante ans après sa mort*, n 13, Paris, Vrin, 2011, p. 173.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>186</sup> SAINT-AUBERT Emmanuel de, *Du lien des êtres aux éléments de l'être, Merleau-Ponty au tournant des années 1945-1951*, Paris, Vrin, 2004, p. 19.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 19.

[Ces figures] assument la thèse qu'une idée n'est vivante et valable que dans l'horizon d'un geste qui montre, et dans ce geste même. Chaque figure de Merleau-Ponty est un tel geste, et sa philosophie en devient peu à peu l'exercice continu : un travail d'expression<sup>188</sup>.

Tout en tenant compte de l'adoption d'un nouveau langage philosophique et de l'abandon progressif des concepts classiques, repérons comment Merleau-Ponty s'approprie et réinterprète les termes phénoménologiques de Husserl.

**[1] Intuition originaire.** Nous assumons le principe d'« *intuition originaire* » de notre *lecture phénoménologique*, tel que Husserl le propose et tel qu'il est repris par Merleau-Ponty. Ainsi, pour Husserl, ce principe est lié à d'autres termes de sa phénoménologie comme la réduction transcendantale, l'intentionnalité, la visée et l'*époké*<sup>189</sup>. Husserl propose un point de départ intuitif de la recherche qui consiste dans l'acte de rassemblement et de **constitution** d'un corpus avec les *données* visées et disséminées jusqu'à présent dans d'autres actes. Cette méthode husserlienne de l'*intuition donatrice originaire* est reprise par Merleau-Ponty pour décrire la perception comme un *noyau de signification primaire* :

Dans le silence de la conscience originaire, on voit apparaître non seulement ce que veulent dire les mots, mais encore ce que veulent dire les choses, le noyau de signification primaire autour duquel s'organisent les actes de dénomination et d'expression<sup>190</sup>.

**[2] Mise entre parenthèses et réduction.** La recommandation husserlienne<sup>191</sup> de la *mise entre parenthèses* de tout jugement préalable sur le monde a pour objet l'intention de *revenir à la chose même*. En effet, Merleau-Ponty interprète le terme 'réduire' au sens d'un commencement continué qui entraîne la mise en œuvre d'une recherche :

---

<sup>188</sup> SAINT-AUBERT Emmanuel de, *Du lien des êtres aux éléments de l'être, Merleau-Ponty au tournant des années 1945-1951*, Paris, Vrin, 2004, p. 19.

<sup>189</sup> HUSSERL Edmond, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Gallimard, [1913] 1950, pp. 22-23. Husserl définit ainsi ce principe : « L'intuition de l'essence est la conscience de quelque chose, d'un 'objet', d'un quelque chose sur quoi se dirige le regard de l'intuition et qui est 'donné en personne' (*Selbstgegeben*) dans cette intuition ; mais cet objet peut encore être 'représenté' (*vorgestellt*) dans d'autres actes, pensé de façon vague ou distincte, pris pour sujet de jugements prédicatifs vrais ou faux. [...] Tout ce qui peut être objet, ou pour parler en logicien 'tout sujet possible de jugements prédicatifs vrais' a précisément une manière propre de rencontrer, avant toute pensée prédicative, le regard de la représentation, de l'intuition, qui l'atteint éventuellement dans son 'ipséité corporelle', le regard qui le saisit (*erfassenden*). La vision de l'essence est donc une intuition ; et si elle est une vision au sens fort et non une simple et peut-être vague présentification (*Vergegenwärtigung*), elle est une intuition donatrice originaire ».

<sup>190</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 16.

<sup>191</sup> HUSSERL Edmond, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Gallimard, [1913] 1950, pp. 2102. Husserl formule ces concepts de la manière suivante : « Ce que nous mettons hors de jeu, c'est la thèse générale qui tient à l'essence de l'attitude naturelle ; nous mettons entre parenthèses absolument tout ce qu'elle embrasse dans l'ordre ontique : par conséquent tout ce monde naturel qui est constamment 'là pour nous', 'présent', et ne cesse de rester là à titre de 'réalité' pour la conscience, lors même qu'il nous plaît de le mettre entre parenthèses. Quand je procède ainsi, comme il est pleinement au pouvoir de ma liberté, je ne nie donc pas ce 'monde', [...] j'opère l'*εποχή* 'phénoménologique' qui m'interdit absolument tout jugement portant sur l'existence spatio-temporelle ».

Les problèmes de la réduction ne sont plus pour lui [Husserl] un préalable ou une préface : ils sont le commencement de la recherche, ils en sont en un sens le tout, puisque la recherche est, il l'a dit, commencement continué<sup>192</sup>.

Ainsi, la *réduction* merleau-pontinienne s'inscrit à l'intérieur de l'expérience de la *perception* du monde en tant que *vécu* et *perçu* par le corps :

Celui qui nous est révélé par nos sens et par l'usage de la vie, semble à première vue le mieux connu de nous, puisqu'il n'est pas besoin d'instruments ni de calculs pour y accéder, et qu'il nous suffit, en apparence, d'ouvrir les yeux et de nous laisser vivre pour y pénétrer<sup>193</sup>.

Merleau-Ponty observe que cette procédure de la perception comme moyen d'accès au monde est largement ignorée et que nous devons à l'art et à la pensée moderne de nous faire voir le monde tel que nous le vivons :

Je voudrais montrer dans ce [travail] qu'il est dans une large mesure ignoré de nous tant que nous demeurons dans l'attitude pratique ou utilitaire, qu'il a fallu beaucoup de temps, d'effort et de culture pour la mettre à nu, et que c'est un des mérites de l'art et de la pensée moderne (j'entends par là l'art et de la pensée depuis 50 ou 70 ans) de nous faire redécouvrir ce monde où nous vivons mais que nous sommes toujours tentés d'oublier<sup>194</sup>.

L'instrument élémentaire pour enregistrer ce *monde perçu* est la **description** de ce qui est donnée. Cette procédure échappe à toute *déduction logique*. L'auteur observe : « Il s'agit de décrire, et non pas d'expliquer ou d'analyser<sup>195</sup> ». En fait, cette *procédure de base* concerne les actes de *décrire* et de *constituer*, et il nous est permis d'accorder ceux-ci avec les données de l'économie narrative et théâtrale.

Dans notre travail d'écriture proprement *théologique*, nous mettrons entre parenthèses les *présupposés du discours trinitaire*, discours élaborés dans une étape postérieure à la révélation du Nouveau Testament. Ainsi, à l'intérieur de ces « présupposés discursifs », nous classons les élaborations des concepts autour de la *Trinité* tels que : la *doctrine trinitaire*, la connaissance de Dieu comme Un et Trine, le *concept de Trinité* dans sa version économique et immanente, les *personnes divines* (processions, substance, relations subsistantes, hypostases, trois personnes et missions). L'intérêt de cette *mise entre parenthèses* est de découvrir (réduction) à l'intérieur du récit johannique une relation d'être ensemble entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples, une relation perceptible *in statu nascendi*. De cette façon, la question de fond de la

---

<sup>192</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Éloge de la philosophie*, Paris, Gallimard, [1953]1960, p. 202.

<sup>193</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Causeries 1948, Ensemble de conférences radiophoniques*, établies et annotées par Stéphanie MÉNASÉ, Paris, Seuil (traces écrites), 2002, p. 11.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>195</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 8.

*réduction* portera sur les indices d'une *théo-logie* sous-jacente au récit johannique concernant la relation évoquée sur les traces d'une poétique gestuelle.

En ce qui concerne l'art théâtral, nous mettrons entre parenthèses les *outillages dramatiques* selon les termes suivants : auteur, personnage, rôle, représentation, jeu, metteur en scène, spectacle, public. En mettant entre parenthèses ces données dramatiques, nous allons rendre compte de l'émergence d'une *poétique gestuelle* à travers la présence vive et corporelle de l'acteur sur scène qui dévoile le sens du phénomène de la *dramaticité* (l'acte de *faire* qui engage le corps) et de la *théâtralité* (le *fait* d'être exposé au regard d'autrui).

Nous observerons dans la suite les termes majeurs de la *phénoménologie du corps* de Merleau-Ponty, termes qui nous permettront de penser la *poétique gestuelle* de la relation entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples.

### ***iii- L'expression du corps et son incarnation au milieu du monde***

En ce qui concerne la *phénoménologie du corps*, Merleau-Ponty refuse une conception dualiste de la distinction faite par Husserl concernant l'acte de conscience auquel correspond un objet de conscience. Dans un entretien avec Jean-Paul Weber, Merleau-Ponty montre sa différence de position par rapport à la compréhension du corps chez Husserl. À la question posée par Weber, « De quand date votre divorce d'avec Husserl ?<sup>196</sup> », Merleau-Ponty répond en ces termes :

Il a commencé dès le début. J'ai toujours été frappé par ce fait que, dès qu'il touche au corps, Husserl ne parle plus la même langue. On ne peut étudier le corps comme on étudie une chose quelconque du monde. Le corps est à la fois visible et voyant. Il n'y a plus ici dualité, mais unité indissoluble. C'est le même corps qui est vu et qui voit. J'ai voulu partir de là<sup>197</sup>.

Cette unité indissoluble du corps qui est à la fois voyant et visible, évoquée ici par Merleau-Ponty, nous permet de reconnaître le sens que l'auteur donne à l'*expression*. Il s'agit du phénomène d'une *théâtralité corporelle* signifié par l'acte du regard réciproque (voyant-visible). En tenant compte de ce point de départ de la compréhension de l'*expression* liée à *théâtralité*

---

<sup>196</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Parcours deux 1951-1961*, Paris, Verdier, 2000, p. 303.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 303.



*corporelle* de l'acte du regard, l'auteur situe à l'intérieur de cette correspondance entre voyant et visible une *dramaticité corporelle* de l'*expression* selon les termes suivants :

Dans le geste de désignation, déjà, non seulement le corps déborde sur un monde dont il porte en lui le schéma : il le possède à distance plutôt qu'il n'en est possédé. À plus forte raison le geste d'expression, qui se charge de dessiner lui-même et de faire paraître au-dehors ce qu'il vise, récupère-t-il le monde. Mais déjà, avec notre premier geste orienté, les rapports infinis de *quelqu'un* avec sa situation avaient envahi notre médiocre planète et ouvert à notre conduite un champ inépuisable. Toute perception, toute action qui la suppose, bref tout usage humain du corps est déjà *expression primordiale*<sup>198</sup>.

Retenons de ce passage le sens d'*expression primordiale* qui se montre dans le 'premier geste orienté' ou dans le 'geste de désignation', advenant ainsi à l'état naissant comme l'opération première de la mise en forme du monde où le *geste* et la *pensée* vont ensemble. Quelle place aurait-elle pour le langage (parole et écriture) dans cette expression primordiale ? L'auteur note le point suivant :

[Il ne s'agit pas de] ce travail dérivé qui substitue à l'exprimé des signes donnés par ailleurs avec leur sens et leur règle d'emploi, mais l'opération première qui d'abord constitue les signes en signes, fait habiter en eux l'exprimé par la seule éloquence de leur arrangement et de leur configuration, implante un sens dans ce qui n'en avait pas<sup>199</sup>.

Selon cette perspective, l'auteur n'oppose pas l'expression primordiale du geste (l'exprimé) au langage (signes), mais les deux naissent ensemble. Le sens se montre à travers cette opération première et le sens d'un tel geste ne vient pas d'un langage extérieur à lui. Pour l'auteur, le geste du corps dans sa connivence avec le monde « l'introduit dans un ordre de relations<sup>200</sup> ». Merleau-Ponty situe dans cet acte d'ordonnement qu'opère le geste l'élargissement du sens de l'*expression* :

Malgré la diversité de ses parties, qui le rend fragile et vulnérable, le corps est capable de se rassembler en un geste qui domine pour un temps leur dispersion et impose son monogramme à tout ce qu'il fait<sup>201</sup>.

En fait, le geste introduit un horizon, rend manifeste et constitue un 'monde' de relation lorsqu'il imprègne son '*monogramme*' (*expression*) au corps et à tous les actes qu'il est en train de faire : il accomplit ainsi de son propre mouvement un acte poétique où son *logos perceptif* s'affirme de lui-même comme une œuvre (l'acte poétique). À cet effet, dit Merleau-Ponty, « le

---

<sup>198</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard [Folio-essais], 1960, p. 108.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>201</sup> *Ibid.*, pp. 110-111.

sens du geste expressif [...] est par principe un sens en genèse. L'avènement est une promesse d'événements<sup>202</sup>». C'est pourquoi, dit l'auteur :

Il ne s'agit pas d'une simple *analogie* : c'est l'opération expressive du corps, commencée par la moindre perception, qui s'amplifie en peinture et en art. Le champ des significations picturales est ouvert depuis qu'un homme a paru dans le monde<sup>203</sup>.

L'*expression* est intrinsèquement liée au *geste* puisque celui-ci rend manifeste la connivence du *corps* avec le *monde*. Sur ces traces de l'expressivité du corps, nous allons maintenant aborder la réalité de l'incarnation inter-corporelle au milieu du monde.

En effet, nous avons signalé lors de l'introduction à ce chapitre d'ouverture l'intérêt de dialoguer avec Merleau-Ponty au sujet du *phénomène du corps vécu et perçu dans la relation avec le monde et avec les autres*. Nous avons insisté pareillement sur l'orientation principale de notre recherche qui vise une question théologique : le lien entre l'expérience des croyants eux-mêmes et la relation avec Celui que les chrétiens appellent « Père, Fils et Esprit Saint ».

Nous repérons chez Merleau-Ponty une référence à la notion *chrétienne* de l'*Incarnation* lorsqu'il considère la raison de l'engagement chrétien dans le monde. Cette notion adoptée par l'auteur afin de fonder le rapport du corps chrétien au monde nous autorise à considérer l'*Incarnation* comme point de convergence entre ces deux champs, phénoménologique et théologique. L'auteur l'affirme ainsi :

L'Incarnation change tout. Après l'Incarnation, Dieu a été dans l'extérieur. On l'a vu à un certain moment, en un certain lieu, il a laissé derrière lui des souvenirs, des paroles qui se transmettent. Désormais le chemin de l'homme à Dieu n'est plus la réflexion, mais le commentaire et l'interprétation de ce message ambigu dont l'énergie n'est jamais épuisée. Le christianisme est en ce sens aux antipodes du 'spiritualisme'. Il remet en question la distinction du corps et de l'esprit, de l'intérieur et de l'extérieur<sup>204</sup>.

Sur ce point, Paul Corset, dans un exposé intitulé *Maurice Merleau-Ponty : Du corps à la chair*, note en se référant à la citation précédente :

La philosophie de Merleau-Ponty peut être saisie comme une philosophie de l'incarnation<sup>205</sup> en tant qu'engageant le corps. Il y a ici une sorte de fondement théologique de la valeur du sensible<sup>206</sup>.

---

<sup>202</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard [Folio-essais], 1960, p. 112.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>204</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, [Nagel : 1966]1996, p. 212.

<sup>205</sup> Voir également, RYAN Francis, *The Body as Symbol, Merleau-Ponty and Incarnational Theology*, Washington, Cleveland, Corpus Papers, 1970.

<sup>206</sup> CORSET Paul, « Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), Du corps à la Chair », Groupe de travail interdisciplinaire sur les cinq sens : « Les soubassements de la pensée de Merleau-Ponty que l'on doit avoir à l'esprit pour aborder chez lui la question des cinq sens », exposé le 14 octobre 2005, p. 3.

Dans ce même sens, Gilles Labelle, dans la conclusion de son article intitulé *Merleau-Ponty et le Christianisme*, se demande : « Ne faut-il pas constater que tant la Révélation chrétienne que la philosophie de Merleau-Ponty disposent en leur centre la notion d'«incarnation»<sup>207</sup> ? ». Nous ne chercherons pas à établir une opposition entre ces deux aspects de l'*incarnation*<sup>208</sup> – sensible et théologique –, mais à reconnaître leur complémentarité. En effet, la notion d'*incarnation* nous permet de relier la pensée phénoménologique de l'auteur (le corps sentant et senti dans le monde) à la pensée théologique présente dans le récit johannique (le corps de chair de l'homme Jésus – *Leib Christi* – avec ses disciples dans le monde).

Dans la suite, nous allons relever la compréhension phénoménologique de l'*incarnation* selon Merleau-Ponty. Elle concerne la compréhension du corps en relation avec les autres et dans le monde. Ainsi, dans un *premier moment*, nous relèverons quelques éléments phénoménologiques relevant de la relation du corps avec le monde. *Ensuite*, pour reprendre la problématique soulevée par Engel à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (1785) nous en constaterons : comment l'auteur aborde la relation du *monde sensible* au *monde de l'expression* ? *Finalement*, nous évoquerons le traitement du geste en tant que '*logos silencieux*'. Signalons donc les traces majeures de la pensée de l'auteur concernant le phénomène de la relation du corps avec le monde à partir de la notion d'*incarnation*.

### ✓ *Le corps au milieu du monde*

Nous trouvons dans l'œuvre de Merleau-Ponty intitulée *Signe*, une référence au terme « *Verleiblichung*<sup>209</sup> », un concept husserlien d'incarnation. Selon Nathalie Depraz, en son article intitulé *Chair de l'esprit et esprit de la chair chez Hegel, Schelling et Husserl*, elle note que le terme husserlien d'incarnation ne se rapporte pas au terme théologique de « *Menschwerdung* » qui est traduit par « devenir-homme », terme employé couramment par Hegel et Schelling<sup>210</sup>. À cet égard, Depraz observe :

<sup>207</sup> LABELLE Gilles, « Merleau-Ponty et le Christianisme », in *Laval théologique et philosophique*, 58, 2 (2002), p. 339.

<sup>208</sup> Désormais, l'évocation du terme « incarnation » embrasse les deux acceptions : *phénoménologique* (le rapport sensible du corps au monde) et *théologique* (l'avènement du Logos dans la chair).

<sup>209</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, Folio-essais, 1960, p. 137.

<sup>210</sup> Cf. DEPRAZ Nathalie, « Chair de l'esprit et esprit de la chair chez Hegel, Schelling et Husserl », in *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, 94, 1 (1996), pp. 19-29.

À propos de l'incarnation, Husserl ne parle jamais de *Menschwerdung*, terme qui inscrit d'emblée la problématique de l'Incarnation dans un registre théologique, mais de *Verleiblichung*, forgeant dès lors un terme à partir de la notion de *Leib* (chair), [...] et qui met l'accent sur le caractère sensible, voir sensuel, en tout cas vital du corps<sup>211</sup>.

En tenant compte de la remarque précédente, nous retrouvons chez Merleau-Ponty un usage similaire du terme « *Leib* » (la chair) lorsqu'il note la jonction *touchant-touché* :

La chair, le *Leib*, ce n'est pas une somme de se toucher (de 'sensations tactiles'), mais pas non plus une somme de sensations tactiles + des 'kinesthèses', c'est un 'je peux'<sup>212</sup>.

Dans une telle conception de la chair (*Leib*) en tant que « je peux » ou une motricité par laquelle je tends vers le monde, le sens de l'*incarnation* acquiert une connotation de mouvement vers le monde qui entraîne un engagement personnel et inter-corporel sur le seuil de ce monde. Ainsi, une telle « incarnation » dans le monde implique de rendre compte de sa situation historique personnelle :

Pour qu'autrui ne soit pas un vain mot, il faut que jamais mon existence ne se réduise à la conscience que j'ai d'exister, qu'elle enveloppe aussi la conscience qu'on peut en avoir et donc mon incarnation dans une nature et la possibilité au moins d'une situation historique. Le cogito doit me découvrir en situation<sup>213</sup>.

Ensuite, la présence de l'autre se fait perceptible une fois que « je » me reconnais en situation dans la découverte de « mon » incarnation personnelle en ce monde. En fait, la découverte de l'autre ouvre à l'élargissement de cette incarnation où nous nous découvrons partageant le monde avec les autres. Merleau-Ponty note :

Il s'agit de comprendre mon incarnation, mais encore quand il s'agit de comprendre comment je peux assumer la vue qu'autrui a de moi ou enfin notre commune appartenance au monde<sup>214</sup>.

Ainsi, l'incarnation relève de l'appartenance commune au monde avec les autres. Cet acte de s'incarner avec les autres dans le monde nous ramène à considérer la mise en place de ce que l'auteur appelle « une certaine modulation de mon corps comme être au monde<sup>215</sup> », et les actes qui reposent sur l'« infrastructure corporelle<sup>216</sup> ». En effet, nous relèverons quelques dispositions du corps évoquées par Merleau-Ponty et qui ont le sens de cette incarnation en

---

<sup>211</sup> DEPRAZ Nathalie, « Chair de l'esprit et esprit de la chair chez Hegel, Schelling et Husserl », in, *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, 94, 1 (1996), pp. 29-30.

<sup>212</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 303.

<sup>213</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 13.

<sup>214</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *op. cit.* (note 212), p. 98.

<sup>215</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *op. cit.* (note 213), p. 464.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 494.

tant que ‘modulation du corps comme être au monde’. Ces dispositions sont composées autour de ces trois termes : enjambement, embrassement et engagement.

[1] *La première modulation charnelle relève de la notion d’enjambement*<sup>217</sup>. Nous retenons pour le moment deux acceptions de cet acte d’enjamber : (a) se tenir debout en étendant les jambes, (b) l’acte de se mettre en route à la recherche de l’autre. Il s’agit donc d’un acte originel du corps qui se met debout pour traverser l’espace à un moment donné particulier :

Nous devons reconnaître comme un fait dernier l’enjambement du divers par l’existence et en particulier la possession corporelle de l’espace, et que notre corps, en tant qu’il *vit* et se fait geste, ne s’appuie que sur son effort pour être au monde, tient debout parce que son penchant est vers le haut, que ses champs perceptifs le tirent vers cette position risquée, et ne saurait recevoir d’un esprit séparé ce pouvoir<sup>218</sup>.

L’acte d’enjamber implique en effet le drame de se tenir debout qu’engage le fait d’être au monde. Dans cette position du corps érigée et pourtant exposée à toute sorte de repliement, nous repérons l’acte originel de la dramatique du corps. En fait, l’acte d’enjamber implique une disposition du corps dans l’espace et dans le temps. L’auteur précise en ces termes :

Quand par exemple l’homme marchant a été pris au moment où ses deux pieds touchaient le sol : car alors on a presque l’ubiquité temporelle du corps qui fait que l’homme enjambe l’espace ; [...] la position de chaque membre est autrement datée, et comme tous restent visiblement dans l’unité d’un corps, c’est lui qui se met à enjamber la durée<sup>219</sup>.

En outre, l’acte d’enjamber concerne le phénomène de mettre les deux pieds par terre pour se mettre debout et pour se déplacer pourtant dans l’espace et dans le temps à la rencontre de l’autre. C’est pourquoi nous pouvons dire que l’enjambement dénote simultanément l’acte d’empiétement du ‘*moi*’ vers l’*autre*. Cet acte désigne une disposition du corps qui s’ouvre vers l’autre pour célébrer ensemble une rencontre et une reconnaissance réciproque :

Le corps n’est rien de moins, mais rien de plus que condition de possibilité de la chose. Quand on va de lui à elle, on ne va ni du principe à la conséquence, ni du moyen à la fin : on assiste à une

---

<sup>217</sup> SAINT-AUBERT Emmanuel de, *Du lien des êtres aux éléments de l’être, Merleau-Ponty au tournant des années 1945-1951*, Paris, Vrin, 2004, p. 43, constate : « Merleau-Ponty entretiendra une synonymie entre « empiéter » et « enjamber », particulièrement sensible dans les derniers manuscrits. Cette synonymie ne conduit pas à un affadissement de l’agressivité de l’empiétement au profit du schème tranquille de la promenade du soir, car la figure de l’*enjambement* hérite elle-même d’un contexte politique violent. Ses dix premières occurrences dans le corpus sont une référence à un passage précis du *Terrorisme et Communisme* de Trotsky, Paris, Bibliothèque Communiste, 1920, p. 55 ». Ce même auteur note à la page 43 que « la figure d’*enjambement* hérite elle-même d’un contexte politique violent ». Dans cette même page, note 3, l’auteur cite l’usage du verbe « enjamber » en son sens politique présent dans *Les aventures de la dialectique*.

<sup>218</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, Folio-essais, 1960, p. 111.

<sup>219</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *L’Œil et l’Esprit*, Paris, Gallimard, Folioplus, [1964] 2006, p. 54.

sorte de propagation, d'empiétement ou d'enjambement qui préfigure le passage du *solus ipse* à l'autre, de la chose 'solipsiste' à la chose intersubjective<sup>220</sup>.

De manière que l'acte d'enjamber ou d'empiéter signifie le passage du *solus ipse* (le sujet construit de Husserl) à l'intersubjectivité. En fait, Merleau-Ponty veut sortir d'un type d'empiétement où le « pour-soi » se met à la place de l'autre pour parler au nom de tous :

Cet agnosticisme touchant l'être pour soi d'autrui, qui paraissait garantir son altérité, apparaît soudain comme le pire des empiétements sur elle. Car celui qui l'énonce implique qu'il est applicable à tous ceux qui l'écoutent : il ne parle pas seulement de soi, de sa perspective, et pour lui-même, il parle pour tous. [...] Ce singulier qu'il se permet – le Pour Soi, le Pour Autrui –, indique qu'il pense parler au nom de tous, qu'il implique dans sa description le pouvoir de parler pour tous, alors qu'elle conteste ce pouvoir<sup>221</sup>.

L'auteur critique cette position solipsiste d'une « philosophie de la vision [qui] a cru établir entre lui et moi un rapport d'être, – puisque c'est dans mon être que je suis atteint par la vue qu'autrui prend de moi –, et un rapport de négation pure<sup>222</sup> ». Face à cette position, Merleau-Ponty déplace ce rapport d'être moi-autrui pour proposer une réciprocité où se met en place la correspondance des « uns pour les autres et non pas seulement l'un pour l'autre<sup>223</sup> ».

[2] *La deuxième 'modulation corporelle' concerne l'acte d'embrassement ou d'enveloppement. Cet acte met l'accent sur une 'connivence' effective avec le monde au sens d'une 'communion' ou d'un acte d'accouplement. Ainsi, l'auteur met en relation le corps avec le monde à travers le contact opéré par l'embrassement :*

Le corps est dressé debout devant le monde et le monde debout devant lui, et il y a entre eux un rapport d'embrassement. Et entre ces deux êtres verticaux, il y a, non une frontière, mais une surface de contact<sup>224</sup>.

En fait, cette surface de contact qu'opère l'acte d'embrasser renforce la notion d'un horizon commun entre mon corps et celui de l'autre. L'acte d'embrasser manifeste notre manière d'être au monde au gré de notre participation réciproque, au sens du *Leib Christi* :

Comme le sacrement non seulement symbolise sous des espèces sensibles une opération de la Grâce, mais encore est la présence réelle de Dieu, la fait résider dans un fragment d'espace et la communique à ceux qui mangent le pain consacré s'ils sont intérieurement préparés, de la même manière le sensible a non seulement une signification motrice et vitale mais n'est pas autre chose

---

<sup>220</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard [Folio-essais], 1960, p. 282.

<sup>221</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 109.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 318.

qu'une certaine manière d'être au monde qui se propose à nous d'un point de l'espace, que notre corps reprend et assume s'il en est capable, et la sensation est à la lettre une communion<sup>225</sup>.

Ainsi, une telle atmosphère de communion inter-corporelle avec les autres et avec le monde qui nous entoure évoque le sens de l'acte d'*embrassement*. L'auteur donne l'exemple de la peinture :

Le tracé, la touche du pinceau, et l'œuvre visible ne sont que la trace d'un mouvement total de Parole, qui va à l'Être entier et que ce mouvement embrasse aussi bien l'expression par les traits que l'expression par les couleurs, aussi bien mon expression que celle des autres peintres<sup>226</sup>.

En ce qui concerne l'embrassement comme acte d'accouplement des corps au monde, l'auteur fait cette remarque :

L'accouplement des corps, c'est-à-dire l'ajustement de leurs intentions à une seule 'concrétisation', 'réalisation', 'exécution' (Erfüllung), à un seul mur où ils se heurtent de deux côtés, est latent dans la considération d'un seul monde sensible, participable par tous, qui est donné à chacun. L'unicité du monde visible, et, par empiètement, invisible, telle qu'elle s'offre par redécouverte de l'Être vertical, est la solution du problème des 'rapports de l'âme et du corps'<sup>227</sup>.

Cet acte d'*accouplement des corps* qui rend possible la considération d'un seul *monde sensible et participable* par tous nous amène à évoquer la troisième modulation charnelle.

[3] Une troisième modulation charnelle est signifiée par l'acte d'*engagement*<sup>228</sup>. Cet acte implique le fait d'« habiter » le monde qui sollicite l'*investissement*<sup>229</sup> du corps tout entier. Pour Merleau-Ponty,

Le corps en mouvement [...] *habite* l'espace (et d'ailleurs le temps) parce que le mouvement ne se contente pas de subir l'espace et le temps, il les assume activement, il les reprend dans leur signification originelle qui s'efface dans la banalité des situations acquises<sup>230</sup>.

Nous voulons découvrir le sens originel d'une *poétique gestuelle* des corps en mouvement, étant donné qu'ils sont *habitants* de l'espace et du temps. Puisque le corps 'assume activement' l'espace et le temps, dit l'auteur :

---

<sup>225</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, pp. 256-257.

<sup>226</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 261.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>228</sup> Quant à l'*engagement* dans le monde, l'auteur note que toute perception du monde soumise à la réduction philosophique ne doit pas faire l'économie de notre « intérêt pour le monde qui nous définit, sans reculer en deçà de notre engagement pour le faire apparaître lui-même comme spectacle, sans passer du fait de notre existence à la nature de notre existence, du *Dasein* au *Wesen* », in, MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 15.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 490, l'auteur juge synonymique l'investissement et l'être en situation : « la passivité n'est pas la réception par nous d'une réalité étrangère ou l'action causale du dehors sur nous : c'est un investissement, un être en situation ».

<sup>230</sup> *Ibid.*, p.132.

Il ne faut donc pas dire que notre corps est dans l'espace ni d'ailleurs qu'il est dans le temps. Il *habite* l'espace et le temps. [...] De même qu'il est nécessairement '*ici*', le corps existe nécessairement '*maintenant*'<sup>231</sup>.

C'est pourquoi les corps qui se rencontrent sur la scène du monde s'y impliquent l'un et l'autre en réciprocité. L'auteur analyse ainsi ce lien indénouable entre habitation du monde et intersubjectivité :

La compréhension des gestes s'obtient par la réciprocité de mes intentions et des gestes d'autrui, de mes gestes et des intentions lisibles dans la conduite d'autrui. Tout se passe comme si l'intention d'autrui *habitait* mon corps ou comme si mes intentions *habitaient* le sien. [...] Le geste est devant moi comme une question, il m'indique certains points sensibles du monde, il m'invite à l'y rejoindre<sup>232</sup>.

Ces *modulations charnelles* que nous venons d'énoncer nous permettront de penser notre existence incarnée avec les autres dans le monde comme un *acte poétique (poiein)*, puisque, comme note l'auteur :

Mon corps perçoit le corps d'autrui et il y trouve comme un prolongement miraculeux de ses propres intentions, une manière familière de traiter le monde ; désormais, comme les parties de mon corps forment ensemble un système, le corps d'autrui et le mien sont un seul tout, l'envers et l'endroit d'un *seul phénomène* et l'existence anonyme dont mon corps est à chaque moment la trace *habite* désormais ces deux corps à la fois. [...] Mais cette vie étrangère, comme la mienne avec laquelle elle communique, est une vie ouverte<sup>233</sup>.

En effet, chercher à comprendre ce phénomène d'une commune appartenance au monde, « ce n'est pas chercher ce qu'il est en idée, une fois que nous l'avons réduit en thème de discours, c'est chercher ce qu'il est en fait pour nous avant toute thématization<sup>234</sup> ». Ainsi, l'accès au *fait (poiein)* de l'existence avec les autres dans le monde constitue pour nous l'horizon de notre poétique gestuelle.

Nous allons découvrir par la suite dans les propos de Merleau-Ponty l'*Être à l'état naissant* qui fonde et constitue le *principe sauvage* du *logos silencieux* du geste.

---

<sup>231</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p.174.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 411.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 16.



## ✓ *Le logos silencieux du geste*

L'incarnation du corps au monde en tant qu'expression dramatique nous appelle à considérer le geste comme 'logos', ou selon les termes de Merleau-Ponty, il est possible de penser le geste comme un « *logos silencieux* » avant qu'il ne devienne un « *logos proféré* ». Il s'agit de reconnaître le sens qu'il donne à « *être sauvage* ou brut qui intervient à tous les niveaux. Il se rencontre non seulement au niveau du monde physique, mais il est constitutif de la vie, et enfin il fonde le principe *sauvage du logos*<sup>235</sup> ».

[1] *L'Être sauvage*. Selon Merleau-Ponty, notre incarnation au monde par le corps résulte de notre implication commune dans l'Être :

L'implication des hommes dans le monde, et des hommes les uns dans les autres, même si elle ne peut se faire que moyennant des perceptions et des actes, est transversale par rapport à la multiplicité spatiale et temporelle de l'actuel. L'ouverture à un monde naturel et historique, c'est notre implication dans l'Être<sup>236</sup>.

[2] *Le logos silencieux du geste corporel*. Le corps expérimenté constitue un témoin silencieux de nos actes : « ce corps actuel que j'appelle mien, la sentinelle qui se tient silencieusement sous mes paroles et sous mes actes<sup>237</sup> ». Ainsi, la participation du corps au monde révèle le message de ce *logos silencieux* :

Il s'agit de ce 'logos' qui se prononce silencieusement dans chaque chose sensible, en tant qu'elle varie autour d'un certain type de message, dont nous ne pouvons avoir idée que par notre participation charnelle à son sens, qu'en épousant par notre corps sa manière de 'signifier' ; ou de ce 'logos' proféré dont la structure interne sublime notre rapport charnel au monde<sup>238</sup>.

Dans son œuvre intitulée *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty décrit le sens de ce *cogito tacite* ou *cogito silencieux* lié au geste. L'auteur note :

Il y a bien un cogito tacite, une épreuve de moi par moi. Mais cette subjectivité indéclinable n'a sur elle-même et sur le monde qu'une prise glissante. Elle ne constitue pas le monde, elle le devine autour d'elle comme un champ qu'elle ne s'est pas donné ; elle ne constitue pas le mot, elle parle comme on chante parce qu'on est joyeux ; elle ne constitue pas le sens du mot, il jaillit pour elle dans son commerce avec le monde et avec les autres hommes qui l'habitent, il se trouve à l'intersection de plusieurs comportements, il est, même une fois 'acquis', aussi précis et aussi peu définissable que le sens d'un geste<sup>239</sup>.

<sup>235</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 260.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>237</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, FolioPlus, [1964] 2006, p. 9.

<sup>238</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *op. cit.* (note 235), p. 258.

<sup>239</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 465.

Cette description du *cogito tacite* relève de sa capacité à entraîner une interaction entre le corps et le monde. Ainsi, le *logos* présent dans le *geste* est capable de capturer l'espace qui l'entoure, il est capable de saisir l'état d'esprit du moment pour mettre le mot en chant, il peut apparaître pareillement dans les échanges et les rencontres des habitants du monde, il se trouve dans les gestes, il se manifeste dans les expressions et il apparaît dans le mouvement du corps. En fait, pour Merleau-Ponty, ce *cogito tacite* est l'existence même :

Le *cogito tacite*, la présence de soi à soi, étant l'existence même, est antérieure à toute philosophie, mais il ne se connaît que dans les situations limites où il est menacé : par exemple dans l'angoisse de la mort ou dans celle du regard d'autrui sur moi. Ce qu'on croit être la pensée de la pensée, comme pur sentiment de soi ne se pense pas encore et a besoin d'être révélé. La conscience qui conditionne le langage n'est qu'une saisie globale et inarticulée du monde, comme celle de l'enfant à son premier souffle<sup>240</sup>.

Aux termes de la description signalée, le geste est un acte de silence par excellence. En fait, le milieu de la manifestation du geste en tant qu'activité physique du corps s'enveloppe d'une dense atmosphère de silence. De même, l'acte gestuel comme *logos silencieux* est étroitement lié au *logos proféré* de la parole.

En outre, Merleau-Ponty note le silence perceptif qui se révèle par le moyen d'un langage poétique :

L'objet en fil de fer dont je ne saurais dire ce qu'il est, ni combien de côtés il a et qui pourtant est là. Il y a un silence analogue du langage i. e. un langage qui ne comporte pas plus d'actes de significations réactives que cette perception<sup>241</sup>.

Ainsi donc, l'acte du geste est entièrement silence puisque celui-ci est le moyen de communication de sa signification « qui ne passe pas par l'évidence objective, mais la constitue et l'inaugure<sup>242</sup> » au cours de son incarnation dans le corps de celui qui l'accueille et le fait vivre. Dans la suite, nous serons amenés à découvrir la relation du monde sensible au monde de l'expression.

---

<sup>240</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 465.

<sup>241</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 316.

<sup>242</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 79.

## ✓ *Une communauté poétique*

L'intérêt de reconnaître le lien entre le monde sensible et le monde de l'expression est de constituer un champ ontologique tissé du lien opéré entre l'*expérience sensible du monde* (le vécu de la vie quotidienne) et la *poétique de l'art théâtral* (théâtralité) où l'*expression* joue un rôle de première importance.

Tout *d'abord*, Merleau-Ponty met en question la tendance actuelle d'une pensée opératoire et technique dans notre façon de nous rapporter au monde :

La pensée se réduit délibérément à l'ensemble des techniques de prise ou de captation qu'elle invente. Penser, c'est essayer, opérer, transformer, sous la seule réserve d'un contrôle expérimental. [...] La pensée opératoire devient une sorte d'artificialisme absolu où les créations humaines sont dérivées d'un processus naturel d'information<sup>243</sup>.

Ainsi, cette pensée marquée par la technique devient un principe normatif qui mesure toute forme de rapport au monde. Retenons encore de l'auteur cette description de la pensée objectiviste :

Nous sommes convaincus que l'acte d'exprimer, dans sa forme normale ou fondamentale, consiste, étant donné une signification, à construire un système de signes tel qu'à chaque élément du signifié corresponde un élément du signifiant, c'est-à-dire à représenter. [...] Représenter, ce sera ici, étant donné un objet ou un spectacle, le reporter et en fabriquer sur le papier une sorte d'équivalent, de telle manière qu'en principe tous les éléments du spectacle soient signalés sans équivoque et sans empiètement<sup>244</sup>.

[1] *Apprendre à voir le monde*. À la place de cette tendance d'expliquer le monde par le moyen de la technique, Merleau-Ponty met en lumière l'exemple de l'artiste, qui, à force de voir le monde, déchiffre sa frontière cachée et nous la rend sensible :

« Il est là, fort ou faible dans la vie, mais souverain sans conteste dans sa rumination du monde, sans autre 'technique' que celle que ses yeux et ses mains se donnent à force de voir, à force de peindre, acharné à tirer de ce monde où sonnent les scandales et les gloires de l'histoire des toiles qui n'ajouteront guère aux colères ni aux espoirs des hommes, et personne ne murmure. Quelle est donc cette science secrète qu'il a ou qu'il cherche ?<sup>245</sup>.

Retenons cette interrogation phénoménologique que se pose l'auteur à l'égard de la disposition de l'artiste face au monde : « Quelle est donc cette science secrète qu'il a ou qu'il cherche ?<sup>246</sup> ». En fait, cette *science secrète* ne serait pas de l'ordre d'une « construction<sup>247</sup> ». En

<sup>243</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, Folio plus, [1964] 2006, pp. 8-9.

<sup>244</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 205-206.

<sup>245</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *op. cit.* (note 243), p. 11.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 11.

fait, une première trace du lien entre le monde *sensible* et le monde de l'*expression* apparaît dans le dessin de l'enfant qui met en peinture son regard sur le monde :

Cette remarque nous oblige à reconsidérer le dessin de l'enfant. Car nous n'avons plus maintenant le droit ni le besoin de le définir seulement par rapport au moment final où il rejoint la perspective planimétrique. [...] Il nous faut au contraire comprendre pour eux-mêmes et comme accomplissement positif, les modes d'expression primordiaux<sup>248</sup>.

[2] *Le corps qui fait le lien entre le sensible et l'expression*. En citant Valéry, l'auteur montre bien que le corps opère le passage du sensible à l'expression :

Le peintre 'apporte son corps'. Et, en effet, on ne voit pas comment un Esprit pourrait peindre. C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. Pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement<sup>249</sup>.

Notons que l'auteur n'emprunte pas le langage de la 'métaphore' ou celui d'une pensée dialectique pour se référer à la relation qu'opère le corps mettant en lien le sensible et l'expression. L'auteur emploie la notion théologique de la *transsubstantiation*, terme qui désigne la conversion de la substance du pain et du vin en corps et sang du Christ. Il s'agit du passage du sensible à la chair, celle-ci, selon Merleau-Ponty, signifie : « le corps animé<sup>250</sup> ».

Afin de rendre compte de cette science secrète de l'artiste, l'auteur met l'exemple du peintre en lien avec son dessin et par extension, de l'acteur du théâtre en lien avec son acte scénique :

Le but est de marquer sur le papier une trace de notre contact avec cet objet et ce spectacle, en tant qu'ils font vibrer notre regard, virtuellement notre toucher, nos oreilles, notre sentiment du hasard ou du destin ou de la liberté. Il s'agit de déposer un témoignage, et non plus de fournir des renseignements. [Ainsi, le monde] sera reçu, il nous concernera comme une parole décisive, il réveillera en nous le profond arrangement qui nous a installés dans notre corps et par lui dans le monde, il portera le sceau de notre finitude, mais ainsi, et par là même, il nous conduira à la substance secrète de l'objet [sensible] dont nous n'avons que l'enveloppe. [Ainsi], les moyens d'expression de l'enfant, quand ils auront été repris délibérément par un artiste dans un vrai geste créateur nous donneront la résonance secrète par laquelle notre finitude s'ouvre à l'être du monde et se fait poésie<sup>251</sup>.

L'auteur reconnaît une conversion ou *transsubstantiation* du corps capable de rendre témoignage de son expérience du monde, et non de fournir un catalogue de renseignements de la composition d'une série des objets de ce monde.

---

<sup>247</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 206.

<sup>248</sup> Ibid., p. 206.

<sup>249</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, Folio plus, [1964] 2006, p. 12.

<sup>250</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes [folio essais]*, Paris, Gallimard, 1960, p. 370.

<sup>251</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *op. cit. (note 247)*, pp. 208-209.

[3] *Le corps est simultanément voyant et visible, touché et touchant.* Le secret caché ou l'énigme de la relation du corps avec le monde sensible et le monde de l'expression se dévoile dans cet acte du corps qui est à la fois voyant et visible :

Mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors 'l'autre côté' de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même. [...] Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps<sup>252</sup>.

Par le fait que le corps est à la fois voyant et visible, il n'y a plus de superposition entre le corps et le monde sensible. Ainsi, le monde est le prolongement et l'étoffe du corps et réciproquement. Nous repérons ici le lien avec les « modulations corporelles » évoquées lorsque nous avons présenté la relation du corps avec le monde. En fait, entre le corps et le monde ne s'érige pas un mur qui définirait une frontière, mais il y a un rapport d'*enjambement*, d'*embrassement* et d'*engagement*.

L'auteur rend compte enfin d'une poétique gestuelle qu'il développe en lui conférant un statut ontologique :

Mais l'opération expressive [...] prise à l'état naissant établit une situation commune qui n'est plus seulement une communauté d'être mais communauté de faire. C'est ici qu'a vraiment lieu l'entreprise de communication, et que le silence paraît rompu<sup>253</sup>.

L'auteur opère un nouveau renversement pour remettre en question notre appartenance commune au monde. Ainsi, la communauté de l'être doit rendre compte de sa propre poétique, c'est-à-dire devenir une communauté qui prend corps par le geste de l'ensemble. Sur ce point, l'auteur remarque :

Ici, nous ne pouvons plus, pour expliquer la communication, invoquer notre appartenance au monde : car c'est cette appartenance qui est en question et dont il s'agit justement de rendre compte. [...] Au moment où la première signification 'humaine' est exprimée, une entreprise est tentée qui passe notre préhistoire commune, même si elle en prolonge le mouvement : c'est cette parole conquérante qui nous intéresse, c'est elle qui rend possible la parole instituée, la langue<sup>254</sup>.

Nous avons signalé la remise en question de notre appartenance au monde de manière à rendre compte de la vie poétique dans le monde en tant que *communauté de l'agir et du faire*. Il s'agit de trouver les traces poétiques qui traversent l'histoire et se prolongent dans l'avenir.

---

<sup>252</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, Folio plus, [1964] 2006, pp. 13-15.

<sup>253</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 195.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 196.

Dans notre cas, il s'agit de découvrir les traces d'une poétique gestuelle qui constitue le geste de se tenir ensemble, des gestes capables de signifier et de rendre compte de l'existence d'une communauté poétique du faire pour vivre joyeusement ensemble.

Dans l'horizon de ce que nous venons d'évoquer, une telle poétique gestuelle du 'se tenir ensemble' arrive à son dernier silence quand elle s'efface devant le sens de vivre ensemble. Dans cette compréhension, nous dirons des significations du geste ce que Merleau-Ponty en écrit :

Il lui est essentiel de se dépasser comme geste, [il] est le geste qui se supprime comme tel et se dépasse vers un sens. [...] Si autrui est vraiment un autre, il faut qu'à un certain moment je sois surpris, désorienté, et que nous nous rencontrions, mais dans ce que nous avons de différent, et ceci suppose une transformation de moi-même et d'autrui aussi bien : il faut que nos différences ne soient plus comme des qualités opaques, il faut qu'elles soient devenues sens<sup>255</sup>.

Ainsi, la tâche que nous nous accordons est de signifier ce geste qui se dépasse en un '*logos silencieux*' et de montrer que la différence entre l'un et l'autre membre du vivre ensemble trouve dans le geste un sens partagé.

[4] *Le praticable théâtral*. La coappartenance de l'un et l'autre au même Être, offre le fondement ontologique sur lequel s'appuie une poétique gestuelle liée à l'art théâtral, selon le sens qui se dégage du passage suivant :

Nous ne sommes pas deux néantisations installées dans deux univers d'En Soi, incomparables, mais deux entrées vers le même Être, chacune n'étant accessible qu'à l'un de nous, mais apparaissant à l'autre comme *praticable en droit*, parce qu'elles font partie toutes deux du même Être<sup>256</sup>.

En fait, en termes d'économie théâtrale, la disposition scénique suggérée par l'auteur met en lumière la cohabitation de l'acteur et du spectateur au même espace d'expérience et de sens. De même, l'auteur signifie la correspondance entre l'un et l'autre, que selon le dispositif théâtral cela désigne l'acte scénique de l'acteur comme « *praticable* » par le spectateur et ainsi réciproquement. En effet, l'auteur relie la notion du « praticable » de l'art théâtral à la modulation du corps comme acte d'incarnation :

Je ne ferais jamais un pas si ma vision du but au loin ne trouvait dans mon corps un art naturel de la transformer en vision proche. Ma pensée ne saurait faire un pas si l'horizon de sens qu'elle ouvre ne devenait, par la parole, ce qu'on appelle au théâtre un *praticable*<sup>257</sup>.

---

<sup>255</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 198.

<sup>256</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 112-113.

<sup>257</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard [*folio essais*], 1960, p. 35. Les deux occurrences du terme « *praticable* », sont mises en italiques par l'auteur lui-même.

Ainsi notre appartenance commune à un même monde et au même Être que les autres, relève d'une expérience 'praticable' qui se constitue en un langage commun. Merleau-Ponty affirme :

Comme notre appartenance commune à un même monde suppose que mon expérience, à titre original, soit expérience de l'être. [...] Par ce rapport, l'autre moi-même peut devenir autre et peut devenir moi-même en un sens beaucoup plus radical. La langue commune que nous parlons est quelque chose comme la corporéité anonyme que je partage avec les autres organismes<sup>258</sup>.

Selon ce passage, l'expérience de l'être nous est donnée par notre coappartenance à un même monde. Ainsi, le monde partagé avec les autres nous donne accès à l'Être. La radicalité que l'auteur propose est le partage commun qui fait de la coexistence une 'corporéité anonyme' : le monde, la langue, la vie sont tenus par la relation intersubjective des uns et des autres et se communiquent entre tous de manière que *se tenir* et *vivre ensemble* ne sont que la manifestation d'un seul Être.

Enfin, nous venons d'évoquer les grandes lignes de la phénoménologie de Merleau-Ponty sur lesquels nous nous appuyons pour traiter la question du rapport corps-monde. En tenant compte de la recherche du sens de cette poétique gestuelle d'être ensemble du Père, du Fils et de l'Esprit Saint en lien avec les disciples, nous allons maintenant exposer dans cette même perspective l'usage de l'Écriture. En fait, un tel traitement de l'Écriture permettra de faire le lien entre l'approche dramatique-phénoménologique du geste et la théologie dogmatique.

### 3. L'usage de l'Écriture

En ce qui concerne l'usage de l'Écriture et plus précisément, avons-nous dit, l'Évangile de Jean, nous reconnaissons deux instances qui coexistent au sein du même récit. D'une part, les événements racontés par le récit johannique nous permettront de lire en termes de phénomène dramatique. D'autre part, l'expérience de foi racontée par le récit nous permettra de découvrir le lien entre la pensée théologique et la dogmatique. Sur ce point, nous avons dit que notre écriture théologique consiste à faire parler ou à faire venir sur la scène l'acte vif de la relation que l'homme croyant entretient avec Dieu. En ce qui concerne la *dogmatique*, le terme

---

<sup>258</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 194-195.

désigne l'aspect normatif de cette relation définie en concile, visant ainsi la correcte interprétation de l'expérience de la foi chrétienne. La *dogmatique* nous aidera à structurer notre discours théologique de manière à « accorder<sup>259</sup> » dans un tout organique notre lecture du récit johannique, le phénomène dramatique, la poétique gestuelle et notre écriture. Repérons dans la suite quelques précisions autour de notre lecture johannique concernant la poétique présente à l'intérieur même du texte.

### a- Concernant l'Évangile de Jean

Dans l'étude précédente, nous avons précisé notre méthode de lecture du récit johannique, ainsi que notre méthode d'écriture dramatique-théologique. En fait, nous avons énoncé les termes de notre *procédure phénoménologique*. Sur ce point, nous avons évoqué les deux axes de notre *interrogation poétique* : théâtralité et dramaticité. De manière à ce que cette interrogation nous ramène à indiquer les termes de notre lecture johannique.

Pourquoi avons-nous choisi précisément l'Évangile de Jean pour développer une poétique gestuelle ? Avançons dès maintenant une première réponse. Nous observons par rapport aux synoptiques, que cet évangile est le seul qui relie des termes de signification poétique à ceux d'une dramatique. Par contre, selon les synoptiques, le terme *faire* (*poiein*), dénote fréquemment un commandement d'ordre moral qui doit être « fait » comme conséquence de la suite de Jésus. Précisons davantage le sens de la spécificité johannique. Dans l'article d'Herbert Braun, in Gerhard Kittel, *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*<sup>260</sup>, il est noté que le terme *faire* (« *poiein* ») dans la *Septante* désigne l'activité créatrice de Dieu : « Dans la LXX, le nombre considérable de références au *poiein*, plus de 3200, se rapporte à l'action de Dieu. Le *poiein* dénote l'activité de *Iahvé* lors de la création du monde<sup>261</sup> ».

Selon Braun, le Nouveau Testament prend pour acquise l'activité créatrice de Dieu, d'où le fait qu'il est rare d'y employer le *faire* (*poiein*) pour se référer à Dieu comme créateur. Ce point acquis entraîne un changement de signification de ce terme. Ainsi, progressivement, le terme

---

<sup>259</sup> *Accorder*, au sens de l'art vivant : trouver une justesse, régler, harmoniser, mettre en rapport, joindre, etc.

<sup>260</sup> BRAUN Herbert, « *poiein* », in, FRIEDRICH Gerhard (éd), *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament, Begründet von Gerhard Kittel*, vol. 6, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1959, p. 456-483; angl. tr., Geoffrey W. Bromiley (translator and editor), *Theological Dictionary of New Testament*, vol. 6, Michigan, Wm. B. Eerdmans Publishing Co., [1968] 1969, p. 458-484.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 459.



est employé pour exprimer l'activité rédemptrice du Christ, puisque : « dans le Nouveau Testament l'événement salvifique du Christ prend une place centrale<sup>262</sup> ». L'auteur note que la plupart des auteurs du NT, comme les synoptiques, adoptent et réinterprètent le terme 'faire' de la *Septante* selon cette particularité :

En ce qui concerne le *poiein* de Dieu, son travail de création, il est remarquable que le terme soit moins utilisé pour indiquer la punition de Dieu et plus souvent employé en référence à son soutien et activité rédemptrice<sup>263</sup>.

Mais il faut noter que les vocabulaires utilisés par les synoptiques ont leur source et référence dans la *Septante*.

En ce qui concerne le quatrième évangile, l'auteur observe deux particularités. D'*une part*, le terme « n'est utilisé ni pour décrire le rôle médiateur de Jésus dans la création, ni pour rappeler avec insistance contre les Gnostiques le fait que Dieu est le Créateur<sup>264</sup> ». D'*autre part*, le terme signifie l'accomplissement de l'œuvre créatrice de Dieu dans l'activité rédemptrice d'ensemble avec son Fils<sup>265</sup>. Une telle historicisation rédemptrice du faire (*poiein*) johannique est marquée par la radicale opposition que Jésus reçoit lorsqu'il annonce sa poétique :

Ce n'est pas pour une belle œuvre que nous voulons te lapider, mais pour blasphème, et parce que toi, étant un homme, tu te fais (*poiein*) Dieu (Jn 10,33).

Quant à nous, dans cette poétique historique où s'engage le corps de l'homme Jésus se joue la rencontre du faire (*poiein*) johannique avec le sens théâtral de la dramatique. Nous avons abordé précédemment une généalogie dramatique de la poétique, en commençant avec Aristote et en allant jusqu'à la phénoménologie de Merleau-Ponty. L'aspect nouveau qui ressort ici est le lien entre la *théologie* et la dramatique autour de la poétique (*poiein*).

---

<sup>262</sup> BRAUN Herbert, « *poiein* », in, FRIEDRICH Gerhard (éd), *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament, Begründet von Gerhard Kittel*, vol. 6, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1959, p. 461; angl. tr., Geoffrey W. Bromiley (translator and editor), *Theological Dictionary of New Testament*, vol. 6, Michigan, Wm. B. Eerdmans Publishing Co., [1968] 1969, p. 463.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 464.

<sup>264</sup> *Ibid.*, pp. 463-464.

<sup>265</sup> Cf. *Ibid.*, p. 464. Par contre, nous ne soutenions plus aujourd'hui la thèse de Bultmann que Braun adopte ici en indiquant que « l'emploi johannique du terme *poiein* en tant qu'action christologique de Dieu dérive du gnosticisme, dont Jean historicise certaines idées conformément à sa volonté d'exprimer l'œuvre de la révélation de Dieu dans les paroles et les actes de l'homme Jésus ». L'observation de Braun soulignant le sens du *poiein* d'après celui de la pensée gnostique que Jean historiciserait ne peut être soutenue, car les exégètes - Léon-Dufour, Brown, Zumstein - reconnaissent à la pensée johannique un arrière-plan sémitique. Ainsi, COTHENET Edouard, « Le quatrième évangile, présentation littéraire », in Augustin GEORGE et Pierre GRELOT, *Introduction à la Bible, Introduction critique au Nouveau Testament, La tradition johannique*, tome III, Vol 4, Paris, Desclée, 1977, p. 125, fait cette remarque : « La langue et la patrie du IV<sup>e</sup> évangile sont à chercher en Palestine ».

Afin de mieux comprendre ce lien, nous examinerons la référence à la « *poétique*<sup>266</sup> » en son acception de *faire* présente chez Jean en comparant son usage avec celui des synoptiques. En fait, la poétique est indiquée par les termes suivants : faire (*poiein*), devenir (*égeneto* : aoriste du verbe *ginomai*<sup>267</sup>), œuvre (*ergon*), agir (*ergazomai*). Nous nous réservons d'expliquer le lien entre 'faire' (*poiein*) et 'devenir' (*égeneto*) lorsque nous traiterons l'usage de ces deux verbes dans le récit johannique. Certes, nous allons repérer dans la suite l'usage du terme *faire* (*poiein*) dans les synoptiques, puis dans le récit johannique.

Ainsi, pour Matthieu avec la globalité de ces occurrences, maintes fois le verbe « *faire* » (*poiein*) indique un comportement exigé de la part des disciples : « *faites* donc un fruit digne » (Mt 3,8), « *faites* du bien » (Mt 5,44), « gardez-vous de *faire* votre justice devant les hommes » (Mt 6,1), « il est permis de *faire* du bien les jours de sabbat » (Mt 12,12). Son emploi au futur se trouve dans la demande de quelqu'un qui veut être disciple : « que dois-je *faire* de bon ? » (Mt 19,16). En un autre passage, le même Jésus emploie ce terme avec un désir d'accomplissement futur : « Que voulez-vous que je vous *fasse* ? » (Mt 20,32). Pour le repas pascal, Jésus envoie ses disciples avec cette indication : « Le maître dit : mon temps est proche, je *ferai* chez toi la Pâque » (Mt 26,18).

Quant à Marc, le sens du faire (*poiein*) recouvre chez lui une intention qui engage une réponse de la part des disciples : « je vous *ferai* pêcheurs d'hommes » (Mc 1,17), « quiconque *fait* la volonté de Dieu » (Mc 3,35), « va dans ta maison, vers les tiens, et raconte-leur tout ce que le Seigneur t'a *fait* » (Mc 5,19). Nous constatons à nouveau ce principe d'intentionnalité lorsque les fils de Zébédée réclament à Jésus une place d'importance dans son royaume : « nous voudrions que tu *fasses* pour nous ce que nous te demanderons » (Mc 10,35). Ainsi, lors

<sup>266</sup> L'usage du terme est bien présent dans les écrits du NT (515 fois), ainsi par exemple : Mt = 73 ; Mc = 46 ; Lc = 80 ; Jn = 97 ; Actes = 65 ; 1Jn = 11 ; 3Jn = 3 et Ap = 25. Dans le *corpus lucanien* apparaît 145 fois et dans le *corpus johannique* apparaît 136 fois. Nous avons adopté d'étudier la '*poétique*' selon l'Évangile de Jean, une telle option est due par l'affinité de la *poétique johannique* au '*drame*', tandis que l'usage du terme dans les synoptiques et dans les Actes sont plutôt de style '*épique*'. Cf. <http://www.lexique-biblique.com/lexiques/grec/?strong=4160&x=9&y=12>. Consulté le 26 mars 2011.

<sup>267</sup> Selon LAMARCHE Paul, « Le Prologue de Jean », *RSR* 52 (1964), p. 524, concernant les versets 3-4 du Prologue de Jean où se trouve l'aoriste du verbe *ginomai* en sa forme passive désignée par l'*égeneto* pour dire l'*avènement* : « Le mot employé ici [est] *ginomai* qui signifie non pas 'être créé', mais 'devenir'. Si la perspective du Prologue est bien centrée sur le dessein universel de Dieu, il est clair que la signification très large de ce verbe convient parfaitement pour exprimer l'activité de Dieu par son *Logos* à travers toute l'histoire du monde depuis la création, certes, jusqu'à l'incarnation, en passant par l'élection d'Israël et la loi naturelle des païens. Tout, aussi bien l'histoire du salut que la création, tout est arrivé par le *Logos* ». Puis, l'auteur précise à la p. 527 que l'aoriste *égeneto* des versets 3-4 décrit la réalisation de l'œuvre de Dieu qui inclut la création, l'incarnation, enfin « tout ce qui est arrivé au Christ, toute sa vie terrestre et surtout sa mort, sa résurrection et sa glorification ». En ce qui nous concerne, l'aoriste *égeneto* répond à notre lecture du *poiein* en tant qu'acte de la réalisation de l'œuvre de Dieu.

de la parabole des vigneron, nous repérons cette question : « Que *fera* le maître de la vigne ? » (Mc 12,9). De même, Pilate dit à la foule : « Que voulez-vous donc que je *fasse* ? » (Mc 15,12).

Dans les exemples que nous venons de citer, nous constatons que le *fait* de vouloir quelque chose est de l'ordre d'un projet à mettre en place, projet où les intéressés sont invités à agir. Ainsi, cet acte d'avoir envie de réaliser quelque chose est bien différent de l'acte de produire mis en valeur au cours du déroulement de l'action. Quant à ce dernier aspect, nous le trouvons aussi chez Marc, mais en moins développé. Ainsi, par exemple, le mot faire (*poiein*) lié à la création qui atteste une activité déjà accomplie : « Dès le commencement de la création, mâle et femelle Il les *fit* » (Mc 10,6).

Chez Luc, nous découvrons, dans le Magnificat, quelques indices qui vont devenir décisifs dans la globalité du récit de Jean. Ainsi, Marie raconte-t-elle une expérience personnelle en utilisant le verbe *faire* (*poiein*) : « Voilà donc ce qu'*a fait* pour moi le Seigneur » (Lc 1,25), « le Tout-Puissant *a fait* pour moi de grandes choses » (Lc 1,49), « il *a déployé* (*poiein*) la force de son bras » (Lc 1,51), « il *a racheté* (*poiein*) son peuple » (Lc 1,68), « il *manifeste* sa miséricorde » (Lc 1,72). Ensuite, Luc emploie le terme *faire* pareillement aux usages de Matthieu et de Marc. Ainsi, Jésus encourage son interlocuteur : « *produisez* donc des fruits dignes » (Lc 3,8). La même question que nous avons trouvée chez Mt et Mc : « Que *devons-nous* (*poiein*) *faire* (*poiein*) ? » (Lc 3,10). De même, les pharisiens se demandèrent : « ce qu'ils *feraient* à Jésus » (Lc 6,11). En un autre passage, Jésus précise qu'il ne faut pas négliger « la justice et l'amour de Dieu : c'est là ce qu'il fallait *pratiquer* (*poiein*) » (Lc 11,42). Finalement, lors du repas pascal, Jésus dit à ses disciples : « *faites* ceci en mémoire de moi » (Lc 22,19).

Nous arrivons au récit johannique tout en tenant compte de la remarque précédente à propos du lien entre la poétique et la dramatique. Nous avons signalé auparavant que la dramatique vise le phénomène d'un acte accompli sur une scène. Repérons quelques passages du récit johannique où le terme « poétique » (*poiein*) est lié à un acte accompli sur une scène dramatique. Sur ce point, nous observons dans le Prologue une correspondance entre deux verbes, le premier exprime l'existence – être (*eimi*) – et l'autre dénote une activité – faire venir (*ginomai*, à l'aoriste *égeneto* : traduit par 'était fait'). Ainsi, l'imparfait était (*eimi*) précise la présence permanente et éternelle du *Logos* auprès de Dieu : « Au commencement était le *Logos* auprès de Dieu » (Jn 1,1.2).

Quant au verbe de mouvement, 'était fait' (l'aoriste *égeneto*), il exprime l'activité de Dieu par le *Logos* : « Par lui (le *Logos*) tout a été fait (*égeneto*), et rien de ce qui a été fait (*égeneto*) n'a été fait

(*égeneto*) sans lui » (Jn 1,3). De même, le verset 1,10 précise que le monde « a été *fait* par le *Logos* » (*égeneto*). Puis, le même avènement du *Logos* dans la chair désigne une action de Dieu (« *passivum divinum*<sup>268</sup>»), indiquant que l'acteur de cet acte de faire (*poiein*) est Dieu : « Et le *Logos* a été fait (*égeneto*) chair » (Jn 1,14).

Ensuite, si, dans les synoptiques, les disciples interrogent Jésus : « Que devons-nous *faire* ? », chez Jean, cette même situation est perçue autrement. C'est le cas notamment de Nicodème : « Comment cela peut-il se *faire* (*égeneto*) ? » (Jn 3,9). En ce qui concerne les synoptiques, la question des disciples repose sur l'idée objective de l'agir (*théorie*). En termes aristotéliens, qui offrent trois approches différentes pour définir la poétique - selon le moyen, l'objet et la manière -, la question des disciples est fondée sur l'*objet* de l'agir (que ?) tandis que chez Jean, la question de Nicodème tient pour acquis la nature de l'agir. Ainsi, la question porte sur la mise en place du faire (*l'action*). Selon les termes d'Aristote, la poétique johannique accentue le phénomène *effectif* et *dynamique* du faire (comment ?) et, plus concrètement, il signifie l'engagement du corps, qui est propre à la mise en scène du drame. Sur ce point, citons un exemple qui dénote un acte scénique, acte marqué par un *présent historique* : « *Faites* tout ce qu'il vous dira » (Jn 2,5) dit Marie aux servants à l'occasion des noces à Cana. Ce même épisode des noces de Cana est raconté et intégré dans une disposition scénique : « il y eut (*égeneto*) – a été fait – une noce à Cana » (Jn 2,1).

Au terme de ce qui précède, admettons que dans les synoptiques, en écho au Décalogue, l'acte de « faire » prend une *forme épique*. Selon Bertolt Brecht, dans la *forme épique*, la scène repose sur la narration d'une action tandis que dans la forme dramatique, la scène 'incarne' un événement<sup>269</sup>. Ainsi, dans la forme épique, le fait (*poiein*) comme l'objet de narration aboutira à la décision d'une *praxis* (*pragma*), termes connus des synoptiques, mais inconnus de Jean.

En ce qui concerne la poétique johannique, avançons deux constats. En fait, nous repérons dans le récit johannique deux *raisons* qui se communiquent à la fois, une *raison dramatique* et une raison *théologique*. Nous employons le terme 'raison' (*logos*) dans le sens de

---

<sup>268</sup> LÉON-DUFOUR Xavier, s'appuie sur le travail de J. JEREMIAS à propos du « *passivum divinum* », trouvé dans *Théologie du Nouveau Testament*, tome 1, Paris, Cerf, [1971] 1972, pp. 16-22, pour indiquer la correspondance entre l'*égeneto* et le *poiein* (faire). Nous trouvons cette mention en son œuvre, *Lectures de l'évangile selon saint Jean*, tome I, Paris, Seuil, 1988, p. 77 : « le Verbe '*égeneto*' qui sert de forme passive au verbe *poiein* : « Tout fut (*égeneto*) par lui équivaut à 'Dieu fit '*époiei*' tout par lui ».

<sup>269</sup> BRECHT Bertolt, dans ses « Remarques sur l'opéra et décadence de la ville de Mahagonny », in *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000, p. 36, l'auteur fait une distinction entre un théâtre épique et un théâtre dramatique. Quant au théâtre épique, il signale ce qui suit : « la forme épique du théâtre est narration, fait du spectateur un observateur, mais éveille son activité intellectuelle, l'oblige à de décisions ». D'autre part, la forme d'un théâtre dramatique est la suivante : « il est action, implique le spectateur dans l'action, épuise son activité intellectuelle, lui est occasion de sentiments ».

l'*exegéomai* originare (raconter, faire connaître et interpréter), évoquée lors de la présentation de notre manière de procéder.

Notons l'emploi johannique du *présent historique*. En fait, l'usage du présent historique s'accorde avec une disposition dramatique où l'accent est mis sur la situation présente de l'exécution. Sur ce point, Edouard Cothenet remarque ce qui suit :

Jean ignore l'usage du participe futur, de l'infinitif futur, de l'optatif, toutes formes qui caractérisent à cette époque le grec 'littéraire'. Par contre, il emploie de façon judicieuse les temps : pour la narration, il fait alterner l'aoriste et le présent historique (utilisé 164 fois)<sup>270</sup>.

En fait, le présent historique dans le récit johannique communique une *raison dramatique*, comme l'a bien l'observé Cothenet :

L'originalité de Jean se marque davantage dans les récits conçus comme de véritables drames : entretien avec la Samaritaine, guérison de l'aveugle-né, résurrection de Lazare, comparution de Jésus devant Pilate. Malgré une pauvreté relative de moyens, Jean a l'art de faire parler ses personnages, de disposer son sujet en scènes (au sens théâtral, avec indication des allées et venues), de ménager l'intérêt jusqu'au bout<sup>271</sup>.

En lien avec ce *présent historique* apparaît donc l'usage du verbe 'faire' (*poiein*). Sur ce point, Theo Preiss en son œuvre *La vie en Christ*, précise le sens du verbe 'faire' (*poiein*) lorsqu'il commente « l'origine araméenne de Jean 8,30-36<sup>272</sup> », notamment le verset 8,34 : « Quiconque fait (*avad/poiein*) le péché est *esclave* (*avda/doulos*) du péché ». Preiss observe que le verbe 'faire' (*avad/poiein*) « en araméen comme en syriaque '*avad*' signifie non seulement 'servir', mais aussi 'faire travailler', et que '*avda*' désigne l'esclave, le travailleur<sup>273</sup> ». L'auteur ajoute qu'en « araméen comme en syriaque le jeu de mots est aussi naturel qu'inévitable. La parole de Jésus a dû être quelque chose comme : 'Quiconque fait le péché est faiseur du péché'<sup>274</sup> ». Cette appréciation de l'auteur nous fait comprendre que le terme '*poiein*' englobe les deux acceptions : le verbe 'faire' (l'acte) et le faiseur (l'acteur). Ainsi, la *poétique* johannique concerne l'acteur et son acte. En se référant à cette observation de Preiss, nous trouvons notre interprétation confirmée par Pierre Bonnard, en son œuvre intitulée *L'évangile selon saint Matthieu*, lorsque l'auteur fait cette

---

<sup>270</sup> COTHENET Edouard, « Le quatrième évangile, présentation littéraire », in GEORGE Augustin et Pierre GRELOT, *Introduction à la Bible, Introduction critique au Nouveau Testament, La tradition johannique*, Tome 3, Vol 4, Paris, Desclée, 1977, p. 122.

<sup>271</sup> COTHENET Edouard, op. cit., p. 128.

<sup>272</sup> PREISS Theo, *La vie en Christ*, Neuchâtel-Paris, Delachaux et Niestlé, 1951, pp. 111-114.

<sup>273</sup> *Ibid.*, pp. 111-112.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 112. Pour bien comprendre l'être du faiseur et son acte de faire, l'auteur rend compte du verset 8,36 : « Si donc le Fils vous libère, vous serez véritablement fils libres ». De cette phrase, dit l'auteur, « pourrait-on dégager la nuance, qui serait typiquement johannique, que Jésus est en tant que Fils non seulement celui qui donne la liberté aux fils, mais cette liberté même : 'Je suis la liberté...' ».

remarque : « Relevons l'importance du verbe *faire* ; ce ne sont pas les intentions, ni les sentiments, mais les gestes qui comptent [...]. Preiss a heureusement relevé qu'en araméen, Jésus n'a pu employer que le verbe *'avad* qui signifie à la fois *faire* et *servir*<sup>275</sup> ».

D'autre part, quant à la *raison théologique*, la poétique johannique rend compte du *fait* de l'*incarnation* signifié par cet événement : « Et le *Logos* est devenu chair » (Jn 1,14). Nous découvrirons le déploiement poétique de cet événement d'incarnation qui se trouve en son état originel dans le Prologue et qui se diffuse à la totalité du récit. Sur ce point, l'observation de Christoph Théobald prend bien la mesure de cet événement du *Logos devenu chair* :

L'Incarnation ne se limite pas au début de l'itinéraire de Jésus ; elle indique le sens de la totalité de son chemin. [...] La totalité de son itinéraire, voilà ce qu'est l'Incarnation, le Verbe qui s'est fait chair : chair de Jésus, à savoir son itinéraire recomposé à partir de ses multiples épisodes de rencontres<sup>276</sup>.

L'auteur relie ce processus d'incarnation à l'activité du Fils qui se « fait l'exégèse de Dieu<sup>277</sup> » selon Jn 1,18, car « Il s'est vraiment dit lui-même en son Fils<sup>278</sup> ». En ce qui nous concerne, nous verrons dans le récit johannique les traces d'une poétique gestuelle qui vise la globalité de la vie de l'homme Jésus, une poétique tracée de son avènement 'parmi nous' jusqu'à sa résurrection. Il s'agit de reconnaître Dieu visible dans la chair au milieu de la situation quotidienne du monde. En fait, cet événement de l'incarnation du *Logos* advenu dans la chair de l'homme Jésus enveloppe aussi la participation des disciples dans cette même incarnation. Sur ce point, notre auteur fait cette considération :

L'incarnation de Jésus va jusqu'à son effacement et sa disparition. [...] Jean, lui, nous donne le discours d'adieu où Jésus dit qu'il est bon qu'il disparaisse afin que l'Esprit puisse venir. Cette disparition signifie qu'*il passe en nous*. Ce point est si essentiel qu'il fait partie de la forme même des récits évangéliques : ceux-ci racontent ce que le Nazaréen devient non seulement *pour* ceux et celles qu'il rencontre mais aussi et surtout *en* ceux et celles dont il croise le chemin. C'est là l'œuvre de l'Esprit. [...] Chez Jean, l'Incarnation, le Verbe-fait-chair ne s'arrête donc pas à Jésus ; il faut aller *jusqu'à nous* : l'Incarnation s'achève en nous, c'est-à-dire en *ce qu'il devient en et pour ceux et celles dont il croise le chemin*<sup>279</sup>.

---

<sup>275</sup> BONNARD Pierre, *L'évangile selon Saint Matthieu*, Genève, Labor et Fides, [1963] 2002, p. 366. En ce passage, l'auteur commente le jugement dernier de Mt 25.

<sup>276</sup> THEOBALD Christoph, *Présences d'Évangile, Lire les Évangiles et l'Apocalypse en Algérie et ailleurs*, Paris, L'Atelier-Ouvrières, 2003, pp. 56-57.

<sup>277</sup> THEOBALD Christoph, « Sur l'incarnation », *Connaître, Cahiers de l'Association Foi et culture scientifique* 25 (2007), p. 7.

<sup>278</sup> THEOBALD Christoph, *op. cit.* (note 276), p. 57.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 57.

De l'auteur nous retenons sa compréhension d'une *incarnation* proche du récit johannique qui *embrasse* l'acte du Père : « Il s'est dit et il a tout dit en son Fils<sup>280</sup> » ; l'acte du Fils : « la totalité de l'itinéraire de Jésus qui va jusqu'à son effacement<sup>281</sup> » ; l'acte de l'Esprit Saint : « le passage du Christ en nous afin de devenir un autre Christ est œuvre de l'Esprit<sup>282</sup> » ; et finalement, la participation des croyants dans cet acte d'incarnation : « L'incarnation s'achève en nous pour que nous, nous devenions un autre Christ<sup>283</sup> ». Ainsi, l'acte d'incarnation du *Logos* advenu dans la chair de l'homme Jésus comprend l'incarnation des disciples, et celle-ci devient visible dans l'acte de s'engager dans l'œuvre du Père. En effet, le même auteur nous donne la clé qui nous autorise à penser l'incarnation en termes de poétique dramatique. Theobald note ce qui suit : « Tant qu'il y a des gens qui peuvent le rencontrer – quiconque, le disciple, l'apôtre –, il est et il sera encore question d'Incarnation<sup>284</sup> ».

En fait, l'incarnation devient un *acte vif* qui enveloppe la totalité de la vie de l'homme Jésus et engage la participation des disciples à son itinéraire vers le Père. Citons un exemple de la mise en œuvre dramatique de l'incarnation. C'est le cas notamment des auditeurs de Jésus qui demandent un discours sur la praxis future – « Que nous faut-il faire (*poiein*), pour faire (*poiein*) les œuvres (*ergon*) de Dieu ? » (Jn 6,28) –, Jésus propose une autre voie ; il fait sortir ses auditeurs d'une perspective épique pour les introduire dans un acte d'incarnation qui exige un engagement personnel : « L'œuvre (*ergon*) de Dieu, c'est que vous croyiez en celui qu'il a envoyé » (Jn 6,29).

Puis, vient une série d'actes qui relèvent d'un agir poétique de Dieu : « personne ne peut faire (*poiein*) ces miracles que tu fais (*poiein*), si Dieu n'est avec lui » (Jn 3,2) ; « celui qui agit (*poiein*) selon la vérité vient à la lumière, afin que ses œuvres (*ergon*) soient manifestées, parce qu'elles sont faites (*ergozomai*) en Dieu » (Jn 3,21). Sur ce point, le récit révèle la totale affinité entre l'acte de faire (*poiein*) du Fils et celui du Père : « Le Fils ne peut rien faire (*poiein*) de lui-même, mais seulement ce qu'il voit faire (*poiein*) au Père, car ce que fait (*poiein*) Celui-là, le Fils aussi le fait (*poiein*) pareillement. Le Père en effet aime le Fils et il lui montre tout ce qu'il fait (*poiein*) » (Jn 5,19-20).

Ensuite, considérons l'activité du Fils : « il faisait (*poiein*) des disciples » (Jn 4,1), « ma nourriture est de faire (*poiein*) la volonté de celui qui m'a envoyé, et d'accomplir son œuvre

<sup>280</sup> THEOBALD Christoph, *Présences d'Évangile, Lire les Évangiles et l'Apocalypse en Algérie et ailleurs*, Paris, L'Atelier-Ouvrières, 2003, p. 57.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 57.

(*ergon*) » (Jn 4,34), « il avait changé (*poiein*) l'eau en vin » (Jn 4,46), « celui qui m'a guéri (*poiein*) » (Jn 5,11), « c'était Jésus qui l'avait guéri (*poiein*) » (Jn 5,15), « les œuvres (*ergon*) que le Père m'a donné d'accomplir, ces œuvres (*ergon*) mêmes que je fais (*poiein*), témoignent de moi que c'est le Père qui m'a envoyé » (Jn 5,36). En un autre passage, l'acte de guérir est une activité poétique : « j'ai guéri (*poiein*) un homme tout entier » (Jn 7,23).

Voici ce qui est dit de la poétique des disciples. Ceux-ci sont aussi invités à participer du même dynamisme poétique du Maître. Nous trouvons cette indication lors du lavement des pieds : « Comprenez-vous ce que je vous ai fait (*poiein*) ? Car je vous ai donné un exemple, afin que vous fassiez (*poiein*) comme je vous ai fait (*poiein*) » (Jn 13, 12.15). De même, nous repérons dans les versets suivants l'acte poétique de Jésus qui introduit l'acte de faire (*poiein*) des disciples, grâce à l'acte de croire de ceux-ci, au sein de la poétique du Père : « Celui qui croit en moi fera (*poiein*) aussi les œuvres que je fais (*poiein*) et il en fera (*poiein*) de plus grandes, parce que je m'en vais au Père » (Jn 14,12). Ce verset indique la perspective précédente : « Si quelqu'un m'aime, il gardera ma parole, et mon Père l'aimera ; nous viendrons à lui, et nous ferons (*poiein*) chez lui notre demeure » (Jn 14,23). Cette promesse de la demeure dans le corps des croyants évoque la demeure de l'Esprit Saint sur le Fils selon le témoignage de Jean Baptiste : « L'Esprit Saint descend, vient du ciel, demeure sur lui » (Jn 1,32). Ainsi, cette demeure dispose les disciples à devenir amis à condition d'observer le commandement de l'amour mutuel : « Vous êtes mes amis, si vous faites (*poiein*) ce que je vous commande » (Jn 15, 14).

Le drame apparaît selon une tournure poétique : « Ce n'est point pour une bonne œuvre (*ergon*) que nous te lapidons, mais pour un blasphème, et parce que toi, qui es un homme, tu te fais (*poiein*) Dieu » (Jn 10,33). Dans le récit de la passion, nous trouvons encore la même indication, au moment où Pilate interroge les Juifs sur l'homme Jésus. Les Juifs lui répondirent : « Nous avons, nous, une Loi, et selon cette Loi il doit mourir, parce qu'il s'est fait (*poiein*) Fils de Dieu » (Jn 19,7).

Nous découvrons également au cours du récit johannique l'usage du signe (*semeion*) avec ses équivalents : donner un signe (*semaino* et *neuo*). Ainsi, nous constatons que le terme signe (*semeion*) apparaît 17 fois, dont 15 fois avec le verbe faire (*poiein*). Les deux cas où le signe (*semeion*) apparaît sans le terme faire (*poiein*), sont indiqués lorsque Jésus réclame de dépasser le statut des signes : « Si vous ne voyez des signes et des prodiges, vous ne croyez pas » (Jn 4,48) ; l'autre passage se situe juste après la multiplication des pains : « Vous me cherchez, non parce que vous avez vu des signes, mais parce que vous avez mangé des pains et que vous êtes



rassasiés » (Jn 6,26). En fait, l'affinité repérée entre ces mots nous amène à les considérer comme des termes qui se correspondent.

Eu égard à ce qui précède, nous pourrions désormais rendre compte de notre approche du récit johannique. Comme nous l'avons noté précédemment, la globalité narrative du récit johannique est apte à une lecture poétique en son acception élémentaire de « faire » qui permet de repérer l'évidence d'un acte scénique où se joue une relation qui fait apparaître la communion entre le Père, le Fils, l'Esprit Saint<sup>285</sup> et les disciples. Nous repérons chez Jean une sorte de systématisme du « Logos-chair » à travers le verbe *faire* (*poiein*) et ses équivalents – était fait (*égeneto*, aoriste de *ginomai*), œuvre (*ergon*) – qui permettent de redécouvrir une pensée théologique sous l'angle d'une poétique dramatique des gestes. Nous élargirons plus tard notre propos en intégrant aussi d'autres termes importants pour la théâtralité comme c'est le cas du terme signe (*semeion*).

## b- À propos de la « *Théodramatique* » de Balthasar

Le fait que Hans Urs von Balthasar s'est profondément inspiré du récit johannique pour écrire sa *dramatique théologique* abordée dans une perspective esthétique, nous engage à confronter notre approche d'une *poétique gestuelle* avec sa *Théodramatique*<sup>286</sup>. Il nous faudra donc prendre position sur sa lecture johannique présente dans sa *Théodramatique*<sup>287</sup>. Nous intéressons tout particulièrement sa pensée autour de l'« action » liée à la '*dramatique*' qui lui a donné des

---

<sup>285</sup> Dans le récit apparaît pour la première fois le témoignage de Jean Baptiste concernant la demeure de l'Esprit Saint sur Jésus : « J'ai vu l'Esprit Saint descendre, comme une colombe, venant du ciel, et il est demeuré sur lui » Jn 1,32.

<sup>286</sup> Nous citons ici les ouvrages de la traduction française sur laquelle nous nous appuyons : BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Prolégomènes*, tome I, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1973] 1984 ; *La dramatique divine, Les personnes du drame, L'homme en Dieu*, tome II, volume 1, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1976] 1986 ; *La dramatique divine, Les personnes du drame, Les personnes dans le Christ*, tome II, volume 2, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1978] 1988 ; *La Dramatique divine, l'action*, tome III, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1980] 1990 ; *La dramatique divine, le dénouement*, tome IV, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1983] 1993.

<sup>287</sup> Une étude récente consacrée à la dramatique de Balthasar est l'article de Vincent HOLZER, publié dans un ouvrage en codirection avec Emmanuel DURAND, *Les réalisations du renouveau trinitaire au XXe siècle*, Paris, Cerf, 2010, pp 129-157, Holzer rend compte de la doctrine trinitaire de Balthasar à partir de la *Theologia crucis*. Dans la même ligne de la dramatique se trouve l'ouvrage d'Antoine BIROT, *La dramatique trinitaire de l'amour, Pour une introduction à la théologie trinitaire de Hans von Balthasar et Adrienne von Speyr*, Paris, Lethielleux, 2009. Birot note dans la pensée de Balthasar un dépassement de la tradition courante qui tient que Dieu dans sa perfection ne peut pas avoir de sentiment. L'auteur souligne plus particulièrement le fait que Balthasar lie l'action de Dieu à l'événement de la croix ; une théologie issue de cet événement ne peut qu'être un « drame d'amour » affecté, où chacune des Personnes divines est engagée.

moyens pour dégager sa ‘*théologie de l’action*’. En effet, la pensée de l’auteur sur l’*action dramatique* nous permettra de montrer la spécificité de notre *poétique gestuelle*. Autrement dit, en quoi l’*acte de faire* est-elle une *action poétique* ? Nous allons interroger l’auteur sur deux aspects qui correspondent l’un avec l’autre : [1] Son *économie phénoménologique-dramatique* : l’auteur admet avoir employé une *méthode phénoménologique* et avoir adopté une *approche dramatique* pour penser sa théologie. Lors de notre lecture de la ‘*Théodramatique*’, nous demanderons à l’auteur : comment interviennent sa *lecture johannique*, sa *méthode phénoménologique* et son *approche dramatique*, pour penser l’*action* ? [2] Sa *théologie de l’action et de la participation : d’une part*, l’auteur relie l’action du Père à l’événement de la croix du Fils et *d’autre part*, l’auteur reconnaît la participation humaine au mystère divin selon l’idée de la ‘substitution’ ou du ‘merveilleux échange’. En fait, nous demanderons à l’auteur dans quelle mesure sa théologie de l’action et de la participation humaine à l’œuvre divine marquée par l’idée de la ‘substitution’ rend compte de l’acte du *se-tenir* et du *faire-ensemble* du Père, du Fils et de l’Esprit Saint en lien avec les croyants (disciples) ?

Dans la suite, nous allons retracer une première approche de Balthasar, de son économie phénoménologique-dramatique et de sa lecture johannique.

[1] *Démarche phénoménologique*. Selon la méthode de Balthasar, la consigne husserlienne d’*aller à la chose même* consisterait à établir une ‘analogie’ entre l’événement de la révélation et l’économie dramatique. Ainsi, la doctrine des transcendants apparaît comme un miroir analogique et un *a priori conceptuel* pour assurer la cohérence argumentative de l’ensemble de la réflexion. Quant à nous, nous donnons pleine crédibilité au phénomène de la révélation divine (incarnation-mort-résurrection de l’homme Jésus), phénomène capable par lui-même de se donner le moyen de se manifester. Nous nous demanderons à ce propos comment se tissent des scènes dramatiques à l’intérieur des événements de la révélation divine racontés par le récit johannique. En fait, nous adoptons la recommandation proposée par Husserl de « revenir aux choses même » dans l’acte de l’écriture d’après le mode de la réception formulé par Merleau-Ponty selon les termes suivants : « Il s’agit de décrire, et non pas d’expliquer ni d’analyser. Le réel est à décrire, et non pas à construire ou à constituer<sup>288</sup> ». Merleau-Ponty précise cette consigne de la manière suivante :

Pendant longtemps, et jusque dans des textes récents, la réduction est présentée comme le retour à une conscience transcendante devant laquelle le monde se déploie dans une transparence

---

<sup>288</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, pp. 8 et 10.

absolue, animé de part en part par une série d'aperceptions que le philosophe serait chargé de reconstituer à partir de leur résultat<sup>289</sup>.

Nous pouvons noter dans le passage évoqué, la critique de Merleau-Ponty à l'égard de la *méthode phénoménologique* qui n'est qu'un 'retour à une conscience transcendante'. Dans le passage suivant, nous pouvons retrouver un aspect de cette critique merleau-pontinienne sous la plume de Balthasar qui établit une analogie entre la 'dramatique divine' et la 'dramaturgie' :

Nous avons pour but d'abord de rassembler toute une série de données, au plan du contenu comme sur celui de la forme, en suivant l'idée que le théâtre est un miroir précis de la réalité de la vie ; l'intention finale était de découvrir ainsi des catégories et des modes d'expression utilisables pour notre véritable entreprise. Dans la dramatique divine, en effet, c'est Dieu le créateur du drame ; et, en ce qui le concerne, l'analogie que l'on ferait avec la maîtrise que le dramaturge garde, par rapport à la pièce que l'on joue, n'est qu'un point de comparaison très imparfait<sup>290</sup>.

L'analyse du '*théâtre du monde*' a pour enjeu d'élaborer des catégories thématiques en vue de fixer des analogies propres à une 'dramatique divine' déjà constituée au préalable. Sur ce point, la démarche phénoménologique de Merleau-Ponty nous renvoie à « retrouver ce contact naïf avec le monde pour lui donner enfin un statut philosophique<sup>291</sup> », puisque, selon Merleau-Ponty, « le cogito doit me découvrir en situation<sup>292</sup> ».

[2] *Approche dramatique*. L'auteur s'en sert à la façon d'un genre littéraire parabolique du théâtre chrétien :

Sur le caractère dramatique du fait chrétien, j'ai tenté de gagner un accès aux Mystères de la Révélation à partir de la parabole du théâtre (chrétien) : le 'théâtre du monde' vu comme la représentation sur scène de l'enjeu décisif, selon la parabole d'une 'trinité économique' formée par l'auteur, le spectateur et le metteur en scène ; et l'existence chrétienne vue comme 'rôle', ainsi que l'a compris Calderon, le plus grand dramaturge chrétien<sup>293</sup>.

Dans cette structure théâtrale, le chrétien est reconnu par son « rôle » au cours de ce jeu divin. Alors, comment l'auteur prévoit-il cette entrée de l'homme dans le jeu divin ? Nous trouvons une première réponse à cette question lorsqu'il explique le phénomène de l'expérience d'un spectateur au théâtre :

On va au théâtre pour vivre une situation qui s'explique d'elle-même en se déroulant. C'est en laissant agir l'action scénique (ce qui n'en exige pas moins une attention active et concentrée), qu'on saisit ce qu'elle veut dire. Dès que le rideau se lève au premier acte, s'ouvre une mise en

---

<sup>289</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 11.

<sup>290</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Les personnes du drame, L'homme en Dieu*, tome II, vol. 1, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1976] 1986, p. 15.

<sup>291</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *op. cit.* (note 289), p. 7.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>293</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *À propos de mon œuvre, Traversée*, Bruxelles, Lessius, [2000] 2002, p. 24.

situation, une sorte d'espace à l'intérieur duquel il faut l'attention du spectateur, d'autant qu'apparaissent bientôt des fragments de signification appelant une suite, un enrichissement réciproque, un approfondissement, encore que, au départ, déterminer un sens soit chose imprécise, risquée, ou même impossible. C'est la suite de l'action qui montrera comment la figure définitive va prendre forme. L'action suit son cours, entraîne le spectateur en tous ses revirements<sup>294</sup>.

Pour l'auteur, le théâtre est une explication, une herméneutique d'un procès dramatique. Cette compréhension du théâtre nous amène à admettre la sympathie de Balthasar pour la *forme épique du théâtre*. Notons que le *théâtre épique* selon Brecht, tel que nous l'avons évoqué précédemment, « est narration, fait du spectateur un observateur, éveille son activité intellectuelle, l'oblige à prendre des décisions et celui qui se transforme doit transformer l'autre<sup>295</sup> ». En fait, Balthasar partage l'idée d'une dramatique métaphysique telle que nous la trouvons aussi chez Brecht : « Mon théâtre est un théâtre philosophique, [...] j'entends par là qu'il s'intéresse au comportement et aux opinions des gens<sup>296</sup> ». Soulignons que Balthasar ne partage pas toutes les données du *théâtre épique* telles que le conçoit Brecht, mais il cite néanmoins 33 fois Brecht dans son premier volume de la *Théodramatique*, intitulé *Prolégomènes*<sup>297</sup>.

[3] *Lecture johannique selon Balthasar*. Dès le départ, dans sa trilogie intitulée *Gloire-Dramatique-Théologique*, nous repérons l'empreinte johannique désignée par le terme 'Gloire' (*Herrlichkeit*) étroitement lié à l'heure pascale. Chez Jean, le terme 'gloire' (*doxa*) signifie la splendeur et l'éclat de la manifestation de Dieu dans le monde par la chair du Christ. Quand elle se réfère à la qualité de l'Être de Dieu, la tradition théologique chrétienne est connue pour la doctrine des transcendants : le vrai, le bien et le beau. Selon Balthasar, cette 'Gloire' constitue le troisième transcendantal signifiée par le beau (*pulchrum*). Ainsi, par rapport au traitement habituel de ces fondamentaux, l'auteur fait une théologie à rebours en commençant son écriture par l'esthétique avec le thème de la 'Gloire' (*Herrlichkeit*), puis il suit l'aspect éthique avec sa 'Théodramatique' et finalement, il développe la forme logique avec sa 'Théologique'.

Pour bien comprendre l'aspect *dramatique* de la pensée de l'auteur (objet de la deuxième partie de sa trilogie), nous allons évoquer brièvement un point-clé de sa *théologie de la Gloire* liée à la beauté. Balthasar précise dès le départ la physionomie de sa pensée selon les termes

---

<sup>294</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Les personnes du drame, L'homme en Dieu*, tome II, vol. 1, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1976] 1986, pp. 76-77.

<sup>295</sup> BRECHT Bertolt, « Remarques sur l'opéra et décadence de la ville de Mahagonny », in *Écrits sur le théâtre 1*, Paris, Gallimard, 2000, p. 36.

<sup>296</sup> BRECHT Bertolt, « Théâtre épique », in *Écrits sur le théâtre 2*, Paris, L'Arche, [1967] 1979, p. 152.

<sup>297</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Prolégomènes*, tome I, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1973] 1984. Quant à la référence à Brecht, cf. l'index des noms, p. 558.

suivants : « Les paroles qui essaient d'exprimer le beau tournant tout d'abord autour du mystère de la figure ou de l'image<sup>298</sup> ». Cette figure est disposée pour être vue :

À la contemplation centrale de ce qui a été vraiment dit, vraiment offert, vraiment voulu : qui dans le domaine chrétien [...] correspond exactement [à] la contemplation esthétique, laquelle repose et s'arrête dans la vision de la figure que la nature ou l'art présente aux regards<sup>299</sup>.

Notons que la pensée théologique de l'auteur se centre sur l'aspect de la *contemplation esthétique de la figure*. Sur cet horizon de contemplation de la figure apparaît ensuite la lecture de l'Évangile de Jean :

Saint Jean ne cesse de décrire comment la figure de Jésus apparaît dans la rencontre, l'entretien avec lui, comment se détachent les contours de sa silhouette unique et comment tout à coup le rayon de l'inconditionné transperce l'homme d'une manière indicible, le jette à genoux dans l'adoration, en fait un fidèle et un disciple<sup>300</sup>.

En effet, notre lecture de l'œuvre de Balthasar se centrera tout particulièrement sur la deuxième partie de la trilogie de Balthasar – sa *Théodramatique* – pour découvrir l'usage johannique de l'auteur. Ainsi, en s'appuyant sur des termes johanniques, l'auteur présente dans les *Prolégomènes* de la *Théodramatique* son grand projet dramatique. Citons pour le moment un exemple de sa lecture johannique :

Le bien que Dieu nous fait ne peut pas être reconnu comme la vérité sans notre collaboration (Jn 7,17 ; 8,31s), [...] non seulement pour prendre connaissance de la vérité du Bien, mais aussi pour l'incorporer de plus en plus au monde, et par là surélever les ambiguïtés du théâtre du monde jusqu'à la lumière sans équivoque d'un sens, qui ne peut provenir que de Dieu<sup>301</sup>.

Le verset 7,17 sur lequel l'auteur s'appuie fait allusion à l'écoute de la parole de Jésus lorsqu'il enseigne dans le Temple au moment où justement la plupart de ses interlocuteurs sont les autorités juives. Ainsi, ceux-ci s'étonnent de l'enseignement de Jésus en disant : « Comment cet homme est-il instruit sans avoir étudié ? » (Jn 7,16). Après cette question vient la réponse de Jésus que Balthasar évoque : « Si quelqu'un veut faire sa volonté, il connaîtra, de cet enseignement, s'il est de Dieu, ou si moi, je parle de moi-même » (Jn 7,17). De même, l'autre texte que l'auteur cite est le passage où se trouve la foi des Juifs en Jésus : « Jésus disait donc aux Juifs qui l'avaient cru : 'Si vous, vous demeurez dans ma parole à moi, vous êtes

---

<sup>298</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La gloire et la croix, Apparition*, tome I, Paris, Desclée, 1990, p. 19.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>301</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Prolégomènes*, tome I, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1973] 1984, p. 17.

vraiment mes disciples, et vous connaîtrez la vérité' » (Jn 8,31-32). Dans les deux cas, il est question de l'écoute de la parole de Jésus par les autorités des Juifs.

Comme nous pouvons le noter, Balthasar fait à l'aide des passages johanniques coïncider le principe, le moyen et la fin du « bien » à une appartenance exclusive à Dieu. En fait, il y a une univocité hiérarchique de la participation humaine à l'œuvre salutaire de Dieu. Ainsi, le point de départ est tracé par '*le bien que Dieu nous fait*'. L'homme est convoqué à titre de « collaborateur » qui a pour office de prendre connaissance de cette « vérité » sous la forme du « Bien » (éthique et dramatique). Ensuite, l'homme croyant 'instruit' de cette vérité du Bien (éthique), collabore avec Dieu pour *incorporer au monde* cette vérité qui ne provient que de Dieu.

Pour notre part, il y aura à prendre en considération la globalité du récit johannique pour y découvrir une théologie *in statu nascendi*. Il s'agit de penser une '*poétique gestuelle*' de la relation qui se tisse entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples. C'est pourquoi nous serons moins prompts à adopter un verset johannique en vue de composer une *théologie dramatique* sur la doctrine des transcendants (vrai, bien, beau) comme c'est le cas de Balthasar. Sur ce point, nous contesterons le lien établi par l'auteur entre le deuxième transcendantal – le 'Bien' (l'éthique) – et le drame. Quant à nous, nous pensons qu'avant même que la *dramatique* prenne une dimension éthique réglée par le transcendantal du Bien, elle est d'abord poétique. Ainsi, une *éthique dramatique* (selon Balthasar) privilégie des termes comme le « rôle », l'« action » et la « mission ». Or, un *acte poétique* (notre propos) rendrait compte du corps exposé en geste au cours de son acte vif, de son accomplissement et d'une inter-corporéité où la réciprocité est constitutive de la relation de l'*être-ensemble* et du *se-tenir-ensemble*. Enfin, une poétique dramatique pourrait également davantage rendre compte d'une relation, entre les composants évoqués, marquée par l'amour et l'amitié. Balthasar situe la participation des croyants en relation à leur condition de pécheurs, une « existence rachetée par le Christ, selon sa dramatique interne de mort et de résurrection<sup>302</sup> ». L'auteur précise cette condition de l'homme racheté par la liberté libérée :

C'est-à-dire le thème circonscrit par les notions de 'rachat', 'rédemption', 'libération' à l'égard des puissances du péché, du monde, de la mort et de l'œuvre du démon ; et l'insertion du juste libéré dans la vie trinitaire de Dieu, donc le thème que les Pères grecs appelaient la « *theôsis* » selon la doctrine de saint Paul et de saint Jean<sup>303</sup>.

---

<sup>302</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, L'action*, tome III, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1976] 1986, p. 341.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 341.

Nous constatons ici l'usage de termes comme '*collaborateur*', '*partenaire*', '*rôle*', pour indiquer la participation humaine à l'œuvre de Dieu. Ces termes constituent aussi pour nous les points-clés de notre différence de position avec la lecture johannique proposée par Balthasar. En effet, nous sommes persuadés que l'auteur n'a pas suffisamment rendu compte du *passage* que le même récit johannique suggère, concernant l'office de '*serviteur*' (collaborateur, partenaire) à une relation de réciprocité marquée par l'*amitié*. Ainsi, en Jn 15,15 Jésus déclare : « Je ne vous appelle plus serviteurs, parce que le serviteur ne sait pas ce que fait son seigneur, mais je vous ai appelés amis parce que tout ce que j'ai entendu de mon Père, je vous l'ai fait connaître ». Dans cette relation d'amour et d'amitié, le même Père est aussi impliqué. En effet, nous étudierons au chapitre VIII cette nouvelle relation marquée par l'amitié.

Après ce bref aperçu des points qui nous engagent à prendre position et à exposer la spécificité de notre recherche par rapport à celle de Balthasar, présentons maintenant l'*énoncé dogmatique* qui se constituera en *texte régulateur* de notre interprétation de l'Écriture.

### c- L'aspect structurant d'un énoncé dogmatique

Dans l'étude précédente, nous avons justifié l'horizon de la *lecture poétique* du quatrième évangile, ainsi que celui de la *lecture dramatique* faite par Balthasar du même texte. Nous avons aussi signalé notre différence d'approche par rapport à Balthasar concernant la lecture johannique, la dramatique et la participation de l'homme au mystère divin. Maintenant, nous allons indiquer le point d'affinité entre l'*Écriture*, notamment, le récit johannique et la *Dogmatique*, particulièrement, la Constitution Dogmatique *Dei Verbum*. En fait, selon le même esprit du Concile Vatican II, l'Écriture demeure un *texte fondateur* et la Dogmatique constitue un *texte régulateur* ou une règle d'interprétation de l'Écriture<sup>304</sup>. Sur ce point, le document conciliaire *Dei Verbum*, n° 1<sup>305</sup>, remarque :

---

<sup>304</sup> Sur ce point, voir l'analyse faite par SESBOÛÉ Bernard, « Procès contemporain de Chalcédoine », in, *RSR* 65, 1 (1977), p. 57 : « L'Écriture fait autorité et demeure l'autorité première, elle n'a pas la forme de la loi, elle est message de l'événement fondateur et libérateur. La décision conciliaire, au contraire, a la forme juridique et se donne à interpréter comme telle ». Dans un autre passage, l'auteur note, p. 68 : « Nous avons à interpréter le message du Nouveau Testament transmis dans l'Église, en tenant compte de la visée et de la règle de lecture données par le Concile. Cette règle de lecture, qui est une règle de foi, ne nous oblige à rien de plus qu'au témoignage de l'Écriture ».

<sup>305</sup> Concile Œcuménique Vatican II, *Constitution dogmatique « Dei Verbum »*, numéro 1, Paris, Centurion, 1967, p. 125.

En écoutant religieusement et proclamant avec assurance la parole de Dieu, le saint Concile fait sienne cette parole, [cite 1Jn 1,2-3]. C'est pourquoi, suivant la trace des Conciles de Trente et du Vatican I, il entend proposer la doctrine véritable sur la Révélation divine et sur sa transmission (DV n° 1).

Le document conciliaire reconnaît une autorité première à l'*Écriture* en tant que *texte fondateur*. Puis, le concile assigne à la « *Dogmatique* » sa place de *texte régulateur* qui devait aider à l'interprétation de « la doctrine véritable sur la Révélation divine ». C'est dans cet esprit de correspondance que nous allons reconnaître la place du texte conciliaire dans notre travail de recherche sur la poétique gestuelle. En effet, nous estimons que l'énoncé du numéro 2 de la Constitution dogmatique *Dei Verbum* du concile Vatican II, autorise davantage à traiter l'expérience de la foi chrétienne dans les termes d'une poétique gestuelle. En fait, ces données du document conciliaire seront pour nous un « *repère* » pour discerner à l'intérieur du récit johannique la pertinence d'interpréter les données de la Révélation dans les termes de la poétique gestuelle.

Un premier indice positif en ce sens tient à ce que le texte conciliaire, en tant que discours normatif, emploie des verbes – plaire (*placuit*), se révéler (*revelare*), faire connaître, accéder, sont rendus participants, s'adresser, s'entretenir, inviter, partager – évoquant la phénoménalité d'un acte où des corps sont engagés et ceux-ci apparaissent visibles sur une scène dramatique. C'est pourquoi nous sommes prêts à dire que la dynamique interne du numéro 2, autorise de préférence la lecture en faveur d'une poétique gestuelle. Pour les raisons que nous avons déjà évoquées, le document conciliaire résisterait moins bien à une lecture conforme à celle de la *Théodramatique* de Balthasar. Dans la perspective que nous venons de présenter et afin de bien préciser les principaux éléments du *numéro 2*<sup>306</sup> qui permettent de justifier une lecture de la Révélation sur l'axe de la poétique, nous allons le transcrire ici en le découpant en trois parties. Voyons comment nous abordons le texte.

[1] *Dieu prend l'initiative de se révéler* : par le Christ, dans l'Esprit Saint et grâce auxquels les hommes participent de la nature divine.

---

<sup>306</sup> Concile Œcuménique Vatican II, *Constitution dogmatique « Dei Verbum »*, numéro 2, Paris, Centurion, 1967, p. 125 : « Placuit Deo in sua bonitate et sapientia Seipsum revelare et notum facere sacramentum voluntatis suae (Eph 1,9), quo homines per Christum, Verbum carnem factum, in Spiritu Sancto accessum habent ad Patrem et divinae naturae consortes efficiuntur (Eph 2,18 ; 2Petr 1,4). Hac itaque revelatione Deus invisibilis (Col 1,15 ; 1Tim 1,17) ex abundantia caritatis suae homines tamquam amicos alloquitur (Ex 33,11 ; Jn 15,14-15) et cum eis conversatur (Bar 3,38), ut eos ad societatem Secun invitet in eamque suscipiat. Haec revelationis oeconomia fit gestis verbisque intrinsece inter se connexis, ita ut opera, in historia salutis a Deo patrata, doctrinam et res verbis significatas manifestent ac corroborent, verba autem opera proclamant et mysterium in eis contentum elucident ».



Il a plu à Dieu dans sa sagesse et sa bonté de se révéler en personne et de faire connaître le mystère de sa volonté (Eph 1,9) grâce auquel *les hommes*, par le **Christ**, le Verbe fait chair, accèdent dans **l'Esprit-Saint**, auprès du **Père** et sont rendus *participants* de la nature divine (Eph 2,18 ; 2Pierre 1,4).

Cette phrase rend compte des participants d'une relation qui apparaissent au cours d'un événement où *Dieu* se révèle en personne, par le *Christ* (Verbe-chair), dans *l'Esprit Saint*, aux *hommes* : ceux-ci sont rendus *participants* de la nature divine. En effet, cette manière d'aborder les données de la Révélation divine marquée par une relation du **se-tenir-ensemble**, nous amène à nous y reconnaître en termes poétiques. C'est ici enfin, que l'expression « *ensemble* » reçoit toute sa signification pour penser la phénoménalité d'une coexistence entre *le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples*, à l'horizon d'une poétique gestuelle selon le récit johannique. Ainsi, l'événement de la révélation décrit suivant l'axe de la poétique gestuelle, nous conduira à penser l'espace scénique, l'usage du temps et l'entrée sur la scène des intervenants de la relation évoquée et l'action dramatique. Repérons maintenant la deuxième phrase.

[2] *L'économie de la révélation divine*. Dieu et l'homme se rencontrent au cours d'un acte d'amour et d'amitié.

Dans cette Révélation le Dieu invisible (Col 1,15 ; 1Tm 1,17) s'adresse aux hommes en son immense amour ainsi qu'à des amis (Ex 33,11 ; Jn 15,14-15), il s'entretient avec eux (Bar 3,38) pour les inviter et les admettre à *partager* sa propre vie.

En cette phrase, nous découvrons l'esprit qui unit cette relation de rencontre et de partage de Dieu et de l'homme. Il s'agit d'une relation d'amour et d'amitié entre les intervenants grâce à l'initiative venant de Dieu invitant les hommes à *partager* sa propre vie. En fait, Dieu s'adresse aux hommes par amour et amitié pour les inviter à une vie de partage. Evoquons ensuite la troisième phrase.

[3] *Une Révélation qui comprend des gestes et des paroles*.

Pareille économie de la Révélation *comprend des gestes et des paroles* intimement unis entre eux, de sorte que les œuvres, réalisées par Dieu dans l'histoire du salut, attestent et corroborent et la doctrine et les sens indiqués par les paroles, tandis que les paroles publient les œuvres et éclairent le mystère qu'elles contiennent.

En fait, c'est la phrase qui touche le fondement même de notre recherche autour de la poétique de la relation de l'être ensemble entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples. Cela veut dire que notre accès aux données de la Révélation divine est selon la

perspective de la phénoménalité du geste tel que nous le découvrirons dans le récit johannique.

Quelle est la portée de l'influence de ce document dans notre travail d'écriture ? D'*abord*, dès à présent, nous sommes convaincus que le document conciliaire autorise à penser l'expérience de la foi chrétienne selon les termes d'une poétique gestuelle en conformité aux données de la Révélation biblique et plus particulièrement, du quatrième évangile. Dans le document évoqué, nous constatons des termes qui rendent compte d'une relation qui dépasse l'aspect communicatif entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples. En effet, une telle relation évoque une vie vécue ensemble. *Ensuite*, le postulat conciliaire veille à souligner la participation des disciples à l'œuvre de Dieu, de manière à signifier ou mettre en valeur son *aspect ecclésial*. Ainsi, le lien objectif entre le texte conciliaire et le récit johannique sera pris en compte à partir des trois actions évoquées par le texte : accéder, participer et partager. Ainsi, *l'accès* à la vie de partage marquée par la relation du '*se-tenir-ensemble*' nous amène à penser le geste ecclésial qui tient cette relation. *Enfin*, nous avons évoqué les termes qui nous séparent de la « dramatique » de Balthasar. En fait, le recours à l'énoncé dogmatique doit nous permettre de discerner et juger la pertinence de notre accès à l'expérience chrétienne par l'entremise de la poétique. Comme nous l'avons évoqué, notre dialogue avec Balthasar se centrera plus particulièrement autour de son économie *phénoménologique-dramatique* pour aborder ensuite sa théologie de l'action et de la participation dans la dramatique divine. En effet, l'énoncé dogmatique nous permettra de cibler l'horizon de notre recherche. Dans la suite, nous allons proposer '*notre lecture johannique*'.

#### 4. Notre lecture johannique

Après avoir précisé notre approche du récit johannique et avoir indiqué l'*aspect dogmatique* qui autorise et confirme notre recherche, nous allons dans la suite proposer notre lecture du quatrième évangile pour découvrir à l'intérieur l'émergence d'une *poétique gestuelle* à l'horizon de l'art *dramatique*. En proposant une telle lecture, nous exposerons les grands axes de la problématique sous-jacente à notre recherche. De même, nous observerons les trois économies évoquées : narrative, théâtrale et phénoménologique. Nous partons d'un principe élémentaire de lecture indiqué chez Jean par le terme '*exégéoma*' (raconter, faire connaître et

interpréter) qui nous permettra d'*accorder* la globalité du récit johannique aux termes de la dramatique selon ses deux composants : *dramaticité* (engagement du corps) et *théâtralité* (phénomène d'expression).

Une autre particularité trouvée chez Jean concerne l'usage du temps. Pour l'auteur (les auteurs) du quatrième évangile, l'heure future (pas encore arrivée) et le présent (maintenant) se rencontrent et se comprennent mutuellement. Ainsi, le temps johannique ne suit pas le schème chronologique du passé-présent-futur, mais il s'agit d'un temps qui vient (futur) toucher déjà le seuil du présent et constitue une nouveauté primordiale, '*in statu nascendi*', de la durée d'être, de vivre, de se tenir et d'agir ensemble. En fait, cette spécificité johannique de la durée (qui demeure) nous permet d'approcher les deux '*commencements*' présents dans le récit, celui de l'incarnation et celui de la résurrection.

C'est pourquoi, le temps johannique nous invite à découvrir en son intérieur une poétique dramatique naissante du *vivre-ensemble*. Ce temps qui demeure entre ces deux *instances extrêmes* nous permettra de reconnaître *in statu nascendi* l'aspect pascal de la poétique. En fait, l'heure marquée par le temps pascal désigne la globalité de la vie de Jésus : « l'heure de passer de ce monde vers le Père » (Jn 13,1). Il s'agit de penser la *durée* qui émerge d'une relation où apparaît la réalité d'*être-avec*, l'acte de *se-tenir-ensemble* et la poétique de l'*agir-ensemble* entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples. Ainsi, en ce qui concerne le temps de l'incarnation, nous apercevrons progressivement l'entrée sur la 'scène' des intervenants de cette relation.

Ensuite, entre les deux commencements émerge la *scène du milieu* où les corps des participants de la relation évoquée se disposent en un *acte gestuel*, un tel acte qui est touché par l'incarnation, la passion et la résurrection de Jésus. Ces trois grands événements de la vie de l'homme Jésus laisse percevoir chez Jean une *raison poétique* du geste marquée par la *gloire* (*doxa*<sup>307</sup>). Il s'agit d'un '*point de convergence*' par lequel se manifeste d'une manière éclatante, plus qu'avant, cette relation de l'*être-ensemble* entre le Père, le Fils, et l'Esprit Saint en lien avec les disciples.

Puis, la réalité de l'*arrivée de l'heure* qui touche le temps de la fin, embrasse dans un *présent dramatique* les trois moments de cette vie de l'être ensemble : la vie historique de Jésus avec les siens ; puis, la communauté de ceux qui croiront après l'événement pascal par la médiation des disciples et enfin, la communauté de vie auprès du Père.

---

<sup>307</sup> Pour nous référer à la « gloire » nous emploierons dorénavant la forme latinisée du terme grec : « *doxa* ».

En effet, l'horizon de notre lecture johannique s'insère à l'intérieur de ces trois mouvements temporels qui se rencontrent dans le 'maintenant' du présent vif. C'est cette temporalité qui nous permet d'aborder la phénoménalité d'une poétique théâtrale, puisque, de par sa nature, elle se manifeste dans un acte qui se déroule sur une scène, un acte au cours duquel l'œuvre est faite. C'est pourquoi, nous allons rendre compte de la durée johannique de l'être ensemble qui est perceptible, (i) entre les deux commencements, (ii) dans la scène du milieu et (iii) dans le surgissement de l'heure de la fin. Puisque notre approche des données de la *Révélation divine* du récit johannique est *phénoménologique*, notre écriture *théo-logique* sera aussi marquée par l'aspect '*économique*' d'une telle Révélation.

Dans la suite nous allons énoncer l'objet de notre étude qui sera abordé dans la première partie (*chapitres II et III*) à propos de la corrélation des *deux commencements*, corrélation qui fait émerger un *espace scénique* et un *temps* marqué par l'événement *pascal*. Esquissons ici le parcours que nous sommes prêts à emprunter.

#### **a- Aux commencements : l'aspect pascal d'une poétique de l'être ensemble**

La *première partie* du travail (ch II et III) repose sur la corrélation de deux commencements, celui de l'incarnation et celui de la résurrection. Il s'agit de découvrir entre ces deux commencements l'émergence d'une installation scénique où apparaît et se rend perceptible une relation d'être ensemble du Père, du Fils, et de l'Esprit Saint en lien avec les disciples. Ainsi, cette apparition ou perception de la relation nous permettra de penser une *poétique de l'être ensemble*. En fait, nous voulons découvrir l'aspect fondateur de la poétique reposant sur l'acte d'une relation marquée par une expérience d'*être-avec*. Nous partons de ce présupposé initial : dès le commencement, le Père prend l'initiative de *l'être avec* (il n'est jamais seul) ; le Fils est l'*exégéomai* (celui qui raconte, fait connaître et interprète) du Père (Jn 1,18) ; l'Esprit Saint descend du Père et demeure sur le Fils (Jn 1,32.33) et les disciples (les croyants) sont participants de cette relation puisqu'ils ont vu la gloire du Fils (Jn 1,14). En fait, qu'est-ce que la *poétique* lorsque le récit johannique nous montre le '*commencement*' d'une vie de l'être ensemble qui se manifeste au cours d'une existence historique ? En quoi consiste ce qui qualifie le '*commencement*' de la vie de l'être ensemble comme '*poétique*' ?

## i- Chapitre 2

L'intérêt d'admettre un lien entre les *deux commencements* (l'incarnation et la résurrection) est de découvrir l'émergence d'un *espace scénique* sur lequel se tisse une relation entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint avec les disciples. Nous allons indiquer trois passages johanniques qui confirment ce présupposé initial. Le *premier passage* concerne le Prologue johannique (Jn 1,1-18). Ce passage traite du '*premier commencement*' qui coïncide avec l'avènement du *Logos* dans la chair de l'homme Jésus. Le *deuxième passage* relève de la visite de Marie au tombeau au premier jour de la semaine (Jn 20, 1-17). Dans ce récit johannique nous découvrirons la réalité de l'*autre commencement*. Puis, le *troisième passage* porte sur l'épisode de Philippe (Jn 14,8-10) qui évoque la réalité de l'expérience d'être ensemble dans un espace scénique. Dans ce passage, Philippe pose la question à propos de la présence de Dieu parmi eux dans la convivialité du quotidien : « Montre-nous le Père, et cela nous suffit » (Jn 14,9). En fait, comment Dieu est-il présent au quotidien de notre vie en relation les uns avec les autres ?

Nous aurons l'occasion d'aborder les deux premiers passages évoqués. Il nous suffit pour le moment de commenter le texte-charnière qui nous permettra de préciser le sens de l'espace que nous nous sommes engagés à creuser selon l'épisode de Philippe. Ce passage est le suivant :

Philippe lui dit : 'Seigneur, montre-nous le Père, et cela nous suffit'. Jésus lui dit : 'Depuis si longtemps je suis avec vous, et tu ne me connais pas, Philippe ! Celui qui m'a vu a vu le Père. Comment toi, peux-tu dire : Montre-nous le Père ? Ne crois-tu pas que moi, je suis dans le Père et que le Père est en moi ? (Jn 14,8-10).

Le disciple réclame la présence de Dieu sur la scène. En termes scéniques, Philippe demande un acte d'expressivité théâtrale qui admettrait l'apparition du Père sur la scène. En conséquence, d'après Philippe, la phénoménalité de l'apparaître serait largement suffisante pour signifier l'être ensemble sur scène. Le disciple veut être surpris par un spectacle théâtral où se met en place l'extériorité expressive de Dieu qui jusqu'alors demeure cachée.

Pour sa part, Jésus interroge Philippe sur un autre aspect de la 'présence' ayant pour but de signifier l'inter-corporéité dans l'acte du dévoilement de la présence corporelle de Dieu dans la vie *vécue-ensemble*. Dans cette perspective, Jésus observe qu'il est insuffisant de s'accommoder du dispositif d'un spectateur passif, pour montrer au disciple la voie de l'incarnation au monde comme l'expression de la présence de Dieu. Il s'agit d'une incarnation qui engage le corps

personnel avec les autres sur la scène du monde. En fait, c'est dans l'*intersection* d'un engagement partagé les uns avec les autres au sein du monde que le Père se rend perceptible. En fait, l'espace dont il s'agit est plus qu'un environnement physique ou un aménagement scénique, puisqu'il émerge au cours des expériences partagées ensemble.

*Enfin*, en tenant compte de la demande de Philippe, il nous faudra découvrir les traces d'une coexistence entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint avec les disciples, attestée par le récit johannique. En fait, un premier indice de la relation d'être ensemble est perceptible au *premier commencement* ; il est signifié par l'événement de l'Incarnation. Ensuite, nous constaterons un deuxième trait lors de l'*autre commencement* ; il est signifié par l'événement de la résurrection<sup>308</sup>. En effet, l'intérêt de reconnaître des indices d'une relation d'être ensemble à l'intérieur de ces deux commencements est de faire apparaître l'émergence de l'*espace* de la relation évoquée.

## ii- Chapitre 3

Au chapitre précédent nous avons abordé la poétique liée à l'espace de la relation de convivialité et de réciprocité. En ce chapitre, nous sommes amenés à rendre compte de la poétique liée au temps. Sur ce point, le texte-charnière qui orientera l'horizon de notre étude concerne le passage de Jn 4,34-36 où le passé et le futur sont enveloppés dans le *maintenant* du présent. Voici le texte :

Mon aliment, c'est de faire (*poiein*) la volonté de Celui qui m'a envoyé et d'accomplir son œuvre (*ergon*). Ne dites-vous pas, vous : Encore quatre mois, et la moisson vient ? Voici que je vous dis : Levez les yeux et voyez les campagnes ; elles sont blanches pour la moisson. Désormais, le moissonneur va recevoir un salaire et amasser (*sunago*) du fruit pour la vie éternelle, afin que celui qui sème et celui qui moissonne se réjouissent *ensemble* (*homous*).

En fait, dans ce passage que nous venons de citer nous pouvons repérer des épisodes qui nous conduisent à reconnaître le temps de l'*être-ensemble* : (i) *La poétique (poiein) de Jésus* : Mon aliment, c'est de faire (*poiein*) la volonté de Celui qui m'a envoyé et d'accomplir son œuvre. (ii) *Le temps habituel des disciples* : Ne dites-vous pas, vous : Encore quatre mois, et la moisson

---

<sup>308</sup> D'autres textes johanniques se réfèrent également au commencement : le récit johannique fait appel à ce commencement (*arche*) plusieurs fois : d'abord, « au commencement était le *Logos* » (Jn 1, 1.2) ; puis, à Cana tel fut « le commencement des signes (*semeion*) » (Jn 2,11) ; puis, concernant son identité, Jésus répond : « Ce que je vous dis dès le commencement » (Jn 8,25) ; encore, lors du disco d'adieu : « vous êtes avec moi dès le commencement » (Jn 15,27). Finalement, lorsque l'heure sera venue : « Je ne vous en ai pas parlé dès le commencement, parce que j'étais avec vous » (Jn 16,4).

vient ? (iii) *Le temps révélé par Jésus lié au geste* : Voici que je vous dis : Levez les yeux et voyez les campagnes ; elles sont blanches pour la moisson. (iv) *La vie vécue ensemble dans ce temps nouveau* : Désormais, le moissonneur va recevoir un salaire et amasser du fruit pour la vie éternelle. Celui qui sème et celui qui moissonne se réjouissent ensemble.

Dans cet extrait johannique cité à l'instant, c'est Jésus qui prend la parole pour relier les trois temps : « Ne dites-vous pas, vous : Encore quatre mois, et la moisson vient ? Voici que je vous dis : Levez les yeux et voyez les campagnes ; elles sont blanches pour la moisson » (Jn 4,35). En fait, nous observons que l'expérience d'être ensemble dans le temps est liée à la poétique de Jésus. En effet, le temps de l'être ensemble se situe au cours du déroulement de l'acte de faire (*poiein*) de Jésus concernant l'accomplissement de l'œuvre du Père. Ainsi, lorsque Jésus signifie pour la première fois le sens de sa poétique, celui-ci apparaît lié à une série d'actes temporels qui s'accordent les uns aux autres.

Le passage que nous venons de citer retrace donc une poétique de la relation de l'être ensemble, une poétique perceptible dans la relation du semeur et du moissonneur qui se *réjouissent ensemble*. En outre, le phénomène de la fin (la moisson) qui touche déjà le présent, amorce le traitement johannique du temps où l'œuvre de Dieu, semée au passé, s'accomplit dès à présent. Cette rencontre de l'avenir, du présent et du passé suggère une tournure pascalienne de la poétique. Ainsi, le *temps pascal* qui émerge entre l'incarnation et la résurrection nous permettra de découvrir l'expérience de la relation de l'être ensemble du Père, du Fils et de l'Esprit Saint en lien avec les disciples selon les trois éléments des *nouvelles expressions* que nous avons évoquées dans l'économie théâtrale. Ces trois termes tirés des *observations phénoménologiques* de la vie végétale et animale sont : la *proximité*, la *rhizomique* et la *pollinique*<sup>309</sup>. En fait, ces termes ne seront pas employés comme de simples métaphores ou des symboles d'une réalité dont nous voulons rendre compte, mais ils se constitueront comme *producteurs de sens* et de *compréhension* d'une nouvelle relation de l'être ensemble qui se laisse voir au cours du récit johannique.

Puisque dans notre étude l'expérience d'être ensemble s'avère un point charnière, nous sommes amenés à donner une compréhension élémentaire du terme « ensemble ». En effet, selon le passage que nous venons d'évoquer (Jn 4,36), nous proposons deux acceptions à la notion johannique de l'acte du *se-trouver-ensemble*. D'une part, le verbe rassembler (*sunago*) vient de la jonction entre la préposition 'avec' ('*sun*') et le verbe mener ('*ago*'). Ainsi, le verbe '*sunago*'

---

<sup>309</sup> Cf. *Nouvelles expressions de théâtralité*, pp. 47-53.

est traduit par ‘recueillir ensemble, amener ensemble et rassembler’<sup>310</sup>. Le texte dit ce qui suit : « Le moissonneur va recevoir un salaire et recueillir (*sunago*) des fruits pour la vie éternelle » (Jn 4,36). Dans cette *première acception*, le verbe désigne l’activité que le moissonneur s’apprête à accomplir une fois son travail achevé. En termes scéniques, il s’agit de placer un ensemble de fruits disponible à l’attente du moissonneur. Les fruits ne sont pas dispersés, ils sont rassemblés. Ainsi, l’extension de l’activité du moissonneur se constitue devant lui comme un ensemble organique ou plastique, chargé de la promesse d’un fruit de vie impérissable.

D’autre part, l’emploi de l’adverbe ensemble (*homou*). Le texte johannique indique : « afin que celui qui sème et celui qui moissonne se réjouissent ensemble (*homou*) » (Jn 4,36). Le dictionnaire du *Trésor de la Langue Française Informatisé* (TLFI), note que l’emploi de l’adverbe ‘ensemble’ met l’accent sur « l’idée de coexistence, d’union ou de groupe dans l’espace suggéré ou postulé par le verbe<sup>311</sup> ». Selon le même dictionnaire, cet adverbe énonce l’acte de « vivre, être, se mettre et se tenir l’un avec l’autre, les uns avec les autres, de manière à former une unité enveloppante<sup>312</sup> ». Enfin, l’adverbe indique aussi « l’idée de coexistence dans le temps ou de simultanéité : l’un en même temps que l’autre, les uns en même temps que les autres<sup>313</sup> ». En cette *deuxième acception*, l’adverbe « ensemble » placé à côté du verbe « se réjouir » désigne l’idée de la coexistence du semeur avec le moissonneur. Les deux sont enveloppés par le sentiment d’une joie éprouvée ensemble. En fait, nous privilégierons cette deuxième acception de ‘vivre, être, se mettre, se tenir, se mettre, marcher ensemble’ pour signifier la relation de *l’être ensemble* du Père, du Fils et de l’Esprit Saint en lien avec les disciples<sup>314</sup>.

Finalement, dans une *conclusion récapitulative*, nous montrerons le sens johannique d’une poétique de la relation d’être ensemble du Père, du Fils et de l’Esprit Saint en lien avec les disciples, tout en tenant compte d’une correspondance entre *l’économie poétique* (premier chapitre), *l’espace scénique de l’être ensemble* (deuxième chapitre) et *le temps pascal de la rencontre* (troisième chapitre). Pour cela, nous allons reprendre les trois approches de notre recherche : (i) l’art théâtral avec la notion de la ‘dramatique’, (ii) la phénoménologie autour de la présence des corps dans le monde et, (iii) le récit johannique. Nous allons aborder les grands axes de la

<sup>310</sup> Cf. <http://www.lexique-biblique.com/lexiques/grec/?strong=4863&x=13&y=8>, Consulté le 27 mars 2012.

<sup>311</sup> Dictionnaire *Trésor de la Langue Française Informatisé* (TLFI), <http://www.cnrtl.fr/definition/ensemble>, Consulté le 27 mars 2012.

<sup>312</sup> TLFI, <http://www.cnrtl.fr/definition/ensemble>, Consulté le 27 mars 2012.

<sup>313</sup> *Ibid.*

<sup>314</sup> Au chapitre VII, nous aurons l’occasion de reconnaître d’autres verbes qui apparaissent dans le récit johannique et qui dénotent l’idée d’ensemble, comme par exemple : *sunanakeimai* (faire la fête ensemble), *suneidesis* (conscience collective), *sunerchomai* (venir ensemble), *suneiserchomai* (entrer ensemble) et *suntithemai* (se mettre d’accord).



*deuxième partie* de notre étude concernant une *poétique gestuelle* du « *se tenir et faire ensemble* » liée à la dramatique.

### **b- Au milieu : des *corps en geste* au cours d'un acte dramatique**

L'annonce de la première partie de notre étude nous aura permis de découvrir la poétique au cours de l'entrée progressive sur la scène johannique qui dévoile un *commencement* de la relation d'être ensemble entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint avec les disciples. Ensuite, nous avons précisé la tournure pascalle de cette poétique, et cela, de manière à ce que l'empreinte pascalle atteigne l'espace, le temps par la présence du corps sur scène johannique. En fait, cette installation scénique repérée à l'intérieur de la relation de l'être-ensemble d'après le récit johannique, nous autorise à penser en termes d'une poétique gestuelle. En d'autres termes, il ne s'agit pas de la simple application d'une méthode qui aboutirait enfin à une lecture poétique du texte, mais du constat que le récit johannique lui-même se montre tout entier comme un acte poétique. En tenant compte de ce présupposé de base, nous allons aborder dans la présente étude la poétique qui apparaît dans le quatrième évangile selon son aspect dramatique. Comme nous l'avons évoqué dans l'introduction à ce chapitre d'ouverture, nous prenons comme point de départ de notre étude la compréhension aristotélicienne de la poétique selon laquelle l'acte poétique est axé sur le drame.

Liée à cette poétique du drame, nous avons mis entre parenthèses les agents et les outillages du dispositif dramatique (auteur, comédien, rôle, représentation, jeu, mise en scène, spectacle, public) pour rendre compte de l'émergence d'une poétique gestuelle à travers la présence vive et corporelle de l'acteur sur scène selon le phénomène de la dramaticité (l'acte de faire) et de la théâtralité (le fait d'être exposé au regard d'autrui). En fait, l'enjeu de cette mise entre parenthèses est de rendre compte avec plus de netteté ce *chiasme originel* entre le poète et l'acteur, un tel *chiasme* apparaissant déjà à l'état naissant dans la pensée d'Aristote. Selon cet auteur, avons-nous dit, l'œuvre poétique du *poète* est de faire venir à l'heure même de l'écriture dramatique l'aspect vif de l'action et, l'acte poétique de l'*acteur* apparaît lorsque celui-ci engage son corps dans le *présent* de la mise en scène de l'événement dramatique.

Pour aborder l'acte poétique, nous n'allons donc pas chercher du côté des outils théâtraux, mais plutôt du côté de l'acte même du corps exposé en geste. Autrement dit, il s'agit de penser la poétique liée au drame sous l'aspect du *corps en acte*<sup>315</sup> qui renvoie non aux outils techniques du drame, mais à la phénoménalité du geste. D'après ce présupposé de base de l'étude d'une poétique gestuelle, nous sommes amenés à penser : [1] la notion de '*geste*' et sa poéticité à l'intérieur même de la *pensée théologique* des premiers auteurs chrétiens postbibliques de langue latine et son développement dans les siècles suivants (*chapitre 4*) ; [2] l'acte d'incarnation selon l'Évangile de Jean comme *disposition des corps* qui se tiennent ensemble *au*<sup>316</sup> milieu du monde (*chapitre 5*) ; [3] l'enjeu d'une poétique marquée par la phénoménalité du geste qui contesterait une compréhension du '*drame*' selon la prévalence des outils du dispositif dramatique (*chapitre 6*).

Ainsi, au *chapitre IV*, nous allons étudier l'usage du *geste* à l'intérieur d'une tradition théologique (les premiers auteurs chrétiens et Hugues de Saint Victor) et théâtrale (Johann Jakob Engel, 1786). *Ensuite*, au *chapitre V*, nous allons interroger le récit johannique à propos de cette *poétique gestuelle* suivant l'éclairage de la *disposition corporelle* de Jésus qui *se-tient-debout* (*histemè*) et *au-milieu*. En effet, les grands événements de sa vie comportent toujours mention de ce même placement. Par *disposition*, nous indiquons une organisation du corps qui montre la phénoménalité du geste lorsque ce corps s'engage sur la scène et au cours d'un acte en train de se faire. Nous découvrirons quelle est cette disposition dramatique du corps qui se dévoile en gestes, ceux-ci étant perceptibles et reconnaissables en termes de théâtralité et de dramaticité. *Enfin*, au *chapitre VI*, nous allons vérifier la pertinence de notre approche poétique en dialoguant avec Hans Urs von Balthasar. En fait, l'auteur propose une *dramatique* de l'action

---

<sup>315</sup> Cette expression s'inspire du titre d'un colloque international au Collège de France offert à l'occasion du Centenaire de la naissance de Maurice Merleau-Ponty (1908-2008) les 22 et 23 septembre 2008 par les professeurs Alain BERTHOZ et Bernard ANDRIEU. Les communications de ce colloque ont été publiées in, BERTHOZ Alain et Bernard ANDRIEU (dir), *Le Corps en Acte*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2010. Nous regrettons qu'aucune communication de ce colloque n'ait traité du thème du '*corps en acte*' lié à la '*dramatique théâtrale*' et de la '*poétique gestuelle*'.

<sup>316</sup> La notion d'espace selon Merleau-Ponty, dans *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, pp. 291 : « n'est pas le milieu (réel ou logique) dans lequel se disposent les choses, mais le moyen par lequel la position des choses devient possible. C'est-à-dire qu'au lieu de l'imaginer comme une sorte d'éther dans lequel baignent toutes les choses ou de le concevoir abstraitement comme un caractère qui leur soit commun, nous devons le penser comme la puissance universelle de connexions. Donc, ou bien je ne réfléchis pas, je vis dans les choses et je considère vaguement l'espace tantôt comme le milieu des choses, tantôt comme leur attribut commun, – ou bien je réfléchis, je ressaisis l'espace à sa source, je pense actuellement les relations qui sont sous ce mot et je m'aperçois alors qu'elles ne vivent que par un sujet qui les décrit et qui les porte, je passe de l'espace spatialisé à l'espace spatialisant. [...] Dans le premier cas, j'ai affaire à l'espace physique, avec ses régions différemment qualifiées [préposition dans] ; dans le second, j'ai affaire à l'espace géométrique dont les dimensions sont substituables, j'ai la spatialité homogène et isotrope, je peux au moins penser un pur changement de lieu qui ne modifierait en rien le mobile, et par conséquent une pure *position* distincte de la *situation* de l'objet dans son contexte concret [préposition à] ».

pour penser la participation des croyants à l'œuvre de Dieu. Nous dialoguerons avec l'auteur afin de signifier la spécificité de notre '*poétique gestuelle*'. Précisons maintenant comment nous aborderons le quatrième chapitre.

#### *i- Chapitre 4*

Au cours du *chapitre d'ouverture*<sup>317</sup>, nous avons eu l'occasion de présenter l'itinéraire de la tradition 'poétique' au sens d'un acte de 'faire' (*poiein*) et sous l'angle de la 'dramatique' avec pour point de départ la pensée d'Aristote et un passage par Paul Valéry ; ensuite, René Passeron puis, Georges Politzer, nous ont conduit finalement à proposer l'étude de la 'poétique' dans sa phénoménalité selon la pensée de Merleau-Ponty. En fait, le mot '*poiein*' (faire) est un terme grec employé à plusieurs reprises au sens d'acte au cours duquel quelque chose est en train de se '*faire*' ou d'exécution d'un acte au cours duquel le corps s'exprime en '*geste*'. Ainsi, le verbe '*poiein*' est connu du quatrième évangile.

Liés à cette tradition grecque du 'faire', nous sommes invités à rendre compte de l'autre terme de notre recherche indiqué par le mot 'geste'. Ce terme appartient à la tradition latine et est inconnu dans l'usage johannique. D'où notre intérêt de chercher chez des auteurs chrétiens postbibliques de langue latine l'emploi du terme 'geste' pour trouver un premier appui à notre étude dans la tradition chrétienne et la conscience naissante de l'usage de ce terme. En fait, l'apparition de cette notion de geste dans la tradition chrétienne intervient, notamment, dans l'œuvre de Hugues de Saint-Victor selon une définition qui aura une influence sur le haut Moyen Âge et qui se retrouvera encore à la fin du XVIIIème siècle chez Johann Jakob Engel (1786) : elle continue d'être valable jusqu'à nos jours, apparaissant précisément (sans le savoir) dans la pensée phénoménologique de Merleau-Ponty.

Ainsi, nous rendrons compte d'un tel itinéraire de compréhension du terme 'geste' afin de reconnaître dans le récit johannique un langage commun avec cette tradition de la notion du '*geste*'. Nous relierons aussi le terme '*geste*' avec la compréhension du '*corps*' dans la tradition chrétienne postbiblique de langue latine ; ensuite, dans la pensée d'Hugues de Saint Victor ; puis, selon la pensée théâtrale de Johann Jakob Engel (1786) ; et finalement, chez Merleau-Ponty.

---

<sup>317</sup> Cf. Concernant l'Évangile de Jean, pp. 78-87.

Nous venons de préciser la notion de geste que nous adopterons dans notre étude ; une telle compréhension se réclamant de l'usage d'une tradition théologique et théâtrale précise. En ce chapitre, nous aborderons les traces d'une poétique gestuelle qui vise la globalité de la vie de l'homme Jésus, une poétique perceptible à travers sa « tente dressée parmi nous ». Nous découvrirons le déploiement poétique de cet événement d'incarnation qui se trouve en son état originel dans le Prologue et qui embrasse la globalité du texte johannique. En effet, lorsque nous avons justifié notre choix de l'Évangile de Jean pour découvrir en son intérieur la constitution d'une poétique gestuelle<sup>318</sup>, nous avons précisé notre compréhension de l'événement de l'incarnation inspirée par la pensée de Christoph Theobald. En effet, pour l'auteur, l'événement de l'incarnation désigne la totalité de l'itinéraire de Jésus vers le Père, un acte d'incarnation qui enveloppe aussi la participation des disciples.

En outre, lors de la présentation de notre lecture phénoménologique de Merleau-Ponty<sup>319</sup>, nous avons signalé la référence de l'auteur à la notion chrétienne de l'incarnation lorsqu'il développe sa pensée de la relation du corps avec le monde et avec les autres. En fait, pour l'auteur, l'*incarnation* acquiert une connotation de mouvement vers le monde qui entraîne un engagement personnel et inter-corporel sur le seuil de ce monde. Sur ce point, nous avons trouvé chez l'auteur une série de *dispositions corporelles* ou « une certaine modulation [du] corps comme être au monde<sup>320</sup> » qui nous habilite d'emblée à penser le fait poétique (*poiein*) de notre existence incarnée avec les autres au milieu du monde. Nous la penserons selon trois *modulations* distinctes du corps : l'acte d'*enjambement*, l'acte d'*embrassement* et l'acte d'*engagement*.

Nous *accorderons* les deux lectures de l'incarnation (théologique et philosophique) que nous venons d'évoquer avec le récit johannique sous l'angle de la disposition corporelle du *se-tenir-au-milieu*. D'une part, l'*incarnation* vise la totalité de l'itinéraire pascal de l'homme Jésus vers le Père, un acte d'incarnation qui enveloppe pareillement la vie des disciples. D'autre part, l'*incarnation* relève de notre existence incarnée avec les autres au milieu du monde et nous met en situation d'enjambement, d'embrassement et d'engagement. L'enjeu de ce chapitre est de penser pourquoi une disposition du *se-tenir-ensemble* 'au milieu' dit quelque chose de la spécificité de l'*incarnation* du *Logos* dans la chair de l'homme Jésus, incarnation qui se poursuit

---

<sup>318</sup> Cf. Concernant l'Évangile de Jean, pp. 78-87.

<sup>319</sup> Cf. L'incarnation dans le monde, pp. 62-77.

<sup>320</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 464.

dans nos actes d'engagements collectifs au milieu du monde. Sur ce point, nous contesterons une certaine interprétation 'symbolique' des données de la Révélation qui mettrait en péril la réalité même de l'événement de l'incarnation.

Quant au récit johannique, nous pouvons pour le moment relever quelques passages dans lesquels la disposition du *se-tenir-au-milieu* retrace le sens de l'incarnation. En effet, nous en trouvons un premier exemple, lorsque Jean Baptiste constate ceci : « au milieu (*mesos*) de vous se tient (*histemi*) quelqu'un que vous ne connaissez pas » (Jn 1,26). En lien étroit avec cette annonce, Jean aperçoit Jésus qui *vient vers lui*, et il déclare : « Voici l'Agneau de Dieu » (Jn 1,29) ou « l'Élu de Dieu (Jn 1,34). Ensuite, Jean signalera ce qui suit : « J'ai vu l'Esprit descendre, comme une colombe, venant du ciel, et il est demeuré sur lui ». Puis, Jean précisera aussi la place du Père : « Celui qui m'a envoyé baptiser dans l'eau, Celui-là m'a dit : 'Celui sur lequel tu verras l'Esprit descendre et demeurer sur lui, c'est lui qui baptise dans l'Esprit Saint » (Jn 1,33). De même, lors de la fête des Tentes, « le dernier jour, le grand jour de la fête, Jésus, se tenait debout (*histemi*), et il cria : 'Si quelqu'un a soif, qu'il vienne vers moi' » (Jn 7,37). De sorte que ces passages que nous venons d'évoquer nous aideront à reconnaître dans le récit johannique la *disposition corporelle* du *se-tenir-ensemble* liée à l'acte d'incarnation.

Dans le chapitre qui suit, nous allons vérifier la pertinence de notre approche de la 'poétique gestuelle' en dialoguant avec la 'dramatique' de Balthasar.

### iii- Chapitre 6

Nous venons d'évoquer dans la présentation du *chapitre 4*, la compréhension du *geste* liée au *corps* telle que nous l'adopterons dans notre étude. Ainsi, dans la présentation du chapitre V, nous avons mis l'accent sur la *disposition corporelle* du *se-tenir-ensemble* dans l'acte collectif d'incarnation au milieu du monde. La compréhension du 'geste' en tant que '*disposition corporelle*' d'après la pensée de Hugues de Saint-Victor nous aura permis d'aborder l'acte poétique de notre existence comme incarnation avec les autres : par elle, nous devenons des êtres ouverts au monde selon les modulations du corps proposées par Merleau-Ponty en termes d'actes : enjamber, embrasser et s'engager. En fait, nous aurons eu l'occasion de penser pourquoi cette disposition du *se-tenir-ensemble* 'au milieu' dit quelque chose de la réalité de l'incarnation du

*Logos* dans la chair de l'homme Jésus et de notre incarnation au milieu du monde selon le récit johannique.

En ce *chapitre*, nous allons penser l'*action dramatique* selon la *Théodramatique* de Balthasar pour vérifier la pertinence de notre approche des données de la Révélation selon la *poétique gestuelle*. L'enjeu de ce chapitre est de considérer dans une unité la correspondance de [i] la compréhension du *geste* comme '*mouvement du corps, lié à l'agir*', et [ii] du sens de la *poétique* comme '*l'acte de faire, au vif du présent*'. Pour rendre compte de l'*action* en termes de *poétique dramatique* (théâtralité et dramaticité), nous l'aborderons selon deux axes de compréhensions : [i] l'économie *phénoménologique-dramatique* de Balthasar dans son usage du récit johannique selon sa '*Théodramatique*' pour penser l'*action dramatique* ; puis, [ii] la pertinence et la fécondité de l'*économie dramatique* pour penser l'*action* et la participation selon la notion balthasarienne du « *pro nobis* ». Nous exposerons brièvement la problématique sous-jacente à chaque axe évoqué.

[1] *Économie phénoménologique-dramatique*. Nous avons déjà évoqué cette économie lors de la présentation de la '*Théodramatique*' de Balthasar<sup>321</sup>.

[2] *Action dramatique et participation* selon la *Théodramatique*. Nous évoquerons ici l'*approche dramatique* dans la correspondance entre l'*action* et la *participation* selon Balthasar pour situer et montrer la particularité de notre *poétique gestuelle* liée à la dramaticité et à la théâtralité. Nous allons présenter brièvement les grandes lignes de la '*théologie de la participation*' de Balthasar, une telle théologie étant perceptible dans quelques aspects de sa *Théodramatique*. Ainsi, nous partons de ce constat élémentaire : Balthasar réhabilite l'idée de la *substitution* ou du '*merveilleux échange*' pour penser la modalité de la participation humaine au mystère divin.

Nous contesterons cette notion du '*pro nobis*' interprétée sous l'angle de la substitution (*à la place de*). Disons pour le moment que nous avons trouvé dans la Constitution Dogmatique *Dei Verbum* n° 2 du concile Vatican II, l'emploi de trois verbes qui soulignent une *participation active* des hommes au mystère trinitaire de Dieu. Les trois verbes sont les suivants : accéder, participer et partager. Pour Balthasar, l'agir divin est sans doute trop *unidirectionnel*<sup>322</sup> partant d'en haut vers le bas, d'après le passage suivant :

---

<sup>321</sup> Cf. À propos de la '*Théodramatique*' de Balthasar, pp. 87-93.

<sup>322</sup> Il s'agit du processus d'une seule direction qui désigne le passage d'un provident-source vers un 'bénéficiaire-cible'. En fait, l'homme est persuadé en coeurs de route et sans son consentement que depuis longtemps il devait quelque chose à Dieu, le provident-source.

Dans la perspective de l'Écriture, tout est a priori considéré à partir de l'agir divin (dans lequel s'insère le jeu humain). Il suffit de parvenir à l'évidence que c'est Dieu – dans le Christ Jésus et dans l'Esprit Saint – qui règle l'action, et acquérir aussi par là l'évidence de l'unité du jeu<sup>323</sup>.

Selon ce passage, le point de départ de Balthasar est une *théologie immanente*. Certes, l'homme 's'insère' dans l'agir divin, mais à condition que l'action soit du côté de Dieu et que ce soit lui qui donne les règles du jeu. Ainsi, l'*unité de jeu* prend la forme d'une structure dramatique, celle des outils du dispositif de la tragédie ancienne, pour que soit assurée l'unité de lieu (le ciel et la terre), l'unité de temps (le temps apocalyptique), un seul acteur (l'acte du Christ), un seul créateur de la tragédie (le Père).

Dans le rapport de la vie à la scène, les frontières de l'une à l'autre sont estompées, de même dans le commerce de Dieu avec l'humanité, la frontière entre l'acteur et le 'domaine du spectateur' est abolie ; l'homme n'est plus spectateur, mais co-acteur dans le drame divin, ou spectateur pour autant qu'il est acteur, qu'il ne se regarde pas seulement sur la scène mais y agit réellement. À vrai dire, dans la dramatique divine, cette scène sera celle de Dieu, c'est ce qu'Il fait qui reste toujours le contenu décisif de l'action. Jamais Dieu et l'homme ne seront côte à côte ou face à face comme des partenaires égaux. Dieu agit : sur l'homme, pour l'homme, et ensuite avec l'homme. L'introduction de l'homme dans le jeu divin tient à l'action de Dieu, elle ne la conditionne pas<sup>324</sup>.

En effet, dans la dramatique divine selon Balthasar, le contenu de l'action est réservé à Dieu. Cette univocité de Dieu dans sa relation avec les hommes renforce la notion de *substitution* où, dans le « pour nous » de Dieu en faveur de l'homme, Dieu lui-même interprète à notre place. C'est-à-dire, Dieu lui-même a pris l'initiative d'entamer l'action qui correspond à celle des hommes.

Par la suite, nous allons présenter la dernière partie de notre étude relative à la *théologalité poétique du geste* comme opération expressive du corps. Il s'agit donc de penser le '*geste*' en reliant la notion johannique de la *poétique* au sens de l'*expression* que nous avons découvert chez Hugues de Saint Victor, Johann Jacob Engel et Merleau-Ponty.

---

<sup>323</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Les personnes du drame, L'homme en Dieu*, tome II, vol. 1, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1976] 1986, p. 65.

<sup>324</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, L'action*, tome III, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1976] 1986, pp. 15-16.

### c- Au présent vivant : l'expression poétique du geste

La deuxième partie de notre recherche nous aura permis d'aborder le sens de la 'poétique gestuelle' que nous adoptons dans notre étude. Ainsi, nous avons considéré le terme 'geste' selon son usage dans la tradition théologique et théâtrale ; ensuite, la compréhension originelle de ce terme dans les deux traditions évoquées nous aura autorisés à aborder le récit johannique dans la perspective d'une poétique gestuelle ; puis, nous avons pu vérifier la validité de notre approche pour penser les données de la Révélation biblique en termes de poétique, en dialoguant avec la *dramatique* de Balthasar. Nous espérons avoir montré la spécificité de notre approche de la *poétique* de manière à signifier davantage en cette dernière partie la portée théologique de l'*expressivité* du geste et tout particulièrement, la découverte d'une *théologalité*<sup>325</sup> du geste. Autrement dit, le geste dans son *expressivité poétique* peut-il nous dévoiler la spécificité de l'expression divine pour penser une relation entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples au cours de l'avènement d'une œuvre poétique qui se réalise ensemble ?

Pour penser jusqu'alors la poétique, nous avons choisi de prendre appui sur le *chiasme originel* trouvé dans la pensée d'Aristote concernant le poète et l'acteur. En cette dernière partie, nous allons changer de perspective en nous situant dans la perspective johannique de la *poétique*, telle que nous l'avons déjà évoqué plus haut<sup>326</sup>. En effet, chez Jean, avons-nous dit, la *poétique* embrasse le corps de l'acteur et son acte. Cela signifie que, chez Jean, non seulement l'œuvre est poétique, mais elle affecte également le même acteur. Ce présupposé de base nous aidera à penser le *logos silencieux* du geste du Fils comme un *acte poétique* qui émerge conjointement avec l'acte de la *condescendance* du Père. Il s'agit de reconnaître dans cette convergence entre le *logos du geste* et la *condescendance* du Père un *acte poétique* qui, selon Jean, est lié à la *doxa*. En fait, cette perspective johannique nous ramène à penser l'émergence de l'expression poétique du geste selon cet acte d'accouplement, d'entrelacement et de synchronie entre la *condescendance* du Père et le *logos silencieux* du geste du Fils au cours de l'événement de la croix et de la résurrection. Nous assistons ainsi à un *entrelacement de la croix et de la résurrection à l'horizon de la 'doxa' divine*. En d'autres termes, la passion s'enfonce dans le mystère de la résurrection et celui-ci peut se 'penser' déjà dans la passion. À cet effet, nous allons relier la

---

<sup>325</sup> Nous employons ce terme pour reconnaître dans le récit johannique le caractère théologique sous-jacent à l'expressivité du corps.

<sup>326</sup> Cf. Concernant l'Évangile de Jean, pp. 78-87.



notion johannique de la *poétique* au sens de l'*expression* que nous avons découvert chez Hugues de Saint Victor, chez Johann Jacob Engel et chez Merleau-Ponty.

Ainsi, au *chapitre VII*, nous allons penser le lien entre le *Père* et le *geste* pour signifier une *théologalité poétique* du *geste*. Il s'agit de découvrir une signification ontologique du *geste* qui se dévoile au cours d'un *acte d'expression poétique* de la relation entre le *Père*, le *Fils* et l'*Esprit Saint* en lien avec les disciples. Pour penser cette *théologalité* du *geste*, nous l'aborderons selon la notion de « *condescendance* » (*sugkatabasis*) du *Père* en lien avec son *Fils* et l'*Esprit Saint*, dans la trame du récit johannique. En fait, comme l'entrelacement de la croix et de la résurrection dans le récit johannique nous le suggère, nous mettrons, en ce chapitre, l'accent sur l'*événement de la passion* pour découvrir l'émergence d'une poétique du *logos silencieux* du geste<sup>327</sup>. Cet acte d'*empiètement* entre la *condescendance* du *Père* et le *logos silencieux* du geste nous permettra ensuite d'aborder au *chapitre VIII*, l'*événement de la résurrection* en lien avec la *doxa* johannique pour penser l'*expression du geste* comme l'*acte de surgissement* d'une *communauté poétique*. En effet, un tel acte est marqué par l'*amour* et l'*amitié*. Voyons comment nous aborderons le chapitre VII.

## i- Chapitre 7

Notre recherche dans le chapitre précédent autour de l'action dramatique selon Balthasar, nous aura permis de préciser notre compréhension du drame de la vie liée à la '*poétique*' dans la perspective de l'incarnation du *Logos* dans la chair de l'homme Jésus. Nous aurons contesté une compréhension du drame abordée sous l'aspect des outils de dispositifs dramatiques pour proposer une compréhension '*transversale*' du drame qui émerge de l'intérieur même du corps. Selon cet angle d'approche, nous allons penser en ce chapitre, la *théologalité* du geste en tant qu'opération expressive du corps. En fait, le trait d'union que nous apposons entre Dieu (*théo*) et *Logos* (*logie*) situe l'enjeu de la présente étude : le geste peut-il dévoiler une *signification théologico-poétique* de la présence du *Père* parmi nous constituant une relation de vie commune et, dans quel sens le *geste* poétique exprime le *logos* de l'expérience humaine de la relation avec le *Père* ?

À cet effet, nous allons aborder une *théologalité poétique* à l'horizon de l'usage johannique de la « *condescendance* » du *Père*, pour signifier sa '*présence*' opérative parmi nous. Cet acte de

---

<sup>327</sup> Cf. Le *logos silencieux* du geste, pp. 71-72.

'*descendre-avec*' s'exprime dans la totalité de la vie de Jésus (vie, mort, résurrection). Ensuite, nous aborderons le *logos silencieux du geste* qui se montre dans le corps expressif du Fils au cours de sa passion. Il s'agit de rendre compte du '*logos*' silencieux du geste à l'*état naissant* qui se dévoile au cours de l'opération expressive du corps et se montre de façon différente d'un *logos proféré*. Ce dernier a le souci de se constituer en un langage de communication verbale avec les autres dans le monde. Avec ce *logos silencieux du geste*, nous allons contester le rapport de l'homme avec Dieu, avec le monde et avec les autres hommes comme limité à une opération de communication verbale. En effet, le geste comme *opération expressive* du corps ne nous montre-t-il pas une autre logique de la relation inter-corporelle qu'une simple affaire de communication ? Le geste comme opération expressive du corps ne nous dévoile-t-il pas une œuvre inter-corporelle où le monde se meut en geste ?

Pour aborder ce *logos muet* du geste expressif du corps nous allons le relier à la pensée de Merleau-Ponty selon les termes suivants : spectacle, effectivité et *logos muet*. De même, nous allons relire l'usage johannique du terme '*logos*' dans la perspective de l'expressivité du geste. En fait, nous tiendrons compte des passages johanniques qui indiquent une disposition corporelle du *se-tenir-au-milieu* liée à la passion du Christ. Ainsi, retenons, dès à présent, la scène qui évoque le moment de la *crucifixion* lorsque le Crucifié est placé '*au milieu*' et ses proches qui se tiennent debout face à lui. Le récit note ceci : « C'est là qu'il fut crucifié, et deux autres avec lui, un de chaque côté, et Jésus au milieu (*mesos*) » (Jn 19,18). En cette scène, ses proches sont ceux qui se tiennent auprès de lui : « Près de la croix de Jésus se tenaient (*histemi*) sa mère et la sœur de sa mère, Marie, [femme] de Clopas, et Marie de Magdala. Jésus donc, voyant sa mère et, auprès (*paristemi*) d'elle, le disciple qu'il préférait » (Jn 19,25).

## ii- Chapitre 8

Le chapitre précédent nous aura permis de comprendre la portée *théo-logique* de la poétique du geste, une telle poétique émergeant dans la correspondance entre la *condescendance du Père* et le *logos silencieux du geste*. En fait, nous avons abordé l'émergence de l'expression poétique du geste dans la perspective de la passion de Jésus selon le récit johannique. Sur ce point, nous avons évoqué également l'entrelacement de la *croix* et de la *résurrection* à l'horizon de la '*doxa*' divine afin de signifier que la passion s'enfonce dans le mystère de la résurrection et que celui-

ci peut se ‘penser’ déjà dans la passion. En ce chapitre, nous allons aborder l’*expression du geste* comme l’acte de *surgissement* d’une *communauté poétique* à partir de l’événement de la résurrection en lien avec la *doxa* johannique. L’enjeu de ce dernier chapitre est de penser une *poétique latente du geste* qui fonde un avenir ou une tradition de l’expérience inter-corporelle du monde. Pour bien saisir l’enjeu de ce chapitre, repérons que, dans le chapitre précédent, nous avons mis l’accent sur la découverte d’une *théologalité* poétique du geste. Autrement dit, le geste en tant qu’opération expressive du corps nous révèle quelque chose de la relation entre le Père, le Fils et l’Esprit Saint en lien avec les disciples (les croyants). En fait, en tenant compte de la découverte de cette « pensée poétique », nous allons nous interroger l’*expression primordiale (esprit-chair)* qui permet le surgissement et dessine l’avenir d’une *communauté poétique*. En d’autres termes, quel est l’*esprit* qui maintient le lien dans la relation et fait surgir la *chair* de la poétique gestuelle ? Il s’agit de penser sérieusement l’*expérience communautaire* d’une poétique de la vie : l’acte de *faire-vivre-ensemble (sugzooopoeio)*. Le sens de ce lien que nous voulons découvrir entre l’*esprit* de la relation et la *chair* de la poétique, se trouve exprimé selon les termes de Merleau-Ponty, de la manière suivante :

La connaissance qu’on peut en prendre ne remplacera jamais l’expérience de l’œuvre elle-même. Mais elle aide à montrer la création et elle nous enseigne ce dépassement sur place qui est le seul dépassement sans retour. Si nous nous installons dans le peintre pour assister à ce moment décisif où ce qui lui a été donné de destinée corporelle, d’aventures personnelles ou d’événements historiques cristallise sur ‘le motif’, nous reconnaitrons que son œuvre, qui n’est jamais un effet, est toujours une réponse à ces données, et que le corps, la vie, les paysages, les écoles, les maîtresses, les créanciers, les polices, les révolutions, qui peuvent étouffer la peinture, sont aussi le pain dont elle fait son sacrement. Vivre dans la peinture, c’est encore respirer ce monde<sup>328</sup>.

En tenant compte de ce passage, il s’agit de nous *installer* et de ‘respirer le monde’ de la relation Père, Fils et Esprit Saint en lien avec les disciples pour ‘*assister*’ au moment décisif du ‘surgissement’ d’une *communauté poétique* selon le récit johannique. Comme nous l’avons évoqué, nous mettrons en ce chapitre l’accent sur l’*événement de la résurrection*. En fait, plusieurs détails se tissent les uns aux autres dans cette rencontre du Ressuscité avec ses disciples, détails qui nous permettent de le penser en termes de poétique gestuelle. Pour le moment, nous nous bornerons à en citer quelques uns : [1] D’abord, le récit johannique atteste un autre moment où Jésus se tient debout ‘*au milieu*’ de ses disciples « Le soir de ce jour, qui était le premier de la semaine, les portes du lieu où se trouvaient les disciples étant fermées, à cause de la crainte qu’ils avaient des Juifs, Jésus vint et se tint (*histemi*) au milieu (*mesos*) d’eux », et leur dit : La paix à vous ! » (Jn 20,19). Ce passage nous autorise à rendre compte d’une relation inter-corporelle marquée par la présence du Ressuscité, lui qui *se tient au milieu*. [2] Ensuite, nous étudierons en

<sup>328</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes [folio-essais]*, Paris, Gallimard, 1960, p. 104.

termes poétiques la séquence de la salutation de Jésus souhaitant la ‘paix’ à ses disciples ; puis, le geste de montrer ses mains et son côté ; et enfin, la réaction des disciples manifestée par la joie. En fait, une fois Jésus ‘installé’ au milieu des siens, il dit : « ‘Paix à vous !’ Et ayant dit cela, il leur montra ses mains et son côté. Les disciples furent donc remplis de joie à la vue du Seigneur. Jésus leur dit donc de nouveau : ‘Paix à vous !’ » (Jn 20, 19-21). [3] Enfin, il nous importe de retenir une autre séquence où nous constatons une nouvelle trace poétique du ‘faire ensemble’, une séquence réunissant le Père, le Fils et l’Esprit Saint en lien avec les disciples. Cette séquence correspond au geste du souffle de Jésus remettant l’Esprit Saint aux disciples : « Comme le Père m’a envoyé, moi aussi je vous envoie’. Et, ayant dit cela, il souffla sur eux et leur dit : ‘Recevez l’Esprit Saint ; les péchés seront remis à ceux à qui vous les remettrez, ils seront retenus à ceux à qui vous les retiendrez’ » (Jn 20,21-23).

Comme nous relierons l’événement de la résurrection à la notion johannique de la ‘doxa’, retenons dès à présent son sens élémentaire. En fait, la ‘Gloire’ de Dieu est perceptible *au milieu* des corps façonnés en geste. Chez Jean, la ‘doxa’ n’est pas de l’ordre d’une puissance qui se montre par le nombre de ses conquêtes, elle se laisse voir plutôt comme un *principe de manifestation* en tant que phénomène poétique des actes qui se déroulent au milieu du monde comme un événement qui advient *in statu nascendi*, perçu dans la fraîcheur de sa nouveauté. Selon Jean, cet acte de la ‘doxa’ se fait voir par une diversité de dispositions corporelles indiquée en termes de *se-tenir-au-milieu*. En effet, repérer ce *phénomène* des actes advenu *au milieu* du monde comme *événement* de la ‘doxa’, c’est penser la relation avec autrui en tant qu’être ouvert au monde à partir de l’expression *du corps* qui se fait geste.

Enfin, nous allons relier la pensée de Merleau-Ponty et sa compréhension du « *monde sensible et du monde de l’expression* » à la poétique communautaire du ‘faire ensemble’ telle que nous la raconte le récit johannique. Merleau-Ponty se sert de l’exemple de l’artiste, qui à force de voir le monde, déchiffre sa frontière cachée et nous la rend sensible. En fait, inspiré par la disposition de l’artiste face au monde, l’auteur se pose cette question : « Quelle est cette science secrète qu’il a ou qu’il cherche ?<sup>329</sup> ». Cette science secrète « n’indique plus quelque réalité vers laquelle il faudrait marcher, mais ce qu’il reste à faire pour restituer la rencontre du regard avec les choses qui le sollicitent<sup>330</sup> ». Selon cette affinité entre le peintre, le monde et les spectateurs autour d’une *opération expressive* du corps où une restitution de la rencontre de la proximité et de la relation inter-corporelle est possible. Et, s’ouvre pour nous un horizon *théologique* qui nous permet de penser l’existence en acte (*le praticable*) d’une *communauté poétique*.

<sup>329</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *L’Œil et l’Esprit*, Paris, Gallimard [Folioplus], [1964] 2006, p. 11.

<sup>330</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes [folio-essais]*, Paris, Gallimard, 1960, p. 92.

## 5. Conclusion récapitulative

Nous arrivons au terme de ce chapitre que nous avons nommé « *Ouverture* ». Ce succinct aperçu d'une *poétique gestuelle* située à la croisée de plusieurs approches disciplinaires nous a introduits à la découverte des termes qui constituent notre *économie poétique*. Comme nous avons déjà évoqué dans l'*Introduction* le plan de notre recherche, il nous reste d'énoncer le plan global en revenant aux termes qui orientent les trois grandes parties de ce travail. À cet effet, nous allons rendre compte de la problématique qui nous occupera dans l'articulation des différents composants de ce projet d'écriture en vue de constituer une poétique gestuelle des corps en acte.

[1] *Économie poétique*. La globalité de ce chapitre d'*ouverture* esquisse le présupposé de base de notre *économie poétique*. Bien que nous ne reviendrons pas ici sur les détails évoqués, il nous paraît pertinent cependant de souligner ici l'enjeu de notre compréhension du 'drame' liée à la 'poétique'. Sur ce point, nous retenons deux éléments de la poétique d'Aristote pour repenser le 'drame' sous l'angle d'une *théâtralité poétique* du corps. [1] *L'action est la base du drame*. Pour l'auteur, comme nous l'avons vu, l'imitation (l'acte vif) et la poétique (le faire) se correspondent, puisque le principe de tout art poétique est la « *mimesis* » qui relève de l'acte de faire par l'interprétation. L'auteur précise que le principe et l'âme de la *poétique* est l'*action* et non le recours au mètre. À cet effet, le 'drame' évoque le sens élémentaire de l'*agir* même s'il se démarque de sa définition coutumière de « genre littéraire » qui s'occupe de l'étude d'un « événement ou situation grave et tragique, présentant souvent un caractère violent et mortel<sup>331</sup> ». Cette compréhension du drame liée à l'agir, offre une nouvelle possibilité de le repenser en termes d'une poétique gestuelle des corps en acte. [2] *Chiasme originel entre le poète et l'acteur*. Nous trouvons chez Aristote la racine originale d'une *dramatique du corps* qui prépare notre étude de la *poétique gestuelle des corps en acte* lorsqu'il note que le « poète est acteur en composant, [car] l'expression est dans l'action [et] la poétique demande une imagination vive<sup>332</sup> ». En fait, ce *chiasme originel* que suggère Aristote entre le poète-acteur (*poétique*) et l'acteur-poète (*mimesis*) nous autorise à inscrire notre recherche sur l'horizon d'une *poétique gestuelle* qui se comprend en termes de théâtralité et de dramaticité.

---

<sup>331</sup> *Dictionnaire du Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFI)*.

<sup>332</sup> ARISTOTE, *Peri Poiêtikés*, trad., BATEUX Charles, *Les quatre poétiques*, vol 1, Paris, Saillant et Nyon, 1771, Ch. 16, 2, pp. 117-119.

Avec cette compréhension du ‘*drame*’ reliée à la *poétique*, nous allons traiter une question théologique qui porte sur le lien entre l’expérience des croyants eux-mêmes et ce que les chrétiens appellent « Père, Fils et Esprit Saint ». Nous avons indiqué notre connivence avec le quatrième évangile pour repérer dans la globalité de son récit les indices de la pensée naissante d’une *poétique gestuelle*, une pensée poétique qui émerge de la relation de l’être, du *se tenir* et du *faire ensemble* entre le Père, le Fils et l’Esprit Saint en lien avec les disciples. Notre intérêt est de redécouvrir un *logos* silencieux des corps en acte qui se fait connaître au cours de son apparition sur la scène. De cette façon, nous pourrons repérer à la fin de notre parcours une *théo-logie* sous-jacente à la *poétique gestuelle* qui se découvre en relation étroite avec la *doxa* johannique.

En raison de cet horizon de recherche, nous allons consacrer la *première partie* de notre étude à la poétique gestuelle sous l’angle de la relation de l’être ensemble ; *puis*, dans la deuxième partie, nous aborderons la poétique gestuelle liée à la disposition corporelle du *se tenir ensemble* ; *enfin*, dans la troisième partie, moment de la rencontre entre *poétique* et *théo-logie*, nous reconnaitrons une *théologalité poétique* du *faire ensemble* en lien avec la *doxa* johannique. Voyons quelles sont les problématiques à développer dans la première partie de notre recherche.

[2] *L’émergence d’une poétique de l’être ensemble : son installation scénique et son aspect pascal*. Nous nous demandons : que veut dire ‘*poétique du corps*’ lorsque nous pensons au milieu d’une existence historique ? Il s’agit de découvrir l’installation d’une vie d’être ensemble qui permet à la fois l’émergence d’un espace et d’un temps communs. Ainsi, nous allons reconnaître l’émergence de l’espace liée au temps dans la correspondance entre les deux commencements : l’incarnation et la résurrection. En fait, nous trouvons dans le récit johannique des indices qui nous autorisent à penser qu’à l’intérieur de ces deux commencements surgit un espace scénique déployant le temps d’une relation de l’être ensemble entre le Père, le Fils et l’Esprit Saint en lien avec les disciples. Ainsi, cette installation d’une relation qui fait surgir un espace lié au temps, nous permet de reconnaître l’aspect pascal de la poétique johannique. Enfin, le surgissement d’une telle relation de l’être-avec qui se dévoile au cours d’une *description phénoménologique* de l’espace et du temps, convergera enfin avec la reconnaissance d’une ‘*poétique de la vie*’ (*ζωοποιειν*). Une fois que nous avons bien signifié la portée poétique de la relation d’être ensemble qui s’installe dans l’espace et dans le temps ainsi que ses constituants, nous serons amenés à découvrir à l’intérieur du récit johannique une phénoménalité poétique du geste. Voyons comment nous l’aborderons.

[3] *Approche à la fois théâtrale et phénoménologique de la poétique gestuelle.* Nous arrivons à la deuxième partie de notre recherche. Il s'agit de penser le « *corps* » lié au « *geste* » en tant qu'acte d'expression dramatique (l'agir). L'enjeu de cette partie est de penser le « *geste* » à l'horizon du « *faire* » qui dévoile un *acte poétique*, tout en repensant le sens du '*drame*'. En fait, l'intérêt vise à découvrir, à l'intérieur du récit johannique, l'*avènement* d'une phénoménalité du « *geste* » qui relève d'un agir (faire). Comme nous l'avons vu et selon les termes de notre *économie phénoménologique*, nous voulons signifier l'accès au récit par la *phénoménalité du geste* et les modalités de son émergence.

Pour aborder l'acte poétique du geste, nous chercherons à comprendre le fait de *nous tenir ensemble au monde* en tant qu'expression poétique du corps au cours d'un acte dramatique. Cet acte dramatique est signifié dans le récit johannique par la disposition corporelle du *se tenir au milieu*. En effet, nous nous interrogerons sur cette disposition corporelle du *se tenir ensemble* à l'horizon de l'événement de l'*incarnation* tel que le récit johannique et la vision de l'incarnation collective au monde selon Merleau-Ponty en rendent compte. Pour cet auteur, l'existence au monde avec les autres agence un 'praticable théâtral' capable de mettre en scène une diversité d'expressions corporelles. Nous lirons le récit johannique à partir de trois expressions qui constituent selon l'auteur des '*modulations corporelles*', à savoir, la connivence, l'enjambement et l'engagement. Enfin, cette partie nous permettra de penser la poétique gestuelle liée à la disposition corporelle du *se tenir ensemble* au cours de l'événement de l'incarnation. Une fois abordé l'aspect phénoménologique du geste dans son expression *théâtrale* et *dramatique*, nous serons amenés à rendre compte de la *théologalité* poétique du geste. Repérons comment nous l'aborderons.

[4] *En vue d'une théologalité poétique du geste.* Nous arrivons à la *troisième partie*, où nous sommes amenés à rendre compte de la portée théologique de l'expressivité du geste et tout particulièrement, de la découverte de sa *théologalité*. L'*avènement* du geste peut-il nous dévoiler la spécificité de l'expression divine pour penser une relation entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples ? Pour penser cette *théologalité du geste*, nous l'aborderons selon la notion de '*condescendance*' (*sugkatabasis*) du Père en lien avec son Fils et l'Esprit Saint. En fait, cette '*condescendance*' (descendre-avec) nous permettra de découvrir par la suite, l'émergence d'une poétique du *logos silencieux* du geste dans la perspective de la passion de Jésus selon le récit johannique. Cet acte d'empiétement de la condescendance du Père sur le *logos silencieux* du geste donnera lieu par la suite à la possibilité d'aborder l'opération expressive du geste comme l'acte de *surgissement* d'une *communauté poétique* à partir de l'événement de la résurrection en lien à

la 'doxa' johannique. En effet, l'enjeu de cette partie de la recherche est de rendre compte de la *théologalité* de l'existence selon les actes d'une *poétique gestuelle*. Selon les termes de Merleau-Ponty, il s'agit de reconnaître « la poésie du vrai<sup>333</sup> » où « l'esprit n'est plus à part, [puisqu'il] germe au bord des gestes<sup>334</sup> » (*esprit*) et, puisque les œuvres « sont nées dans la chaleur d'une vie<sup>335</sup> » (*chair*).

Finalement, ce travail de recherche a pour titre : « Une théologie trinitaire in *statu nascendi*. L'avènement d'une poétique théâtrale du corps et du geste selon l'Évangile de Jean ». Nous soulignons le moment originel d'un *logos trinitaire* de la pensée théologique selon le quatrième évangile. À cet effet, nous mettons *entre parenthèses* des présupposés du discours trinitaire constitué comme tel au quatrième siècle. En termes phénoménologiques, la *mise entre parenthèses* n'annule ni ne méconnaît la synthèse discursive d'une telle évolution doctrinale, mais il s'agit de revenir à l'état naissant où apparaissent et s'inaugurent les premiers indices d'une expérience trinitaire de Dieu selon l'Évangile de Jean. Une telle *réduction phénoménologique* nous fera remonter à l'étape commençante de l'expérience chrétienne de Dieu pour découvrir à l'intérieur du récit johannique une poétique gestuelle de la relation entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples (les croyants).

Enfin, le défi de notre recherche est de rendre compte d'une réponse cohérente suivant le double aspect de notre interrogation poétique. La *dramaticité* au sens de l'incarnation des corps au monde : qu'est-ce qui fait que nous tenons ensemble ? Et, la *théâtralité* au sens d'apparition des corps *en geste* sur la scène : en quoi se manifeste ce que nous sommes ? En fait, l'usage du terme « *ensemble* » dans notre recherche évoque deux acceptions. *D'une part*, il relève le sens de *coexistence* des uns avec les autres. *D'autre part*, le terme évoque le caractère phénoménologique d'une *perception spontanée* ou *naturelle* face à une *perception analytique*. Merleau-Ponty note qu'une « perception de l'ensemble est plus naturelle et plus primitive que celle des éléments isolés. [...] La perception analytique, qui nous donne la valeur absolue des éléments isolés, correspond à une attitude tardive et exceptionnelle, c'est celle du savant qui observe<sup>336</sup> ».

\*

---

<sup>333</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes [folio essais]*, Paris, Gallimard, 1960, p. 504.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 383.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>336</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, [Nagel : 1966]1996, p. 62.



Illustrons dans la suite l'intuition de fond qui anime notre recherche autour *d'une poétique gestuelle tracée sur un horizon interdisciplinaire*, à partir du procédé de Rembrandt et de sa technique de gravure. En fait, la créativité de l'artiste se situe dans l'usage d'une plaque matrice, de façon à faire apparaître plusieurs états selon l'encre, l'effet de lumière, l'ombre et le papier qu'il emploie. Ainsi, la série nommée « Les trois croix<sup>337</sup> » donne un exemple de l'agencement par lequel le peintre propose plusieurs états d'une situation à l'aide d'une seule plaque. D'ailleurs, des indices de cette technique se trouvent aussi dans la composition musicale des classiques, dans la série de brume de Monet trouvée dans ses œuvres intitulées *Meule* (1891) et dans les œuvres d'autres artistes.

Quant à nous, tout comme Rembrandt, nous allons nous servir de plusieurs traditions de recherche – phénomène dramatique, dogmatique et théologique – pour découvrir la solidité d'une poétique gestuelle. C'est ici qu'il convient d'évoquer la procédure de Rembrandt puisque une seule plaque ne suffit pas pour rendre compte de l'ampleur de la réalité qu'il veut mettre en évidence. Sur ce point, Gisèle Lambert reconnaît, dans le procédé de Rembrandt, l'approche de la même réalité motivée par l'usage de plusieurs combinaisons de l'ombre et de la lumière :

À partir du cuivre originel, la matrice permet des modifications successives de l'image, les états. Il en usa pour traduire l'évolution d'une situation, le déroulement d'un événement, le changement d'une expression, d'une attitude, les variations atmosphériques. Cette continuité fait participer spirituellement l'amateur, le spectateur, à la tragédie de la Crucifixion durant plusieurs heures, à l'atmosphère variable d'un lieu, à la course du soleil. Tout apparaît en constante métamorphose sur cette scène de théâtre qu'ordonne Rembrandt<sup>338</sup>.

Pour l'artiste, l'acte de saisir l'*expression primordiale* de l'événement, en ce cas de la croix, n'est visible que dans les faits successifs d'une même scène. En réalité, la croisée de plusieurs scénarios par la variation successive de l'ombre et de la lumière montre surtout la constance d'un événement qui se donne à voir par la variation de l'état. En ce qui nous concerne, comme dans l'œuvre de Rembrandt, l'intensité de l'unique événement de la croix n'est repérable que dans l'intersection de l'ensemble. Ce phénomène transversal qui fait voir, selon les termes de

---

<sup>337</sup> REMBRANDT, *Les trois croix*, BNF, Estampes, Rés. Cb-13a, signé et daté au 3<sup>e</sup> état, 1653.

<sup>338</sup> LAMBERT Gisèle, *Exposition Rembrandt*, BNF, < <http://expositions.bnf.fr/rembrandt/arret/03.htm>>, Consulté le 30 mai 2011. D'après Lambert, *Les trois croix*, se déroule en quatre états : « sans innover dans l'iconographie de ce thème tant de fois représenté, Rembrandt adopte une structure fondée sur un éclairage. L'épreuve du *premier état* imprimée sur du parchemin répand une lumière blonde qui atténue les contrastes et impressionne par son rayonnement. L'épreuve du *second état*, imprimé sur papier européen, est plus claire et les contours de la plupart des personnages, esquissés d'un simple trait, sont plus nets. Au *troisième état*, le ciel semble s'ouvrir et une lumière aveuglante, plus terrifiante que la précédente, légèrement voilée par un effet d'encre, envahit la scène. Dans un *quatrième état*, la planche a été complètement modifiée après avoir été en plusieurs endroits effacés. La scène est plongée dans les ténèbres, que transpercent des rais de lumière blafarde » (cf. < [http://expositions.bnf.fr/rembrandt/grand/048\\_1.htm](http://expositions.bnf.fr/rembrandt/grand/048_1.htm)>, Consulté le 30 mai 2011).

Merleau-Ponty, l'« instant de la possession du monde<sup>339</sup> » est le point d'ancrage de notre recherche autour de la poétique gestuelle.

Pour Rembrandt, le saisissement de la présence de la croix – *présence globale de l'événement*, selon les termes de Merleau-Ponty – est entrevu au milieu du changement des états rendus possibles grâce à l'agencement de couleurs projetant ombre et lumière. Bien que la technique employée par l'artiste de reproduire une plaque matrice en vue de l'apparition de plusieurs états soit évidemment statique, replacée sur un plan dynamique, elle suggère la perception de la réalité à l'intersection de plusieurs accès à un même événement. Ce qui échappe à l'ordre de la comparaison est justement l'aspect dynamique de notre poétique. Ainsi, l'*acte vif* d'une chaîne gestuelle perceptible sur la scène permettra de discerner la présence de l'ensemble du Père, du Fils et de l'Esprit Saint en lien avec les disciples. À cet effet, la remarque faite par Merleau-Ponty concernant *l'instant de la perception primordiale* qui se laisse voir dans *l'intersection* des actes quotidiens confirme notre intuition de départ : l'être intégral apparaît à l'intersection des expériences vécues ensemble. Il constate que :

L'être intégral est non devant moi, mais à l'intersection de mes vues et à l'intersection de mes vues et de celles des autres, à l'intersection de mes actes et à l'intersection de mes actes et de ceux des autres, que le monde sensible et le monde historique sont toujours des inter-mondes, puisqu'ils sont ce qui, par-delà nos vues, les rend solidaires entre elles et solidaires de celles des autres<sup>340</sup>.

Retenons cet aspect de la perception de *l'être de la chose* à l'intersection des actes. Autrement dit, le réel est perceptible à l'intersection de ce qui est vu et de ce qui est vécu ensemble et selon une instance dramatique. Ainsi, le 'monde sensible' en tant qu'espace dramatique de l'intersection des actes, nous révèle l'être ensemble au monde et nous fait comprendre que le monde se meut en geste.

Enfin, notre acte d'écriture théologique est marqué par l'usage des Écritures, notamment l'Évangile de Jean. Nous avons indiqué la procédure de notre acte d'écriture signifiée par ce principe de « donner la parole au récit ». En fait, cela nous ramène à découvrir la poétique gestuelle présente dans le récit johannique. Nous allons repérer par la suite de quelle manière une telle poétique se manifeste aux commencements d'une relation de *l'être ensemble* Père, Fils et Esprit Saint en lien avec les disciples, relation liée à l'espace scénique et au temps pascal.

---

<sup>339</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes [folio-essais]*, Paris, Gallimard, 1960, p. 94.

<sup>340</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 114.

## PREMIÈRE PARTIE

### Une poétique pascalle de l'être ensemble

Nous venons de signaler dans le chapitre d'ouverture l'accès à la *poétique* par le phénomène du geste dramatique privilégiant l'*acte vivant* accompli sur la scène. Nous avons indiqué le sens élémentaire de l'*acte vivant*, lorsqu'Aristote note dans sa *Poétique* que *l'expression est dans l'action* en demandant pourtant au poète qu'il soit acteur en composant. Sur la base de ce présupposé, le sens de l'*acte vivant* apparaît dans ce croisement originel suggéré par l'auteur où le poète est aussi acteur (*poétique*) et l'acteur est également poète (*drame*). Dans cette correspondance la *poétique dramatique* prend le sens d'un *acte vivant* des corps sur scène puisqu'en son intérieur s'accomplit le chiasme *acteur-poète*. Nous admettons que ce chiasme acteur-poète est perceptible dans des actes quotidiens, dans des *structures d'adresse* artistique (acteur-spectateur) et dans des événements inattendus.

De même, nous avons évoqué la raison de notre écriture théologique qui consiste à faire venir sur la scène l'*acte vivant* de la relation que l'homme croyant entretient avec Dieu. Sur ce point, nous avons défini notre méthode de travail, privilégiant la correspondance et l'affinité entre la *description narrative* de notre lecture du récit johannique et la *description phénoménologique* de notre écriture théologique. Nous avons indiqué le caractère normatif du texte dogmatique qui aidera à structurer dans un tout organique le récit johannique, le phénomène dramatique, la poétique gestuelle et notre écriture théologique. Retenons la *première phrase*<sup>1</sup> du texte conciliaire de Vatican II, la Constitution dogmatique *Dei Verbum* numéro 2, qui rend compte du caractère événementiel de la révélation. Ainsi, ce caractère d'événement nous permet-il de traiter la révélation divine en termes poétiques.

---

<sup>1</sup> Citons la première phrase du texte conciliaire : « Il a plu à Dieu dans sa sagesse et sa bonté de se révéler en personne et de faire connaître le mystère de sa volonté (Eph 1,9) grâce auquel *les hommes*, par le **Christ**, le Verbe fait chair, accèdent dans **l'Esprit-Saint**, auprès du **Père** et sont rendus *participants* de la nature divine (Eph 2,18 ; 2Pierre 1,4) » (DV, 2).

Dans la suite, nous allons découvrir à l'intérieur du récit johannique les premières traces d'une poétique gestuelle. En fait, nous avons indiqué lors de la présentation de notre méthode le point de départ de notre recherche. Nous avons noté une première référence, présente dès le Prologue, de la *révélation origininaire* de la relation « Père, Fils, Esprit Saint et disciples ». Cette révélation indiquée par le terme « *exegéomai* », avons-nous dit, enveloppe le sens de la *description narrative* (raconter), de la *description phénoménologique* (faire connaître) et de l'*acte scénique* (interpréter). Conformément à cette référence fondatrice, nous observerons dans le *premier chapitre* la place de l'*espace scénique* de manière à reconnaître le traitement de l'entrée sur la scène des *intervenants* de la relation « Père, Fils, Esprit Saint, disciples ». Au *deuxième chapitre*, nous repérons l'*usage du temps*, en soulignant la correspondance entre le « maintenant » de l'heure et le temps qui « n'est pas encore arrivé », afin de suggérer ainsi l'agencement d'un *temps pascal*. Finalement, dans une *conclusion récapitulative*, nous montrerons les premiers constats récapitulatifs de la *poétique de l'être ensemble* selon le récit johannique.

Avant de développer les deux chapitres de cette partie, il nous paraît pertinent d'indiquer quelques précisions concernant l'*économie phénoménologique* liée à l'*économie narrative*. En effet, nous accordons un crédit sans réserves à la phénoménalité propre au récit johannique. Cela signifie que pour arriver à une *synthèse corporelle*, nous aurons à passer par une longue description des phénomènes qui apparaissent dans le texte autour de la *poétique de l'être ensemble*. Notre intérêt est de redécouvrir un *logos* qui se montre en se racontant tout au long de l'Évangile de Jean. Ainsi, notre écriture théologique prend la forme de l'*incarnation* – l'avènement du *Logos* dans la chair - en tant que *pensée* dès dans sa *naissance* qui s'énonce en se racontant. D'où l'intérêt d'*accorder* notre mode d'écriture à la façon dont le *Logos* est advenu dans la chair de l'homme Jésus. Nous avons signifié ce mode d'écriture suivant l'office de Jésus exposé par le terme johannique de l'*exegéomai* qui embrasse le sens de raconter (récit), faire connaître (phénoménologie) et interpréter (drame).

Enfin, cet horizon d'écriture que nous venons d'esquisser nous ramène à préciser ce qui dans le procédé phénoménologique signifie la *mise entre parenthèses*. En fait, nous mettons entre parenthèses les présupposés conceptuels du *discours trinitaire*, discours élaborés dans une étape postérieure aux écrits du Nouveau Testament. Ainsi, cette mise entre parenthèses doit nous permettre de découvrir à l'intérieur du récit johannique une relation de l'*être ensemble* (objet de la présente étude) entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples, une relation qui est perceptible au cours du récit *in statu nascendi*. Dans la suite, nous serons amenés à développer le premier aspect de la poétique.

## Chapitre II : L'installation de l'acte de l'être ensemble

Nous serons amenés par la suite à traiter les premières traces johanniques d'une poétique de l'être ensemble. Tout d'abord, il nous faut préciser l'usage du verbe « être » que nous employons ici et dans l'ensemble de notre étude. Il ne s'agit pas du substantif latin, « esse », qui se réfère à l'essence et à la substance. La notion de l'être que nous adoptons est avant tout un verbe de mouvement provenant du latin classique, « stare » ; il évoque le sens de se tenir debout, en train d'exister, dans un lieu, dans une position ou dans une situation donnée (en espagnol : *estar, encontrarse existiendo*). Selon le Dictionnaire Philosophique de Ferrater Mora, le verbe 'stare' (*estar*) « désigne le mode d'être d'une réalité, la situation dans laquelle se trouve une réalité<sup>2</sup> ». Le verbe « stare » est l'équivalent français du terme médiéval « ester » qui dénote le sens de 'rester et demeurer'<sup>3</sup>. En effet, le verbe 'stare-ester' dénote le sens de l'acte d'habiter le monde par le fait de se tenir debout et en train d'exister dans une situation donnée. Pour Ferrater Mora, ce verbe peut s'associer à « la notion heideggérienne du 'Dasein'<sup>4</sup> ».

En tenant compte de ce présupposé de base de la notion d'être, nous découvrirons le lien existant entre l'espace et les *participants*<sup>5</sup> de la relation entre « le Père, le Fils, l'Esprit Saint et les disciples ». La *référence fondatrice* de Jn 1,18, nous livre cette première indication : « Dieu, personne ne l'a jamais vu ; un Dieu, Fils unique est dans le sein du Père, Celui-là l'a fait connaître (*exegéomai*) » (Jn 1,18). Ce verset retrace la voie de la connaissance de Dieu. C'est le Fils qui raconte, fait connaître et interprète le Père à la communauté croyante. En tenant compte de cette *révélation origininaire* – du Fils qui fait connaître le Père – nous observons dans un autre épisode du récit johannique le même traitement thématique où se met en place une référence à l'espace scénique.

---

<sup>2</sup> FERRATER MORA José, « estar », *Diccionario de Filosofía, tome I*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965, p. 581.

<sup>3</sup> Cf. LE ROBERT, « ester », in, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, p. 731.

<sup>4</sup> FERRATER MORA José, *op. cit. (note 2)*, p. 581. Lorsque le dictionnaire aborde le terme *Dasein*, nous trouvons à la p. 402, cette information : « El *Dasein* se restringe al ser humano — o, si se quiere, el ser humano, del que puedo decir que es "mío" o que "soy yo mismo", es el único ejemplo de *Dasein*. Su esencia radica en la *Existenz*, porque no puede hacer sino existir. Es el único ser que se pregunta por el ser (*Sein*) y por el sentido del ser (*Sinn des Seins*) ».

<sup>5</sup> Le terme « *consortes* » employé par DV 2§ 1, traduit par « *participant* » indique le fait de prendre part à la nature divine. Bien que le texte conciliaire emploie ce terme pour se référer aux hommes comme *participants* de la nature divine, nous l'assumerons pour indiquer les composants qui *participent* de la relation entre le Père, le Fils et l'Esprit-Saint en lien avec les disciples.

Il s'agit de rendre compte de l'épisode de Philippe qui sollicite la présence de Dieu sur la scène d'une manière évidente. Il a partie liée avec la question suivante : quelles sont les traces scéniques de la présence poétique de Dieu au milieu des siens ? Ainsi, l'épisode de Philippe nous donne quelques pistes pour répondre. D'une part, nous trouvons dans sa *sollicitation* la demande de la présence de Dieu sur la scène : « Seigneur, montre-nous le Père, et cela nous suffit » (Jn 14,8). D'autre part, nous constatons dans la *réponse* de Jésus les traces de ce que nous avons nommé *révélation originnaire* telle qu'elle est formulée au verset Jn 1,18 : elle souligne que c'est le Fils qui fait connaître le Père. Nous observons dans la réponse de Jésus ce même constat : « Depuis si longtemps je suis avec vous, et tu ne me connais pas, Philippe ! Celui qui m'a vu a vu le Père » (Jn 14,9).

En fait, nous remarquons l'aspect dramatique qui entoure l'interrogation posée par Philippe : Qu'est-ce qui fait que nous sommes ensemble quand précisément le Père est imperceptible parmi nous ? Pour lui, une relation corps à corps est impossible quand le Père est invisible à côté d'eux sur la scène. À vrai dire, Philippe réagit à la manière de tout homme pieux de l'Ancien Testament où l'expérience de foi est tracée sur le désir de voir Dieu face à face avec un arrière-fond théophanique, comme en témoigne le Psaume 42 (41) : « Comme la biche soupire après les eaux courantes, ainsi mon âme soupire après toi, ô Dieu. Mon âme a soif de Dieu, du Dieu vivant ; quand donc le verrai-je face à face ? ».

À cette vision d'une disposition scénique s'oppose la réponse de Jésus. Tout en gardant l'ancienne tradition, Jésus resitue l'inquiétude de Philippe sur les traces d'une activité vécue ensemble : « Depuis si longtemps je suis avec vous » (Jn 14,9). Selon cette perspective, l'expérience sensible vécue à la croisée d'une relation inter-corporelle suscitée par la présence de Jésus avec les siens, fait voir le Père. À cet égard, Jésus interroge Philippe sur deux aspects qui touchent le fondement même de notre lecture poétique ; à savoir, le lien entre les intervenants et l'espace scénique. Ainsi, la *première interrogation* met l'accent sur la reconnaissance scénique des expériences sensibles vécues ensemble : « Voilà si longtemps que je suis avec vous, et tu ne me connais pas, Philippe ? Qui m'a vu a vu le Père » (Jn 14,9). Et, la *deuxième interrogation* met l'accent sur l'acte même de faire (*poiein*) de Dieu qui en demeurant en Jésus continue à faire (*poiein*) ses œuvres. Ainsi, dans la réponse de Jésus nous constatons l'aspect dramatique de l'incarnation qui se met en acte sur la scène, un acte perceptible par l'engagement : « Ne crois-tu pas que je suis dans le Père et que le Père est en moi ? C'est le Père demeurant en moi qui fait (*poiein*) ses œuvres » (Jn 14,10).

Selon la réponse de Jésus, la présence du Père est depuis longtemps visible au milieu de leur relation inter-corporelle suscitée par la présence même de Jésus. Un tel acte évoque une expérience vécue dans un temps et un espace de l'ensemble. Jésus attire l'attention du disciple avec cet avertissement : il est insuffisant de se contenter d'une sorte d'expressivité quand elle n'a pas pris chair dans le corps de chaque constituant d'un ensemble de relation où Jésus lui-même et le disciple sont des participants. Sur cet horizon de réponse nous allons signifier l'aspect commençant d'une *poétique de l'expérience vécue ensemble* où les participants sont perceptibles sur un espace scénique à la façon d'une *installation*<sup>6</sup> telle que nous l'apprécions chez Heidegger. Sur ce point, l'auteur observe :

L'œuvre ouvre un Monde. [...] Un monde, ce n'est pas le simple assemblage des choses données. Un monde, ce n'est pas non plus un cadre figuré qu'on ajouterait à la somme des étants donnés. Un monde s'ordonne en monde (Welt weltet), plus étant que le palpable et que le préhensible où nous croyons chez nous. Un monde n'est jamais un objet consistant placé devant nous pour être pris en considération. [...] Là où se décident les options essentielles de notre Histoire, que nous recueillons ou délaissions, que nous méconnaissions ou mettons à nouveau en question, là s'ordonne un monde<sup>7</sup>.

Nous découvrirons cet *espace scénique* à la façon d'une *installation* dans la correspondance entre les deux commencements. De manière que, deux événements sont particulièrement indicatifs pour repérer le lien entre la scène et les participants de l'ensemble Père, *Logos*/Fils, Esprit Saint et disciples. Le récit johannique constate un premier commencement indiquant le début ou l'avant-première : « Au commencement (*en arkhéi*) était le *Logos* » (Jn 1,1). En outre, le récit signale un autre commencement avec l'ouverture d'un temps nouveau qui commence à poindre du fond même de l'obscurité de la nuit : « Le premier jour de la semaine, le matin, alors qu'il faisait encore sombre » (Jn 20,1). Ainsi, au cœur de ces deux commencements nous allons reconnaître le traitement johannique de l'espace de la relation, le se trouver ensemble. Le schéma suivant énonce les versets qui nous aideront à préciser le développement de ce chapitre.

---

<sup>6</sup> Cf. HEIDEGGER Martin, « L'origine de l'œuvre d'art », in, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p. 31, l'auteur se demande sur l'être chose de la chose ou l'être œuvre de l'œuvre. Pour l'auteur, l'être œuvre de l'œuvre « c'est l'avènement de la vérité qui est à l'œuvre. [...] Il est nécessaire de rendre à nouveau visible l'avènement de la vérité ». Pour que cette vérité soit rendue visible, l'auteur emploie le terme « installation » (p. 33), sans comprendre dans le sens d'aménagement, mais pour se référer à l'ouverture d'un monde, par exemple, le Temple où Dieu est voué et glorifié, p. 33 : « La dignité et la splendeur ne sont pas des qualités accessoires, derrières lesquelles se trouve le véritable Dieu. C'est dans la dignité et dans la splendeur que Dieu est présent. Et dans le reflet de cette splendeur brille, c'est-à-dire s'ouvre en lumière (*das Licht lichtet sich*), ce que nous appelions le monde ». À cet égard, le sens de l'*espace scénique* que nous suivons n'est pas de l'ordre d'un aménagement décoratif, mais plutôt il prend le sens de l'ouverture d'un monde par la présence du corps sur la scène. Finalement, l'auteur note, p. 34 : « Être-œuvre signifie donc : installer un monde ».

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 34.

Premier commencement	Sa tente parmi nous	L'autre commencement
« Au commencement <sup>8</sup> le <i>Logos</i> était, et le <i>Logos</i> était auprès de Dieu, et le <i>Logos</i> était Dieu » (Jn1,1)	« Et le <i>Logos</i> devint chair, Et il <i>habita</i> parmi nous » (Jn 1,14)	« Le premier jour de la semaine, le matin, alors qu'il faisait encore sombre » (Jn 20,1)

## 1. Au premier commencement du *Logos*

Nous partons du fait que selon Jean, tout est advenu au « commencement » : le *Logos* était (v.1) ; le *Logos* était tourné vers Dieu (v.1.2) ; tout fut par lui (v. 3) ; le *Logos* devient chair (v.14) ; Il habite parmi nous (v.14). Sur ce point, faisons deux remarques préliminaires.

*Premièrement*, nous allons étudier le sens johannique du terme « commencement » pour reconnaître le développement de la *révélation commençante* notée dans le verset 1,18 où apparaît progressivement l'ensemble de la relation. Ainsi, le *premier commencement* indique l'état original ou naissant, il est signifié par l'avènement du *Logos* dans la chair. L'*autre commencement* évoque une période temporelle de singulière nouveauté, « le premier » (*mia*), à rendre manifeste l'événement de la résurrection. En fait, le phénomène que nous attribuons à cet *autre commencement*, n'est pas méconnu de la théologie du quatrième évangile, puisque le récit se réfère au « premier jour de la semaine » (Jn 20,1)<sup>9</sup>.

Une *deuxième remarque préliminaire* se réfère à l'usage du verbe « être » à l'imparfait. D'après André Feuillet, ce verbe à l'imparfait « exprime une action qui se prolonge indéfiniment au-delà de l'instant où elle a commencé ; c'est le moyen le moins impropre de suggérer l'éternité qui traverse le temps<sup>10</sup> ». Ainsi, le verbe « être » précisé à l'imparfait – « était » – ouvre un sens de continuité opérant au-delà de l'action de départ et se prolongeant même au-delà de l'espace

<sup>8</sup> Nous adoptons la traduction faite par Marie-Emile BOISMARD, *Le Prologue de saint Jean*, Paris, Cerf, 1953, p. 16 ; avec quelques précisions de notre part : (1) nous gardons le mot grec « *logos* » ; (2) au lieu d'« il était avec Dieu », nous préférons « il était tourné vers Dieu ».

<sup>9</sup> Cf. BEAUCHAMP Paul, *L'un et l'autre Testament*, Paris, Seuil, 1990, p. 76 où l'auteur atteste que « l'écriture est un commencement, mais elle s'appuie toujours sur un commencement antérieur et extérieur à elle. La tension propre à l'écriture est inévitable, à cause du rapport de ces deux commencements : le premier, qui est sorti du silence avant d'y retomber, indique au deuxième en face de quelle muraille il prend son élan ». En effet, nous prenons distance par rapport à l'expression des « *deux commencements* » employée par Paul Beauchamp, puisque pour l'auteur, le *premier commencement* signifie le temps de Dieu (avant l'écriture) et l'*autre commencement* rend compte du temps de l'écriture.

<sup>10</sup> FEUILLET André, *Le prologue du quatrième évangile*, Paris, Desclée, 1968, p. 31.



où elle était perceptible. Sur ce point, l'avènement du *Logos* dans la chair comme phénomène perceptible dans le temps révèle une transition d'un point de départ (sa préexistence) à un point d'arrivée (son incarnation). Le *Logos* advenu dans la chair de l'homme Jésus porte avec lui ce qui était l'acte premier : « il était auprès de Dieu ». D'où ce que Jésus peut dire à Philippe : « Celui qui m'a vu a vu le Père » (Jn 14,9). Et nous pouvons dire aussi que l'acte premier – *être auprès de Dieu* – traverse la frontière de l'histoire par l'avènement du *Logos* dans la chair. Cette traversée de l'un (invisible) et de l'autre acte (visible) nous met d'emblée face à une *poétique à deux bords*.

Par une *poétique à deux bords*, nous signifions l'acte de faire advenir sur la scène du monde une continuité de ce qui était depuis toujours dans la préexistence : la présence agissante du Père. En fait, cette présence est visible dans le corps de l'homme Jésus au cours de son passage dans le monde. Nous devinons une poétique en son aspect le plus corporel. Il s'agit d'un corps qui embrasse le divin et l'humain depuis le 'sein de Dieu', « jusqu'au bout de la terre » (Ps 45,10) où campent les êtres humains. Chez Jean, cet acte de traverser la frontière de l'éternité au temps, de l'un à l'autre bord de la frontière, les met en lumière de façon très nette. Ainsi, nous constatons en plusieurs endroits des exemples de voyages de Jésus où est aussi perceptible la traversée d'une frontière indiquée par : « l'au-delà » (*péran*) (1,28 ; 3,22-5,47) ou « l'autre côté » du Jourdain (10,40). Bien que le sens premier de ces scènes indique le passage vers un autre territoire, il évoque aussi l'espace de Dieu, un espace situé dans une proximité signifiée par l'« autre côté » du Jourdain.

Enfin, nous venons de montrer comment l'usage du verbe « *être* » à l'imparfait peut mettre en valeur l'un et l'autre côté de la frontière où l'éternité de Dieu traverse le temps de l'histoire lors de l'avènement du *Logos* dans la chair. Dans la suite, nous serons amenés à découvrir comment le récit johannique révèle une *poétique de l'être ensemble* en son état commençant. Cet horizon de recherche nous amène à aborder le lien existant entre le *Logos*, le Père et l'homme : (a) le *Logos* advenu dans la chair ; (b) le *Logos* tourné vers Dieu ; (c) enfin, l'acte d'*engendrement* d'une relation entre l'homme et Dieu. En effet, selon l'emplacement accordé par le récit, nous allons reconnaître l'entrée en scène du Père, du Fils et des croyants, donnant ainsi lieu à l'acte d'un commencement de relation entre eux.

## a- Le *Logos* advenu dans la chair

Nous allons commencer par analyser l'usage du mot *logos* selon l'Ancien Testament de manière à comprendre l'originalité johannique. Ainsi, selon Feuillet en son œuvre *Le prologue du quatrième évangile*, l'auteur constate que « chez Jean, le mot *Logos* n'a pas le sens philosophique de 'raison', mais le sens biblique de 'parole'. Aux yeux de Jean, le Christ est tout à la fois la Parole de Dieu et la Sagesse de Dieu<sup>11</sup> ». Décrivons d'abord le sens du « *dabar* » dans l'Ancien Testament ; puis, décrivons le sens johannique du « *Logos* ».

L'étude proposée par Léon-Dufour signale que le mot hébreu *dabar* préfigure le *logos* johannique exprimant à la fois « parole et événement comme réalité dynamique et efficace<sup>12</sup> ». Pour sa part, Claude Molla dans son ouvrage intitulé *Le quatrième Évangile* note que « la mentalité hébraïque ne distingue pas entre la pensée et l'action, et le même mot '*dabar*' désigne à la fois la *parole* et l'*acte*. La parole est agissante et son action est effective (Juges 17,1-4 ; Jer 1,9-10)<sup>13</sup> ». De sorte que le mot *dabar* relève de la présence agissante de Dieu. De même, Edouard Cothenet ouvre encore la perspective en indiquant que le terme trouve un élargissement de sens dans le contexte targumique. L'auteur, en sa communication sur *Le Quatrième Évangile*, affirme que le « rôle du *Dabar* a abouti à la notion targumique du *Memra* d'*Iahvé*. Le Targum palestinien emploie à bon escient le mot *Memra* pour désigner le Dieu créateur, révélateur et sauveur<sup>14</sup> ».

Comme nous le pouvons noter, ce terme hébreu *dabar* contient deux acceptions, parole et événement. Nous trouvons ces acceptions dans Isaïe 55,10s et au Psaume 119,89, deux textes qui font allusion à l'efficacité de la parole, mais ne se rapportent pas à une parole devenue chair<sup>15</sup>. De ce fait, au sein de l'Ancien Testament, le mot *dabar* n'a pas le sens d'une réalité personnelle qui se trouverait « tournée vers Dieu » et ne fournit pas un précédent linguistique parallèle au *logos* tel que Jean nous le propose. En effet, de l'Ancien Testament nous pourrions

<sup>11</sup> FEUILLET André, *Le prologue du quatrième évangile*, Paris, Desclée, 1968, p. 72.

<sup>12</sup> LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l'Évangile de Jean, tome I*, Paris, Seuil, 1988, p. 53, note 34.

<sup>13</sup> MOLLA Claude, *Le quatrième Évangile*, Genève, Labor et Fides, 1977, p. 23.

<sup>14</sup> COTHENET Edouard, « Le Quatrième Évangile », in, Augustin GEORGE et Pierre GRELOT, *Introduction à la Bible, Introduction critique au Nouveau Testament, La tradition johannique*, tome III, Vol 4, Paris, Desclée, 1977, p. 144. L'auteur s'appuie sur l'étude de DIEZ MACHO A., « Le Targum palestinien », dans *Exégèse biblique et judaïsme*, Strasbourg, 1973, p. 51, pour noter que dans le Targum palestinien, « c'est le *Memra* de *Iahvé* qui crée, qui est lumière et illumine (Trg Neofiti sur Ex 12,42), qui sauve, exactement comme le *Logos* de Jean (1, 1-4a.4b-12.14) ».

<sup>15</sup> Cf. LÉON-DUFOUR Xavier, *op. cit. (note 12)*, p. 53, particulièrement la note 34 qui concerne le mot hébreu *dabar* citant A. ROBERT, Dictionnaire de la Bible, Supplément, tome 5, art « *Logos* », Paris, Letouzey et Ané, 1957, pp. 422-465.

dire qu'il prépare la signification du *logos* johannique à travers le sens d'une parole médiatrice associée à la *sagesse* en raison de sa portée de médiation servant d'appui à la Thora<sup>16</sup> et la parole prophétique<sup>17</sup>. En fait, la parole et l'événement contenus dans la sagesse prophétique est en consonance avec le *Logos* johannique.

Pour ce qui concerne la poétique, nous la remarquons à l'œuvre dans la longue tradition biblique à travers les gestes et les paroles des prophètes qui s'engagent à annoncer la parole de Dieu. De même, cette *parole poétique*, que signifie précisément la relation du croyant avec Dieu, se rencontre aussi dans les livres de la Bible : les Psaumes, les Proverbes, les livres dits historiques, le *Cantique des Cantiques*. En fait, Robert Alter, dans son livre intitulé *L'art du récit biblique*, nous encourage à découvrir « une poétique propre au récit biblique<sup>18</sup> ». Le même auteur note la valeur d'une lecture littéraire de la Bible puisqu'elle met l'accent sur « l'intime interdépendance entre l'art littéraire et la visée théologique<sup>19</sup> ». Sur ce point, la *parole-dabar* de l'Ancien Testament contient cet art littéraire capable d'exprimer la rencontre de l'homme croyant avec Dieu.

Après avoir reconnu le sens du mot *dabar* de l'Ancien Testament avec sa signification de *parole médiatrice et prophétique*, nous pouvons maintenant préciser la portée johannique du *Logos* devenu *énsarkos*. Ainsi, selon Léon-Dufour, le *Logos* « pris au sens personnel et de façon absolue, ne se trouve dans le Nouveau Testament que dans le Prologue de Jean<sup>20</sup> ». À ce propos, l'auteur explicite le sens de l'aoriste second du verbe *ginomai* signifié par l'*egéneto* pour indiquer le passage de la préexistence à l'incarnation : « Ici le verbe est suivi d'un attribut, le mot 'chair' [...] indique une modification dans le mode de la présence et de la manifestation sous un mode spécifiquement humain : la manifestation divine se concentre en un homme<sup>21</sup> ».

De manière que le grand changement du *dabar* de l'AT au *Logos* johannique est lié au mode de sa présence dans le monde : chez Jean, le *Logos* préexistant advient dans la chair de l'homme Jésus. Ainsi, le rayonnement du *Logos* se fait perceptible dans la chaîne gestuelle de l'homme Jésus. Les paroles de Jésus adressées à Philippe relient le *Logos* à la poétique johannique : « C'est le Père demeurant en moi qui *fait (poiein)* ses œuvres » (Jn 14,10). Ainsi, l'acte de la demeure du *Logos* dans la chair de l'homme Jésus inaugure une nouvelle poétique :

---

<sup>16</sup> Cf. Les paroles d'Ex 34,28; Dt 4,13 et 10,4.

<sup>17</sup> Les paroles prophétiques sont indiquées par: « entendez la parole de *Iahvé* » (Is 1,10), « ainsi a parlé *Iahvé* » (Jér 26,4), « oracle de *Iahvé* » (Jér 8,1).

<sup>18</sup> ALTER Robert, *L'art du récit biblique*, Bruxelles, Lessius, [1981] 1999, p. 30.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>20</sup> LEON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l'Évangile de Jean, tome I*, Paris, Seuil, 1988, p. 52.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 113.

« le Père fait ses œuvres » (Jn 14,10) dans la chair. Nous repérons dans la *parole-événement* (*dabar*) de l'AT, le germe de la poétique johannique, une poétique marquée par la chair de l'homme Jésus où le Père fait ses œuvres.

Enfin, la *Parole* médiatrice selon le *dabar* de l'Ancien Testament est ce dont le croyant se sert pour s'adresser à Dieu ; chez Jean, cette Parole est le *Logos* advenu dans la chair. Ainsi, selon les termes du Prologue de Jean, le *Logos* devenu chair dans l'homme Jésus ouvre à une connaissance corporelle de l'intimité de Dieu : « Dieu, personne ne l'a jamais vu ; un Dieu, Fils unique qui est dans le sein du Père, Celui-là l'a fait connaître » (Jn 1,18). Autrement dit, la Parole n'est plus une simple médiation entre l'homme croyant et Dieu, elle est la poétique même de Dieu : il fait son œuvre dans la chair.

### **b- Le *Logos* tourné vers Dieu**

Nous venons de signifier l'avènement du *Logos* dans la chair selon le Prologue johannique où manifestement le Père se fait visible *dans* et *par* la chair de l'homme Jésus. Par la suite, nous allons signifier l'*acte commençant* de la relation entre le *Logos* et Dieu, un acte précisé par cette disposition : « être auprès de » ou « être tourné vers ». En effet, cette disposition nous autorisera à reconnaître une orientation et un mouvement qui permet l'acte poétique (*poiein*) du *Logos* indiqué par cette remarque : « tout fut par lui » (Jn 1,3). En fait, l'orientation du *Logos tourné vers Dieu* ou qui *était auprès de Dieu* (Jn 1,1-2), nous situe devant l'immense amplitude de l'espace tissé entre lui et Dieu. Cette orientation permet de reconnaître le milieu où le *Logos* se tient. Ainsi, l'orientation dans l'espace indique sa disposition scénique. Dans la suite, nous allons découvrir donc cette disposition du *Logos*.

Le passage du Prologue où s'énonce une certaine disposition du *Logos* par rapport à Dieu, est le verset suivant : « *prós ton theon* », traduit par « était tourné vers Dieu » (Jn 1,1.2). Retenons donc ce mode de la présence du *Logos* face à Dieu. En particulier, la présence d'une préposition avec l'accusatif après un verbe d'état montre une ambiguïté à l'heure de son interprétation précise. Selon l'analyse de Léon-Dufour, « Dans des cas semblables, '*prós*' exige le datif, comme Jean lui-même le montre ailleurs : 'Marie se tenait auprès du tombeau – *prós toi mneméiōi* (Jn 20,11). C'est après un verbe de mouvement que la préposition '*prós*' est suivie de

l'accusatif : 'Nous viendrons chez lui – *pros autón*, et on lit immédiatement après, avec un verbe de sens statique, la préposition 'par' : 'et nous demeurerons auprès de lui – *par autói* (Jn 14,23)<sup>22</sup> ». Cette remarque fait ressortir un double sens dans la même construction de la phrase. D'une part, si le verbe en question est un verbe de mouvement suivi de la préposition 'prós' avec l'accusatif, suggéré par Ignace de La Potterie<sup>23</sup>, la traduction serait « être tourné vers », en étroite correspondance avec Jn 1,18 « Le Fils qui est tourné vers le sein du Père ». À cet égard, selon de La Potterie, le grec johannique dont relève le « *eis* » et le « *prós* » n'a pas perdu ce sens dynamique<sup>24</sup>. D'autre part, comme la préposition « *prós* » est suivie d'un verbe d'état, la traduction donne « était auprès de Dieu ». Léon-Dufour est de cette opinion puisqu'il veut distinguer le *Logos* préexistant (Jn 1,1 avec le verbe d'état) du Fils incarné (Jn 1,18, dont la préposition employée est '*eis*' et non '*prós*').

Comme nous pouvons le noter, nous repérons ici une certaine ambiguïté au moment de choisir le sens qui convient à la phrase puisque elle-même se prête à une double interprétation. Effectivement, cette ambivalence de la phrase nous fait comprendre que le verbe précédant « *prós ton theon* », dans un sens statique, atteste la préexistence du *Logos* auprès de Dieu et conjointement, en un sens de mouvement, il énonce l'activité du *Logos* incarné indiquée par le verset Jn 1,18 : « le Fils unique qui était tourné vers le sein du Père ». De ce fait, la phrase conserve et contient la correspondance entre la passivité et l'activité du *Logos* de manière à apprécier l'étendue inséparable qui, d'un seul mouvement, relie le *Logos* préexistant (*auprès de*) et ce même *Logos* advenant dans la chair de l'homme Jésus (*tourné vers*). Dans les deux cas, le verbe *être* est à l'imparfait qui « exprime très clairement l'existence : exister au commencement, c'est exister de façon absolue, depuis toujours<sup>25</sup> » en intime relation avec le Père.

Liée à cette disposition scénique de *se tourner vers Dieu*, nous observons l'activité du *Logos*-incarné suggérée par ces termes : « Tout fut (*ginomai*) par lui » (Jn 1,3). Pareillement, le Prologue précise l'activité du *Logos*-incarné communiqué par la chair de l'homme Jésus : « Il était dans le monde et le monde fut par lui » (Jn 1,10). En fait, le verset 3 énonce l'activité poétique du *Logos*-incarné en son acception plus élémentaire de *faire* : « Tout fut (*egéneto*) par lui et sans lui rien ne fut ». Notons que l'aoriste second du verbe *ginomai* indiqué par l'*egéneto* et

<sup>22</sup> LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l'Évangile de Jean*, tome I, Paris, Seuil, 1988, p. 69.

<sup>23</sup> POTTERIE Ignace de la, « L'emploi dynamique de '*eis*' dans Saint Jean et ses incidences théologiques », *Biblica (Rome)* 43, 1962, pp. 379-387.

<sup>24</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 379-387 et cité par BROWN Raymond, *The Gospel According to John*, traduction espagnole, Madrid, Cristiandad, [1966] 1979, 195.

<sup>25</sup> FEUILLET André, *Le prologue du quatrième évangile*, Paris, Desclée, 1968, p. 32.

selon l'analyse de Léon-Dufour « sert de forme passive au verbe 'poïein'<sup>26</sup> ». Ainsi, *tout fut (egéneto)* « équivaut à 'Dieu fit (*epoïete*) tout par lui'<sup>27</sup> ». De plus, ce verbe *faire advenir (egéneto)* en son état passif est précédé par l'adverbe 'tout' (« *pánta* »). Il est employé ici sans article pour évoquer l'aspect historique de l'existence humaine : « toutes choses, qui permet de viser les êtres en leur singularité et leur histoire<sup>28</sup> » et pas simplement faire une allusion au cosmos. Ainsi, le verbe *egéneto* suggère une activité déjà passée au moment du surgissement du cosmos, mais, avec l'emploi de l'adverbe 'tout' (*pánta*), il nous situe face à une activité qui se fait (*poïein*) au cours de l'histoire. Nous assumons les deux perspectives, pour dire que l'acte de faire (*poïein*) du *Logos*-incarné tel que Jn 1,3 et Jn 1,10 nous le dévoilent, constitue la descente sur scène d'une œuvre poétique au cours du *présent vivant* de son acte d'apparition.

Eu égard à ce que nous venons d'évoquer, le verset « *tout fut par lui* » (« *pánta egéneto* »), embrasse les deux sens de passivité et d'activité. Ainsi, dans un sens passif, le verset se rapporte à une activité déjà réalisée (la création). En accord avec cet acte créatif se trouve pareillement la présence du *Logos* toujours à l'œuvre (*pánta egéneto*) au cours de l'histoire du monde. Cette activité du *Logos* nous autorise à penser le monde placé entre le *Logos*-incarné et le Père. À vrai dire, l'acte du *Logos* de se tourner vers Dieu révèle la force de son acte poétique gestuel qui fait que le monde se tourne avec lui vers le Père. Ainsi, l'acte poétique du *Logos*-incarné prend chair au moment où il dispose le monde de la relation historique en vue de *se retourner* ensemble vers le Père : « Il était dans le monde et le monde fut par lui » (Jn 1,10). Ainsi, la poétique du *Logos*-incarné prend chair avec lui dans son engagement corporel dans le monde, engagement qui se fait (*poïein*) visible dans l'accomplissement de l'œuvre du Père au cours de sa traversée vers lui. En fait, l'acte du commencement de la poétique du *Logos*-incarné qui « fait le monde dans le monde » dépasse une contemplation purement passive du monde en vue de découvrir son mystère caché. Sur ce point, une poétique du *Logos*-incarné dispose le corps en vue d'incarner Dieu dans la chair du monde. De manière à ce que la poétique ne consiste pas dans l'application d'une technique de savoir-faire, mais plutôt d'une œuvre d'incarnation qui s'exprime par son engagement effectif dans le monde. D'où la pertinence de considérer que face au *Logos* se trouve Dieu et pourtant, le monde en train de se faire acquiert sa physionomie et sa plasticité dans cette traversée du *Logos*-incarné par le monde vers le Père.

Eu égard à ce qui précède, nous repérons au sein de l'Ancien Testament des prophètes poètes qui ont façonné le monde selon la parole de Dieu. Ainsi, le verset Jn 1,10, nous place

<sup>26</sup> LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l'Évangile de Jean, tome I*, Paris, Seuil, 1988, p. 77.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 77.

devant le *Logos-incarné* fondant et disposant le monde en geste poétique ouvrant ainsi l'accès à l'intimité du Père. Le *Logos-incarné* dans l'homme Jésus dispose un monde de relation avec les hommes et les femmes en se déplaçant entre la Galilée et la Judée<sup>29</sup>, « parlant le langage de Dieu » (Jn 3,34) et « faisant connaître tout ce qu'il a entendu de son Père » (Jn 15,15). La présence du *Logos* au monde depuis la création ne contredit pas la présence du *Logos* incarné, comme l'exprime bien Léon-Dufour : « Il y a progression entre deux modes de présence du *Logos* : la présence du *Logos* créateur et maître de l'histoire (il était) et la venue personnelle du *Logos* lumière (il vient – *eis ta idia*)<sup>30</sup> ».

En somme, nous avons apprécié l'affinité entre la disposition du *Logos-incarné* tournée vers le Père et sa poétique de faire tourner le monde avec lui pour se retrouver ensemble avec les hommes dans l'intimité du Père. Cette disposition perceptible dans l'acte poétique de faire tourner le monde avec lui vers le Père ouvre pour nous la possibilité de creuser en termes d'horizon dramatique le scénario de relation entre le *Logos-incarné*, le Père et les croyants. Sur ce point, il nous faudra préciser dans la suite comment cette poétique de l'œuvre de Dieu peut s'ouvrir à tous les croyants.

### c- Ils sont engendrés de Dieu

L'avènement du *Logos* dans la chair signifie pour l'homme croyant la *naissance* d'une relation d'appartenance à l'intimité de Dieu. Voyons comment est ouverte cette relation. Sur ce point, chez Jean le mot *sárx* conserve le sens vétérotestamentaire de *básár* pour signifier l'homme tout entier en son existence terrestre, avec sa condition de faiblesse, de précarité, destinée à la mort<sup>31</sup>, mais « susceptible de recevoir l'Esprit de Dieu, source de vie<sup>32</sup> ». Cette disponibilité de la chair prête à recevoir l'Esprit de Dieu est désormais possible grâce au *Logos* devenu chair, comme nous suggère le verset 12 du Prologue : « À tous ceux qui l'ont reçu, il a

---

<sup>29</sup> Cf. BROWN, BROWN Raymond, *The Gospel According to John*, traduction espagnole, Madrid, Cristiandad, [1966] 1979, pp. 228-229 : reconnaît en ce verset l'activité missionnaire de Jésus. De même, LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l'Évangile de Jean, tome I*, Paris, Seuil, 1988, pp. 100-102 : il s'agit de la présence de Jésus au monde.

<sup>30</sup> LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l'Évangile de Jean, tome I*, Paris, Seuil, 1988, p. 102.

<sup>31</sup> Chez Paul, le terme *sárx* a un sens identique à ce que nous venons d'indiquer ; il sert à désigner l'Incarnation du Christ (Eph 2,15 ; Col 1,22). Cf. ROBINSON John, *Le corps, Étude sur la théologie de Paul*, Lyon, Chalet, 1966, pp. 27-28.

<sup>32</sup> BOISMARD Marie-Emile, *Le Prologue de saint Jean*, Paris, Cerf, 1953, p. 67.

donné pouvoir d'être engendré de Dieu, à ceux qui croient en son Nom ». En fait, le *Logos personnel* ouvre aux croyants la possibilité d'une coappartenance à la relation que le *Logos* lui-même entretient avec le Père.

La traduction au pluriel du verset 1,12 permet de reconnaître cette relation de coappartenance. Précisons quelques détails : « il leur donna pouvoir d'être engendrés (*egennéthésan*) de Dieu<sup>33</sup> », particulièrement ce verbe *egennéthésan* souligne le passif divin où l'acte d'engendrement appartient à Dieu : « ils sont engendrés de Dieu » (Jn 1,12). En effet, la traduction plurielle de ce verbe permet de préciser non l'état de devenir enfant mais dans la ligne de la pensée néotestamentaire, il s'agit de l'acte de l'*engendrement* d'une relation. Chez Jean, cet acte de naissance signifie le commencement d'une nouvelle existence avec le Christ. Sur ce point, avec Léon-Dufour nous comprenons que cette naissance indique l'origine d'« une véritable appartenance profonde à Dieu<sup>34</sup> ».

À vrai dire, l'intérêt de préciser cet acte d'appartenance au Père ouvert par le *Logos*-incarné tient à ce qu'il met en scène le *commencement* d'une relation entre les disciples et le Père. Le même récit johannique confirmera en d'autres passages la portée de l'origine de cette relation. Par exemple, lors de son entretien avec Nicodème : « Il vous faut naître d'en haut » (Jn 3,6-7) ; puis dans 1Jn 2,29 nous trouvons : « quiconque pratique la justice est né de Dieu » et aussi en 1Jn 4,7 : « quiconque aime est né de Dieu ». En fait, un deuxième sens de notre poétique vient d'être précisé : la relation que le Père entretient avec les disciples trouve sa juste compréhension dans l'acte d'agir-faire (*poïein*) qui se concrétise au sein de l'acte de naître de l'Esprit, par la pratique de la justice et au cœur de l'acte d'aimer.

Ainsi, l'activité du *Logos personnel* qui rend possible la naissance d'une relation d'appartenance à l'intimité de Dieu, nous permet de reconnaître une poétique marquée par une chaîne gestuelle de l'homme Jésus : « Depuis si longtemps je suis avec vous, et tu ne me connais pas, Philippe » (Jn 14,9). En fait, l'acte de reconnaissance du visage du Père dans la chair de l'homme Jésus est un *acte dramatique*, puisqu'il exige la naissance d'une relation nouvelle. De même, cette poétique est visible aux regards des témoins qui s'engagent eux-mêmes à la créativité de nouvelles mises en pratique comme nous le constatons dans le premier épilogue du livre :

---

<sup>33</sup> Forme grecque latinisée : *édóken exousía genésthai egennéthésan tékna theoû*.

<sup>34</sup> LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l'Évangile de Jean*, tome I, Paris, Seuil, 1988, p. 107.



Jésus donc a fait devant les disciples beaucoup d'autres signes qui ne se trouvent pas écrits dans ce livre. Ceux-là ont été écrits pour que vous croyiez que Jésus est le Christ, le Fils de Dieu, et qu'en croyant vous ayez la vie par son Nom » (Jn 20,30-31).

Cet engagement du croire de la part des disciples toujours renouvelé dans l'œuvre du Fils, nous permet de penser *le phénomène qui demeure* à travers l'un et l'autre acte en termes de *théâtralité*.

\*

Tout bien considéré, nous avons reconnu le commencement d'une poétique qui trouve son état originel au sein même du Père. En fait, l'emploi du verbe « être » à l'imparfait nous a permis d'apercevoir une poétique située dans la confluence de l'éternité de Dieu et de la temporalité de la chair. Nous l'avons nommée en raison de cette correspondance, une poétique à deux bords. Ainsi, un tel acte poétique à deux bords a pris un visage humain dans l'avènement du *Logos* dans la chair de l'homme Jésus. Notre poétique dépasse une simple construction métaphorique du langage, puisque c'est le corps de l'homme Jésus qui fait l'*enjambement* entre Dieu et l'homme. Puis, nous avons découvert le commencement d'une relation entre le croyant et le Père qui est ouvert grâce au *Logos*-personnel. Cette relation prendra corps par la naissance dans l'Esprit, par les actes de justice et par la relation d'amour. C'est pour quoi, l'acte poétique mis en scène par les corps croyants rend visible la poétique de l'engendrement de la relation avec le Fils et le Père. Ensuite, nous serons amenés à préciser l'espace scénique de cette relation.

## 2. Une tente dressée parmi nous

Au cours de notre étude précédente, nous avons reconnu la relation que le *Logos* entretient avec Dieu depuis le commencement : « Il était auprès de Dieu » (Jn 1,1). De même, nous avons découvert le déplacement du *Logos* personnel, celui qui était auprès de Dieu est advenu *chair* (*énsarkos*) traversant ainsi le bord de la frontière humaine et historique. Puis, grâce à cet avènement dans la chair, nous avons apprécié l'étape fondatrice de la participation humaine à la relation du *Logos* et du Père. Il s'agit d'un acte commençant de la relation d'être ensemble.

Dans la suite, nous allons découvrir le sens johannique de la *tente* indiqué par l'événement de « planter sa tente parmi nous » (Jn 1,14). Raymond Brown<sup>35</sup> note que ce verbe *planter sa tente* (*eskénosen*) est employé dans le Nouveau Testament en deux lieux précis. Il se trouve notamment, dans ce verset 1,14 du Prologue et dans l'Apocalypse<sup>36</sup>. Ainsi, par exemple en Ap. 21,3 nous repérons cette précision : « Voici la *demeure* de Dieu avec les hommes. Il aura sa *demeure* avec eux ; ils seront son peuple, et lui, Dieu-avec-eux, sera leur Dieu ». D'où, le verbe *planter sa tente* (*eskénosen*) atteste la demeure de Dieu parmi les hommes. Pour sa part, Léon-Dufour<sup>37</sup> note que les verbes suivants sont synonymes et signifient pareillement : demeurer (*eskénosen*), habiter (*chekinab*), planter sa tente (*skène*), rester (*meno*).

Selon l'Ancien Testament, ce verbe *demeurer* (*eskénosen*) évoque plusieurs événements significatifs que le peuple d'Israël a vécus avec Dieu. Citons quelques exemples. Ainsi, le verbe *demeurer* fait appel à la fête des Tentes (Jn 7,37 ; Lv 23, 34-36 ; Nb 29, 12-38 ; Dt 16, 13-15 ; Esd 3,4 ; Za 14,16) ; ensuite il rappelle la *chekinab* qui veut dire habiter, demeurer, et les anciens rabbins s'en servent pour indiquer la présence de Dieu lui-même (Ex 25,8 ; Nb 9,18, Si 24, 8.19) ; puis, le verbe évoque le sanctuaire portatif de Dieu dans le désert (Ex 25,22 ; 33, 7-11 ; Nb 1, 1 ; 17, 19), il suggère aussi la demeure de Dieu parmi son peuple pendant l'Exil à Babylone conformément au livre d'Ézéchiel. Ainsi, le verbe 'demeurer' (*eskénosen*) de Jn 1,14 qui exprime le fait de « planter sa tente », évoque la présence, l'habitation et la demeure (*shekinab*).

Bien que ce terme araméen *shekinab* est inconnu de la Bible, il est devenu un mot technique dans la littérature intertestamentaire (rabbinique, targumique et talmudique) pour

---

<sup>35</sup> BROWN Raymond, *The Gospel According to John*, trad. espagnole, *El Evangelio Según Juan*, Madrid, Cristiandad, [1966] 1979, 206.

<sup>36</sup> Cf. Ap. 7,15 ; 12,12 ; 13,6 et 21,3.

<sup>37</sup> Cf. LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l'Évangile de Jean*, tome I, Paris, Seuil, 1988, pp. 116-117 ; pour l'indication sur la *chekinab*, voir la note 138 de la page 117.

indiquer la *Présence de Dieu*. C'est pour quoi, selon Yves Congar<sup>38</sup>, ce terme est chargé d'une signification théologique en raison d'une « ressemblance et [d']une assonance entre les deux mots *skène* et *shekinah*<sup>39</sup> ». L'étymologie du mot selon Joshua Abelson signifie « habiter<sup>40</sup> ». En fait, dans la littérature targumique et talmudique, le mot signifie « la demeure de Dieu<sup>41</sup> », mais progressivement, il est devenu « un mot pour signifier tout simplement la Divinité, et la référence à la notion initiale du lieu disparaissait<sup>42</sup> ».

Selon ce qui précède, nous allons reconnaître le sens johannique de la tente. Deux motifs nous mènent à chercher l'origine du sens de la *tente* chez Jean. D'*une part*, il s'agit de découvrir le sens originel de la correspondance entre la « *tente* » et le « *parmi nous* » du verset Jn 1,14. Nous avons évoqué une piste de recherche : dans l'Ancien Testament, notamment dans l'événement de l'*Exode*, la tente est liée à la présence perceptible de Dieu parmi son peuple. D'*autre part*, il s'agit de découvrir le sens originel de *tente* comme lieu scénique de la manifestation de Dieu, selon Jn 1,14 : « Nous avons contemplé sa gloire ». Nous découvrirons dans l'événement de l'*Exil* le sens originel de cette mise en scène. Ensuite, après avoir privilégié la source vétérotestamentaire du récit johannique, nous établirons une autre proximité entre le sens johannique de la *tente* et le terme *skène* du phénomène théâtral. Nous allons repérer dans la suite les deux événements de l'Exode et de l'Exil, afin de dégager de leur correspondance une signification claire du phénomène de la *tente* johannique.

### a- La *skène* à l'Exode

Comme nous venons de le préciser, la *tente* au sens biblique indique la *demeure de Dieu* au milieu de son peuple. C'est ainsi que le livre de l'Exode ouvre ses pages en constatant dès le départ la présence de la *demeure de Dieu* et l'agir d'Israël qu'elle inspire. Ainsi, nous trouvons la manifestation de sa présence dans le buisson ardent (Ex 3, 1-22) où l'Ange d'*Iahvé* en tant que

---

<sup>38</sup> Cf. CONGAR Yves, *Le mystère du temple*, Paris, Cerf, 1958, pp. 21-34 : la lecture du chapitre sur « la présence de Dieu au temps de l'exode » nous permet de rendre compte d'une certaine progression de l'expérience de la Présence de Dieu dans l'étape mosaïque de l'exode : buisson ardent, Sinaï et désert.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 26.

<sup>40</sup> ABELSON Joshua, *Immanence of God in Rabbinical literature*, London, MacMillan and Co, 1912, p. 78.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 79. L'auteur montre l'emploi de la *shekinah* au sens technique pour se référer à la *Demeure de Dieu* dans la littérature Targumique : « Est-ce que la *Shekinah de Iahvé* est parmi nous ou non ? » ; tandis qu'en notre traduction la question porte sur le milieu : « Est-ce que *Iahvé* est au milieu de nous ou non ? ».

porte-parole de Dieu se tient devant Moïse. Pour sa part, Moïse sera le porte-parole de Dieu auprès du peuple, mais il prendra aussi la parole au nom du peuple auprès de Dieu.

En effet, dans cet épisode du buisson ardent, nous constatons une description élémentaire du phénomène de la présence de Dieu. En fait, cette présence est liée à un but précis (désir) et à la mise en œuvre des moyens nécessaires à l'aboutissement de ce désir (achèvement) : il voit la misère de son peuple, il entend leur cri, il connaît leur angoisse, il descend le délivrer par la médiation de Moïse et finalement, il prend la décision de l'accompagner personnellement : « je serai avec toi » (Ex 3,12). Cette chaîne des actes en faveur de son peuple donne le ton, la note d'entrée (au sens musical du terme) de la présence de Dieu parmi son peuple.

En conséquence, Moïse chantera dans une hymne les merveilles que Dieu a accomplies en faveur de son peuple, lors de son chemin vers la terre promise en passant par la Mer Rouge. Notons le cri de reconnaissance de la part de Moïse en ce chant d'allégresse :

Qui est comme toi *Iahvé*, illustre en Sainteté, artisan de merveilles ? Tu amèneras ton peuple et tu le planteras sur la montagne de ton héritage, lieu dont tu fis, *Iahvé*, ta résidence, sanctuaire, Seigneur, qu'ont préparé tes mains (Ex 15,11.17).

Cette hymne témoigne de la proximité du lieu de la résidence d'*Iahvé* avec le lieu où habite son peuple<sup>43</sup>. L'habitation de Dieu ne se trouve pas dans un ailleurs lointain et inaccessible mais Dieu habite là où campe son peuple. Dans cette perspective, Yves Congar considère que dans l'expérience de l'Exode se trouve une première perception de la cohabitation du croyant avec son Dieu :

Il y a, dans le cantique de Moïse, une anticipation littéraire et de la pensée, parce qu'il y a eu, dans l'expérience de Moïse et dans l'histoire de l'exode, une première réalisation de la Présence, et presque de l'habitation de Dieu en son peuple<sup>44</sup>.

Après l'expérience du buisson ardent où Moïse fait l'expérience de la *demeure de Dieu*, vient plus vive encore au temps du désert celle de la remise de la Tora au Sinaï (Ex 24,15-27). En effet, la *demeure* prend le nom de *tente de la réunion* ou *tabernacle*, où Moïse rencontre Dieu :

Là je vous donnerai rendez-vous pour te parler. Je consacrerai la Tente du rendez-vous et l'autel. Je demeurerai au milieu des Israélites et je serai leur Dieu » (Ex 29,42-46).

Inséparable de la Tente se trouve la nuée qui constamment envahit ce lieu de rencontre. De sorte que la Tente comme la Nuée précisent la présence permanente de Dieu au milieu de son peuple guidant les Israélites à travers le désert.

---

<sup>43</sup> Cf. Voir dans le même sens, Lévitique 26,11-12: « J'établirai ma demeure au milieu de vous ; je serai pour vous un Dieu et vous serez pour moi un peuple ».

<sup>44</sup> CONGAR Yves, *Le mystère du temple*, Paris, Cerf, 1958, p. 23.

En Ex 40,34.36, nous trouvons encore cette présence de Dieu liée à la nuée : « La nuée couvrit la Tente du Rendez-vous, et la gloire d'*Iahvé* emplit la Demeure. À toutes leurs étapes, lorsque la nuée s'élevait au-dessus de la Demeure, les Israélites se mettaient en marche ». Ainsi, la particularité du dispositif de la nuée désigne la présence transcendante de Dieu en le déroband. Puis, unie à cette nuée est mentionnée aussi la présence de la Gloire (*kabod*), que le peuple ne cesse de voir sur la montagne. Tout comme la présence transcendante de Dieu, sa Gloire est aussi voilée par la nuée. De même, le verset de l'Ex 40, 37 nous apprend encore la présence de l'invisible qui se manifeste par un moyen visible et sensible aux yeux des Israélites : « si la nuée ne s'élevait pas, ils ne se mettaient pas en marche jusqu'au jour où elle s'élevait ». Du point de vue du peuple, les différentes formes de cette apparition de la nuée permettent de percevoir des traces de la Présence de Dieu : « l'aspect de la gloire d'*Iahvé* était aux yeux des Israélites celui d'une flamme dévorante au sommet de la montagne » (Ex 24, 17). La disposition du point de vue repérée ici fait souligner que ce qui est vu est d'une telle intensité qu'il frappe le regard.

Après avoir souligné la manifestation externe de la *demeure de Dieu* parmi son peuple nommée *Tente du Témoignage*, inséparable de la présence de la nuée, repérons aussi l'aspect dramatique de l'usage de la tente. Selon Maurice Cocagnac, elle est « faite d'un rude tissu de poils de chèvre, tendue par des cordages et fixée par des piquets. Cette demeure transportable est un refuge contre le soleil brûlant et le vent ; elle est aussi un espace secret<sup>45</sup> ». En effet, la *skène* de Dieu est une modeste demeure mobile similaire à la *skène* de l'habitation des Israélites au désert. Partant de ce fait, la tente atteste la demeure mobile et fragile du tabernacle portant la *Présence de Dieu* parmi son peuple. Elle est également, la maison provisoire du peuple errant dans le désert. Quant à Dieu lui-même, il ne cherche pas d'autre habitation à côté de l'existence itinérante de son peuple qui assure sa survie par l'usage de ces moyens fragiles.

Selon ce qui précède, le sens de la *skène* enveloppe la demeure de Dieu et l'habitation des hommes itinérants. Ainsi, elle est l'espace de l'incarnation de la vie la plus fondamentale : un espace d'habitation et de rencontre, d'amour et de procréation, d'accueil et d'hospitalité, de repos et de protection du corps fragile ; enfin, elle est le lieu de l'avènement de la naissance et le lieu du vieillissement. Évidemment, la tente évoque la demeure de l'existence inscrite dans le temps et dans l'espace. Comme l'indique Cocagnac, le sens biblique de la tente atteste : « une demeure qui avance, en suivant le chemin des hommes. Elle se trouve ainsi au carrefour de l'existence<sup>46</sup> ». Plus tard, au temps du roi David, lorsque celui-ci vit dans la sécurité d'une maison, il veut construire un temple à *Iahvé* : « Je réside dans une maison de cèdre et l'Arche de

---

<sup>45</sup> COCAGNAC Maurice, *Le corps et le temple*, Paris, Cerf, 1999, pp. 124-125.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 127.

Dieu réside au milieu d'une tente » (2Samuel 7,2). La réponse d'*Iabvé* se fait entendre par la médiation du prophète Nathan :

Est-ce toi qui me bâtiras une maison pour que j'y réside ? C'est que je n'ai pas résidé dans une maison depuis le jour où j'ai fait monter les fils d'Israël d'Égypte jusqu'à ce jour ; mais je circulais dans une tente, dans un abri.[...] Maintenant donc tu diras à mon serviteur David : C'est moi qui t'ai pris du pâturage, de derrière le petit bétail, pour être chef de mon peuple Israël ; j'ai été avec toi partout où tu es allé. Je te ferai un nom aussi grand que le nom des grands qui sont sur la terre et je fixerai un lieu pour mon peuple, pour Israël, je l'y planterai et il restera sur place (2Sm 7, 5-6.8-10).

Ce passage résume le long parcours que nous venons de signifier à propos de la présence de Dieu parmi son peuple du temps de l'Exode jusqu'à l'entrée en scène de la royauté de David. Notons également en ce passage la souveraine initiative d'*Iabvé* en faveur de son peuple : « C'est moi qui t'ai pris » (2Sm 7,8). De même, repérons le lien que ce chapitre établit entre la tente et la descendance de David. Cette descendance sera plus tard identifiée à la venue du Messie qui, lui seul, sera fondé à ériger une maison au nom de Dieu :

Quand tes jours seront accomplis et que tu te coucheras avec tes pères, alors je susciterai après toi ton rejeton, celui qui sortira de tes entrailles, et j'affermirai sa royauté. C'est lui qui bâtira une maison à mon nom et j'affermirai le trône de sa royauté à jamais (2Sm 7,12-13).

Finalement, ce tabernacle portatif aboutira plus tard à la construction du Temple (1Rois 8,10-11 ; 2Chron 5,13-14 ; 2Chron 7.13).

À la lumière de ce que nous venons de considérer, la *tente* johannique s'accorde avec la *demeure* de l'Exode. En effet, le « parmi nous » johannique hérite du motif de la *demeure* de Dieu parmi son peuple, notamment dans les circonstances les plus critiques de son histoire. Ainsi, le phénomène de la *demeure de Dieu* entraîne un acte d'engagement en faveur de son peuple : il voit sa misère, il entend son cri, il connaît son angoisse, il descend pour le délivrer et finalement, il s'en fait un compagnon de route. Nous avons noté que ces actes de Dieu ont mis dans la bouche de Moïse des paroles poétiques de reconnaissance : « Qui est comme toi *Iabvé*, artisan de merveilles ? » (Ex 15,11). Nous constatons chez Jean une continuité de cet acte d'engagement de Dieu en tant qu'artisan de merveilles en faveur de son peuple. Nous découvrirons des exemples de ces œuvres dans les gestes et les paroles de Jésus. Pour le moment signalons un exemple de cette correspondance entre la demeure de Dieu selon l'Exode et la demeure de Dieu selon Jean. C'est notamment, le cas du verset 5,17 : « Mon Père travaille jusqu'à présent, et moi aussi je travaille ». Dans cette précision temporelle « jusqu'à présent » (toujours) s'inscrit le sens johannique de la « demeure<sup>47</sup> » (*meno*) qui apparaît dans le

---

<sup>47</sup> Jean emploie d'autres termes similaires pour indiquer la demeure : *meno* (verbe : rester, demeurer) ; *mone* (nom féminin, dérivé de *meno* : habitation, demeure, faire sa demeure) ; *oikia* (nom féminin : maison, demeure, habitation) ; *oikos* (nom masculin : maison, demeure, habitation).

récit à plusieurs reprises. En ce qui concerne Jésus « lui aussi travaille ». Sur les traces de cette 'demeure' se situe, selon nous, une 'chaîne d'actions' qui relève de la poétique de l'œuvre de Dieu, des actions qui concernent pareillement les disciples. Pour mieux comprendre cet acte scénique qui évoque la tente johannique, considérons maintenant le sens de la *skène* au temps de l'Exil selon le témoignage du prophète Ézéchiël.

### **b- La *skène* à l'Exil**

Nous venons de découvrir le sens de la *skène* au temps de l'Exode. Elle enveloppe dans une seule signification la demeure de Dieu et l'habitation des hommes itinérants. Dans la suite, nous allons aborder le sens de la *demeure* à l'intérieur de l'événement de l'Exil, selon le témoignage du prophète Ézéchiël. En effet, le prophète nous rapporte ses visions survenues du milieu de l'exil à Babylone aux environs des années 598 : « La trentième année, le quatrième mois, le cinq du mois, *alors que j'étais au milieu des déportés*, au bord du fleuve Kebar, il advint que le ciel s'ouvrit et je vis des visions de Dieu » (Ez 1,1). La particularité de la *demeure de Dieu* serait accentuée par la sortie de Dieu du Temple de Jérusalem pour gagner la montagne où se trouvent les déportés. Ainsi, le livre d'Ézéchiël décrit en ordre progressif cet acte dramatique de la sortie de Dieu du Temple. Nous indiquerons brièvement ce déplacement successif vers les exilés. Notons un changement scénique par rapport à l'Exode. Le récit de l'Exode nous a montré un mouvement graduel vers la construction du Temple ; ici, dans le récit de l'Exil tel que nous le découvrons chez Ézéchiël, il nous montre le mouvement contraire : le dépouillement de Dieu de toute sa majesté pour aller vers le lieu où se trouvent les déportés.

D'abord, Dieu quitte le temple et se retrouve sur le parvis :

Les chérubins se tenaient à droite du Temple lorsque l'homme entra, et la nuée emplissait le parvis intérieur. La gloire de *Iahvé* s'éleva de sur le chérubin vers le seuil du Temple, le Temple fut rempli de la nuée et le parvis fut rempli de l'éclat de la gloire de *Iahvé*. Et le bruit des ailes des chérubins s'entendit jusqu'au parvis extérieur, comme le grondement du Dieu tout-puissant lorsqu'il parle (Ez 10,3-5).

L'exubérant dispositif employé par le prophète pour signifier l'acte d'exil de Dieu de son lieu habituel de résidence montre l'intensité dramatique de l'événement. Dieu abandonne le lieu de sa demeure coutumière.

Ensuite, ce mouvement progressif de la sortie de Dieu atteint un deuxième arrêt. La Gloire de Dieu quitte le seuil du Temple pour s'arrêter à l'entrée du porche oriental (Ez 10,18-22). Comme le note Paul Auvray, ce porche oriental évoquera plus tard l'emplacement d'où il est possible de voir l'endroit où est élevée la croix de l'homme Jésus, puisqu'il « donne sur la vallée du Cédron et le mont des Oliviers, à l'est de la ville<sup>48</sup> ». Le verset 11,19-20 accompagne ensuite le rythme du mouvement d'avancée progressive de Dieu vers son peuple. Ce rythme est scandé par une promesse de renouvellement complet de tout l'être :

Je leur donnerai un autre cœur et je mettrai au-dedans d'eux un esprit nouveau, j'ôterai de leur chair le cœur de pierre et je leur donnerai un cœur de chair, afin qu'ils marchent suivant mes ordonnances : alors ils seront mon peuple, et moi je serai leur Dieu (Éz 11,19-20).

Par cette formule – *ils deviendront pour moi un peuple, et moi je deviendrai pour eux un Dieu* – s'exprime les relations d'appartenance réciproque d'Israël et de Dieu<sup>49</sup>.

Enfin, la Gloire d'*Iahvé* sort de la ville de Jérusalem en rejoignant avec insistance le lieu où se trouvent les déportés. Ainsi le prophète décrit-il la scène situant Dieu sur la montagne là où séjourne son peuple : « La gloire d'*Iahvé* s'éleva pour sortir de la ville et s'arrêta sur la montagne qui se trouve à l'orient de la ville. L'esprit m'enleva et m'emmena chez les Chaldéens, parmi les exilés, en vision, dans l'esprit de Dieu » (Ez 11,22-24). Tout comme au buisson ardent (Ex 3,1-ss), ici Dieu se rend présent à son peuple à un moment critique de sa vie. Retenons dès à présent le lien qui apparaît, dans ce passage, entre la « gloire » (*kabod*) d'*Iahvé* et l'« esprit » de Dieu. Cette gloire de Dieu évoque, comme le note le *Dictionnaire de la Bible*, « les manifestations perceptibles de son existence sainte et de son activité, de sa présence et de sa toute-puissance. Elle est dans l'œuvre entière de la création<sup>50</sup> ».

Nous pouvons repérer ce déplacement de la « gloire » qui met en œuvre d'une double dramaturgie. D'une part, le mouvement progressif de la sortie de Dieu du Temple pour s'avancer vers les siens, qui accentue *l'acte de son rapprochement*. D'autre part, selon le prophète, la situation d'exil des déportés à Babylone est due à la faiblesse et à la précarité de la condition humaine du peuple, précarité qui souligne *l'acte de son éloignement* de Dieu. En effet, cette fois la Gloire de Dieu arrive au milieu du peuple, nous découvrons un acte scénique engageant réciproquement Dieu et les déportés. D'une part, l'événement de l'exil est mis en scène par le prophète Ézéchiël en présence des déportés dans l'intention d'un changement de leur vie. D'autre part, le dialogue cœur à cœur entre Dieu et le peuple réitère encore une fois la promesse de lui offrir un esprit et un cœur nouveau : « Je vous donnerai un cœur nouveau, et

<sup>48</sup> AUVRAY Paul, *Ézéchiël*, Paris, Cerf, 1957, p. 46, note d.

<sup>49</sup> Cf. Éz 14,11 ; 36,28 ; 37,23.27 ; Jr 7,23 ; 11,4 ; 24,7 ; 31,33.

<sup>50</sup> GERARD André-Marie, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 442.



c'est un esprit nouveau que je mettrai au-dedans de vous ; j'ôterai de votre chair le cœur de pierre et je vous donnerai un cœur de chair. Je mettrai mon esprit au-dedans de vous » (Éz 36,26-27).

Le phénomène de mise en scène de l'événement de l'exil à l'endroit même de la déportation et en présence des protagonistes réels de l'exil est significatif. Et si Dieu est sur la montagne, cette mise en scène porte aussi sur la présence de Dieu. Cet acte de dédoublement accompli par le prophète, lui aussi « était au milieu des déportés » (Éz 1,1) prend notamment en compte l'événement réel à l'état naissant ainsi que sa mise en scène pour en découvrir l'« autre côté », la signification cachée de cet événement. D'où vient que l'événement réel de l'exil est mis sur scène face aux mêmes déportés en vue de convertir leur vie. Effectivement, le prophète doit reproduire un départ en déportation selon les indications reçues de Dieu :

Fils d'homme, tu habites au milieu de cette engeance de rebelles qui ont des yeux pour voir et ne voient point, des oreilles pour entendre et n'entendent point, car c'est une engeance de rebelles (Éz 12,2).

Dans la suite nous allons repérer les grandes lignes de cette mise en scène que nous venons d'indiquer. Ainsi, l'acte scénique se déroule comme suit : le prophète prépare son petit bagage et en plein jour va le déposer aux abords du mur de la cité ; le soir venu, il récupère son bagage sous les yeux de tous, le charge sur son épaule, perce le mur et part dans la nuit pour l'exil. Le texte selon Ézéchiël accentue l'accomplissement de l'acte scénique en présence des spectateurs :

Et toi, fils d'homme, fais-toi un bagage d'exilé et émigre de jour, sous leurs yeux. Tu émigreras du lieu où tu te trouves, vers un autre lieu, à leurs yeux. Peut-être reconnaîtront-ils qu'ils sont une engeance de rebelles. Tu arrangeras tes affaires comme un bagage d'exilé, de jour, comme sortent les exilés. A leurs yeux, fais un trou dans le mur, par où tu sortiras. A leurs yeux, tu chargeras ton ballot sur l'épaule et tu sortiras dans l'obscurité ; tu te couvriras le visage pour ne pas voir le pays, car j'ai fait de toi un signe pour la maison d'Israël. J'agis donc selon l'ordre que j'avais reçu<sup>51</sup>(Ez 12,2-7).

Compte tenu de ce qui précède, la *scène* ou la *demeure* prend ici le sens d'un acte scénique qui engage une relation de réciprocité entre Dieu, le prophète et son peuple. En fait, le dédoublement de l'événement réel de l'exil par sa mise en scène devant les déportés par le prophète, permet une meilleure compréhension de la dramatique biblique. Ainsi, sa *poétique dramatique* élémentaire, signifie la prise en compte d'un événement réel et sa mise en scène face aux mêmes protagonistes de l'événement. La particularité de la *poétique dramatique* dans ce récit de l'exil consiste dans le fait que les mêmes protagonistes réels de l'événement sont devenus des acteurs pour faire advenir sur la scène le sens de ce qui est vécu.

---

<sup>51</sup> La traduction adoptée ici est celle de P. AUVRAY, *Ézéchiël*, Paris, Cerf, 1957, pp. 50-51.

Cette mise en scène élémentaire d'un « *théâtre dans le théâtre* » dévoile la compréhension johannique du drame. Demandons-nous, pourquoi Ézéchiel a choisi le dispositif scénique pour faire part aux exilés de la situation dans laquelle ils vivent ? Il aurait été largement suffisant d'avoir employé un discours normatif au cours duquel il aurait fait appel aux mœurs inscrites dans les préceptes de la Loi. Selon ce que nous venons d'apprendre dans l'événement de l'Exil, les mêmes exilés sont devenus des acteurs pour mettre en scène l'expérience qu'ils sont en train de vivre. Ainsi, le phénomène du réel vécu est contemporain de l'élémentaire mis en scène. Cet acte de coprésence entre la situation réelle et la scène trace un temps dramatique : le *présent vivant*<sup>52</sup>. Il s'agit de l'acte de coïncidence entre la situation vécue et la conscience de la même situation.

Enfin, le prophète fait que l'acte vécu et l'acte survenu sur la scène se rencontrent en vue de la découverte du mystère caché de la relation de la communauté humaine avec Dieu. Évidemment, selon le prophète, la compréhension d'un *acte dramatique* va plus loin qu'une simple imitation ou que la reproduction du réel sur la scène. À vrai dire, il fait venir sur la scène l'invisible du visible. Sur ce point, le quatrième évangile s'inscrit dans cette correspondance entre l'événement et l'expérience sensorielle. En fait, nous attendrons l'événement de l'*incarnation* pour comprendre la particularité de cette approche scénique. Pour le moment, retenons cet indice, à savoir la correspondance de la *skène* prophétique de l'exil avec la *skène* de l'*incarnation* selon le récit johannique.

Après avoir noté la racine vétérotestamentaire de la poétique johannique autour de la tente, nous sommes amenés à aborder l'usage théâtral de la *skène*. D'où, l'intérêt ne se situe pas dans l'agencement d'une analogie entre la scène johannique et les dispositifs du théâtre grec antique. L'intérêt de notre recherche s'inscrit dans la découverte du phénomène de théâtralité présent dans le récit johannique.

---

<sup>52</sup> Sur ce point, Vincent PEILLON, *La tradition de l'esprit*, Itinéraire de Merleau-Ponty, Paris, Grasset, 1994, pp. 135-136, emploie l'expression « *présent vivant* » pour se référer à la signification du '*présent*' donnée par MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 486 : « il est la zone où l'être et la conscience coïncident ». Dans la p. 487, l'auteur remarque : « Dans le présent, dans la perception, mon être et ma conscience ne font qu'un, [parce que] la perception est opaque, elle met en cause, au-dessous de ce que je connais, mes champs sensoriels, mes complicités primitives avec le monde ; mais parce que 'avoir conscience' n'est ici rien d'autre que 'être à...' et que ma conscience d'exister se confond avec le geste effectif d'*ex-sistance* » (expression empruntée par MMP à Henri CORBIN, *Qu'est-ce que la Métaphysique ?*, p. 14).

### c- La *skène* parmi nous

Nous avons découvert au cours de l'événement de l'exode la signification de la *skène* liée à la *demeure* de Dieu parmi les hommes. En fait, cette *demeure* est perceptible par la 'chaîne' des actes divins qui se succèdent en faveur du peuple. Elle forme un *continuum* à tel point que le monde est rempli des œuvres divines qui mèneront Moïse à prendre la parole pour reconnaître en son auteur l'« artisan de merveilles » (Ex 15,11). Puis, nous avons appris par l'événement de l'exil le sens du temps dramatique, le *présent vivant* d'une *coprésence*, qui enveloppe la scène et la conscience corporelle du réel. Le dispositif scénique permet notamment à l'acteur de se confronter, à partir du fond de son existence quotidienne, à la réalité de l'Exil lorsqu'il se met lui-même en scène.

Nous allons maintenant préciser l'usage du terme *scène* (*skène*) dans la tradition théâtrale, de manière à découvrir le phénomène scénique à l'œuvre dans l'Évangile de Jean. En fait, l'intérêt est de situer le sens de la *scène* dans le langage théâtral de façon à reconnaître le dispositif scénique de l'expérience quotidienne de la vie qui apparaît dans le récit johannique. Ainsi, le terme *scène* (*skène*) vient du grec qui veut dire *tente*. À l'origine, la *skènè* constituait un dispositif du théâtre grec antique, qui consistait en une petite baraque située derrière le *proskénion*. C'est sur ce *proskénion* que se déroule l'action. Quant à la *skènè*, elle constitue l'endroit de transition, soit pour que les acteurs changent de masque et de costume; soit pour le déroulement de l'action tragique marquée par la mort d'un personnage restant caché aux spectateurs.

Les premiers usages de la *skène* nous montrent l'existence d'un espace scénique jouant à deux niveaux : l'un est exposé au regard des spectateurs moyennant un dispositif prolongeant le *proskénion*, et l'autre est à l'intérieur et caché à la vue directe des spectateurs par un voile. Cette installation scénique aménagée selon deux niveaux différents tout à fait significative, nous le verrons bientôt. Dès la mise en place du dispositif scénique, la signification de la *théâtralité* se joue dans cette articulation entre l'extériorité et l'intériorité. Ainsi, pourrions-nous dire que le réel ou la *chose même* résiste à se montrer à l'œil nu, il dépasse la frontière du regard pour prendre corps dans un dispositif plus global : la *skènè*, le *proskénion* et le *théatron* (l'hémicycle réservé aux spectateurs).

Ce dispositif scénique jouant sur deux niveaux (intérieur-extérieur) rejoint le sens que Merleau-Ponty donne à la tâche de la philosophie. En effet, l'auteur note que la philosophie « ne cherche pas un substitut verbal du monde que nous voyons, elle ne le transforme pas en

chose dite, elle ne s'installe pas dans l'ordre du dit et de l'écrit, [...] ce sont les choses mêmes, du fond de leur silence, qu'elle veut conduire à l'expression<sup>53</sup> ». Retenons de l'auteur cette indication valable aussi pour l'*installation* de l'espace scénique. Tout comme la philosophie, la scène dramatique ne se substitue pas à la réalité du monde et, moins encore, le corps n'y est un simple servant de la tyrannie de la parole dite. Ainsi, les *choses mêmes* sont perceptibles par le mouvement du corps en scène. L'acte scénique permet ainsi de faire venir sur la scène le double aspect du réel – le visible et l'invisible – à travers les gestes et paroles des acteurs. Pour sa part, Merleau-Ponty souligne l'intérêt de reconnaître le visible qui est perceptible au fond de l'invisible :

Les choses et le monde visible sont toujours derrière ce que j'en vois, en horizon, et ce qu'on appelle visibilité est cette transcendance même. Nulle chose, nul côté de la chose ne se montre qu'en cachant activement les autres, en les dénonçant dans l'acte de les masquer. Voir, c'est par principe voir plus qu'on ne le voit, c'est accéder à un être de latence. L'invisible est le relief et la profondeur du visible<sup>54</sup>.

Nous allons maintenant aborder le phénomène de *théâtralité* présent dans les trois modes scéniques qui apparaissent dans le récit johannique. L'intérêt est de relever l'*installation du monde*<sup>55</sup> qui met en place le corps dans la *scène* johannique. En fait, *premièrement* nous considérerons la scène de la *purification du Temple* (Jn 2,13-22), un événement situé à l'intérieur du lieu de culte. *Ensuite*, nous traiterons la scène de la *femme surprise en adultère* (Jn 7,53-8,11), un épisode qui se passe à l'extérieur et dans la rue. De même, nous rapporterons un autre exemple de la scène johannique où la situation se passe à l'extérieur évoquant l'espace de l'« au-delà ». *Finalement*, nous rendrons compte de la disposition scénique des disciples dans la globalité du récit johannique de manière à aborder *le terrain de la vie* quotidienne de la communauté johannique.

---

<sup>53</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 46.

<sup>54</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 38.

<sup>55</sup> Cf. HEIDEGGER Martin, « L'origine de l'œuvre d'art », in, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p. 35 : « À l'être-œuvre appartient la mise en place d'un monde. [...] Installant un monde, l'œuvre fait venir la terre ». Sur ce point, l'auteur note, pp. 36-37 : « Faire-venir la terre signifie : la faire venir dans l'ouvert en tant que ce qui se renferme en soi. Ce faire-venir la terre, c'est l'œuvre qui l'accomplit en se retirant elle-même dans la terre. [...] Mettre en place un monde et faire-venir la terre sont deux traits essentiels dans l'être-œuvre de l'œuvre. Ils s'appartiennent l'un l'autre dans l'unité de l'être œuvre ».

## ✓ *Du temple au corps*

Nous venons d'évoquer l'intérêt de reconnaître l'*installation d'un monde* animé par le corps dans l'espace scénique au sein du récit johannique. Nous aborderons dans l'épisode de la « *purification du Temple* » (Jn 2,13-22), une manière de traiter cette correspondance entre le corps et l'espace. Ainsi, grâce à une série d'actions qui engagent une présence renouvelée du corps, l'espace est progressivement redéfini.

Nous observons un *premier cadre* de référence scénique : « la Pâque des Juifs était proche et Jésus monta à Jérusalem. Et il [se] trouva dans le Temple » (Jn 2,13-14). En fait, le récit met en lien entre le corps de Jésus, le temps pascal Juif et le Temple. Dans le cadre de son premier séjour à Jérusalem, à l'occasion de la Pâque Juive, Jésus se trouve à l'intérieur du Temple. Retenons quelques constats de ce premier cadre scénique.

D'*abord*, compte tenu de la globalité du récit, un *premier constat* se rapporte à l'emplacement de la scène de la visite de Jésus au Temple. A savoir, Jean situe cet événement tout au début du ministère de Jésus et justement lors du premier voyage à la cité sainte. Alors que les Synoptiques, placent cet épisode à la fin de la vie terrestre de Jésus. Cela nous fait comprendre que nous sommes face à un récit où les épisodes s'inscrivent sur le fond d'un élan dramatique : dès les premiers moments de la vie publique de Jésus et jusqu'à sa passion.

*Ensuite*, le récit nous situe à l'intérieur du Temple. Ainsi, le terme « temple » est deux fois évoqué pour nous indiquer le lieu où survint l'action : « Il les trouva dans le Temple » (Jn 2,14) et « il les chassa tous du Temple » (Jn 2,15). En fait, l'usage du terme 'temple' n'a rien de similaire avec le sens de la *Demeure de Dieu* qui désigne le Temple de Jérusalem dans l'Ancien Testament. Ainsi, Paul Joüon, en son article intitulé « Les mots employés pour désigner 'le Temple' dans l'Ancien Testament, le Nouveau Testament et Josèphe<sup>56</sup> », note que le terme technique pour désigner le *Temple de Jérusalem* est la « Demeure » (*habbayit*). Selon cet auteur, il existe deux mots différents pour nommer l'édifice ou le sanctuaire du Temple de Jérusalem : soit pour se référer à la *Demeure (bayit)*, soit pour désigner l'ensemble des bâtiments du Temple (*miqdash*) ; mais ces deux termes peuvent aussi désigner le « temple ou [le] sanctuaire. Quand

---

<sup>56</sup> Cf. JOÛON Paul, « Les mots employés pour désigner 'le Temple' dans l'Ancien Testament, le Nouveau Testament et Josèphe », in, *RSR*, 25, (1935), pp. 329-343.

on veut opposer ou distinguer 'le temple' au sens large et le 'sanctuaire', on emploie '*bayit*' pour 'temple' et '*miqdash*' pour 'sanctuaire' (2Chr 29,20.21 ; Ez 44,5)<sup>57</sup>».

Dans la Septante, selon Paul Joüon, le terme temple (*bayit*) au sens de *Demeure* est '*oikos*' et est traduit par *maison* (1Maccabées 10,41). Pour l'ensemble de l'édifice (*miqdash*), la Septante (1Maccabées 1,37 ; 3,45) emploie les termes de *lieu saint ou sacré (agiasma ou agios)*<sup>58</sup>. Il est significatif qu'aucune trace de ces mots employés pour désigner le *Temple de Jérusalem* dans l'Ancien Testament, ne se trouve sous la plume des auteurs du Nouveau Testament. Ainsi, pour les écrivains du Nouveau Testament, les termes employés régulièrement pour désigner le *Temple de Jérusalem* sont ceux que la Septante emploie pour se référer à un temple païen : soit le terme qui désigne l'ensemble des bâtiments du temple (*hiéron*) ; soit le terme qui dans le grec courant, correspond à l'habitation du dieu ou à la demeure (*naós*), et qui est l'équivalent des termes sanctuaire (*békâḏ*<sup>59</sup>) et vestibule (*élam*<sup>60</sup>).

En effet, les termes « temple » et « sanctuaire » dans le Nouveau Testament ne reflètent pas la traduction technique de l'Ancien Testament pour se référer à la « maison de Dieu » ou à la « demeure de Dieu ». Ainsi, le terme temple (*hiéron*), employé deux fois par le narrateur johannique, ne se réfère plus à la *Demeure de Dieu*. De manière à contester la désignation païenne du temple (*hiéron*), Jésus utilise le terme maison (*oikos*) : « Enlevez ça d'ici ; cessez de faire de la Maison de mon Père une maison de commerce » (Jn 2,16). En fait, cette mise en opposition des mots « Temple » et « Maison » nous fait comprendre que la réalité même du « Temple » comme lieu de la présence de Dieu est ici mise en question. Sur ce point, Yves Congar observe : « Les textes du NT sont d'une époque où l'Église chrétienne avait réalisé que le temple de Jérusalem n'était plus une voie d'accès valable vers Dieu<sup>61</sup> ».

Retenons un autre constat lorsque Jésus emploie le terme sanctuaire (*naós*) dans sa réponse à ses interlocuteurs pour désigner le *Lieu de la Présence*<sup>62</sup> situé à l'intérieur du Temple. En fait, Jésus ne met pas seulement en question le Temple, mais aussi ce « Lieu de la Présence » qu'il « relèvera en trois jours » (Jn 2,20). En fait, la précision du narrateur sur ce que Jésus vient de dire évoque l'événement pascal de la mort et de la résurrection : « Celui-ci parlait du sanctuaire qu'est son corps » (Jn 2,21). Comme nous pouvons le noter, nous sommes face à un

---

<sup>57</sup> JOÜON Paul, « Les mots employés pour désigner 'le Temple' dans l'Ancien Testament, le Nouveau Testament et Josèphe », in, *RSR*, 25, (1935), p. 330.

<sup>58</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 330-331.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 331. Cf. aussi, Josèphe, *Antiq.*, VIII, 3,2, source de référence de l'auteur.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 331. Cf. aussi, Josèphe, *Antiq.*, VIII, 3,2, source de référence de l'auteur.

<sup>61</sup> CONGAR Yves, *Le mystère du temple*, Paris, Cerf, 1958, p. 137.

<sup>62</sup> Cf. LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l'Évangile de Jean*, Tome I, Paris, Seuil, 1988, pp. 250-251.

déplacement de cadre scénique. À la place du « temple » et du « sanctuaire » apparaît le corps du Fils comme le lieu par excellence de la présence de Dieu.

Ainsi, le texte nous montre le passage du temple comme simple encadrement de l'action vers le corps qui devient demeure de Dieu. En ce qui concerne les disciples, retenons pour le moment l'activité cognitive qu'ils développent. D'une part, ils se souviennent d'un Psaume pour interpréter le sens de la maison du Père. D'autre part, après l'événement de la mort et de la résurrection, ils font mémoire en se rappelant que Jésus parlait du sanctuaire de son corps et qu'il le relèverait en trois jours. Quant aux interlocuteurs Juifs, ils restèrent dans un monde de significations différent de celui de Jésus et de ses disciples : pour eux, le temple et le sanctuaire sont synonymiques. Selon Jésus et le narrateur-disciple, il y a un mouvement unique d'élargissement de ce qu'est la maison du Père et le sanctuaire du corps, lieu par excellence de la Présence de Dieu, appelé le « Saint des Saints ». En effet, dans cette correspondance entre l'habitation de la Présence de Dieu et le sanctuaire du corps du Fils, nous sommes avertis d'une sortie par le corps des limites du Temple, de manière que le corps de Jésus s'offre désormais comme le 'sanctuaire portatif', nomade et mobile, de la présence de Dieu dans le monde.

### ✓ *Un renversement scénique*

L'épisode de la femme surprise en adultère, raconté en Jn 8, nous montre un encadrement scénique situé à l'extérieur, en plein air. Il est déjà révélateur que le récit commence par la fin de l'épisode : « Et ils s'en allèrent chacun chez soi » (7, 53). Ce procédé est souvent employé dans le dispositif scénique des films dramatiques contemporains. Le but de ce procédé est de donner dès le départ le niveau de l'intensité dramatique à la globalité de l'action. D'où cette première information reliée au verset Jn 8,9 et qui nous met d'emblée à l'intérieur de la scène : « Quand ils eurent entendu, ils se retiraient un à un en commençant par les plus vieux, et il resta seul avec la femme, qui était là au milieu » (Jn 8,9).

Une fois défini notre cadre scénique, le récit fait apparaître un groupe d'hommes autour d'une femme surprise en adultère qui, selon la loi de Moïse, devait être lapidée. L'atmosphère de cette journée matinale du récit baigne dans un climat de fureur, celui des 'regardants' qui ont participé en plein air au spectacle de la transgression de la loi. Cette fureur met en chacun

d'eux la ferme détermination de se livrer à une violence meurtrière contre cette femme en réparation d'une faute manifeste à l'encontre de la loi. Aujourd'hui, la sensibilité contemporaine chercherait aussi à s'interroger sur l'absence du partenaire masculin complice de l'adultère. Ainsi, l'autre acteur concerné par ce délit n'a pas été arrêté au moment de l'adultère et ne comparait pas pour rendre compte de sa participation au fait.

De même, à côté de cette scène dramatique, un autre déplacement de lieu engage la présence de Jésus : lui qui était au mont des Oliviers, et ensuite, à l'aurore, se trouve de nouveau dans le Temple : « s'étant assis, il enseignait » (8,2). À l'arrivée de ces hommes portant la femme – qui d'ailleurs, nous rappelle le chemin de croix de Jésus et sa comparution devant les autorités –, la femme est placée au milieu, tout comme Jésus au moment de la croix. Ensuite, apparaît la réaction de Jésus face à ces interlocuteurs : « se baissant, [il] écrivait du doigt sur le sol » (8,6). Un geste qui n'apporte rien à la demande de ses interlocuteurs.

Puis, le texte note que Jésus « se redressa et leur dit : 'Que celui d'entre vous qui est sans péché lui jette le premier une pierre'. Et de nouveau, se baissant, il écrivait sur le sol ». (8, 7-8). À ce moment du récit, nous sommes avertis qu'« il resta seul avec la femme, qui était là au milieu » (8, 9) parce qu'« ils se retiraient un à un en commençant par les plus vieux » (8, 9). En fait, ils se sont reconnus transgresseurs de la loi au moins autant que cette femme.

Selon ce qui précède, cet épisode nous situe face à un *renversement scénique*. Ainsi, ceux qui ont apporté des pierres en croyant 'observer' les prescriptions de la loi se sont retrouvés les premiers transgresseurs de la loi et plus encore, se sont découverts violents. Or, la femme placée au milieu, devient une présence révélatrice du corps capable de juger. En conséquence, ce n'est plus la parole de la loi qui dirige l'agir humain, mais un corps situé au milieu. Cette scène johannique s'ouvre donc sur un décentrement de l'espace où le déroulement de l'action première s'est inversé pour faire venir au cœur de l'espace dramatique ce qui était périphérique. En effet, ce *renversement* que nous apprécions ici n'est pas une simple affaire de changement de lieu, il touche véritablement au propre de la loi qui oriente l'horizon de la vie. Dans ce cas, ni les porteurs de pierre ni la femme ne sont rentrés chez eux avec la même mentalité qu'avant l'arrivée de Jésus. Pour les premiers, Jésus leur dit : « Que celui d'entre vous qui est sans péché lui jette le premier une pierre » (Jn 8,7) ; et pour la femme, « Va, désormais ne pêche plus » (Jn 8,11). En fait, le *renversement scénique* dont nous parlons ici porte sur le drame de *se retourner vers* « là où s'ordonne un monde » (selon les termes heideggériens) soit, en demeurant dans le péché, comme le reproche le même Jésus : « dans votre péché vous mourrez, [en demeurant] esclave du péché » (Jn 8,21.34), soit, avec cette consigne



d'engagement : « Va, désormais ne pêche plus » (Jn 8,11). Un tel engagement ouvre la possibilité de devenir adorateurs du Père en esprit et en vérité selon Jn 4,23.

Cette expérience de l'émergence d'un *espace scénique* évoquée à partir de l'épisode de la femme surprise en adultère, nous permet de penser à un niveau plus large le phénomène de renversement lié à la scène. Cette fois-ci, nous constatons les indications suivantes : « *autre côté* » et « *au-delà* ». En fait, l'indication de l'autre côté (*peran*) nous interroge sur un éventuel accord avec un champ sémantique plus large exprimant le sens et la présence d'un *autre* (*allos*). Comme aussi par exemple : l'autre disciple (1,37.40), d'autres barques (6,23), d'autres brebis (10,16), un autre Paraclet (14,16), d'autres signes (20,30), d'autres choses (21,25). Pour le moment, nous nous limiterons à découvrir le phénomène du *renversement* lié à l'espace scénique, ceci signifié par cet « autre côté ».

Nous prendrons pour le moment un seul exemple où le *renversement* lié à l'espace scénique peut être significatif lorsque nous mettons en correspondance avec l'indication de lieu précisée par l'*autre côté*. Nous allons préciser particulièrement ce que peut indiquer cet *autre côté* (*peran*) en relation avec les voyages de Jésus. Sur ce point, René Kieffer repère que « les quatre parties de l'évangile que l'on peut délimiter par les voyages de Jésus sont chaque fois introduites par un épisode où est nommée une région 'au-delà (grec *peran*)<sup>63</sup> ». En fait, les voyages de Jésus sont délimités par cet emplacement situé au-delà de la frontière du Jourdain. Sur ce point, Léon-Dufour propose cette interprétation :

Le Jourdain marquait la frontière que les Hébreux avaient franchie pour entrer dans la Terre promise (Jos 3-4). Selon une tradition constante, les eaux du Jourdain correspondaient à la mer des Roseaux, à travers laquelle le peuple était sorti d'Égypte (cf. Jos 4,23). [...] On pensait, d'autre part, que l'entrée dans le royaume de Dieu se ferait sur le modèle du premier exode<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> KIEFFER René, « L'espace géographique », in, *Le monde symbolique de Saint Jean*, Paris, Cerf, 1989, p. 17. Les scènes proposées par l'auteur pour apprécier les déplacements de Jésus comme espaces scéniques de traversée sont les suivantes : (i) 1,19-3,21 : « Cela se passa à Béthanie au-delà du Jourdain » (1,28) ; (ii) 3,22-5,47 : « Et ils vinrent vers Jean et lui dirent : 'Rabbi, celui qui était avec toi au-delà du Jourdain, celui à qui tu as rendu témoignage, le voilà qui baptise, et tous viennent vers lui ! » (3,26) ; (iii) 6,1-10,39 : « Après cela, Jésus s'en alla de l'autre côté de la mer de Galilée, de Tibériade » (6,1), « Quand le soir fut venu, ses disciples descendirent à la mer et, montés dans un bateau, ils allaient de l'autre côté de la mer, à Capharnaüm » (6,16-17), « Le lendemain, la foule qui se tenait de l'autre côté de la mer vit bien qu'il n'y avait eu là qu'une barque et que Jésus n'était pas là » (6,22), « La foule monta dans les barques et vint à Capharnaüm, à la recherche de Jésus. Et l'ayant trouvé de l'autre côté de la mer, ils lui dirent : 'Rabbi, quand es-tu arrivé ici ? » (6,24-25) ; (iv) 10,40-21,23 : « Et il s'en alla de nouveau de l'autre côté du Jourdain, à l'endroit où Jean était d'abord à baptiser » (10,40).

<sup>64</sup> LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l'Évangile de Jean*, tome I, Paris, Seuil, 1988, p. 164.

Du point de vue géographique, d'après Marie-Emile Boismard, l'« autre côté » du Jourdain se trouve dans la région de « Béthabara<sup>65</sup> », lieu où Jean Baptiste a effectué son activité de baptiser. Dans cette même perspective, Raymond Brown ajoute :

Si la lecture correcte est *Bethabara* ('le lieu de la traversée') il est bien possible que Jean fait un parallélisme entre Josué et Jésus. Comme Josué conduit le peuple à travers le Jourdain dans la Terre promise, ainsi Jésus doit traverser le Jourdain pour entrer dans la Terre promise à la tête du nouveau peuple<sup>66</sup>.

La remarque faite par les deux auteurs précédents sur l'indication géographique de l'« au-delà du Jourdain » nous autorise à considérer cette « traversée » en tant qu'espace scénique. En fait, la disposition scénique de *la traversée* de Jésus *au-delà* du Jourdain relève d'un *renversement scénique*. Cet emplacement scénique vers l'*autre côté* fait apparaître les correspondances entre ce « côté-ci » et l'« autre côté », puisque pour Jésus, il ne suffit pas de rester circonscrit en deçà de la frontière ; pour lui, il faut la traverser vers l'autre côté. En fait, dans cette expérience de la traversée, nous reconnaissons le phénomène du renversement scénique qui fait que l'en-deçà puisse se comprendre à partir de l'au-delà. En lien avec notre considération précédente, nous sommes prêts à dire que 'les porteurs de pierres' se découvrent 'pêcheurs' au moment où ils relâchent leurs pierres et retournent chez eux ; de même, la femme placée au milieu, retourne chez elle avec cette tâche : « Va, désormais ne pêche plus » (Jn 8,11).

Dans la suite, nous allons découvrir une autre manière de penser l'*espace scénique* dans le récit johannique. Il s'agit d'un *espace scénique* signifié par le milieu géographique de la communauté des disciples.

### ✓ *La scène des disciples*

Nous venons de signaler la place du corps dans le *premier exemple* tiré de l'épisode de la *purification du temple*. Nous avons noté que le corps sort de l'encadrement culturel du Temple pour devenir lui-même un sanctuaire digne de la présence de Dieu. Nous avons conclu en reconnaissant que le corps est l'espace de la présence de Dieu dans le monde. Ensuite, dans le

---

<sup>65</sup> BOISMARD Marie-Emile, place directement l'activité de Jean à « Béthabara, de l'autre côté du Jourdain », dans *L'Évangile de Jean*, tome III, Cerf, 1977, p. 83.

<sup>66</sup> BROWN Raymond, *The Gospel according to John (El Evangelio Según Juan)*, traduction espagnole, Madrid, Cristiandad, [1966] 1979, 248. Quant à la ville de Béthabara, l'auteur note que son existence est attestée par le Talmud.

*deuxième exemple* tiré de l'épisode de la *femme surprise en adultère*, nous observons un renversement de l'espace : le premier cadre scénique où les autorités conduisent la femme auprès de Jésus pour obtenir son adhésion afin de la lapider, donne lieu à une autre scène complètement inattendue où le corps de la femme est placé au milieu pour devenir un lieu de dévoilement de tous les propos meurtriers d'un attroupement humain régi par le seul principe de la loi au mépris d'une relation authentique à Dieu.

En prenant en compte ces deux cadres scéniques, nous allons maintenant découvrir la *scène* géographique des disciples. L'intérêt de considérer ce terrain géographique repose sur le fait que les disciples sont appelés témoins du *Logos* advenu dans la chair. En fait, l'acte de témoigner apparaît dans un espace intersubjectif et il se déploie selon une certaine disposition scénique de manière à ce que les disciples puissent dire ensuite : « Nous avons contemplé sa gloire » (Jn 1,14). En fait, cette *expérience de témoignage* nous aidera à saisir la place des disciples dans la globalité du récit johannique.

*Tout d'abord*, observons le cadre scénique du témoignage marqué par une expérience de vie communautaire. Ainsi, le Prologue et l'Épilogue de l'Évangile de Jean accordent une place particulière aux disciples témoins. Ainsi, lors de la mention de l'avènement du *Logos* dans la chair et de sa demeure parmi les hommes, se trouve une référence aux témoins : « Nous avons contemplé sa gloire » (1,14). De même, le récit s'achève sur une référence au disciple-aimé et à sa communauté : « C'est ce disciple qui témoigne au sujet de ces choses et qui les a écrites, et nous savons que son témoignage est vrai » (21,24). Pour sa part, le passage suivant indique une autre référence au témoin :

Il y a encore beaucoup d'autres choses que Jésus a faites ; si on les écrivait une à une, le monde lui-même, je crois, ne saurait contenir les livres qu'on en écrirait (Jn 21,25)

Au moins, nous repérons trois niveaux de témoignage. *Premièrement*, au verset 21,25 un témoin individuel indiqué par le « je ». *Deuxièmement*, le verset 21,24 met en relation le disciple-aimé (*il* est témoin et écrivain) et sa communauté (« nous savons que son témoignage est vrai »). *Troisièmement*, le verset 1,14 accentue le 'nous' du témoignage collectif : « nous avons vu sa gloire ». Ainsi, le fait d'être témoin, soit personnellement (je), soit en se référant au témoignage de l'autre (il), soit collectivement (nous), relève d'une expérience communautaire. En effet, si au cours du récit nous nous confrontons à un seul témoin, nous sommes persuadés qu'existe une communauté vivante chargée de légitimer par ses expériences les faits agencés dans le récit. Le témoin n'est pas un sympathisant extérieur à la communauté. En fait, il participe de l'intérieur à cette vie collective, une vie marquée par la rencontre avec le *Logos* incarné.

*Ensuite*, repérons le milieu où se trouvait cette collectivité. Même s'il reste dans une proposition plutôt hypothétique, il s'agit de considérer une certaine affinité entre les espaces scéniques évoqués dans le récit et les terrains géographiques où se trouvent les disciples. Sur ce point, deux régions sont possibles : soit la région de la Galilée familière aux Synoptiques, soit la région de la Judée avec sa capitale Jérusalem. En fait, si nous tenons compte des références géographiques du récit johannique, elles sont largement situées au sud (Judée et Jérusalem). Ce qui diffère notamment de l'ambiance fortement galiléenne et provinciale des Synoptiques. Ainsi, René Kieffer note une inversion johannique par rapport aux Synoptiques : « Comme l'arrestation doit de toute évidence avoir lieu à Jérusalem, nous avons dans la dernière partie une inversion : les apparitions du Ressuscité ont lieu d'abord à Jérusalem, ensuite près de la mer de Tibériade, c'est-à-dire dans le pays d'origine, la Galilée<sup>67</sup> ».

En fait, les versets 1-9 du chapitre 7 renforcent la considération précédente. Dans ces versets, les frères de Jésus réclament : « Passe d'ici en Judée, que tes disciples aussi voient les œuvres que tu fais ». À partir de cette indication, Charles Harold Dodd incline à penser que les disciples se trouvent en Judée. En fait, cet auteur note que chez Jean « c'est à Jérusalem que se situe le ministère réellement significatif de Jésus<sup>68</sup> ». C'est ainsi que, pour l'auteur, « le courant de tradition qui a pris corps dans les évangiles synoptiques paraît être associé aux Douze dont la plupart, sinon tous, étaient galiléens<sup>69</sup> ». Face à ce constat, l'auteur s'interroge : « Existait-il un autre groupe de 'témoins' de la tradition qui ait été rattaché à la Judée et à Jérusalem<sup>70</sup> ? » Pour lui, la réponse est positive : « Selon le quatrième évangile, ce groupe existait<sup>71</sup> ». L'auteur avance l'argument suivant :

Peu de critiques seraient prêts à nier que Jésus ait jamais visité la capitale ou se soit jamais fait des disciples en Judée avant la dernière semaine de sa vie. Jean offre des matériaux que nous avons de bonnes raisons de croire traditionnels et qui sont rattachés à Jérusalem et au Sud, et il nous fait en même temps pénétrer dans un milieu susceptible de devenir porteur de cette tradition<sup>72</sup>.

Pareillement, Raymond Brown en son œuvre *La communauté du disciple bien-aimé*<sup>73</sup>, admet l'existence d'une communauté johannique rattaché au témoignage du disciple-aimé :

---

<sup>67</sup> KIEFFER René, *Le monde symbolique de Saint Jean*, Paris, Cerf, 1989, p. 17.

<sup>68</sup> DODD Charles Harold, *La tradition historique du quatrième évangile*, Paris, Cerf, [1963] 1987, p. 315.

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 315-316.

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp. 315-316.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>73</sup> BROWN Raymond, *La communauté du disciple bien-aimé*, Paris, Cerf, [1979] 1983.

Dans l'histoire de la communauté, les chrétiens se rattachaient aux souvenirs des Douze et en particulier de Pierre. Ils furent alors capables de défendre leurs vues particulières en christologie et en ecclésiologie, parce qu'ils affirmaient posséder le témoignage du disciple-aimé<sup>74</sup>.

Sur ce point, Brown propose quatre phases de la vie de la communauté johannique à la suite de l'événement pascal. Ainsi, la première phase « se rapporte aux origines de la communauté et à ses relations avec le judaïsme au milieu du 1<sup>er</sup> siècle<sup>75</sup> ». La deuxième phase concerne « le milieu de la communauté johannique au temps où l'Évangile fut écrit<sup>76</sup> ». La troisième phase se rapporte au temps de l'écriture des épîtres autour de l'an 100, et finalement la quatrième indique la scission des deux groupes johanniques, l'un s'unira à l'Église des Apôtres et l'autre se tournera vers le docétisme et le montanisme<sup>77</sup>. Cette indication de l'origine de la communauté johannique suggère un groupe initial formé par des *chrétiens de la seconde génération*, sans avoir été témoins oculaires du ministère de Jésus. Ainsi, la communauté johannique attachée à la tradition de l'origine par le témoignage du disciple-aimé, à son tour elle « aurait eu une expérience première analogue à celle de quelques membres éminents parmi les Douze<sup>78</sup> ». En fait, Brown reprend l'expression de Moody Smith pour dire que la communauté johannique est rattachée au témoignage du disciple-aimé, « une communauté qui se considère elle-même comme héritière d'une tradition fondée sur quelque témoignage historique rendu à Jésus<sup>79</sup> ».

Nous venons d'admettre avec Brown que le groupe initial de la communauté johannique est constitué par des chrétiens de la seconde génération. De même, nous avons adopté aussi avec Dodd le fait que ce groupe initial est rattaché à une tradition située dans l'ambiance urbaine de la Judée et de Jérusalem. En effet, cette ambiance est renforcée par le lieu de l'appel des premiers disciples en comparant les Synoptiques avec le récit johannique. Ainsi, chez Marc, Jésus « passant le long de la mer de Galilée, vit Simon et André, le frère de Simon, qui lançaient l'épervier dans la mer ; car c'étaient des pêcheurs » (Mc 1,16). Chez Jean, les premiers disciples qui ont suivi Jésus se trouvent sur les bords du Jourdain, en Pérée : André, un anonyme et Pierre. Le lieu est indiqué en 1,28 : « cela se passa à *Béthanie*<sup>80</sup> au-delà du Jourdain, où Jean était à baptiser ». Jésus rencontrera en Galilée deux autres disciples : Philippe et

---

<sup>74</sup> BROWN Raymond, *La communauté du disciple bien-aimé*, Paris, Cerf, [1979] 1983, p. 34.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>77</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 22-23.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 35. L'auteur cite SMITH Moody, « Johannine Christianity: some reflections on its character and delineation », *New Testament Studies*, 21, 1974-1975, p. 236.

<sup>80</sup> Émile OSTY, dans son commentaire à sa traduction signale qu'il ne faut pas confondre ceci avec la Béthanie qui se trouve à proximité de Jérusalem.

Nathanaël. Selon Émile Osty<sup>81</sup>, André est un nom grec, Képhas est hellénisé en Petros, Philippe est aussi un nom grec et de Nathanaël Jésus dira qu'il est un « Israélite sans détour » (Jn 1,47). À cet égard, la rencontre des premiers disciples avec Jésus telle que nous la rapporte Jean, invite à la situer dans l'ambiance d'une relation de réciprocité et d'amitié.

Ainsi, l'*espace scénique* tissé par la relation de réciprocité s'inscrit à la croisée d'une pluralité d'opinions, de rencontres, d'échanges de parole, de prises de position et de vie sociale. Par exemple, dans les Synoptiques l'appel « Suis-moi » est une initiative personnelle de Jésus adressée aux disciples. Chez Jean, deux disciples rencontrent d'abord le Maître à la suite de l'indication du Baptiste ; ensuite, les deux autres lui sont présentés par des amis. Telle est l'atmosphère humaine où émerge un *espace scénique* de la rencontre des disciples avec Jésus. Il s'agit d'une rencontre rythmée par la reconnaissance amicale des uns et des autres disciples.

\*

Avant de présenter la naissance de l'espace scénique liée à l'*autre commencement*, nous allons maintenant récapituler brièvement les points clés autour de la naissance de l'espace de la relation en lien au *premier commencement*. Ainsi, nous avons mis en relief l'usage à l'imparfait du verbe 'être', pour signifier le cadre temporel de la poétique johannique. Une poétique qui dès le *commencement*, est marquée par la trace d'éternité de la relation du *Logos* avec le Père. Puis, nous avons découvert le passage du *dabar*, parole adressée à Dieu de l'Ancien Testament au *Logos* johannique advenu dans la chair. Nous avons découvert par le *Logos* advenu dans la chair, le passage possible d'une poétique de la parole adressée à Dieu à une *poétique du corps* où les gestes acquièrent toute leur valeur. Ensuite, nous avons reconnu l'état naissant de la participation des croyants à la relation que le *Logos* entretient avec le Père. Puis, nous avons découvert que cette relation se déploie dans un espace de présence scénique. Ainsi, cette même relation rend compte de la parole poétique emportée dans un cri de reconnaissance de la grandeur de Dieu. De même, nous assistons à la naissance biblique du traitement de l'*installation scénique* qui nous rend visible l'avènement d'un monde, au sens de Heidegger. Nous avons proposé l'exemple de la

---

<sup>81</sup> Cf. OSTY Émile, La Bible, Paris, Seuil, 1973, notes aux versets 35-51 du chapitre I de Jn.

mise en scène de l'événement de l'Exil qui est rendu à nouveau visible sous le regard des acteurs réels de ce même événement. Finalement, avec l'approche de la scène théâtrale de la tradition grecque antique, nous avons abordé la *skène* johannique pour signifier le phénomène de la *théâtralité* du corps qui apparaît à l'intersection des actes quotidiens de la vie et de leur mise en scène.

En outre, en ce qui concerne la *théâtralité*, nous avons découvert au cours de notre étude sur la *skène* dans *l'Exode* et dans *l'Exil* la particularité de la *skène johannique*. En fait, au temps de *l'Exode*, la tente de Dieu est placée au milieu de son peuple. Dieu habite et se trouve là où campent les siens. Nous retenons de cette expérience une cohabitation du peuple avec son Dieu. Puis, au temps de *l'Exil*, Dieu quitte le Temple où il habite pour aller rejoindre la montagne où séjournent les déportés. Nous assistons là à un acte de dépouillement de Dieu de son lieu de résidence pour se rendre là où sont les siens. Ensuite, dans l'épisode de la visite de Jésus au Temple selon le récit johannique, nous découvrons une autre forme de présence qui complète les deux *tentes* précédentes. Selon la compréhension de la tente johannique, celle-ci n'a plus besoin de se rapporter au Temple pour trouver son sens. Chez Jean, la tente est liée au corps au point que ce corps devient *l'espace scénique* de la présence de Dieu. Afin que Dieu continue à rejoindre son peuple et demeurer là où sont les siens, il sort du Temple par le corps de son Fils. Le corps de Jésus qui sort donc de l'encadrement du Temple, s'offre désormais en *sanctuaire mobile* de la présence de Dieu au monde.

Nous allons maintenant découvrir *l'autre commencement* présent dans l'épisode de la visite de Marie au tombeau. Dans notre étude précédente nous avons reconnu dans l'avènement du *Logos* dans le corps de Jésus (incarnation) qui s'offre en sanctuaire mobile de la présence de Dieu au monde ; ici, en cet *autre commencement*, nous découvrirons comment les *corps des disciples* en lien avec le Ressuscité s'offrent en *skène* de la présence de Dieu.

### 3. L'autre commencement : le fait poétique de l'œuvre de Dieu

Lors de notre étude précédente concernant le *premier commencement*, nous avons repéré une *poétique de la chair* perceptible lors de l'avènement du *Logos* dans la chair (*sarkos-poiëin*). En cet *autre commencement*, nous repérons dans le récit johannique plusieurs allusions à une *poétique divine* (*Theos-poiëin*), affirmation remarquée par les adversaires de Jésus. Citons-en quelques exemples. D'abord, dans l'accusation des opposants à Jésus, nous trouvons cette note : « Ce n'est pas pour une belle œuvre que nous voulons te lapider, mais pour blasphème, et parce que toi, étant un homme, *tu te fais (poiëin) Dieu* » (Jn 10,33). Dans un autre passage, nous trouvons la même accusation : « Nous avons une Loi, et selon cette Loi il doit mourir, parce qu'il s'est fait (*poiëin*) Fils de Dieu » (Jn 19,7). Selon cette position, la pierre de scandale pour les opposants réside dans la prétention de Jésus à *se faire Dieu*. Face à cette tension, Jésus précise sa propre poétique. Notons dans le passage suivant :

Si je ne fais (*poiëin*) pas les œuvres (*ergon*) de mon Père, ne me croyez pas ; mais si je fais (*poiëin*), quand même vous ne me croiriez pas, croyez les œuvres (*ergon*), afin de connaître une fois pour toutes que le Père est en moi et moi dans le Père (Jn 10,37-38).

Et lors de sa prière avant sa passion : « Jésus parla ainsi, et levant les yeux au ciel il dit : 'Moi, je t'ai glorifié sur la terre, en accomplissant l'œuvre (*ergon*) que tu m'as donnée à faire (*poiëin*) » (Jn 17,1.4).

En réalité, cette poétique de *faire l'œuvre du Père* arrivera bientôt au drame de son achèvement sur la croix. En effet, ce qui est en jeu dans cet *autre commencement*, c'est le drame de reconnaître la « poétique divine » (*Theos-poiëin*). Effectivement, le long récit de la passion selon Jean dévoile le drame de cette vérité : dans le corps anéanti, déchiré et mis à mort de Jésus, repose un *faire poétique de l'œuvre* de Dieu. Un accès à cette *poétique divine* par la fureur incontrôlable des opposants n'est pas le chemin que nous avons entrepris.

Nous allons découvrir la place des disciples dans cette poétique. Notre regard se pose précisément au moment où tout paraît être anéanti à cause de l'événement de la mort du Maître. Quelle poétique pourra rester debout après pareil déchirement ? C'est à ce moment là que nous découvrirons l'*autre commencement*. En effet, un accès nous est ouvert dans la visite de Marie de Magdala au tombeau, le premier jour de la semaine (Jn 20, 1-17). En fait, le récit johannique de la visite de Marie de Magdala le matin du premier jour de la semaine à l'endroit



où était déposé le corps de Jésus nous introduit à la scène de *l'autre commencement*, celui de la résurrection. Comme au *premier commencement*, l'intérêt de notre étude est de repérer l'entrée progressive en scène des intervenants de la relation accomplie entre les disciples, le Fils, l'Esprit Saint et le Père.

De manière à repérer le mieux possible les détails indiqués par le récit, nous étudierons deux séquences scéniques autour des versets 20,14-17. Les deux séquences rendent compte de la scène où se trouve Marie et de la scène où se trouve le Ressuscité. L'originalité de chaque emplacement nous permettra de comprendre *l'acte poétique de l'œuvre de Dieu* présent dans cet événement de la résurrection. Repérons dans le cadre suivant les deux séquences scéniques.

<b>Selon l'emplacement de Marie</b>	<b>Selon l'emplacement de Jésus</b>
<p>[1] Le premier jour de la semaine, Marie-Madeleine vient au tombeau le matin. (Jn 20,1)</p> <p>[2] Marie se tenait près du tombeau, dehors, tout en pleur. Elle se pencha vers le tombeau ; elle voit deux anges en blanc, assis où avait été placé le corps de Jésus. (Jn 20,11-12)</p> <p>[4] Elle leur dit : C'est qu'on a enlevé mon Seigneur, et je ne sais où on l'a mis. Ayant dit cela, elle se retourna en arrière ; et elle voit Jésus qui se tenait là ; mais elle ne savait pas que c'était Jésus (Jn 20,13-14)</p> <p>[7] Elle, pensant que c'était le jardinier, lui dit : 'Seigneur, si c'était toi qui l'as emporté, dis-moi où tu l'as mis, et moi je l'enlèverai' (Jn 20,15)</p> <p>[9] Se retournant, elle lui dit en hébreu : 'Rabbouni' (c'est-à-dire : Maître !) (Jn 20,16)</p> <p>[11] Vient Marie-Madeleine, qui annonce aux disciples « J'ai vu le Seigneur », et voilà ce qu'il m'a dit. (Jn 20,18).</p>	<p>[0] Au tombeau, ce fut donc là qu'ils mirent Jésus (Jn 19,42).</p> <p>[3] Les deux anges lui disent : Femme, pourquoi pleures-tu ? (Jn 20,13)</p> <p>[5] Jésus se tenait là (Jn 20,14)</p> <p>[6] Jésus lui dit : Femme, pourquoi pleures-tu ? Qui cherches-tu ? (Jn 20, 15)</p> <p>[8] Jésus lui dit : 'Marie' » (Jn 20,16)</p> <p>[10] Jésus lui dit : '<i>ne me retiens pas</i><sup>82</sup>, car je ne suis pas encore monté vers le Père ; mais va-t-en vers mes frères et dis-leur : Je monte vers mon Père et votre Père, vers mon Dieu et votre Dieu' » (Jn 20,17)</p>

<sup>82</sup> Traduction de la TOB.

## a- L'espace scénique de Marie

Nous réfléchissons à l'émergence de l'*espace scénique* à partir d'un processus de *fascination*<sup>83</sup> dans lequel Marie s'est investie. Nous rendrons compte ainsi du déroulement de l'événement d'après le lieu où se trouve Marie.

En fait, le départ de cet *autre commencement* apparaît lorsque le Maître est mis à mort sur la croix et déposé au tombeau la veille du sabbat. Puis, le premier jour de la semaine (lendemain du sabbat), lorsque Marie se rend au tombeau pour rejoindre le corps mort de son Maître, elle s'aperçoit d'un détail particulièrement bouleversant : « la pierre est enlevée du tombeau » (20,1). Sans tarder, Marie fait part de sa découverte aux disciples, Pierre et l'autre disciple, celui que Jésus aimait : « On a enlevé le Seigneur du tombeau, et nous ne savons où on l'a mis » (v.2). À cette nouvelle inattendue, Pierre et l'autre disciple viennent au tombeau. L'autre disciple, « se penchant, aperçoit les bandelettes » (v. 5), puis Pierre, « il entra dans le tombeau et voit les bandelettes posées là » (v. 6) ; ensuite l'autre disciple entre au tombeau : « il vit et il crut » (v.7). Le récit s'achève en affirmant que les deux disciples s'en retournèrent chez eux.

En effet, à la suite du départ des disciples, le récit affirme que Marie se tenait toujours là. Dans cette persistance de Marie, nous reconnaissons un *premier signe* de *fascination*. Nous verrons dans la suite le sens plutôt positif que nous accordons à ce terme. Selon Jean Starobinski, « le caché fascine. [...] Il y a dans l'absence, une force étrange qui contraint l'esprit à se tourner vers l'inaccessible et à sacrifier pour sa conquête tout ce qu'il possède<sup>84</sup> ». Retenons cette disposition corporelle de Marie : « elle se tenait debout, près du tombeau, à l'extérieur, en pleurant » (20,11). Pareillement, cet agencement corporel signifié par le verbe « se tenir là » (*beistékee*) se trouve aussi dans la scène où Jean Baptiste « se tenait là » avec deux de ses disciples (1,35) au moment où Jésus passait devant eux. Quant à Marie, si l'organisation spatiale de son corps est bien mentionnée, le récit remarque aussi la disposition de sa sensibilité : « tout en pleurant ». En fait, l'intériorité (sensibilité) et l'extériorité (disposition du corps) sont engagées dans cette expérience de Marie. Saint Grégoire Le Grand méditant ce passage dit ce qui suit :

---

<sup>83</sup> Cette partie du travail est due à un séminaire de recherche donné par Gilles DECLERCQ, « Approches de la fascination : esthétique, philosophique et théâtralité », Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, salle de l'INHA, février-mai 2012. Selon le professeur, la fascination est une « force et une forme d'attraction paroxystique. Elle correspond à ce double critère : elle s'exerce sur autrui (perspective du fascinant) ou elle est subie (perspective du fasciné) ».

<sup>84</sup> STAROBINSKI Jean, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, (nrf), 1961, p. 9.

Il faut mesurer quelle violence d'amour avait enflammé le cœur de cette femme qui, alors même que se retiraient les disciples, ne se retirait pas du tombeau du Seigneur. Elle cherchait celui qu'elle n'avait pas trouvé, elle pleurait en le cherchant ; embrasée du feu de son amour, elle brûlait du désir de celui qu'elle croyait enlevé. D'où il arriva que seule le vit alors celle qui était restée là pour le chercher, car la persévérance fait la force d'une œuvre bonne<sup>85</sup>.

Marie est embrasée d'un feu d'amour d'une telle force qu'il enflamme son cœur et le fait brûler du désir de voir celui qu'elle croyait trouver au tombeau : elle se met à la recherche du corps perdu de son Maître. En fait, les conditions sont toutes données pour que Marie entre dans un processus de *fascination*. Ce pouvoir de fascination s'installe entre ce feu d'amour dont Marie est embrasée, la perte du corps de son Maître et sa mise en recherche.

Nous allons découvrir maintenant le *deuxième moment* de la fascination. Provisoirement, nous dirons qu'il s'agit d'un effacement de l'être fascinant aux yeux de celui qui le regarde. Cette situation provoque paradoxalement un surcroît de fascination. Nous allons repérer cette force fascinatrice chez Marie dans les séquences qui suivent. En fait, comme les deux disciples, elle fait également le geste de « se pencher vers le tombeau et voir » (Jn 20,11). Elle voit deux anges qui l'interrogent : « Femme, pourquoi pleures-tu ? » (v.13). Elle répond avec la même inquiétude qu'au verset 2 : « On a enlevé mon Seigneur » (v. 13). Au verset 2, elle s'adressait à ses interlocuteurs au pluriel « nous » ; tandis qu'ici sa recherche est formulée au singulier : « je ne sais où on l'a mis » (v.13). Ainsi donc, la parole se déploie à travers la double disposition du corps (spatiale et sensible) afin de préciser le fond même de sa situation : « On a enlevé mon Seigneur, et je ne sais où on l'a mis » (20,14). Puis, en accord avec la parole dite, elle opère un mouvement du corps : « Ayant dit cela, elle se retourna en arrière et elle voit Jésus » (v.14). En conformité avec cette séquence que nous venons d'indiquer, nous trouvons chez Grégoire Le Grand un sens de la fascination qui s'accorde avec l'attitude de Marie. Il s'agit d'une force fascinatrice liée à l'amour :

Marie, tout en pleurant, se pencha et regarda à l'intérieur du tombeau. Certes, elle avait déjà vu qu'il était vide, déjà annoncé que le Seigneur avait été enlevé : alors pourquoi se penche-t-elle à nouveau, pourquoi désire-t-elle à nouveau voir ? C'est qu'un seul regard ne suffit pas à celui qui aime, la force de l'amour redouble la tension de sa quête. Marie a donc d'abord cherché sans trouver ; mais elle a persévéré dans sa recherche et il lui est donc arrivé de trouver ; ses désirs frustrés ont grandi et, en grandissant, ont saisi ce qu'ils ont trouvé<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> LE GRAND Grégoire, « l'apparition à Marie-Madeleine (Jn 20,1-18) », Homélie prononcée le 20 avril 591, in, *Homélie sur l'Évangile*, Livre II, Paris, Cerf, 2008, pp. 107.

<sup>86</sup> *Ibid.*, pp. 109.

À ce profond niveau de fascination, Marie se « laisse habiter par l'impérieux appel de l'absence<sup>87</sup> ». Nous constatons cette réalité selon la séquence de son mouvement corporel où toutes ses capacités humaines jusqu'alors évidentes sont profondément perturbées. Dans les deux dernières séquences que nous venons d'indiquer – l'enlèvement (« On a enlevé mon Seigneur ») et le retournement (« elle se retourna en arrière ») – apparaît ce que Starobinski appelle la 'distraction' : « Être fasciné, c'est le comble de la distraction. C'est être prodigieusement inattentif au monde tel qu'il est<sup>88</sup> ». Marie voit Jésus, mais ne le reconnaît pas. Ainsi, l'agencement de ses gestes ne s'accorde pas avec ce qu'elle cherche. Ensuite, elle perd sa faculté de voir et de reconnaître celui qui se tient en face d'elle. Finalement, la parole dont elle se sert pour exprimer ce qu'elle cherche, ne coïncide plus avec la certitude qu'elle est habituée à reconnaître : son maître face à elle. À travers son *geste* de retournement, Marie manifeste plus particulièrement le désir de voir apparaître devant ses yeux celui qu'elle cherche. Mais ce geste est devenu inutile s'il ne coïncide pas avec la reconnaissance de celui qui se présente à ses yeux. Quant au *regard*, elle repère devant ses yeux l'apparence d'un jardinier. En effet, Marie voit ce qu'elle croyait ne plus pouvoir le voir alors que celui qu'elle cherche 'se tient debout' face à elle.

Enfin, le sommet dramatique de la fascination se manifeste par la situation de l'aveuglement, de la perte des repères et de la non-reconnaissance. En fait, Marie voit celui qu'elle a tant cherché, mais ne l'identifie pas. La tentative de retrouver le corps perdu la met en situation de se sentir elle-même perdue dans l'espace. Cette situation de perte de repères de Marie nous fait reconnaître dans son acte de se tenir debout auprès du tombeau l'expression de sa propre vie : depuis longtemps le corps du Maître a marqué l'orientation de son espace. Ainsi, la disposition spatiale de Marie est l'écho de ce que Pierre disait auparavant : « Seigneur, vers qui irons-nous ? Tu as les paroles de la vie éternelle » (Jn 6,69).

Enfin, Marie fait l'expérience de la perte : c'était d'abord la perte du Maître qui a été mis à mort ; ensuite, c'est la perte du corps du Maître qui a été mis au tombeau. Au moins, elle avait conservé quelque chose du Maître en ce corps mis au tombeau, mais là, c'est le désarroi de l'absence de toute trace. C'est pourquoi le cri de Marie sort du plus profond de son corps : « si c'était toi », rappelle le *Cantique des cantiques* lorsque la fiancée cherche l'aimé de son cœur : « Avez-vous vu celui que mon cœur aime ? » (Cant 3,3).

---

<sup>87</sup> STAROBINSKI Jean, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, (nrf), 1961, p. 9.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 11.

En fait, par cet acte d'un amour fasciné, Marie donne lieu à ce que Merleau-Ponty nomme l'entrée dans le monde du 'rêve' qui met en suspension la perception de l'observable disponible à l'œil nu. L'auteur note le point suivant :

Certes, [le rêve] ne termine pas le problème de notre accès au monde : il ne fait au contraire que commencer, car il reste à savoir comment nous pouvons avoir l'illusion de voir ce que nous ne voyons pas, comment les haillons du rêve peuvent, devant le rêveur, valoir pour le tissu serré du monde vrai, comment l'inconscience de n'avoir pas observé, peut, dans l'homme fasciné, tenir lieu de la conscience d'avoir observé<sup>89</sup>.

Selon la remarque faite par Merleau-Ponty où la perception de la 'vraie vision', dans le cas de Marie, coïncidera avec la rencontre réelle de son Maître, cette vision suspendue crée un pouvoir fascinateur, un état de rêve et d'illusion. Pour que Marie puisse accéder à ce monde invisible [pour voir son Maître], il ne s'agit de supprimer son état de fascination. En fait, c'est par cette médiation du rêve qu'elle découvrira et percevra son Maître. Cet acte est proprement poétique puisque le contraire est la 'sidération' et l'annulation de toute possibilité d'accéder au monde par la fiction poétique. Merleau-Ponty ajoute ce qui suit :

Si l'on dit que le vide de l'imaginaire reste à jamais ce qu'il est, n'équivaut jamais au plein du perçu, et ne donne jamais lieu à la même certitude, qu'il ne veut pas pour lui, que l'homme endormi a perdu tout repère, tout modèle, tout canon du clair et de l'articulé, et qu'une seule parcelle du monde perçu introduite en lui réduirait à l'instant l'enchantement, il reste que si nous pouvons perdre nos repères à notre insu, nous ne sommes jamais sûrs de les avoir quand nous croyons les avoir ; si nous pouvons, sans les savoir, nous retirer du monde de la perception, rien ne nous prouve que nous y soyons jamais, ni que l'observable le soit jamais tout à fait, ni qu'il soit fait d'un autre tissu que le rêve ; la différence entre eux n'étant pas absolue, on est fondé à les mettre ensemble au nombre de 'nos expériences', et c'est au dessus de la perception elle-même qu'il nous faut chercher la garantie et le sens de sa fonction ontologique<sup>90</sup>.

Pour l'auteur, l'*imaginaire* et le *perçu* se rencontrent dans le même tissu de notre expérience du monde et c'est dans cette expérience qu'il faudra procurer un 'sens ontologique' à la poétique et à la perception. C'est pourquoi la fiction et la perception ont comme lieu commun l'expérience humaine de la vie. Un exemple de cet *enchantement du monde* advenu par la *fascination du rêveur* et pourtant capable de nous faire accéder au 'monde vrai', nous l'observons dans la scène II de l'acte IV de l'œuvre *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare lorsque Thésée dit à Hippolyte que l'heure de la célébration nuptiale est accomplie. Mais, pendant l'arrivée de cette heure nuptiale, Bottom s'était endormi et lorsqu'il s'éveille il dit qu'il a eu un rêve :

J'ai eu une vision extraordinaire. J'ai fait un songe ! C'est au-dessus de l'esprit de l'homme de dire ce qu'était ce songe. L'homme qui entreprendra d'expliquer ce songe n'est qu'un âne... Il me

---

<sup>89</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 20.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 20.

semblait que j'étais, nul au monde ne pourrait me dire quoi. Il me semblait que j'étais... et il me semblait que j'avais... Il faudrait être un fou à marotte pour essayer de dire ce qu'il me semblait que j'avais... L'œil de l'homme n'a jamais oui, l'oreille de l'homme n'a jamais rien vu de pareil ; la main de l'homme ne serait pas capable de goûter, sa langue de concevoir, son cœur de rapporter ce qu'était mon rêve<sup>91</sup>.

Bottom essaie de donner des mots à son expérience de rêve, mais à chaque fois qu'il va révéler ce qu'il a vu, il s'arrête sur cette frontière où le 'dire' ne dispose pas des moyens de signifier l'énormité de cette expérience. Un tel événement déborde l'appareil corporel de l'homme et il dépasse sa capacité de réception à tel point que « l'œil n'a jamais oui, l'oreille n'a jamais rien vu de pareil et la main ne serait pas capable de goûter<sup>92</sup> ». Ainsi, pour que ce rêve puisse être traduit en mots, il faut qu'il soit « composé en une ballade et [il] la chanterait à la fin de la pièce, devant le duc. Et peut-être même, pour lui donner plus de grâce, [il] la chanterait après la mort<sup>93</sup> ».

En fait, le seul moyen qu'il lui reste pour révéler cette débordante expérience est le recours à la poésie par sa propre mise en scène, là où la parole et le geste peuvent accorder l'un à l'autre leur signification. Nous verrons dans les pages qui suivent comment Marie arrive à mettre en place une telle poésie liée à un nouveau commencement. Retenons pour le moment ce que note Merleau-Ponty à propos de la correspondance entre perception et poésie dans notre expérience du monde :

Ce qui nous importe, c'est précisément de savoir le sens d'être du monde ; nous ne devons là-dessus rien présupposer, ni donc l'idée naïve de l'être en soi, ni l'idée, corrélatrice, d'un être de représentation, d'un être pour la conscience, d'un être pour l'homme : ce sont toutes ces notions que nous avons à repenser à propos de notre expérience du monde, en même temps que l'être du monde<sup>94</sup>.

---

<sup>91</sup> SHAKESPEARE William, « Le songe d'une nuit d'été », in, *Œuvres Complètes*, Vol. 1, Paris, Gallimard [nrf], 1959, Acte IV, Scène II, p. 1191.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 1191.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 1191.

<sup>94</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 21.

## a- L'espace scénique du Ressuscité

À la suite de notre description de la situation de Marie, nous rendrons compte maintenant de la scène du *côté* où se trouve Jésus. Ainsi, nous découvrirons l'autre versant de notre poétique au cours de cet *autre commencement* manifesté au seuil de la résurrection : l'œuvre de l'Esprit de Dieu dans le corps est visible à travers des gestes et des paroles.

Tout d'abord, notons les indications trouvées aux versets 40-42 du chapitre 19, qui attestent la mort de Jésus. En fait, celle-ci est pleinement confirmée par l'indication de l'usage des linges funéraires et des aromates, « ils prirent *le corps de Jésus* et le lièrent de bandelettes » (v. 40). Ensuite, le récit précise l'emplacement du tombeau : « À l'endroit où *il* avait été crucifié, était un jardin, et dans ce jardin un tombeau tout neuf » (v.41). Puis, nous sommes avertis de la datation pascale ainsi notée : « À cause de la Préparation des Juifs, comme le tombeau était proche, ce fut donc là qu'ils mirent Jésus » (v.42).

Au sein de cette précision scénique de la mort de Jésus que nous venons d'évoquer, s'installe un changement progressif de la scène qui fait apparaître peu à peu une autre situation. Ainsi, retenons la séquence des actes accomplis entre la croix et le tombeau. Le récit nous atteste que le *corps de Jésus* est enlevé de la croix pour être déposé dans un tombeau tout neuf. Entre le « corps de Jésus » pris de la croix et le « Jésus » mis au tombeau apparaît aussi un changement : lorsque le récit nous situe devant le tombeau, il ne mentionne plus le mot « corps » à côté du nom de Jésus. Repérons progressivement le sens de ce détail relatif au corps et au nom de Jésus. En fait, l'agencement du récit est rythmé par une série de *diligences*<sup>95</sup> gestuelles : l'acte d'enlèvement de la croix du corps de Jésus est suivi d'un hommage royal de la part des disciples baignant le corps de substances aromatiques, puis lui succède l'acte de porter le corps du maître au jardin près de l'endroit où *il* avait été crucifié. Finalement, s'ensuit une série des expressions et des mouvements de corps des disciples qui tout à coup deviennent un seul geste : le Maître est mis au tombeau.

Nous devinons la mise en place de toute une gestualité de la part de Joseph et Nicodème. Notamment, après l'hommage royal au Maître, il n'est pas difficile de reconnaître l'épaisseur affective inscrite dans le profond silence qui accompagne l'engagement physique de Joseph et de Nicodème, une telle énergie physique ressortissant du plus profond de leur corps. Ainsi,

---

<sup>95</sup> Selon le dictionnaire *Le Robert Micro*, le terme « diligence », nom féminin, désigne une activité empressée dans l'exécution d'une chose, célérité, promptitude, rapidité, soin, sollicitude, zèle.

cette épaisseur de silence et d'engagement physique sont perceptibles par les gestes accomplis lorsqu'ils s'empressent avec soin et sollicitude à rejoindre [le corps de<sup>96</sup>] leur Maître. Le récit décrit ce moment avec une sobriété qu'évoque l'acte même du dépouillement du Maître. Les deux disciples se penchent dans un acte plein de retenue et de révérence comme suit : « ce fut donc là qu'ils mirent Jésus » (Jn 19,42). Sur ce point, Léon-Dufour remarque :

C'est là que Joseph et Nicodème déposèrent 'Jésus' ; l'évangéliste a évité ici le mot 'corps' ; il termine le récit en nommant Celui qui va vaincre à jamais la mort. Il ne parle pas de la pierre apposée au sépulcre pour le fermer comme en Mt et Mc<sup>97</sup>.

Ainsi, cet acte solennel de recueillement et d'attente annonce ce que le narrateur observera plus tard : « Ils n'avaient pas encore compris l'Écriture, selon laquelle il devait ressusciter d'entre les morts » (Jn 20,9).

Après notre considération relative à la mise au tombeau [du corps] de Jésus, nous sommes en mesure de suivre progressivement l'événement dès l'emplacement où se situe le Ressuscité, selon le récit johannique (Jn 20, 16-17). Sur ce point, nous repérons que dès le moment où Jésus intervient, le récit est rythmé par des changements successifs de situations. Ainsi, d'après notre cadre de référence, face à la parole d'incompréhension de l'Écriture, se trouve la parole du maître qui appelle Marie par son nom. Puis, devant l'infructueux résultat du premier retournement de Marie, s'ouvre un autre retournement, celui de la découverte. Ensuite, la non-vision de départ laisse place à une présence de reconnaissance qui les met face à face. Ainsi, face à la parole de celui qui se présente devant elle à la manière d'un inconnu, Marie reconnaît maintenant la voix du Maître. Enfin, la douleur précédente due à la perte du Maître, laisse place à la joie de se détourner définitivement du tombeau pour se mettre en marche et annoncer une bonne nouvelle : « va-t-en et dis-leur : 'Je monte vers mon Père et votre Père' » (Jn 20,17).

Eu égard à ce qui précède, revisitons encore une fois ce changement de perspective de manière à découvrir le lien qui se tisse entre le *geste* et la résurrection. Retenons un détail observé lors du premier retournement de Marie. Elle voit Jésus qui *se tenait debout*, mais elle ne l'a pas reconnu (Jn 20,14). Cependant, de cette scène aperçue depuis l'emplacement de Jésus, le récit nous confie le dévoilement de son secret : Jésus a vu Marie. Effectivement, ce regard qui voit la personne toute entière, évoque la rencontre de Jésus avec Nathanaël : « Avant que Philippe t'appelât, quand tu étais sous le figuier, je t'ai vu. Tu verras mieux encore » (1,48.50).

---

<sup>96</sup> Le récit johannique n'emploie pas le terme « corps » à ce moment-ci ; nous l'utilisons pour mieux comprendre la démarche de notre pensée.

<sup>97</sup> LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l'Évangile de Jean*, tome IV, Paris, Seuil, 1996, p. 187.



Quant à Marie, elle est depuis longtemps et sans cesse retenue par le regard de Jésus. D'après le récit, un tel regard était là aussitôt que Marie a voulu prendre soin du corps du Maître, en ce premier jour de la semaine et selon la séquence suivante : aller au tombeau, se tenir debout, pleurer dehors, se pencher, se retourner en arrière apercevant un jardinier. Quant à Jésus, d'après le récit, le verbe à l'imparfait « se tenir » nous révèle que depuis longtemps il se tenait là (*histemi*).

Ensuite, retenons la disposition de Jésus : « se tenir là » (Jn 20,14). Selon l'évangile de Jean, la disposition corporelle de *se tenir debout* est le geste par excellence du Ressuscité. Ainsi, cet acte de *se tenir debout* inaugure le temps de *l'autre commencement* où le geste et la parole se correspondent pour dire cet événement de nouveauté. En fait, le récit note comme le plus intense le moment où Jésus dit : « Marie ». Dans un après-coup, Marie se retourne cherchant à se rattacher à la voix de celui qui l'appelle par son nom. Nous reconnaissons ici le geste que le Ressuscité éveille chez le disciple : dans le *geste* de retournement de la part de Marie s'achève ce que la *parole* du Maître a commencé. En se détournant, Marie confirme que la voix qu'elle vient d'entendre est bien celle de son Maître. En effet, Marie pourra dire en se détournant « *Rabbouni* ».

Dans la reconnaissance du disciple et du maître se découvre pour nous la rencontre de deux plans d'une seule scène. L'événement de la résurrection est perceptible dans l'intersection de la scène où se trouve Marie et de l'autre scène où apparaît le Ressuscité. En fait, la scène dont nous parlons relève de ce que nous avons dit à propos de Rembrandt. Elle rend compte de la rencontre du visible et de l'invisible, de manière à ce que la scène que nous découvrons dans le récit johannique ne relève pas d'une juxtaposition de deux plans. Dans la scène johannique, les deux plans communiquent (visible et invisible) l'un avec l'autre de manière à constituer une seule scène. Tout comme notre exemple sur la technique de Rembrandt, la scène que nous découvrons dans le récit johannique est constituée par l'intersection des plans qui se rencontrent en dévoilant ainsi une progression scénique des faits. Nous allons constater maintenant que l'intersection de ces deux plans scéniques – visible et invisible – peut prendre tout son sens dans une poétique du corps.

## b- Une poétique du corps

Nous venons de signaler le traitement johannique de l'acte *poétique de l'œuvre de Dieu* qui se dévoile dans l'épisode de la visite de Marie au tombeau, le premier jour de la semaine. Nous avons découvert la confluence de deux scènes : la scène selon l'emplacement de Marie et la scène selon le côté où se trouve le Ressuscité. Nous avons remarqué aussi la disposition corporelle de Marie visible dans le passage opéré entre la *douleur* de la perte et la *joie* de se détourner définitivement le tombeau et d'aller vers les autres disciples pour annoncer un message de la part du Ressuscité.

Dans la suite, nous retenons le phénomène d'intersection de deux plans. L'intérêt est de reconnaître ce phénomène d'intersection, de manière à découvrir une *poétique du corps* de l'espace scénique johannique dans cet *autre commencement*. Nous nous servirons des données phénoménologiques avancées par Merleau-Ponty concernant l'expérience de la rencontre avec l'autre. L'auteur propose la description suivante :

Soudain l'évidence éclate, minute par minute, la vie est vécue : quelque part derrière ces yeux, derrière ces gestes, ou plutôt devant eux, ou encore autour d'eux, venant de je ne sais quel double fond de l'espace, un autre monde privé transparait, à travers le tissu du mien, et pour un moment c'est en lui que je vis, je ne suis plus que le répondant de cette interpellation qui m'est faite<sup>98</sup>.

L'auteur décrit l'apparition d'une *autre scène* dans la confluence de deux plans. Tout d'abord, retenons le phénomène de la soudaineté de la transparence de cet *autre côté* qui habite au milieu de situations réputées habituelles et évidentes. L'auteur signale les mouvements de *va-et-vient* affectifs que le corps éprouve pour faire venir sur la scène la physionomie de cet autre *monde* qui se dévoile. Le *monde* dont parle l'auteur s'inscrit dans un dispositif scénique, puisqu'à travers les prépositions de position – derrière, devant, autour<sup>99</sup> – sont évoqués la préhension du regard et le dynamisme du geste.

Ensuite, l'auteur précise l'autonomie de la souveraine transparence de cette *autre scène* qui vient d'apparaître. En fait, une telle transparence ne dépend pas exclusivement de l'initiative et de l'efficacité de la gestion du corps qui permettrait son acte de naissance. L'auteur remarque la transparence de cette *autre scène* dans l'intersection des allées et venues de l'un et de l'autre

---

<sup>98</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 26.

<sup>99</sup> Dans l'Évangile de Jean nous trouvons une préposition similaire de position avec le terme « *epi* », traduit par : sur, près, au bord de, devant, dessus, de, contre, etc.

côté : elle a partie liée à la participation à un *invisible*, à un « je ne sais quel double fond de l'espace » et fait appel aussi au *visible* du corps qu'il appelle le « tissu du mien ». Sur ce point, retenons donc, que l'accès à l'autre scène ne peut s'opérer que par *notre monde* et *notre tissu corporel*, tout en reconnaissant aussi que cette autre scène n'advient pas à la surface du visible par le moyen corporel du « tissu du mien ».

Selon ce qui précède, nous assistons au dépassement d'une relation marquée par la juxtaposition d'un donateur et d'un bénéficiaire ou d'une relation d'échelle (gradation). Ainsi, la relation serait conçue sur un modèle d'univocité (un seul sens) où l'un des composants intervient après l'autre. Face à ce modèle, l'auteur nous fait remarquer un autre type de relation perceptible dans la rencontre du visible et de l'invisible. Dans cette rencontre s'opère un échange réciproque entre le corps du *premier composant de la relation* et *l'autre invisible (deuxième composant de la relation)*. En sorte que le premier fait transparaître en son corps le deuxième composant, tout en affectant pareillement le tissu corporel de ce dernier. Sur ce point, l'auteur ajoute encore une autre précision :

La moindre reprise de l'attention me persuade que cet autre qui m'envahit n'est fait que de ma substance : *ses* couleurs, *sa* douleur, *son* monde, précisément en tant que siens, comment les concevais-je, sinon d'après les couleurs que je vois, les douleurs que j'ai eues, le monde où je vis ? Du moins, mon monde privé a cessé de n'être qu'à moi, c'est maintenant l'instrument dont un autre joue, la dimension d'une vie généralisée qui s'est greffée sur la mienne<sup>100</sup>.

Ce phénomène de *greffage* proposé par Merleau-Ponty nous fait comprendre une correspondance entre l'« autre qui m'envahit » et le « monde où je vis ». Ainsi, l'auteur propose de dépasser les catégories traditionnelles du dualisme, comme par exemple, des notions d'analogie, de miroir, d'image et de figure symbolique. En fait, ce dépassement est dû au fait qu'il n'y a pas dans l'expérience déjà vécue un point de repère qui pourrait se comparer avec l'événement présent et en train d'apparaître. Comme nous le pouvons noter dans l'expérience de Marie, en se retournant en arrière, elle croit reconnaître un jardinier alors même qu'elle n'ose plus revoir celui qu'elle cherche. Elle devait se retourner encore pour porter son regard, non vers l'arrière, mais devant elle, face à un autre qui l'appelle par son nom : « Marie ». Pour mieux comprendre le propos de l'auteur, nous découperons en deux séquences l'acte où apparaît la correspondance des deux corps l'un avec l'autre.

Une *première séquence* de correspondance porte sur l'affinité qui s'opère entre ses couleurs, sa douleur, son monde et le monde où je vis, avec ma couleur et ma douleur. En fait, nous pourrions rejoindre l'expérience de sa couleur, de sa douleur et de son monde par l'expérience

---

<sup>100</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 26.

selon laquelle nous avons été affectés dans notre monde. Ainsi, l'affinité avec l'autre est possible par l'expérience affectée du corps par le monde : elle permet d'*accorder* l'un et l'autre monde, celui de mon prochain et le mien. Nous employons ce terme « accorder », déjà évoqué précédemment, au sens de l'art vivant : trouver une justesse, mettre en rapport, joindre et harmoniser.

Une fois découvert cet *accord* entre l'un et l'autre monde par l'expérience d'affection du corps, l'auteur propose de retrouver une *deuxième séquence* de cet acte de correspondance. Celle-ci est fondée sur le fait que *mon monde* est disposé en instrument dont joue l'autre. Ainsi, le monde disposé en instruments évoque le pinceau du peintre, le violon du musicien, le corps du danseur ou le corps de l'acteur sur la scène théâtrale. C'est-à-dire, l'autre jouant sur mon monde qui est son instrument, mon monde advient par le moyen de l'apparition de l'autre. Selon les termes de Merleau-Ponty « une vie généralisée s'est greffée sur la mienne ». Ainsi, nous assistons à un acte d'incorporation mutuelle ou de transplantation (au sens d'une chirurgie médicale) de l'un sur l'autre : où un autre monde, le monde de mon prochain cherche à réaccorder mon être au monde.

Aux termes de ce qui précède, reprenons l'épisode de la rencontre de Marie avec le Ressuscité. Tout d'abord, elle dépasse le pur état d'enchantement provoqué par le désir de voir le Maître. Un type d'enchantement qui pourrait s'installer dans la fascination curieuse de la douleur, de la couleur et du monde de l'autre. D'après le récit johannique, l'expérience de la rencontre vécue entre Marie et le Ressuscité n'est pas de l'ordre de l'enchantement, puisque les deux composants de la relation progressivement s'accordent dans l'acte d'une reconnaissance mutuelle : l'un dit : « Marie », l'autre répond : « *Rabbounni* ».

Ensuite, après l'acte d'accord au sens de l'art vivant, notons que le Ressuscité brise une relation de continuité avec le quotidien habituel et convivial de l'avant-croix. Ce dépassement d'un mode de relation habituel entraîne une *poétique du corps* perceptible dans cette indication du Ressuscité : « Ne me retiens pas » (Jn 20, 17). Notamment, cette indication s'oppose à toute prétention à prendre possession du Maître. En effet, le Ressuscité trace l'horizon d'une nouvelle relation : « car je ne suis pas encore monté vers le Père » (v.17). Ainsi, la *poétique du corps* que Jésus vient d'inaugurer se manifeste dans le fait que toute relation qui surgit au cours de cette orientation vers le Père, ne doit pas retenir ou empêcher la montée vers lui. Évidemment, sous le régime de cet *autre commencement*, la *poétique du corps* traverse la frontière de l'appétit ou de la volonté de retenir l'autre dans *mon monde*. Il s'agit plutôt de disposer mon corps à l'engagement qui consiste à « greffer » en moi la vie nouvelle du Ressuscité. D'après la

remarque du Maître, notons que cette vie nouvelle est insaisissable, de manière qu'elle ne peut s'inscrire dans l'ordre d'une possession de l'autre. Sur ce point, Merleau-Ponty fait encore cette remarque :

À l'instant même où je crois partager la vie d'autrui, je ne le rejoins que dans ses fins, dans ses pôles extérieurs. C'est dans le monde que nous communiquons, par ce que notre vie a d'articulé. C'est à partir de cette pelouse devant moi que je crois entrevoir l'impact du vert sur la vision d'autrui, c'est par la musique que j'entre dans son émotion musicale, c'est la chose même qui m'ouvre l'accès au monde privé d'autrui. Or, la chose même c'est toujours pour moi la chose que je vois<sup>101</sup>.

Enfin, une telle *poétique du corps* se déploie sur un espace scénique. Ainsi, le milieu où nous côtoyons les autres dans le monde laisse transparaitre un *monde autre* de relation. C'est le cas de Marie : en son corps s'est 'greffée' la vie du Ressuscité qui fait d'elle un instrument visible de l'affinité entre le Ressuscité et le Père. Ainsi, les paroles du Ressuscité adressées à Marie expriment en étant naissant sa nouvelle identité liée à un engagement corporel : « va-t-en vers mes frères et dis-leur : Je monte vers mon Père et votre Père, vers mon Dieu et votre Dieu » (Jn 20,17). Ainsi, Marie porte en son corps une vie *accordée* avec celle du Vivant.

\*

En guise de conclusion, nous allons retenir quelques points clés de notre étude. En effet, nous avons reconnu dans cette étude les traces scéniques d'une relation en son aspect commençant de l'être ensemble du Père, du Fils et de l'Esprit Saint en lien avec les disciples. Notre lecture de l'Ancien Testament concernant la signification de la « tente » selon l'Exode et selon l'Exil, nous permet de repérer chez Jean une reprise du terme au sens de l'activité que Dieu entreprend au cours de sa présence parmi son peuple. Un exemple de cette lecture johannique de la tente comme lieu d'action, se trouve en ce passage : « Mon Père travaille jusqu'à présent, et moi aussi je travaille » (Jn 5,17). Or, en pareille situation l'évangile de Luc évoque davantage le sens d'un logement ou d'une résidence dans l'espace : « Les renards ont des tanières et les oiseaux du ciel des abris, mais le Fils de l'homme n'a pas où reposer la tête » (Lc 9,58). Pour Jean, l'habitation signifie une *demeure* du Père dans le corps du Fils : « Le Père qui demeure en moi, c'est lui qui fait les œuvres » (Jn 14,10). De même, le récit johannique

---

<sup>101</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 26.

reconnaît la demeure du Père et du Fils dans le corps du disciple : « Si quelqu'un m'aime, il gardera ma parole, et mon Père l'aimera, et nous viendrons vers lui et nous ferons chez lui notre demeure » (Jn 14,23). Ainsi, pour Jean l'habitation, le logis de la demeure de Dieu est le corps de son Fils et des disciples.

Compte tenu de ce qui précède, nous sommes désormais en mesure de relire notre parcours de manière à souligner chez Jean la place du corps comme espace scénique. Ainsi, la mise en relation de *deux commencements* nous a permis de découvrir une poétique dramatique composée par l'interaction des deux mouvements d'un seul acte. Le *premier mouvement* définit l'acte de l'*incarnation* du *Logos* dans le monde en marche vers le Père. L'événement de l'incarnation nous donne le sens d'un itinéraire progressif qui se déploie à travers des événements *successifs* vers la rencontre avec le Père. Le *deuxième mouvement* concerne l'acte de la *résurrection* par lequel l'Esprit de Dieu touche le corps pour le relever ou le redresser (*anastasis*). En termes de mouvement temporel, il s'agit d'une *anticipation* de l'accomplissement de l'œuvre de Dieu déjà perceptible au présent. Ainsi, nous avons signifié la poétique johannique qui embrasse le *mouvement successif* propre à l'incarnation et le *mouvement anticipatif* propre à l'événement de la résurrection. Enfin, d'après l'épisode de Marie au premier jour de la semaine, nous pouvons noter le sens d'une *poétique divine* en son état originel lorsque le *Ressuscité* se 'greffe' ou s'incorpore au corps de *Marie*. Nous avons reconnu cet état originel d'une telle poétique qui émerge de la correspondance et l'accord entre le visible du corps (incarnation) et l'invisible de l'Esprit de Dieu (résurrection).

En raison de ce qui précède, nous serons amenés par la suite à mettre en lien les deux mouvements que nous venons de considérer, de manière à découvrir une tournure pascale de la poétique. En ce premier chapitre, nous avons étudié séparément les *deux commencements* de manière à rendre compte des *deux mouvements* qui composent notre poétique : l'incarnation (progressive) et la résurrection (anticipative). Nous avons signifié ces *deux mouvements* reliant le traitement johannique de l'espace aux composants de la relation « Père, Fils, Esprit Saint et disciples ». Dans la suite, nous découvrirons une *tournure pascale* de la poétique sur l'axe du temps en lien avec les composants de la relation « Père, Fils, Esprit Saint et disciples ». L'affinité entre le mouvement progressif et anticipatif évoquée précédemment nous aidera à avancer dans la découverte d'une *tournure pascale* de la poétique.

### Chapitre III : Le temps pascal de la rencontre

Dans le chapitre précédent, nous avons reconnu l'étape commençante d'une poétique gestuelle de l'être ensemble du Père, du Fils et de l'Esprit Saint en lien avec les disciples, à partir du traitement de l'espace de la relation. Nous avons découvert un espace scénique ouvert par les événements de l'incarnation et de la résurrection. Quant au *premier commencement* marqué par l'incarnation, nous avons noté le traitement progressif de chaque composante de la relation évoquée. Notamment, par l'usage à l'imparfait du verbe « être », nous avons constaté la relation d'éternité que le *Logos* entretient avec Dieu : « Le *Logos* était auprès de Dieu » (Jn 1,1). Ensuite, le récit énonce la participation de l'homme à la vie divine (Jn 1,12). À cet égard, nous découvrons l'étape naissante d'une vie qui promet de réunir le Père et les croyants. Arrivant à l'*autre commencement* marqué par la résurrection, nous repérons une *poétique de la relation* entre le disciple et le Ressuscité. Ainsi, dans le récit de la visite de Marie au tombeau, nous avons découvert l'acte poétique de l'œuvre de Dieu qui atteint non seulement le corps du Ressuscité, mais aussi le corps du disciple.

Quant aux références au temps, la mise en relation de ces *deux commencements* nous a permis de découvrir une poétique johannique qui embrasse le *mouvement successif* propre à l'incarnation et le *mouvement anticipatif* propre à l'événement de la résurrection. Sur ce point, nous avons dit que l'événement de l'incarnation nous donne le sens d'un itinéraire progressif qui se déploie à travers des événements *successifs* vers le temps eschatologique. D'autre part, l'événement de la résurrection, en termes de mouvement temporel, indique l'*anticipation* de l'accomplissement de l'œuvre de Dieu déjà perceptible au présent. Compte tenu de ce constat, nous sommes amenés dans la suite à préciser l'aspect temporel de la poétique.

Il s'agit de rendre compte d'une *poétique du temps pascal de la rencontre* entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples. À cet effet, nous allons aborder le traitement johannique du temps qui se déploie entre l'incarnation et la résurrection selon les termes des '*nouvelles expressions*, termes évoqués dans notre chapitre d'ouverture<sup>102</sup>: *proximité*, *rhizomique* et *pollinique*. Bien que notre recherche autour de la '*poétique*' ne se borne pas à la structure scénique de la '*communication*' (d'un geste communicatif), quelle est donc l'intérêt d'aborder le *temps pascal de la rencontre* sous la relation de ces trois termes qui évoquent à bon escient le

---

<sup>102</sup> Cf. Nouvelles expressions de théâtralité, pp. 47-53.

phénomène d'une relation interpersonnelle ? Il s'agit de découvrir à l'intérieur de la motricité quotidienne, telle que le récit johannique nous décrit, une nouveauté gestuelle qui révèle quelque chose de la relation de l'être ensemble entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples. En fait, le présupposé de base de notre compréhension sur la temporalité johannique concerne le passage de Jn 4,34-36. Nous allons citer à nouveau ce passage pour relever quelques détails intéressants à la suite de notre étude. Voici le texte :

Mon aliment, c'est de faire (*poiein*) la volonté de Celui qui m'a envoyé et d'accomplir son œuvre (*ergon*). Ne dites-vous pas, vous : Encore quatre mois, et la moisson vient ? Voici que je vous dis : Levez les yeux et voyez les campagnes ; elles sont blanches pour la moisson. Désormais, le moissonneur va recevoir un salaire et amasser (*sunago*) du fruit pour la vie éternelle, afin que celui qui sème et celui qui moissonne se réjouissent *ensemble* (*homous*).

En ce passage, nous avons noté un lien entre le *poiein* de Jésus et la référence à l'unité du temps où le *présent* réunit ce qui était passé et ce qui adviendra. Sur ce point, retenons de ce texte de référence deux affirmations particulièrement décisives pour la suite de notre étude. La *première affirmation* porte sur le *temps venu plus tôt* que prévu. Le texte indique :

Ne dites-vous pas, vous : Encore quatre mois, et la moisson vient ? Voici que je vous dis : Levez les yeux et voyez les campagnes ; elles sont blanches pour la moisson (Jn 4,35).

L'avenir attendu est déjà au présent. La *deuxième affirmation* explicite les trois actes qui se déroulent au cours de ce temps anticipé : recevoir un salaire, amasser du fruit et se réjouir ensemble (sèmeur et moissonneur). En fait et à la lumière de ce que nous venons d'indiquer, nous signalerons dans la suite l'aspect phénoménologique du temps selon Merleau-Ponty, lequel nous aidera à préciser le *temps pascal* de la poésie. Bien que la préoccupation de l'auteur se situe autour de la relation de l'homme avec le temps, sa pensée nous aidera à cibler les termes de notre recherche sur la *temporalité pascal*. L'auteur problématise d'abord la conception d'une synthèse du temps résultant de l'objectivation des événements successifs, où « le présent est la conséquence du passé et l'avenir la conséquence du présent<sup>103</sup> ». Il donne l'exemple de l'eau du glacier fondu dans les montagnes.

La fonte des neiges et ce qui en résulte ne sont pas des événements successifs. [...] Quand je dis qu'avant-hier le glacier a produit de l'eau qui passe à présent, je sous-entends un témoin assujéti à une certaine place dans le monde et je compare ses vues successives : il a assisté là-bas à la fonte des neiges et il a suivi l'eau dans son décours, ou bien, du bord de la rivière, il voit passer après deux jours d'attente les morceaux de bois qu'il avait jetés à la source. Les 'événements' sont découpés par un observateur fini dans la totalité spatio-temporelle du monde objectif<sup>104</sup>.

---

<sup>103</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 472.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 472.



Merleau-Ponty questionne cette vision objective de l'écoulement du temps puisqu'il « n'est pas une substance fluente<sup>105</sup> ». Cette remarque nous amène à rendre compte de la présence du corps sur scène :

Mais, si je considère ce monde lui-même, il n'y a qu'un seul être indivisible et qui ne change pas. Le changement suppose un certain poste où je me place et d'où je vois défiler des choses ; il n'y a pas d'événements sans quelqu'un à qui ils adviennent et dont la perspective finie fonde leur individualité. Le temps suppose une vue sur le temps<sup>106</sup>.

L'accès au temps, sa perception dépendra de la place où s'installe l'observateur ou de l'acteur qui est sur la scène. Si bien que « le temps n'est donc un processus réel, une succession effective que je me bornerais à enregistrer. Il naît de mon rapport avec les choses<sup>107</sup> ». Sur ce point, l'auteur déplace le temps en tant qu'assemblage d'une multiplicité des phénomènes successivement liés – passé, présent, avenir – pour le situer dans la dimension de l'être :

Le problème est maintenant d'explicitier ce temps à l'état naissant et en train d'apparaître, [...] qui n'est pas un objet de notre avenir, mais une dimension de notre être<sup>108</sup>.

*Ensuite*, le temps est abordé en termes de *synthèse de transition (Uebergangs)* :

Le jaillissement d'un présent nouveau ne provoque pas un tassement du passé et une secousse de l'avenir, mais le présent nouveau *est* le passage d'un futur au présent et de l'ancien présent au passé, c'est d'un seul mouvement que d'un bout à l'autre le temps se met à bouger. [...] Il y a un seul phénomène d'écoulement. Le temps est l'unique mouvement qui convient à soi-même dans toutes ses parties, comme un geste enveloppe toutes les contractions musculaires qui sont nécessaires pour le réaliser<sup>109</sup>.

À travers ce phénomène de mouvement du temps qui se déplace à l'unisson, l'auteur opère une reconversion de la chaîne progressive '*passé, présent et avenir*', pour signifier l'autre tournant où '*l'avenir, le présent et le passé*' bougent ensemble. Notons en fait le lien comparatif énoncé entre le temps et le geste pour signifier l'unité du mouvement par sa continuité. Sur ce point, l'auteur note également ceci :

Voilà pourquoi le temps dans l'expérience primordiale que nous en avons n'est pas pour nous un système de positions objectives à travers lesquelles nous passons, mais un milieu mouvant qui s'éloigne de nous, comme le paysage à la fenêtre du wagon<sup>110</sup>.

---

<sup>105</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 472.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 472.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 473.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 477.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 481.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 482.

À la lumière du traitement johannique du lien entre le *poiein* et le temps, notamment en Jn 4, 34-36 et de la lecture phénoménologique du temps que nous venons d'avancer, nous allons signifier l'aspect pascal de la poétique de l'être ensemble. Nous l'aborderons à partir des instances temporelles suggérées par le même récit tout en tenant compte des trois termes que nous avons réunis autour de ce que nous avons appelés les '*nouvelles expressions*' : *proximité*, *rhizomique* et *pollinique*. *D'abord*, nous découvrirons cette *poétique du temps de la relation* dans l'écoulement *quotidien de la vie*. *Ensuite*, nous rendrons compte de cette poétique à travers le thème de *l'attente de l'heure*, lorsque Jean consigne par « mon heure n'est pas encore venue ». *Enfin*, nous l'aborderons au regard du *temps présent* évoqué par le « maintenant ».

Nous rappelons encore une fois notre procédé concernant le lien entre l'économie *narrative* et *phénoménologique*. Nous allons donc traverser une longue description du phénomène du temps signifié par le *temps vécu* au présent et un temps qui se met en place progressivement. Ce qui nous intéresse à découvrir, c'est l'émergence d'une expérience d'être ensemble qui apparaît dans l'entre-temps du vécu et du nouveau. Il s'agit de redécouvrir un *logos* qui se montre en se racontant en son état naissant. Pour arriver à comprendre ce phénomène qui apparaît dans le texte, nous *mettrons entre parenthèses*, selon le terme de la phénoménologie, tout *a priori* de la conceptualisation autour de la Trinité (sa relation interne et sa relation externe). Le but de l'opération d'une *mise entre parenthèses* réside dans le fait de donner une crédibilité première au phénomène sous-jacent au récit johannique, phénomène capable par lui-même de se donner un sens *in statu nascendi* de ce que les chrétiens appellent « Père, Fils et Esprit Saint ». Un exemple proposé par Merleau-Ponty à propos de l'œuvre de Cézanne, pourrait clarifier cette opération de '*mise entre parenthèses*' pour découvrir à nouveau frais le *logos* sous-jacent au récit. L'auteur note ce qui suit :

[Cézanne] représentait les objets dans l'atmosphère où nous les donne la perception instantanée, sans contours absolus, liés entre eux par la lumière et l'air. Pour rendre cette enveloppe lumineuse, il fallait exclure les terres, les ocres, les noirs et n'utiliser que les sept couleurs du prisme. [...] L'objet n'est plus couvert de reflets [comme dans l'impressionnisme], il est comme éclairé sourdement de l'intérieur, la lumière émane de lui, et il en résulte une impression de solidité et de matérialité. Il faudra donc dire que Cézanne a voulu revenir à l'objet<sup>111</sup>.

Après cette considération préliminaire, nous commencerons par la première instance temporelle, le *temps au quotidien*.

---

<sup>111</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard [nrf], [1966] 1996, pp.16-17.

## 1. Le temps de l'être ensemble au quotidien

L'intérêt de notre recherche porte sur la poétique de l'être ensemble du Père, du Fils et de l'Esprit Saint en lien avec les disciples, une poétique marquée par la phénoménalité du temps. Comment l'Evangile de Jean *installe* le cadre temporel de l'expérience de la relation d'être ensemble? Nous ne cherchons pas à produire une définition de la temporalité, mais à le découvrir dans sa phénoménalité à l'intérieur d'une expérience de *l'être ensemble* selon les trois termes réunis autour du phénomène de *nouvelles expressions* : *proximité, rhizomique et pollinique*. Nous l'observerons à partir des informations données par le récit concernant l'écoulement du temps dans la vie quotidienne. Ainsi, nous rassemblons une série d'indications temporelles qui font allusion à un certain temps défini et fixé par la loi de la nature : une heure du jour, un moment de la deuxième partie d'une journée, l'avant, l'après, le lendemain. En fait, ces temps sont en tension vers le *Grand Jour* marqué par l'événement pascal de la mort de Jésus. Enfin, nous présentons dans le cadre suivant une liste des *séquences temporelles* que nous décrivons afin de repérer dans sa globalité l'émergence d'une poétique de *l'être ensemble*.

L'entre-temps	Concernant la journée	Un Grand Jour
<p>[1] <i>De l'un à l'autre lendemain</i></p> <p><b>Jn 1,29</b> : Le lendemain, il aperçoit que Jésus venait vers lui.</p> <p><b>Jn 1,35</b> : Le lendemain, de nouveau, Jean se tenait là.</p> <p>[2] <i>Dixième à sixième</i></p> <p><b>Jn 1,39</b> : Ils vinrent et virent et demeurèrent ; c'était environ la dixième heure.</p> <p><b>Jn 19,14</b> : C'était environ la sixième heure. Pilate dit : 'Voilà votre roi?'</p> <p>[3] <i>L'attente</i></p> <p><b>Jn 7,33</b> : Pour peu de temps encore je suis avec vous, et je m'en vais vers Celui qui m'a envoyé.</p> <p><b>Jn 16,16</b> : Puis encore un peu de temps et vous me verrez, parce que je m'en vais vers le Père.</p>	<p>[1] <i>De jour après jour</i></p> <p><b>1/ Jn 1,39</b> : Ils demeurèrent ce jour là.</p> <p><b>2/ Jn 4,40</b> : Les Samaritains prièrent de demeurer chez eux, et il y demeura deux jours.</p> <p><b>3/Jn 2,1</b> : Et ce troisième jour, il y eut une noce à Cana.</p> <p><b>4/Jn 11,17</b> : [mort de Lazare]. Seigneur, il sent déjà : c'est le quatrième jour.</p> <p><b>5/Jn 12,12</b> : [cinquième jour avant la Pâque] L'accueil triomphal de Jésus aux portes de Jérusalem.</p> <p><b>6/ Jn 12,1</b> : Six jours avant la Pâque, Marie oignit les pieds de Jésus.</p> <p>[2] <i>Entre le jour et la nuit</i></p> <p><b>3,1-2</b> : Nicodème vient vers Jésus de nuit.</p> <p><b>Jn 9,4</b> : Tant qu'il fait <i>jour</i> il faut travailler ; vient la <i>nuit</i>, où nul ne peut travailler.</p> <p><b>Jn 11,9-10</b> : Si quelqu'un marche le jour, il n'achoppe pas, mais si quelqu'un marche la nuit, il achoppe.</p>	<p>[0]</p> <p><b>Jn 19,30-31</b> : Jésus dit : 'Tout est achevé' ; et inclinant la tête, il remit l'esprit. Comme c'était la Préparation, pour que les corps ne restent pas sur la croix pendant le sabbat – car c'était un GRAND JOUR que ce sabbat ! – les Juifs demandèrent à Pilate qu'on les enlevât.</p>

## a- À propos de l'entretemps

Le récit johannique *installe* un lien entre le *premier commencement* (incarnation) et l'*autre commencement* (résurrection). Une telle *installation* nous a permis de reconnaître l'émergence d'un espace scénique de l'être ensemble tissé entre les deux commencements. Maintenant, nous allons découvrir à l'intérieur de cet entre-temps l'émergence d'un 'monde' de rencontres qui se dévoile progressivement au fil du temps, de telles rencontres étant liées aux actes de l'homme Jésus. Nous allons suivre soigneusement les indications temporelles données par le récit pour découvrir la spécificité de cette rencontre entre le Père, le Fils, l'Esprit Saint et disciples. Pour découvrir cette temporalité liée à la relation de l'être ensemble, nous nous appuyons sur les trois termes réunis autour du phénomène de '*nouvelles expressions : proximité, rhizomique et pollinique*'. À cet effet, nous relèverons quelques indicateurs anaphoriques du type « ce jour-là, à ce moment-là, le lendemain, trois jours après, six jours avant » et des indicateurs événementiels évoquant une délimitation ou une estimation temporelle comme : « environ la sixième heure, le grand jour ». Enfin, nous serons attentifs pareillement aux termes de notre méthode descriptive posés selon les recommandations de Culpepper lorsqu'il remarque l'importance de rendre compte du sens de la *redondance* et de la *répétition* des termes qui apparaissent dans la globalité du récit : « Un domaine qui demande encore à être exploité est celui des fonctions de la redondance dans les évangiles<sup>112</sup> ». Pour l'auteur, la redondance d'information peut être donnée par la répétition et la variation (l'introduction des nouveaux éléments) qui constitue progressivement le personnage ou le contexte de l'action<sup>113</sup>.

---

<sup>112</sup> CULPEPPER Alan, « Vingt ans d'analyse narrative des évangiles, nouvelles perspectives et problèmes en suspens », in, *La Bible en récit, l'exégèse biblique à l'heure du lecteur*, Genève, Labor et Fides, 2003, p. 83.

<sup>113</sup> Lors de la présentation de notre méthode de travail, nous avons noté chez Husserl l'« intuition de l'essence ou la conscience de quelque chose » ; dans notre cas il s'agit du *phénomène du temps* de l'ensemble, qui se trouve éparpillé ou « représenté[e] dans d'autres actes, pensé de façon vague ou distante ». En sorte que cette « intuition donatrice originaire », objet d'un jugement prédicatif, ait « une manière propre de rencontrer, avant toute pensée prédicative » (Cf. HUSSERL Edmond, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Gallimard [1913], 1950, pp. 22-23). En fait, pour rassembler et constituer un corpus avec les « objets [disséminés et] représentés dans d'autres actes », Merleau-Ponty suggère de reconnaître cette « intuition donatrice originaire » comme le *noyau de signification primaire*, « autour duquel s'organisent les actes de dénomination et d'expression » (Cf. MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 16). D'où, fidèle à notre méthode de travail, l'étude sur le temps dans le récit johannique ne portera pas sur une analyse littéraire à l'intérieur d'un contexte narratif délimité par le même récit (par exemple, la notion du temps liée au deuxième discours d'adieu, Jn 15,1-16,33), mais sur une *approche syntaxique* (mettre ensemble les parties) pour reconnaître le lien qui peut exister entre les différentes apparitions d'une même notion dans l'ensemble du récit (par exemple, le traitement de l'heure dans l'ensemble du récit johannique).

## *i- De l'un à l'autre lendemain*

Une première référence au temps est indiquée par l'adverbe *epaurion*, qui est traduit par *le lendemain* ou *le jour suivant*. Nous trouvons 4 mentions de cet adverbe, dont les trois premiers se trouvent dans les journées inaugurales : le *lendemain* quand Jean Baptiste voit Jésus venir vers lui (Jn 1,29) ; le *lendemain* quand Jean était encore là avec ses deux disciples (Jn 1,35) ; le *lendemain* quand Jésus rencontre Philippe (Jn 1,43). La quatrième mention se réfère au *lendemain* où la foule veut rencontrer Jésus lorsqu'il se rend à Jérusalem (Jn 12,12). Cette précision temporelle du *lendemain* est liée à l'arrivée (*erchomai*) de Jésus, lui qui vient vers l'autre. Ainsi, [1] Jean Baptiste voit Jésus venir (*erchomai*) vers lui, [2] la réponse de Jésus aux disciples de Jean est une invitation à venir et voir : « Venez (*erchomai*) et voyez » (Jn 1,39), [3] Philippe dit à Nathanaël : « Viens (*erchomai*), et vois'. Jésus, voyant venir (*erchomai*) à lui Nathanaël » (Jn 1,46.47) et [4] le *lendemain*, lorsque « la foule nombreuse de gens venus (*erchomai*) à la fête ayant entendu dire que Jésus se rendait (*erchomai*) à Jérusalem » (Jn 12,12). Nous pouvons noter déjà les premiers indices d'une *relation rhizomique*. En fait, c'est Jésus qui déclenche la relation, mais cela n'empêche pas que les disciples prennent aussi l'initiative de ramener des autres hommes à sa rencontre, comme c'est le cas de Philippe à Nathanaël. En outre, Jésus n'apparaît pas comme le seul qui prend l'initiative de 'venir vers' (*erchomai*) l'autre, à la recherche d'une relation ; les disciples et la foule le font pareillement, puisqu'ils viennent vers lui. Ce premier constat brise toute relation basée sur un modèle télégraphique et d'une logique binaire où « quelqu'un dit quelque chose à quelqu'un ». Ainsi, les deux disciples viennent vers Jésus par la médiation de Jean Baptiste, Nathanaël vient vers Jésus par les paroles entendus de Philippe, la foule vient vers Jésus parce qu'elle a entendu dire que Jésus se rendait à Jérusalem.

Revenons encore une fois aux deux premiers *lendemain*s pour découvrir les phénomènes de l'acte '*pollinique*' et l'acte de '*proximité*' de l'expérience de l'être ensemble selon le récit johannique. Nous avons dit dans notre chapitre d'ouverture<sup>114</sup> l'intérêt d'adopter ces termes employés dans l'observation des phénomènes qui apparaissent à l'intérieur de la vie de la nature, pour en dégager ensuite un *élément de compréhension* ou de *production de sens* lorsque nous allons lire le phénomène de la *relation d'être ensemble* à l'intérieur du récit johannique. De sorte que les phénomènes sous-jacents qui évoquent ces termes d'aucune manière seront employés au sens d'une *métaphore* ou d'une *symbolique* de quelque chose, mais plutôt au sens d'un principe

---

<sup>114</sup> Cf. Nouvelles expressions de théâtralité, pp. 47-53.

d'*intuition originnaire* (Husserl)<sup>115</sup>. En fait, c'est ce *principe d'intuition originnaire* qui nous permet de faire le passage de l'observation d'un phénomène naturel (le lieu originel du terme) au phénomène d'une poétique de la relation de l'être ensemble selon le récit johannique. Voyons donc comment se tisse la relation et la rencontre au cours de ces deux premiers lendemains.

[1] *Lendemain de la rencontre de Jésus avec Jean Baptiste*. La mention du *premier lendemain* (Jn 1,29), au moment où Jean Baptiste aperçoit Jésus qui vient vers lui, s'accompagne de deux indications temporelles. D'*une part*, Jésus se situe sur le plan historique dans un mouvement d'*après* par rapport à Jean Baptiste, mais aussi sur le plan de sa préexistence, il est *avant* et il le précède : « *Après* moi vient un homme qui est passé devant moi, parce que, *avant* moi, il était » (Jn 1,30). Bien que le Prologue fût un ajout postérieur à la globalité du récit johannique, ce passage s'accorde avec l'esprit du Prologue pour indiquer *l'avant et l'après* de l'avènement du *Logos* dans la chair. D'*autre part*, en ce *premier lendemain* (peut-être le deuxième jour), Jean rend ce témoignage : « J'ai vu l'Esprit descendre, [...] et il est demeuré sur lui » (Jn 1,32). En ce *premier lendemain*, le rythme temporel est donné par la note d'éternité de l'usage du verbe *être* à l'imparfait « *il était* » (Jn 1,30). Nous avons déjà remarqué l'usage johannique de l'imparfait pour signifier l'éternité de Dieu. Ainsi, le sens d'éternité est renforcé par l'indication de la demeure de l'Esprit Saint sur Jésus, l'*Agneau de Dieu* (1,29) et l'*Élu de Dieu* (1,34). Le récit précise que l'Esprit Saint descend, vient du ciel et demeure sur Jésus. Enfin, en ce *premier lendemain*, Jean Baptiste est témoin de cet originel et éternel ensemble constitué par le Père, le Fils et l'Esprit Saint.

Dans ce *premier lendemain* nous observons l'état originnaire de la *pollinisation pneumatique* de l'homme Jésus. En fait, le phénomène de l'acte *pollinique* consiste lorsque les abeilles butinent le nectar sur les fleurs, transportent du pollen en son passage à d'autres fleurs permettant ainsi la fécondation. Le texte nous dit que l'Esprit descend et demeure sur Jésus. En effet, c'est cet Esprit – descendu et qui demeure sur Jésus, celui-ci l'Agneau et l'Élu de Dieu –, qui lui '*assiste*' lorsqu'il '*vient vers*' (*erchomai*) les hommes et les femmes qu'il rencontre en son passage vers le Père. Lors de sa rencontre avec les autres, cet '*Esprit*', demeurant en lui, témoigne d'une nouveauté dans la réalisation de l'œuvre de Dieu : ils sont capables de faire ensemble l'œuvre du Père. Ainsi, l'œuvre du Père peut être '*fécondé*' puisque dorénavant, l'Esprit qui est du Père, repose et demeure sur le Fils, et pourtant, cet Esprit est aussi du Fils.

---

<sup>115</sup> Cf. Principe d'intuition originnaire, p. 60.

[2] *Lendemain de la rencontre de Jésus avec Jean Baptiste et deux de ses disciples.* Tout comme le *premier lendemain* (hier), apparaissent deux spécifications temporelles. La *première* se réfère à un état de repos marqué par l'insistance sur la permanence géographique de Jean : « de nouveau, Jean se tenait là avec deux de ses disciples » (Jn 1,35). Cet état de *permanence* de Jean renforce un contraste avec la *deuxième* spécification temporelle. Elle est signifiée par le *passage* de Jésus auprès de Jean Baptiste. Lorsque Jésus traverse l'endroit où se tenait Jean avec ses deux disciples, ce *passage* suscite aussitôt chez les disciples la disposition à se mettre à la suite de Jésus. À la demande de ces deux marcheurs : « Rabbi, où demeures-tu ? » (Jn 1,38), Jésus donne ensuite cette réponse : « Venez et vous verrez » (Jn 1,39). Ainsi, dans la réponse de Jésus se trouve l'invitation à un déplacement qui renforce l'appel à disposer d'un temps indispensable pour se mettre à sa suite. Quant à la réaction des disciples, la voici : « Ils vinrent donc et virent où il demeurait, et ils demeurèrent chez lui ce jour-là ; c'était environ la dixième heure » (Jn 1,39). Il y a ici la mise en place d'un rythme temporel marqué par l'action : il s'agit pour les disciples de quitter l'état de repos pour se mettre en marche vers la demeure du Maître dans une attitude de disponibilité et de mobilité. Après cette marche à la suite de Jésus, tout à coup, le récit s'arrête sur un temps de repos : « ils demeurèrent chez lui ce jour-là » (Jn 1,39). Ici, le rythme temporel est signifié par un mouvement de la marche qui soudainement est envahi par un temps suspendu où le regard est autorisé à retenir de l'intérieur et à contempler : « Ils vinrent donc et virent où il demeurait » (Jn 1,39). Enfin, en ce *deuxième lendemain*, nous assistons à la naissance du temps de l'être ensemble entre Jésus et ses disciples.

Selon ce *deuxième lendemain*, nous pouvons observer le phénomène de la *proxémique* ou de la proximité. Nous avons évoqué dans notre chapitre d'ouverture<sup>116</sup> l'étude de ce phénomène observé par Edward Hall comme le micro-espace social de rencontre inter-corporel. Il s'agit de « l'étude de la perception et de l'usage de l'espace par l'homme<sup>117</sup> ». Ce qui nous intéresse de ce phénomène de la *proxémique* tel que le présente Hall est l'étude de la distance par sa *proximité* entre deux corps et non tant la distance au sens de la séparation, du *hiatus* ou de l'écart entre l'un et l'autre élément. En tenant compte cet horizon de compréhension de la '*proximité*' nous pouvons reconnaître la grandeur de l'acte de Jésus signifié par l'expression '*venir vers*' (*erchomai*). Jésus est celui qui vient s'approcher des autres. Ainsi, en ce *deuxième lendemain*, nous pouvons observer une série des *actes de proximité* qui suscite une rencontre entre Jésus, Jean-Baptiste et

<sup>116</sup> Cf. Nouvelles expressions de théâtralité, pp. 47-53.

<sup>117</sup> HALL Edward, « Proxémique », in, WINKIN Yves (dir), *La nouvelle communication*, Paris, Seuil, 1981, p. 191. Pour l'auteur, p. 193 : « la manière de structurer le temps et l'espace constitue une forme de communication à laquelle on obéit comme si elle était partie intégrante des sujets et dès lors universellement valide ».

les deux disciples. Ainsi, Jean Baptiste voit Jésus s'approcher de lui, Jésus passe à côté de Jean-Baptiste, les deux disciples suivent Jésus et celui-ci se retourne voyant qui le suivent et enfin, les trois demeurent ensemble.

## *ii- Entre la dixième et la sixième heure*

Nous arrivons maintenant au deuxième mode de l'*entretemps* qui s'ouvre entre la *dixième heure* et la *sixième heure*. Nous allons donc reconnaître sur les traces des allusions temporelles évoquées une diversité de rencontres qui nous autorise à penser une poétique de l'être ensemble.

Nous trouvons deux indications temporelles entre l'*incarnation* et la *passion* qui servent de cadre temporel de la vie de partage et de rencontre de Jésus avec les autres. D'*une part*, le verset Jn 1,39 rapporte le *commencement de l'activité publique* de Jésus signifié par la rencontre avec deux de ses premiers disciples. Cette rencontre a eu lieu « environ la dixième heure » (Jn 1,39), et marquera en effet le début d'un partage commun auquel le récit fera écho à plusieurs reprises. D'*autre part*, le verset Jn 19,14 signifie le *moment culminant de la vie publique* de Jésus avec son entrée dans sa passion, « c'était environ la sixième heure » (Jn 19,14) lorsque Pilate présente Jésus aux juifs : « Voici votre roi ». Ainsi, nous allons rendre compte de l'abondance des rencontres que fait Jésus au cours de ce mouvement progressif entre *la dixième heure de l'incarnation et la sixième heure de la passion* lorsque Pilate livre Jésus à la mort.

[1] *Sixième heure : rencontre de Jésus avec la Samaritaine*. Le texte note : « Jésus, fatigué du voyage, était assis au bord du puits. C'était environ la sixième heure » (Jn 4,6). Cette indication du temps évoquée par l'adverbe 'environ' nous reporte approximativement au moment où Jésus arrive au puits de Jacob et y croise la femme samaritaine. C'est environ à la *sixième heure* (midi) que la rencontre a eu lieu. Il nous importe de retenir deux traits de cet événement. D'*une part*, Jésus *passé* de la Judée à la Galilée et « Il lui fallait traverser la Samarie » (Jn 4,4). Cette information évoque le temps pascal, ceci est ici compris à un sens élémentaire comme 'passage'. D'*autre part*, le texte johannique insiste sur le caractère inaccoutumé de la rencontre avec la femme samaritaine puisqu'elle-même interpelle Jésus : « Comment ! toi qui est juif, tu me demandes à boire, à moi, qui suis une femme samaritaine ! » (Jn 4,9). Le même récit souligne la pertinence de sa remarque : « Les Juifs en effet n'ont pas de relations avec les



Samaritains » (Jn 4,9). Nous trouvons en ce passage, l'*acte de proximité* de Jésus, lui qui va à la recherche de l'autre dans son village, en son puits, touche l'intimité de la personne, ce qui était écarté s'approche et les « Samaritains vinrent vers lui, ils le prièrent de demeurer chez eux » (Jn 4,40). En effet, cette rencontre est un *acte pollinique* par excellence puisqu'elle entraîne une série de nouveautés reconnues par la même femme comme une expression de l'arrivée du Messie : « Venez voir un homme qui m'a dit tout ce que j'ai fait. Ne serait-il pas le Christ » (Jn 4,29). L'enjeu de l'*acte pollinique* n'est pas le fait d'avoir l'*intentionnalité* d'aller vers quelqu'un ou de se déplacer pour accomplir quelque chose. En fait, au cours du mouvement de déplacement et de transfert du pollen d'une fleur à l'autre, ce mouvement se constitue en *moyen* par lequel la 'fécondation' (la pollinisation) devient possible. Le déplacement qui est un *moyen* de transfert devient l'*acte fondamental* pour la fécondation. Ainsi, nous pouvons noter l'arrivée de Jésus à proximité du puits de Jacob et sa *rencontre fortuite* advenue à la *sixième heure* avec la Samaritaine. Ensuite, cette rencontre non seulement touche l'espace le plus proche (la femme au bord du puits), mais sa présence fait que les hommes et femmes de l'environnement le plus lointain s'approchent et se rassemblent autour de lui comme le font les Samaritains. Nous pouvons noter dans la rencontre de Jésus avec les autres qu'apparaît une *relation rhizomique* (un réseau de relation). Le déplacement de la femme qui laisse sa cruche et s'en alla à la ville sera aussi un acte pollinique : « Venez voir un homme qui m'a dit tout ce que j'ai fait » (Jn 4,29).

[2] *Sixième heure : Pilate présente Jésus aux juifs.* Dans la *première sixième heure* apparaît l'*ouverture* de la frontière qui séparait Jésus, les Juifs et les Samaritains en se rassemblant autour d'un *acte de proximité* afin de célébrer ensemble le geste d'une rencontre. Pour la femme, cette *rencontre* signifie le changement total de sa vie. Cependant, en cette *seconde sixième heure* (Jn 19,14), le peuple juif est rassemblé autour de Pilate pour demander la crucifixion de Jésus. En fait, cette attitude nous fait noter que ce peuple n'a pas le même avis que celui des Samaritains, au point que la réponse de l'assemblée exprime avec fureur la volonté de mettre un terme à la vie de Jésus : « Ils vociférèrent donc : 'A mort ! A mort ! Crucifie-le !' » (Jn 19,15). En cette *seconde sixième heure* apparaît donc clairement le refus d'accueillir Jésus par l'assemblée réunie autour de Pilate et que pourtant, l'heure de la passion est arrivée.

[3] *Septième heure : guérison du fils d'un officier royal.* Une première note à retenir est l'information concernant le *temps pascal* (passage) précisant ainsi que Jésus est en marche vers la Galilée. Ce *temps de passage* est marqué par un *acte rhizomique*, puisqu'en son 'passage' Jésus allait déclencher plusieurs événements qui touchent la vie des hommes. Ainsi, lorsqu'il arrive à Cana de Galilée « où il avait changé l'eau en vin » (Jn 4,46), un officier royal lui demande de

« descendre et de guérir son fils ; car il était sur le point de mourir » (Jn 4,47). À cette demande du père soucieux de la perte de son fils, la parole de Jésus est une réponse de guérison : « Va, ton fils vit » (4,50). Sur ce point, le récit note : « L'homme crut la parole que Jésus lui avait dite et il se mit en route » (Jn 4,50). En cours de route, le père reçoit la nouvelle de la part de ses serviteurs que son fils est vivant. Il nous faudra maintenant repérer comment se donne ce *temps pascal de la rencontre* entre Jésus et l'officier royal. Dans un *premier moment*, l'homme croit à la parole dite par Jésus et se met en route. Ensuite, la parole de Jésus jugée crédible par l'officier est confirmée par l'effet qui s'opère en son fils, le retour à la vie. C'est ainsi que la *parole performative* de Jésus est reconnue par le père lorsqu'il sait la faire coïncider avec le temps où se produit l'acte de la guérison. En fait, l'officier veut enregistrer le moment précis du surgissement de cet événement de guérison. Il demande ainsi « à quelle heure il s'était trouvé mieux » (Jn 4,52). Et, les serviteurs de répondre : « C'est hier, à la septième heure » (Jn 4,52). Les serviteurs surveillent l'arrivée du père pour lui donner la nouvelle tellement attendue et pour laquelle il s'est mis en route. Et, le récit conclut avec cette remarque : « il crut, lui et sa maison tout entière » (Jn 4,53).

Nous pouvons noter en cet épisode que la *proximité* ne touche pas exclusivement l'espace, mais que le temps aussi *s'approche*. Ainsi, l'événement d'*hier* et celui du *maintenant* se rencontrent. Les deux temps que nous venons d'évoquer sont en suspension jusqu'au moment où le père qui était présent *hier* avec Jésus et qui reçoit *maintenant* la nouvelle de la guérison de son fils, est le seul capable d'*accorder* ces deux temps et de reconnaître au cours de cet entre-temps l'œuvre de Dieu. Enfin, l'heure pascalle de Jésus (passage) est reliée entièrement à l'heure de la « vie » de l'autre. La situation humaine est transformée pour ceux qui le rencontrent sur son chemin vers le Père. Cette vie est signifiée à Cana par le bon vin qui est gardé jusqu'à présent, et à Capharnaüm par le fils guéri et vivant. En effet, nous venons de remarquer dans cet épisode de la guérison du fils de l'officier royal la mention et l'usage d'un *temps de proximité* qui réunit poétiquement et dramatiquement le moment du '*dire*' de la parole performative de Jésus et l'*acte* de la guérison du fils.

Enfin, les rencontres que nous venons de signifier sont marquées par l'acte de proximité de Jésus auprès des autres. De même, sa présence dans un lieu donné entraîne pareillement un acte de déplacement pour se retrouver ou se rassembler autour de Jésus comme c'est le cas des Samaritains, de l'officier royal, des serviteurs qui surveillent l'arrivée de l'officier pour lui rapporter la nouvelle, etc. Cependant, l'indication temporelle de la *sixième heure liée à la passion*

évoque une logique de la séparation qui entraîne le rejet du geste et de la parole de l'homme Jésus jusqu'à sa mise à mort. Le récit enregistre cet événement ayant eu lieu à la *sixième heure*.

### *iii- Le court intervalle de l'attente*

Nous venons de constater, dans la série d'indications temporelles précédentes, la mise en relief des rencontres marqués par des actes *rhizomiques*, *proximités* et *polliniques*. Lié à cette insistance temporelle de *se trouver ensemble*, nous observerons maintenant l'accent porté sur la brièveté du temps consignée par la phrase suivante : « encore un peu de temps » (Jn 7,33). En fait, cette indication temporelle nous dévoile l'entre-temps de l'avant et de l'après-croix où le Père est concerné.

[1] *Premier intervalle : le peu de temps vu du côté de l'avant-croix*. Dans le verset qui suit, une correspondance entre les disciples, le Père et Jésus, lorsque celui-ci assure entre eux un lien de continuité et de communion : « Pour peu (*mikros*) de temps encore je suis avec vous, et je m'en vais vers Celui qui m'a envoyé » (Jn 7,33). Encore une fois, nous trouvons dans cette indication temporelle un lien avec la *traversée* de Jésus vers le Père (celui qui l'a envoyé) depuis le moment où il est en compagnie des siens (je suis avec vous). En fait, l'adjectif *mikros* traduit par *un peu de temps* ou *un temps bref*, accentue le court intervalle de l'attente du temps à venir. Opéré *dès* le temps du partage avec les siens, le temps du passage *vers* le Père est imminent. La même insistance se retrouve dans l'avertissement suivant de Jésus à la foule : « Pour peu (*mikros*) de temps (*keronos*) encore la lumière est parmi vous ; marchez quand vous avez la lumière » (Jn 12,35). L'arrivée du temps des ténèbres est toujours une possibilité décisive ; la marche pendant le temps de lumière s'en avère d'autant plus impérative.

De même, notons dans le passage suivant la participation des disciples à ce mouvement d'aller vers le Père : « Petits enfants, pour peu de temps encore je suis avec vous. Vous me chercherez, et comme je l'ai dit aux Juifs : Où moi je m'en vais, vous, vous ne pouvez venir, – à vous aussi je le dis à présent » (Jn 13,33). Ce verset évoque la brièveté du temps que Jésus partage encore avec les siens et l'imminence de sa rencontre avec le Père.

[2] *Deuxième intervalle : le peu de temps qui relie l'avant et l'après-croix*. Dans le verset suivant, nous remarquons un double intervalle de temps. Ainsi, dans le premier intervalle, le récit note

ceci : « Un peu de temps et vous ne m’apercevez plus » (Jn 16,16). Et, dans le deuxième intervalle : « puis encore un peu de temps et vous me verrez, *parce que je m’en vais vers le Père* » (Jn 16,16). Ainsi, la chance de revoir Jésus est davantage donnée aux disciples qu’au monde : « Encore un peu de temps et le monde ne m’apercevra plus, mais vous, vous m’apercevrez, parce que moi je vis et que vous aussi, vous vivrez » (Jn 14,19). Les disciples verront Jésus (après sa mort) puisqu’ils partagent la même vie que leur Maître. Sur ce point, nous avons observé lors de notre étude sur *l’autre commencement*, notamment dans l’épisode de Marie au tombeau, une expérience similaire suivant le passage de la non-vision (confusion) à la vision (reconnaissance) du Maître.

En effet, le récit mentionne encore une autre indication concernant le ‘peu de temps’ qui tisse un intervalle. Cette fois-ci, les disciples se posent la question de ce temps qui va séparer la disparition de Jésus de son retour visible à leurs yeux. En fait, les disciples s’interrogent mutuellement à propos de l’annonce du départ de Jésus et de sa venue pascale :

Quelques-uns de ses disciples se dirent donc entre eux : ‘Qu’est-ce qu’il nous dit là : Un peu de temps et vous ne m’apercevez pas, puis encore un peu et vous me verrez, et : Je m’en vais vers le Père ?’ Ils disaient donc : ‘Qu’est-ce que ce ‘peu’ dont il parle ? Nous ne savons ce qu’il veut dire’ (Jn 16,17-18).

Par cet acte d’interrogation mutuelle des disciples, le récit révèle leur *délibération communautaire*, sans le besoin de tout se dire sous le contrôle du Maître. Dans l’atmosphère d’une communication mutuelle apparaît alors l’interrogation cruciale portée sur les deux *mikron* (peu de temps) qui permet aux disciples de partager entre eux leur avis. En fait, Jésus reconnaît l’interrogation mutuelle des disciples sur le sens de son annonce : « Vous vous questionnez entre vous sur ce que j’ai dit : ‘Un peu de temps et vous ne m’apercevez pas, puis encore un peu et vous me verrez’ » (Jn 16,19). Léon-Dufour entend cette affirmation comme un appel de Jésus à la participation des disciples : « au mystère de sa Pâque<sup>118</sup> ».

Enfin, nous pouvons reconnaître quelques éléments qui intéressent notre sujet. La brièveté de cet intervalle indiqué par le ‘peu du temps’ est à nouveau liée au passage de Jésus de ce monde vers le Père. Dans ce double intervalle évoqué, est bien présent aussi la triade de relation entre Jésus, le Père et les disciples. En fait, cet entre-temps témoigne de la radicalité de la vie vécue ensemble marquée par le drame de la mise à mort du Maître.

---

<sup>118</sup> LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l’Evangile de Jean*, tome III, Paris, Seuil, 1993, p. 251.

## b- Concernant la journée

Nous allons, par la suite, rendre compte d'autres détails du *temps de l'être ensemble* à partir d'une série d'indications temporelles concernant le jour naturel déployé entre le lever et le coucher du soleil. Comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, selon le récit johannique, le déroulement du *temps vécu ensemble* du point de vue des disciples prend son point de départ le jour où les deux disciples de Jean Baptiste ont décidé de suivre Jésus. En fait, retenons dès maintenant la constitution d'un mouvement temporel partant de ce *premier rendez-vous* de deux disciples avec Jésus, de « ce jour-là » jusqu'au « grand jour » de Pâque<sup>119</sup>.

### i- *Le jour après jour*

Le récit johannique mentionne une série de journées allant de la rencontre des deux premiers disciples (Jn 1,39) jusqu'à la Préparation de la Pâque (Jn 19,31). Pour mieux apprécier le *temps de l'être ensemble*, nous citerons les journées comme une *série de séquences scéniques* sans avoir le souci de suivre l'ordre d'apparition du texte johannique ni proposer une chronologie des événements. Comme nous l'avons indiqué, notre propos est de découvrir l'expérience de la rencontre à partir de ces indications temporelles. De même, à la base de l'inspiration de cette série de *séquences scéniques* selon un *réseau rhizomique* se trouve ce que nous avons indiqué à propos du travail de Rembrandt (série de la passion) ou de Claude Monet (série de la brume) ou même d'Edvard Munch (série d'œuvres pour saisir l'instant fugitif de se trouver sur scène). Quant à nous, l'intérêt d'adopter une *série scénique* liée au traitement de la journée selon la globalité du récit johannique est de pouvoir reconnaître l'émergence d'une poétique de la relation de l'être ensemble au cours des actes de *rencontre*.

[1] *Journée inaugurale* : 'ce jour-là'. Notre première scène porte sur le rendez-vous des premiers disciples avec Jésus. Le récit évoque cet événement de la rencontre en son état naissant avec cette précision temporelle : « ce jour-là » (Jn 1,39). En fait, tout a commencé par

---

<sup>119</sup> Dans cette partie, nous nous intéresserons aux indications temporelles relatives aux événements vécus dans un moment de la journée. Nous traiterons ultérieurement d'autres indications à propos du jour, celles qui évoquent une journée à venir (en ce jour-là) ou l'après-Pâques (huit jours après).

cette rencontre où les disciples demeurèrent auprès de Jésus. De même, le récit reporte encore une autre situation où apparaît cette expression « ce jour-là ». Il s'agit de l'épisode où Jésus opère un acte de guérison en Jn 5,9 : « Et aussitôt l'homme recouvra la santé ; et il emporta son grabat, et il marchait. C'était un sabbat, ce jour-là ». Tout comme le premier rendez-vous, ce temps constitue pour cet homme guéri une journée inaugurale : l'homme retrouve la santé, prend sa litière et se met à marcher. De même, cette journée est aussi inaugurale pour Jésus, car son acte de guérison a eu lieu un jour de sabbat. Le même récit mentionne que cet événement signe le début d'un temps de conflit dramatique avec ses opposants : « Et voilà pourquoi les Juifs persécutaient Jésus : parce qu'il faisait cela un sabbat » (Jn 5,16).

[2] *Un séjour vers l'autre côté : « deux jours »*. La mention temporelle de « deux jours » s'insère dans la description du séjour de Jésus dans la région de Samarie alors qu'il est en marche vers la Galilée : « Quand donc les Samaritains vinrent vers lui, ils le prièrent de demeurer chez eux, et il y demeura deux jours » (Jn 4,40). Nous avons déjà évoqué cet épisode où Jésus est accueilli en territoire étranger et reconnu comme le « sauveur du monde » par les Samaritains de la ville : « Nous avons entendu nous-mêmes et nous savons qu'il est vraiment le Sauveur du monde » (Jn 4,42). Remarquant cet événement, le récit mentionne ensuite qu'« après ces deux jours, il partit de là pour la Galilée » (Jn 4,43). De même, nous repérons une autre mention de ces 'deux jours' lors d'une situation similaire à celle que nous venons d'évoquer : « Quand donc il eut appris que Lazare était malade, alors même il demeura deux jours à l'endroit où il se trouvait » (Jn 11,6). Cherchons donc l'endroit où il se trouvait. Le texte nous l'indique précédemment : « Et il s'en alla de nouveau de l'autre côté du Jourdain, à l'endroit où Jean était d'abord à baptiser, et il demeurait là. Et beaucoup vinrent vers lui et crurent en lui » (Jn 10,40-42). Nous retiendrons que pendant ces « deux jours », le récit montre Jésus en relation avec une grande diversité de gens d'origine païenne, parmi lesquels « beaucoup crurent en lui » (Jn 10,42).

[3] *Entre le 'troisième jour' de la semaine inaugurale et l'attente de la résurrection en 'trois jours'*. L'indication de l'*adjectif numéral ordinal*<sup>120</sup> du « troisième jour » liée à l'*adjectif numéral cardinal*<sup>121</sup> « trois jours » permet de resituer la temporalité du récit dans le temps de l'être ensemble. En ce qui concerne l'emploi de l'*adjectif numéral ordinal* « troisième », il permet de situer l'événement selon l'ordre de son apparition au cours de la première semaine du ministère public de Jésus.

<sup>120</sup> Termes employés par le Dictionnaire LE ROBERT, *Analyse comparative des mots*, pour indiquer le rang d'un élément dans un ensemble et marque l'ordre.

<sup>121</sup> Termes employés par le Dictionnaire LE ROBERT, *Analyse comparative des mots*, pour indiquer une quantité.

Sur cette notion d'ordre et de classement, le texte signale ce qui suit : « Et ce troisième jour, il y eut une noce à Cana de Galilée » (Jn 2,1). À cette noce il y a des invités : « La mère de Jésus y était. Jésus aussi fut invité à la noce, ainsi que ses disciples » (Jn 2,1b-2). Nous nous réservons d'étudier à un autre moment l'indication temporelle de l'heure qui n'est pas encore arrivée. Pour le moment, retenons ce « troisième jour ».

Après cet événement, le récit introduit une autre transition temporelle que nous citons ici en raison de son lien avec le temps de l'être ensemble : « Après cela, il descendit à Capharnaüm, ainsi que sa mère, ses frères et ses disciples, et ils n'y demeurèrent que quelques jours » (Jn 2,12). En effet, autour de cette indication temporelle du « troisième jour », le récit nous révèle le croisement de plusieurs événements où les disciples participent activement au déroulement de l'action. D'abord, Jésus, sa mère, ses frères et ses disciples sont invités et sont présents ensemble à la fête d'un mariage. Puis la mère s'aperçoit que le vin manque et sa remarque donnera lieu, après quelques diligences, au changement de l'eau en vin de la part de Jésus. La demande de Marie concerne les invités et leur donne une participation décisive dans le déroulement de la fête. Ensuite, les invités mentionnés descendent ensemble à Capharnaüm où ils ne « demeurèrent que quelques jours » (Jn 2,12). Enfin, nous découvrons dans ce récit que le signe par lequel Jésus signifie sa gloire ne se réduit pas uniquement au signe visible du changement de l'eau en vin, mais la manifestation de la gloire de Jésus prend corps dans l'acte poétique de *se trouver ensemble* à l'occasion de cette fête. Dès le 'troisième jour' ce qui est visible est la poétique de la mise en œuvre de la vie d'ensemble.

En ce qui concerne l'emploi de l'*adjectif numéral cardinal* indiqué par l'expression « trois jours » il annonce l'accomplissement d'un événement futur dans un court délai de temps. Cette indication est mentionnée lorsque Jésus se rend pour la première fois à Jérusalem à l'occasion de la « Pâque des Juifs » (2,13). En cette circonstance, Jésus se dirige au Temple et il chasse de ce lieu de culte les vendeurs. Dans ce contexte, Jésus affirme : « Détruisez ce Sanctuaire, et en trois jours je le relèverai » (Jn 2,19). Ses interlocuteurs ne tardent pas à donner la réplique à cet avertissement prophétique : « Voilà quarante-six ans qu'on travaille à bâtir ce Sanctuaire, et toi, en trois jours tu le relèverais ! » (Jn 2,20). Finalement, le récit explicite le sens de cette prophétie de Jésus : « Mais lui parlait du Sanctuaire de son corps » (Jn 2,21). En fait, nous observons ici l'entrée de Jésus dans un temps dramatique. De même, ce chiffre « trois jours » indique le court délai qui sépare le temps de sa passion de celui de sa résurrection où son corps sera relevé en trois jours. Le récit évoque un autre temps pascal qui se constitue à côté de la pâque des Juifs. Ce temps est suggéré par la « mémoire » des disciples remarquée à deux

reprises. Le premier rappel fait écho au Psaume 69,10 : « Ses disciples se rappelèrent qu'il est écrit : 'Le zèle pour ta maison me dévorera' ». Le second rappel évoque la mort et la résurrection de Jésus: « Lors donc qu'il se fut relevé d'entre les morts, ses disciples se souvinrent qu'il disait cela, et ils crurent l'Écriture et la parole que Jésus avait dite » (Jn 2,22). En effet, les disciples se découvrent *mémoires vivantes* de l'événement pascal. Ainsi, le *temps de proximité* entre la *présence corporelle de Jésus* qui vient d'annoncer ce qui se passera au futur, – « en trois jours je le relèverai » (Jn 2,19) –, et la *mémoire postpascale des disciples* ouvre le temps de la découverte de la relation d'être ensemble « Père, Fils, Esprit Saint et disciples ».

[4] *Le passage de la mort à la vie : « c'est le quatrième jour »*. Nous trouvons ce « quatrième jour » lors de l'épisode de la mort et reviviscence de Lazare : « Étant donc venu, Jésus trouva Lazare depuis quatre jours déjà au tombeau » (Jn 11,17). En fait, à l'occasion de la mort de Lazare, le texte note que beaucoup de gens sont rassemblés autour de Marthe et Marie : « Beaucoup de Juifs étaient venus chez Marthe et Marie, pour les reconforter au sujet de leur frère » (Jn 11,19). Ensuite, Marthe confirmera encore le temps de la mort de Lazare : « Seigneur, il sent déjà : c'est le quatrième jour » (Jn 11,39). Ainsi, ce « quatrième jour » nous fait comprendre l'expérience du point de vue de Jésus et des disciples relatif au passage de la mort à la vie à l'intérieur du drame humain touché par l'événement de la mort. Jésus signifie ce passage lorsqu'il dit : « Lazare, ici, dehors ! » (Jn 11,43).

[5] *L'accueil triomphal de Jésus à Jérusalem : « cinq jours avant la Pâque »*. Bien que le texte ne se reporte pas directement à ce cinquième jour, il apparaît sous une autre forme. Notamment, le verset 1 du chapitre 12 nous en donne un écho : « Jésus donc, six jours avant la Pâque, vint à Béthanie » (Jn 12,1). Après cette indication de six jours, le texte nous donne une autre précision temporelle qui évoque le cinquième jour avant la Pâque : « Le lendemain » (Jn 12,12). En fait, à l'occasion de la Pâque, « la foule nombreuse qui était venue pour la fête, apprenant que Jésus venait à Jérusalem, prit les rameaux des palmiers et sortit au-devant de lui ; et ils poussaient des cris : 'Hosanna ! Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur, et le roi d'Israël !' » (Jn 12,12-13). Lors de cette acclamation de la foule pour l'entrée de Jésus à Jérusalem, le caractère religieux et politique de sa passion est souligné : celui qui vient au nom du Seigneur est le roi d'Israël. De même, en lien avec cette scène, apparaît la rencontre de Jésus avec des Grecs :

Il y avait là quelques Grecs, de ceux qui montaient pour adorer pendant la fête. Ceux-ci donc s'avancèrent vers Philippe, qui était de Bethsaïde en Galilée, et ils priaient, en disant : 'Seigneur, nous voudrions voir Jésus'. Vient Philippe, et il le dit à André ; vient André, ainsi que Philippe, et ils le disent à Jésus (Jn 12,20-22).



Ce passage cité nous prévient de deux notes importantes pour notre étude sur *le temps vécu ensemble*. La *première* porte sur l'initiative des Grecs consistant dans le désir de « voir Jésus ». D'après Léon-Dufour, cette attitude « laisse entendre davantage, leur disposition à croire en lui<sup>122</sup> ». En fait, l'entrée sur scène des Grecs constitue un événement unique avec la mention précédente de la foule qui acclame Jésus le Béni de Dieu et le roi d'Israël. En conséquence, les Pharisiens murmurent entre eux : « Voilà que tout le monde est parti à sa suite ! » (Jn 12,19). Autour de cet épisode de l'entrée des Grecs sur la scène, le récit fait allusion à une autre délibération de la communauté naissante marquée par la participation des disciples. En effet, la consultation passe de Philippe à André : « vient André, ainsi que Philippe, et ils le disent à Jésus » (Jn 12,22).

[6] *Marie oignit les pieds de Jésus : « six jours avant la Pâque »*. Le récit dont il s'agit décrit la scène d'un dîner après l'événement de la reviviscence de Lazare où, au cours du repas, Marie oignit Jésus. Voici le texte : « Jésus donc, six jours avant la Pâque, vint à Béthanie, où était Lazare que Jésus avait relevé d'entre les morts » (Jn 12,1). En effet, notons que cet événement est placé dans le récit johannique avant l'épisode de Lazare comme quelque chose qui a déjà eu lieu :

Il y avait un malade, Lazare, de Béthanie, le village de Marie et de Marthe, sa sœur. C'est cette Marie qui oignit le Seigneur de parfum et lui essuya les pieds avec ses cheveux, et c'est son frère Lazare qui était malade (Jn 11,1-2).

Nous trouvons dans cette exposition anticipée une autre anticipation de ce qui est en devenir et à nouveau visible dans le geste de Marie. Cette anticipation est signifiée par Jésus selon ces termes : « Laisse-la ! Elle se proposait de garder ce parfum pour le jour de mon ensevelissement » (Jn 12,7). Sur ce point, l'interprétation que Léon-Dufour propose rend compte d'un acte d'anticipation présent dans le propos de Marie :

Elle pensait utiliser ce parfum le jour de mon ensevelissement. Si elle ne l'a pas cédé en faveur des pauvres, c'était afin de le garder pour le jour de ma sépulture et elle a fait cela maintenant<sup>123</sup>.

En effet, dans les paroles de Jésus, nous repérons ce temps anticipé de l'hommage offert par Marie au Maître. Quant à nous, dans cette anticipation nous repérons que le *temps pascal* (mort-résurrection) est déjà présent et qu'il se rend perceptible dans l'épisode de Lazare et de Marie.

---

<sup>122</sup> LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l'Évangile de Jean*, tome II, Paris, Seuil, 1990, p. 459.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 447.

\*

En guise de conclusion, nous proposerons de retenir quelques points autour de ce *temps pascal* de la rencontre. En fait, nous venons d'observer le *temps vécu ensemble* dans cette distribution des journées telle que nous le proposons. Ainsi, les journées que nous venons de considérer portent en elles-mêmes une tension progressive vers la Pâque. Certes, l'événement pascal est bien présent à l'intérieur de chaque journée évoquée. Par exemple, lors de l'indication de « ce jour-là », Jésus est aperçu par les deux disciples de Jean, quand il passe à côté d'eux. Par cette même indication, nous observons le passage de la maladie à la guérison de l'homme qui emporta son grabat et se mit à marcher. Enfin, ces événements sont advenus lorsque « Jésus monta à Jérusalem » (Jn 5,1).

Suite à l'analyse de la notion temporelle 'deux jours', nous avons repéré la *proximité* de Jésus des Samaritains lors de son passage vers la Galilée où « beaucoup crurent en lui » (Jn 4,39 et 10,42). Quant à l'indication du « troisième jour », nous avons noté l'expérience de partage avec les disciples lors d'une fête où ils sont eux-mêmes les protagonistes de sa réussite. Après cela, l'ensemble des invités descendit à Capharnaüm. De même, le récit évoque aussi le relèvement du sanctuaire de son corps au troisième jour. Ceci annonce expressément l'événement de la Pâque. Ensuite, le « quatrième jour » est signifié par le passage de la mort à la vie de Lazare. Cette anticipation de l'expérience pascale prépare la Pâque du Maître. Puis, le « cinquième jour » avant la Pâque, la foule acclame Jésus le Béni de Dieu et le roi d'Israël. À cette occasion, nous repérons la rencontre de Jésus avec les Grecs et la délibération communautaire des disciples.

Finalement, la référence au « sixième jour » avant la Pâque nous introduit dans un temps anticipé avec le geste de Marie d'oindre les pieds de Jésus « avec une livre de parfum de vrai nard d'un grand prix » (Jn 12,3). Cet événement devait avoir lieu pour rendre hommage au Maître lors de sa mort, mais Marie a voulu l'anticiper « six jours avant la Pâque ». Ainsi, dans la suite, nous allons découvrir le temps de vivre ensemble autour de ce « tandis qu'il fait jour ».

## ii- *Entre le jour et la nuit*

Le récit johannique reconnaît une autre indication temporelle que celle d'un temps historique (mois, jour, année), comme nous l'avons vu précédemment, où la référence au jour naturel permet de repérer la durée et de dater un événement donné. C'est le cas de la mise en parallèle entre la lumière du jour et l'obscurité de la nuit. L'économie narrative accorde à ce genre de temporalité le nom de *présent scénique* qui acquiert « une sorte d'atemporalité souvent utilisé dans une description<sup>124</sup> ». Chez Jean, nous noterons que ce temps scénique qualifie la globalité du temps chronologique du récit.

De même, le récit se réfère aussi au jour et à la nuit dans un *cadre temporel scénique* qui évoque l'opposition entre le diurne et le nocturne, entre la lumière et les ténèbres. C'est ainsi que dans la suite nous allons observer l'usage scénique du temps où sont en *opposition* le jour et la nuit<sup>125</sup>. Puis, nous observerons l'usage johannique du temps scénique de la nuit porté par un personnage comme une sorte de protestation prophétique. En fait, le phénomène de la proxémique nous a permis de penser la distance par la '*proximité*', dans ces indications temporelles nous allons étudier l'incompatibilité entraînée par l'*opposition* entre la lumière et l'obscurité.

[1] *L'opposition entre le jour et la nuit*. Le récit attribue à Jésus lui-même la référence à l'opposition de la lumière du jour et de la nuit. Nous le constatons lors de l'interrogation des disciples sur la cécité présumée coupable d'un homme. Jésus leur répond : « Ni lui n'a péché, ni ses parents, mais c'est pour qu'en lui soient manifestées les œuvres de Dieu » (Jn 9,3). Et Jésus ajoute :

---

<sup>124</sup> SIMONNET Emile, *Temps verbaux*, p. 7, <http://emile.simonnet.free.fr/sitfen/narrat/tempsverbaux.htm>. Consulté le 07 janvier 2012. L'auteur note que ce *présent scénique* ou présent de la description « met le décor en quelque sorte sous nos yeux ; on peut constater qu'il ne s'agit pas d'un présent de vérité générale (les temps des proverbes, des définitions). Mais la description ne semble pas inscrite dans le temps ; on rapprochera cet emploi d'un présent de narration ou historique, même si l'effet rhétorique recherché n'est pas celui de la dramatisation. Il s'agit plutôt de donner au lecteur l'impression qu'il voit [l'éclairage de la scène] ».

<sup>125</sup> Citons encore deux autres exemples se référant à la fin de la journée. *Premièrement*, l'emploi du terme « *opsios* » (soir). Il s'agit de Jn 6,16 qui traite l'épisode de la tempête : « Quand le soir fut venu, ses disciples descendirent au bord de la mer ». *Deuxièmement*, l'usage du terme « *nux* » (nuit). Cette référence intervient dans la scène où Pierre et ses compagnons vont pêcher sur le lac Tibériade. Le texte note qu'« ils partirent et montèrent dans le bateau ; et cette nuit-là ils n'attrapèrent rien » (Jn 21,3). Tout comme au temps de la mort de Jésus, le Maître est séparé des disciples. Ainsi, la nuit ou le soir évoque l'absence de Jésus parmi les disciples.

Tant qu'il fait jour, il nous faut travailler aux œuvres de Celui qui m'a envoyé ; vient la nuit (*nux*), où nul ne peut travailler. Aussi longtemps que je suis dans le monde, je suis la lumière du monde (Jn 9,4-5).

De ce dialogue entre disciples et Maître (Rabbi) apparaît un lien entre le jour et l'œuvre de Dieu. Plus concrètement encore, Jésus se montre aux disciples comme la lumière du monde. En fait, s'il est lui-même la lumière du jour, les disciples comprennent que l'accomplissement de l'œuvre du Père est réalisable tandis qu'il est présent parmi eux. Notons pareillement l'usage que Jésus fait du « nous » pour nous faire comprendre la participation des disciples à l'accomplissement de l'œuvre du Père. Elle est aussi une œuvre de l'ensemble. Sur ce point, Léon-Dufour note : « En associant ses disciples par un 'Nous' qui surprend un peu, Jésus précise qu'il doit agir tant qu'il fait jour<sup>126</sup> ».

De même, nous trouvons une autre indication temporelle où apparaît cette opposition entre le jour et la nuit. Il s'agit de l'épisode de Lazare. Le texte note :

N'y a-t-il pas douze heures dans le jour ? Si quelqu'un marche le jour, il n'achoppe pas, parce qu'il voit la lumière de ce monde, mais si quelqu'un marche la nuit, il achoppe, parce que la lumière n'est pas en lui (Jn 11,9).

En fait, contrairement à l'effectivité de la lumière du jour qui rend poétique l'œuvre du Père, la nuit marque un arrêt dans la poursuite de cette œuvre, car : « nul ne peut travailler » (Jn 9,4). C'est le cas du verset 11,9 où Jésus met en scène un *marcheur du jour* et un *marcheur de la nuit*. Quant au premier, il s'agit de quelqu'un qui ne trébuche pas puisque son repère dans l'espace est dû à la « lumière du monde ». Nous avons déjà noté que Jésus lui-même s'est présenté en tant que lumière : « Je suis la lumière du monde » (Jn 9,5). De plus, en 8,12 le récit johannique note cette autoréférence de Jésus à la lumière : « Moi, je suis la lumière du monde ; celui qui me suit ne marchera pas dans les ténèbres, mais il aura la lumière de la vie » (Jn 8,12). Effectivement, le *marcheur du jour* auquel Jésus se réfère est le groupe de disciple qui fait chemin à sa suite. Ainsi, le *marcheur du jour* n'a d'autre lumière que la présence du Maître.

Quant au *marcheur de la nuit*, il s'agit de quelqu'un qui se trouve dans un état de cécité. Cet état d'aveuglement le met dans la situation de faire des faux pas. Puisque, celui qui marche dans la nuit n'a même pas la vie, « parce que la lumière n'est pas en lui » (Jn 1,9), car la lumière signifie la présence de la vie qui demeure dans le corps du *marcheur du jour*. Un exemple du

---

<sup>126</sup> LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l'Évangile de Jean*, tome II, Paris, Seuil, 1990, p. 335. L'auteur fait remarquer ceci dans la note 19, de cette même page : « Selon les meilleurs manuscrits, la leçon « nous » est préférable à la leçon « je ». La communauté johannique est associée à l'action de Jésus : les disciples doivent, eux aussi, 'œuvrer les œuvres de Celui qui m'a envoyé' (Cf. 3,11 ; 4,35-38 ; 11,7.15s ; 12,36), comme ce sera dit explicitement en 14,12 ; 15,17.20 ».

marcheur de la nuit est Judas. Nous trouvons cette indication lors du repas commun entre Jésus et les disciples, « pendant un dîner, alors que déjà le diable avait mis au cœur de Judas Iscariote, fils de Simon, le dessein de le livrer » (Jn 13,2). Le texte note que Judas : « ayant donc pris la bouchée, il sortit aussitôt. C'était la nuit ! » (Jn 13,30). Cette nuit évoque la trahison de Judas et sa sortie de l'espace communautaire.

[2] *Le temps scénique de la nuit comme protestation prophétique, le cas Nicodème.* Une autre référence à la nuit est notée lorsque Nicodème rend visite à Jésus. Le texte indique ce qui suit :

Il y avait parmi les Pharisiens un homme du nom de Nicodème, un chef des Juifs. Celui-ci vint vers Jésus de nuit (Jn 3,1-2).

En fait, dans la globalité du récit, Nicodème est mentionné plusieurs fois, fortement lié à la nuit et à la passion de Jésus. Notamment, au moment le plus dramatique de la discussion des Pharisiens sur le comportement de Jésus – il est traité de ‘maudit’ et de ‘racaille’ ne connaissant pas la Loi –, apparaît Nicodème, celui qui a rencontré Jésus de nuit. Le texte précise : « Nicodème, l'un d'entre eux, celui qui était venu de nuit vers Jésus » (Jn 7,50). Dans cette scène nous observons que les Pharisiens veulent condamner Jésus à mort. Cependant, Nicodème ne partage pas cette opinion, il est partisan plutôt d'une correcte interprétation de la Loi : « Notre loi condamne-t-elle un homme sans que d'abord on l'entende et que l'on connaisse ce qu'il fait ? » (Jn 7,51). En outre, après la mort de Jésus, lorsque le corps du Maître est encore cloué sur le bois de la croix, Nicodème est mentionné avec Joseph d'Arimatee parmi ceux qui font des diligences pour enlever le corps de la croix. Tout comme auparavant, Nicodème est présenté comme celui qui était venu rencontrer Jésus de nuit : « Nicodème aussi vint, celui qui au début était venu vers Jésus de nuit » (Jn 19,39).

En effet, l'entrée progressive de Nicodème sur la scène du récit nous fait découvrir plusieurs aspects du phénomène de la nuit. D'abord, Nicodème est reconnu comme celui qui vient de nuit rencontrer le Maître. Durant ce rendez-vous ils ont parlé de l'intérêt de naître d'en haut pour voir et entrer dans le Royaume de Dieu. En fait, le récit nous fait comprendre que la nuit comme indication temporelle du moment où se produit la rencontre entre les deux, signifie l'état de ceux qui ne sont pas encore nés d'en-haut et qui n'ont pas la possibilité de voir et d'entrer dans le Royaume de Dieu. Puis, notons que Nicodème prend ouvertement position en faveur du Maître lorsque les Pharisiens cherchent des accusations pour mettre Jésus à mort. Ainsi, par son attitude, Nicodème manifeste explicitement sa sympathie envers Jésus. Il reconnaît appartenir au groupe qui croit en Jésus. Pourtant, dans cette situation, la nuit signifie l'enfermement des membres du Sanhédrin qui, à tout prix, veulent mettre fin à la

vie de Jésus. *Enfin*, la présence de Nicodème est aussi attestée au moment où l'on descend de la croix le corps de Jésus. Le texte dit qu'il « apportait un mélange de myrrhe et d'aloès d'environ cent livres » (Jn 19,39). Ces aromates serviront ensuite pour l'ensevelissement du corps de Jésus. En ce passage, la nuit mentionnée à l'occasion de l'entrée de Nicodème sur la scène rappelle sa disposition à ouvrir un chemin de foi et de sens au milieu même de la nuit. En fait, ce chemin parcouru pendant la nuit le conduit à se retrouver dans l'attente fidèle de la vie que le Ressuscité promet à tous ceux qui l'écoutent.

Liée à l'indication temporelle de la journée, nous allons maintenant découvrir l'ancrage le plus décisif du temps johannique, celui qui se fonde dans l'événement du *Grand Jour*.

### c- Un grand jour

Nous venons de signifier le traitement johannique de la nuit selon son double versant. D'une part, elle évoque la fin de la journée, au cours de laquelle se dévoile un acte dramatique. En outre, la nuit signifie une dénonciation prophétique. Dans le cas de Nicodème, après sa rencontre nocturne avec Jésus – « lumière du monde » –, Nicodème porte avec lui la *dénonciation prophétique* de tout attentat contre la vie et la vérité, attentat complice de l'ombre et de la nuit. Cette dénonciation prophétique trouvera son acmé poétique lorsque Nicodème se rendra au calvaire portant avec lui des aromates pour ensevelir le corps du Maître. En fait, avec le traitement johannique du « Grand Jour<sup>127</sup>», nous sommes au cœur de la journée de la Passion. Nous allons signifier cet événement en tenant compte de deux détails que le récit donne entre les derniers moments précédant la mort de Jésus et les premières indications suivant la mort de Jésus. Les deux détails sont : [1] la soif de Jésus liée à son cri : tout est achevé, [2] le corps ne reste pas sur la croix pendant le sabbat.

[1] *La soif de Jésus liée à son cri : tout est achevé*. En ce qui concerne ce premier détail donné par le texte, nous pouvons reconnaître que la soif dans la scène de la croix est associée à la mort de Jésus et à l'accomplissement de l'Écriture : « Après cela, sachant que désormais tout était achevé (*teleo*), pour que fût accomplie l'Écriture, Jésus dit : 'J'ai soif' » (Jn 19,28). Sur ce point,

---

<sup>127</sup> Nous trouvons aussi d'autres références à ce jour comme c'est le cas de Jn 6,40 : « au dernier jour » ou Jn 14,20 : « en ce jour-là ».

Zumstein note que ce 'j'ai soif' est « en profonde cohérence avec l'ultime *teleo* (c'est achevé ; Jn 19,30) ; le Christ johannique affirme, par cette parole, sa volonté d'accomplir la volonté du Père et par là même de mener sa mission à son terme<sup>128</sup> ». Ainsi, la soif du crucifié affirme l'accomplissement de l'œuvre du Père qui coïncide avec l'achèvement de sa mission sur le bois de la croix.

À propos de ce lien entre la 'soif' et le 'cri', le récit a anticipé cette correspondance lorsque Jésus se rend pour la troisième fois à Jérusalem à l'occasion de la fête des Tentes. Le texte note : « Tandis qu'on était déjà au milieu de la fête, Jésus monta au Temple, et il enseignait » (Jn 7,14). Puis, le texte donne cette précision : « Le dernier jour, le grand jour de la fête, Jésus se tenait là ; et il cria : 'Si quelqu'un a soif, qu'il vienne vers moi, et qu'il boive' » (Jn 7,37). Ainsi, à l'occasion de la fête des Tentes, Jésus se rend au Temple pour enseigner (*edidasken*). Quelques éléments de cette correspondance entre la *soif* et le *cri* de Jésus méritent d'être analysés de plus près.

D'abord, le sens profond de la célébration de la fête de Tente a pour objet un changement de vie. Ce que Léon-Dufour fait observer, c'est que le récit johannique veut signifier que :

La libation solennelle de l'eau puisée à Siloé n'était pas seulement une demande de la pluie pour l'année à venir, elle tendait aussi au renouvellement spirituel de Sion, qu'Ézéchiel avait annoncé sous le symbole de l'eau sortant du Temple<sup>129</sup>.

Ensuite, le récit johannique nous indique la disposition corporelle de Jésus à l'occasion de cette fête, qui atteste qu'il est debout. Sur ce point, Léon-Dufour note :

Jésus n'est pas assis comme un rabbi qui enseigne (cf. Mt 23,2 ; 26,55) ; il est debout (cf. Ac 13,16) dans une attitude prophétique<sup>130</sup>.

Puis, arrive le moment le plus solennel où Jésus prend la parole pour s'adresser aux assoiffés et les appeler à venir à lui. Ainsi, Léon-Dufour fait encore cette remarque :

Dans la mémoire d'Israël, ce don fait aux assoiffés restait présent comme une expérience spirituelle : il avait signifié que la plénitude d'être vers laquelle l'homme aspire ne peut venir que du Dieu unique<sup>131</sup>.

---

<sup>128</sup> ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 253.

<sup>129</sup> LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l'Évangile de Jean*, tome II, Paris, Seuil, 1990, p. 233. L'auteur se réfère au passage d'Ézéchiel 47,1-12.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 233, note 79.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 233. L'auteur observe dans cette même page, note 82 : « Physiquement, avoir soif, c'est à la fois désirer l'eau qui manque à l'organisme et expérimenter que l'eau est constitutive de l'être humain. Ce n'est

En effet, l'auteur note que le fait d'« avoir soif, c'est désirer un accomplissement de soi conforme à la vocation inscrite dans la personne humaine, marquée dès sa création par une secrète ressemblance à l'Autre<sup>132</sup> ». Enfin, le fait d'avoir soif ne signifie pas un désir provisoire de l'homme croyant, mais il est la condition indispensable pour se mettre à la suite du Maître. Avoir soif de Dieu, comme le montre la vie de Jésus, est une exigence fondamentale à l'accomplissement communautaire – Jésus et ses disciples – de l'œuvre du Père. Le sommet de cet accomplissement est donné sur le bois de la croix.

[2] *Au jour du sabbat, le corps ne reste pas sur la croix.* Le récit rend compte de la *proéminence temporelle* entre le jour de la crucifixion de Jésus et le jour de la Préparation. Le texte note : « c'était la Préparation, pour que les corps ne restent pas sur la croix pendant le sabbat – car c'était *un grand jour* que ce sabbat ! » (Jn 19,31). Nous sommes à la veille du sabbat, la sainte journée. Ce sabbat coïncidait cette année-là avec la fête de la Pâque. Ainsi, la célébration allait commencer un vendredi soir, à la tombée de la nuit. Comme le note Zumstein :

L'exécution n'a pas eu lieu un jour ordinaire, mais – comme le souligne le commentaire du narrateur – un jour de préparation du sabbat (préparation) – et pas de n'importe quel sabbat, puisque ce dernier coïncide avec la fête de la Pâque<sup>133</sup>.

Dans cette indication johannique nous observons une discordance entre les corps cloués sur le bois de la croix et l'empressement à la préparation du sabbat. Cette dissymétrie est notée par le narrateur avec une profonde ironie : « car c'était un grand jour que ce sabbat ! » (Jn 19,31). En fait, ce recours à l'ironie nous fait comprendre que le sens profond de ce passage ne se trouve pas dans cette coïncidence entre les corps cloués sur le bois de la croix et la préparation du grand jour du sabbat. Le *Grand Jour* qui est en train d'advenir trouve sa signification dans ce corps mort sur la croix et pourtant il sort de l'encadrement du sabbat. C'est dans cette perspective que le *Grand Jour* qui vient d'être signifié par le corps de Jésus dévoile une autre réalité concernant un *acte de proximité*. Nous allons montrer cette réalité par un exemple. Il s'agit de l'épisode où Jésus est dépouillé de ses habits au moment de sa crucifixion. Le texte note : « Ils prirent aussi la tunique ; mais la tunique était sans couture, tissée d'une seule pièce de haut en bas » (Jn 19,23). Ainsi, cette tunique illustre bien la totalité de la vie de Jésus : « sans couture, tissée d'une seule pièce de haut en bas ». En fait, ce tissu en *pièce unique* qu'il a porté lors de ses rencontres avec les autres fait apparaître son acte de

---

donc pas seulement éprouver une absence, c'est réaliser en creux la présence, sous forme de désir, de cette réalité ».

<sup>132</sup> LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l'Évangile de Jean*, tome II, Paris, Seuil, 1990, p. 233.

<sup>133</sup> ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 258.



*proximité* dans chaque rencontre de Jésus avec les hommes en son passage vers le Père pour rassembler et réunir en une '*pièce unique*' les « enfants de Dieu dispersés » (Jn 11,52). Enfin, le *Grand Jour* est pour nous le temps de la *proximité* de Dieu auprès de ses 'enfants' par le corps de son Fils cloué sur le bois de la croix. Dans la suite, nous allons repérer une autre série d'indications temporelles, celle d'un temps à venir.

## 2. Le temps à venir

Nous venons de reconnaître le temps vécu ensemble au quotidien précisé en termes de temps scénique et de temps événementiel ou historique. En effet, nous avons constaté le traitement johannique du *temps pascal de la rencontre* entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples, sous l'aspect du *temps vécu*. Par la suite, nous repèrerons à côté de ce temps quotidien une autre indication temporelle, celle d'un *temps à venir* comme cette précision le formule « Mon temps (*kairos*) n'est pas encore venu » (Jn 7,6) ou celle-ci : « au dernier jour » (Jn 6,39) ou encore : « en ce jour-là » (Jn 14,20). En fait, tout comme dans la *première partie de ce chapitre*, ce temps à venir, en tant qu'événement futur vers lequel s'oriente l'action, se réfère à l'attente du « grand jour ».

De manière à reconnaître la référence à l'*attente de l'heure*, nous aborderons deux modes d'apparition dans le texte. D'*une part*, l'heure se présente dans sa formulation négative et liée à l'événement de la croix : « mon heure n'est pas encore venu ». Dans ce cas, ce temps à venir est fortement lié à l'heure des opposants. D'*autre part*, l'heure évoque l'arrivée de quelque chose au temps futur. Ainsi, l'heure est liée à l'expérience des disciples similaire à celle du Maître concernant l'événement de la croix, et elle évoque aussi la résurrection future : « l'heure vient où tous ceux qui sont dans les sépulcres entendront sa voix » (Jn 5,28). Comme nous l'avons indiqué précédemment, notre intérêt est de découvrir une *poétique du temps pascal* de l'être ensemble. Repérons maintenant l'heure dans sa formulation négative du « pas encore ».

## a- L'heure qui n'est pas arrivée

Deux dispositions scéniques apparaissent en rapport à l'attente de l'heure selon la formule négative du « pas encore ». D'un côté, l'attente est liée à l'heure de la rencontre ; cette heure apparaît lors du premier signe (« *seméion* ») à Cana. De l'autre, l'attente évoque l'heure des opposants qui sont prêts à saisir Jésus pour accomplir leur dessein meurtrier. Observons maintenant la première disposition scénique de l'heure d'être ensemble.

En fait, le cadre scénique est précisé lorsque la mère de Jésus lui dit : « ils n'ont pas de vin » (Jn 2,3). À ce signalement de la mère, Jésus répond : « Quoi pour moi et pour toi, femme ? Mon heure n'est pas encore arrivée » (Jn 2,4). Marie-Emile Boismard propose cette traduction : « Qu'est-ce que cela nous fait à tous deux ? Qu'avons-nous affaire ensemble dans cette situation ?<sup>134</sup> ». D'une autre façon, Léon-Dufour alerte que l'expression peut, en raison de l'absence de signe de ponctuation dans les anciens manuscrits, être interprétée pour une formulation négative<sup>135</sup> et telle qu'elle est habituellement traduite. Cependant, cette phrase peut aussi être entendue comme une forme interrogative : « *mon heure n'est-elle pas encore arrivée*<sup>136</sup> ? Dans ce dernier cas, l'heure était déjà arrivée et le signe (« *seméion* ») que Jésus va accomplir fait partie de l'arrivée de l'heure. Nous retenons plutôt le sens de la formule négative qui renforce la tension vers l'heure de la passion<sup>137</sup> et l'imminence de son dénouement.

En effet, ce passage nous fait découvrir au moins deux détails concernant le temps d'être ensemble. En *premier lieu*, la signification de l'heure dont il est question ici. Selon le même Evangile de Jean, l'heure évoque le temps de l'accomplissement de l'œuvre de Dieu. Dans un sens plutôt apocalyptique, le livre de Daniel signifie l'arrivée de l'heure comme le temps de la

<sup>134</sup> Traduction proposée par BOISMARD Marie-Emile, *Du Baptême à Cana*, Paris, Cerf, 1956, p. 144.

<sup>135</sup> Cf. LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l'Evangile de Jean*, tome I, Paris, Seuil, 1988, pp. 230-231 ; surtout la note 139, p. 230 où l'auteur cite aussi BOISMARD et VANHOYE, « Interrogation johannique et exégèse de Cana », *Biblique* 55 (1974), 157-177.

<sup>136</sup> LÉON-DUFOUR adopte l'interprétation au sens de l'interrogation positive qui auparavant était proposée par Grégoire de Nysse et Theodore de Mopsuestie. Dans l'exégèse contemporaine, elle est relancée par BOISMARD et VANHOYE. Pour sa part, BROWN opte pour la traduction au sens négatif. Cf. Xavier LÉON-DUFOUR, *Lecture de l'Evangile de Jean*, tome I, Paris, Seuil, 1988, p. 230, note 139. Et Raymond BROWN, *The Gospel According to John*, trad. espagnole, *El Evangelio Según Juan*, Madrid, Cristiandad, [1966] 1979, 320.

<sup>137</sup> Le verset résiste à une unique interprétation pour laisser place à une double possibilité de signification. Même si nous adoptons maintenant la forme négative, gardons en tension les deux propositions ; d'autres passages étudiés chez Jean font comprendre que certains termes johanniques ont une ambivalence au moment de saisir la nature même de sa signification. En fait, après l'événement de la croix, la communauté johannique lirait ce verset au sens d'une interrogation : « *mon heure n'est-elle pas encore arrivée ?* », puisque c'est l'Esprit du Ressuscité qui continue avec les disciples l'achèvement de l'œuvre de Dieu.

fin : « Fils d'homme, comprends : c'est le temps de la Fin que révèle la vision » (Dn 8,17). Cette tradition est conservée par les Synoptiques pour signifier le *Jour du Seigneur* : (Mt 24, 36.44 ; 25,13 ; Lc 12, 40.46). Nous verrons plus tard, le traitement johannique de l'accomplissement de cette heure tel qu'il est formulé en Jn 5,25 : « Je vous le dis, l'heure vient – et c'est maintenant – où les morts entendront la voix du Fils de Dieu, et ceux qui l'auront entendue vivront ». En fait, le passage évoque le temps de la fin où l'accomplissement de l'œuvre de Dieu est en plein déploiement.

Le récit relève également un autre détail où l'heure de Jésus est liée aux siens. C'est le cas en particulier de la participation des siens à l'œuvre qui manifeste sa gloire. En fait, à la base du changement de l'eau en vin se trouvent les actions silencieuses de Marie et des serviteurs. Ainsi, la manifestation de la gloire telle qu'elle est signifiée par Jésus et les disciples, nous fait comprendre que l'accomplissement de l'œuvre de Dieu se fait en 'équipe'. Selon cette perspective, la traduction de Boismard acquiert toute sa pertinence : « *Quoi à moi et à toi ?*<sup>138</sup> ». Sur ce point, l'auteur conduit à deux sortes d'interprétations. D'une part, la question se centre sur l'affaire qui leur est commune : « *qu'est-ce que cela est, en même temps, pour moi et pour toi ? Qu'est-ce que cela nous fait à tous deux*<sup>139</sup> ? ». En fait, Feuillet considère que cette phrase est la plus juste traduction, en l'interprétant ainsi : « *Qu'avons-nous affaire ensemble (dans cette affaire) ?*<sup>140</sup> ».

D'autre part, la question porte sur la relation d'être ensemble : « *qu'est-ce qu'il y a entre moi et toi, qui nous unisse ou qui nous oppose*<sup>141</sup> ? ». En laissant de côté le sens d'opposition qui n'est pas pertinent dans le cas qui nous occupe, retenons l'aspect de la relation interpersonnelle : « *Qu'y a-t-il entre nous*<sup>142</sup> ? ». En fait, la traduction proposée par Boismard nous permet de souligner la participation active des proches de Jésus (sa mère, ses disciples et les servants) à la « *manifestation de sa gloire* ». Ainsi, dans la précision de l'activité de l'ensemble, nous comprenons que l'heure de la manifestation de la gloire de Jésus implique sérieusement la collaboration de ses disciples et des ses proches. Ainsi, l'attention ne porte plus seulement sur ce que Jésus fait au cours de son passage vers le Père, mais le regard est plutôt porté sur l'œuvre faite avec ses disciples, car l'œuvre de l'ensemble, c'est ce qui manifeste l'œuvre du Père.

À l'inverse de l'expérience heureuse de *l'heure de la rencontre* à l'occasion de la fête de Cana, il y a maintenant à constater une autre heure, celle des opposants. Le texte note plusieurs

---

<sup>138</sup> BOISMARD Marie-Emile, *Du Baptême à Cana*, Paris, Cerf, 1956, p. 144.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>140</sup> FEUILLET André, « L'heure de Jésus et le signe de cana » in, *Études johanniques*, Paris, Desclée, 1962, p. 12, note 4.

<sup>141</sup> BOISMARD Marie-Emile, *op. cit.* (note 138), p. 144.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 149.

moments où les opposants sont prêts à mettre à exécution leur projet de tuer Jésus. Le Prologue a déjà remarqué en deux versets la relation que le *Logos* incarné entretient avec ceux qui s'opposent à sa venue et à son activité : « *Il était dans le monde, et le monde ne l'a pas reconnu* » (Jn 1,10) ; « *Il est venu chez lui, et les siens ne l'ont pas accueilli* » (Jn 1,11). Ainsi, le verset 1,10 souligne le contraste existant entre la présence du *Logos* au monde et la méconnaissance par le monde de la présence en lui du *Logos*. Le verset 1,11 ajoute à ce propos : « *les siens ne l'ont pas accueilli* ». En fait, nous trouvons ici en filigrane la portée dramatique de l'événement de la présence du *Logos*-incarné dans le monde. Le récit montrera progressivement les conséquences dramatiques du refus de Dieu de la part du monde, un monde qui résiste à la sollicitation du *Logos*<sup>143</sup>.

La mise en place d'une instance d'opposition à l'activité et à la vie de Jésus au cours de l'*entretemps* est tissé entre l'avènement du *Logos* dans la chair de l'homme Jésus (pendant qu'il a dressé sa tente parmi nous) et l'arrivée de l'heure de sa croix. Ainsi, Jésus indiquera que le *kairos* (le temps opportun) ou son temps fixé et décisif « n'est pas encore venu » (Jn 7,6). En réponse à ses frères qui eux-mêmes ne croyaient pas en lui, Jésus ajoute : « mais votre temps (*kairos*) à vous est toujours prêt » (Jn 7,6). Sur ce point, Jésus refuse de se montrer et de se manifester au monde par les œuvres qu'il fait. Sur l'insistance de ses frères, Jésus répond : « Vous, montez à la fête ; moi, je ne monte pas à cette fête, parce que mon temps (*kairos*) n'est pas encore accompli » (Jn 7,8).

Nous observons encore deux passages<sup>144</sup> où les opposants ne peuvent rien faire avant l'arrivée de l'heure de Jésus. Sur ce point, le texte note ceci : « Ils cherchaient donc à l'appréhender, et personne ne porta la main sur lui, parce que son heure n'était pas encore venue » (7,30). De même, le 8,20 constate : « Ces paroles, il les prononça dans le Trésor, alors qu'il enseignait dans le Temple ; et personne ne l'appréhenda, parce que son heure n'était pas encore venue ». Dans ces deux cas, le moment d'appréhender Jésus n'est pas possible, parce

<sup>143</sup> BROWN Raymond, *The Gospel According to John (El Evangelio Según Juan)*, traduction espagnole, Madrid, Cristiandad, [1966] 1979, 229. L'auteur suggère dans ces versets des échos du ministère public de Jésus et par là, de la situation dramatique d'exclusion de la synagogue des croyants de la seconde génération des années 65-80. Ainsi, nous trouvons plusieurs indications de cette situation dans le récit, par exemple en 3, 11 : « nous parlons de ce que nous savons et nous attestons ce que nous avons vu ; mais vous n'accueillez pas notre témoignage » ; de même en 3, 19 se lit « la lumière est venue dans le monde et les hommes ont mieux aimé les ténèbres que la lumière » ; encore en 5, 43 : « je suis venu au nom de mon Père et vous ne m'accueillez pas » ou encore, l'incroyance de ses interlocuteurs affirmée en 12, 37 : « Bien qu'il eût fait tant de signes devant eux, ils ne croyaient pas en lui ».

<sup>144</sup> Cf. FEUILLET André, « L'heure de Jésus et le signe de cana » in, *Études johanniques*, Paris, Desclée, 1962, pp. 11-33, spécifiquement les pages 13-14 où l'auteur note que : « Les deux passages parallèles de Jn 7,30 et 8,20 montrent que la phrase est à interpréter comme une négation et de plus que l'Heure de Jésus se réfère à sa Mort-Glorification ». François-Marie BRAUN, l'interprète aussi dans cette même perspective, in, *Jean le théologien, sa théologie, le mystère de Jésus-Christ*, Paris, Gabalda, 1966, pp. 146-150.

que son heure n'est pas encore arrivée. Ainsi, le moment de la saisie de Jésus par les opposants est suspendu à l'attente de l'heure. D'où, dans cet intervalle de l'arrivée de l'heure, la mise en place d'une autre temporalité est celle qui se prépare à trouver la venue du moment opportun (*kairos*) de l'arrestation de Jésus.

Selon ce qui précède, la référence à l'heure de la croix montre que les opposants ne voient pas l'arrivée de cette heure de la même manière que Jésus. Deux plans temporels s'interposent. Ainsi, quand le récit se réfère aux opposants, il rapporte leur propos meurtrier de vouloir tuer Jésus (5,18 ; 7, 1, 19-25 ; 8, 37-40 ; 9, 53). En revanche, quand le récit donne la parole à Jésus à propos de l'heure qui s'approche, il la relie avec le Père : « Elle est venue, l'heure où doit être glorifié le Fils de l'homme. Maintenant mon âme est toute troublée. Et que dire ? Père, sauve-moi de cette heure ! Mais voilà pourquoi je suis venu à cette heure-ci ! Père, glorifie ton Nom » (Jn 12, 23.27-28). En fait, nous sommes face à deux projets qui relèvent de la même heure : pour les opposants, « l'heure » signifie le moment opportun et décisif de saisir l'homme Jésus afin de réaliser leur projet meurtrier. Pour Jésus, l'heure signifie sa *vie pascale*, l'heure « de passer de ce monde au Père » (Jn 13,1). De manière que l'heure pour Jésus relève de sa glorification et de son exaltation à la droite du Père. Sur ce point, Boismard observe : « La glorification-exaltation du Christ commence par son 'élévation' sur la croix ; mais ce n'en est que le premier pas pour parvenir à la droite du Père. En fait, l'heure du Christ, ce n'est pas tant un instant précis, que le 'temps' qui commence au mystère de la glorification<sup>145</sup> ».

## **b- L'heure vient**

Nous venons d'évoquer dans notre étude précédente le traitement johannique de l'attente de l'arrivée de l'heure suivant la formulation négative du « pas encore ». En effet, nous avons noté dans cet énoncé négatif, l'avènement de l'heure en tant qu'il est centré sur l'heure de la croix. Par la suite, nous découvrirons l'attente de l'heure selon une formulation affirmative : « l'heure vient ». Selon cette énonciation affirmative, le récit retrace une série d'événements qui auront lieu à l'arrivée de l'heure : les morts ressusciteront (Jn 5,28), les disciples seront persécutés (Jn 16,2.4) et Jésus parlera ouvertement du Père (Jn 16,25).

---

<sup>145</sup> BOISMARD Marie-Emile, *Du Baptême à Cana*, Paris, Cerf, 1956, p. 153.

[1] *La résurrection des morts*. En fait, avec l'événement de la croix s'inaugure l'avènement eschatologique d'une résurrection de vie réservée aux 'bienfaisants'. Nous observons dans le texte une référence à cet acte eschatologique lors de la guérison du malade de *Bézatha* :

N'en soyez pas étonnés ; parce qu'elle vient, l'heure où tous ceux qui sont dans les tombeaux entendront sa voix, et ils sortiront, ceux qui auront fait (*poiein*) le bien, pour une résurrection de vie, ceux qui auront commis (*prasso*) le mal, pour une résurrection de condamnation (Jn 5,28-29).

Selon ce passage, le lien que fait le texte entre l'acte de la guérison d'un malade et l'événement futur de la résurrection de vie montre que la guérison en vue de recevoir la vie est déjà l'anticipation et la présentification de ce qui adviendra lors de la résurrection *de vie*. Ainsi, la vie de la résurrection est déjà présente dans la vie 'retrouvée' du malade. En fait, le malade guéri dès à présent et la *résurrection corporelle* au futur eschatologique constituent un seul mouvement de participation à la vie divine. Un autre verset, Jn 5,29, nous prévient pareillement de la correspondance entre une *poétique du bien* (ceux qui auront fait '*poiein*' le bien) et *une résurrection de vie*. Tandis que ceux qui auront pratiqué (*prasso*) le mal, seront condamnés. Remarquons l'emploi johannique de ces deux verbes – *poiein* (faire) et *prasso*<sup>146</sup>(pratiquer) – pour distinguer les deux modes de procédure. La *poétique* est réservée à désigner une action qui constitutivement est attachée à la vie.

En effet, le verset Jn 5,21 affirme que l'activité du Père et du Fils est de *faire vivre* : « De même que le Père relève (*egeiro*) les morts et les fait vivre (*zoopoiein*), ainsi le Fils fait vivre (*zoopoiein*) qui il veut ». Nous reconnaissons en ce verset un point-clé de la poétique johannique ; une poétique liée à la résurrection de vie : l'acte du Fils comme celui du Père est de « faire vivre » (*zoopoiein*). Sur ce point, le verset 5,25 témoigne que *cette heure est déjà venue*. En fait, le constat de *l'heure déjà venue* accentue l'évidence d'une *poétique de la vie* du Père et du Fils déjà présente et visible dans les corps des croyants. Nous nous réservons d'étudier ultérieurement ce qui concerne le *temps déjà arrivé*.

[2] *L'arrivée de l'heure marquée par la persécution des disciples*. Le texte se situe à l'intérieur du discours d'adieu de Jésus. Repérons dans cette situation de persécution le lien tissé entre le Maître, les disciples et l'Esprit Saint. D'*abord*, Jésus évoque la réalité de la haine que le monde affiche envers lui et envers ses disciples :

---

<sup>146</sup> Une autre référence à ce verbe *prasso* dans un sens également négatif est indiquée en Jn 3, 20 : « Tout homme, en effet, qui commet (*prasso*) le mal déteste la lumière et ne vient pas vers la lumière, de peur que ses œuvres ne soient réprouvées ».

Si le monde vous hait, sachez qu'il m'a haï avant vous. Si vous étiez du monde, le monde aimerait ce qui est à lui ; mais parce que vous n'êtes pas du monde et que moi je vous ai choisis du milieu du monde, voilà pourquoi le monde vous hait (Jn 15,18).

Du fait que Jésus et ses disciples n'appartiennent pas au monde, ce dernier éprouve de la haine envers eux. Selon Jean Zumstein, dans ce contexte, par la notion de *monde*, « il faut entendre l'ensemble des être humains opposés à l'agir de Dieu, manifesté dans la personne du Christ<sup>147</sup> ». De même, le verbe « haïr », selon l'auteur, « ne désigne pas simplement un sentiment d'antipathie, mais il décrit un comportement qui se concrétise dans des gestes de violence destructrice, dont la croix demeure le paradigme<sup>148</sup> ». De plus, le verbe « savoir » fait appel à la compréhension de cette situation en se rapportant à l'événement du Maître. Ainsi, la situation présente est lue à la lumière de celle du Maître. Tandis que la haine du monde n'a aucun point de repère : « Ils m'ont haï sans raison » (Jn 15,25).

Jésus évoque ensuite le témoignage du Paraclet lié à cet événement de la persécution : « Lorsque viendra le 'Paraclet', que moi je vous enverrai d'auprès du Père, l'Esprit de vérité qui provient du Père, c'est celui qui témoignera à mon sujet. Et vous aussi, vous témoignerez, parce que vous êtes avec moi depuis le commencement » (Jn 15,26-27). Selon Jean Zumstein,

Pour la première fois et à la différence de 14,16-17 et 14,25-26, le Paraclet est d'emblée présenté comme un acteur de plein droit dont la venue instaure un temps qualitativement différent, le temps de l'Eglise<sup>149</sup>.

Nous retrouvons ici tous les composants de la relation « Père, Fils, Esprit Saint et disciples ». Le Père est la source d'où provient l'Esprit de vérité. Du Fils est dit que c'est lui qui envoie le Paraclet au sein de la communauté 'postpascale'. Du Paraclet est dit qu'il est le témoin de la personne et des œuvres de Jésus. En ce qui concerne les disciples, ils sont aussi nommés témoins de Jésus.

Jésus évoque encore un autre moment dramatique qui est réservé à la communauté postpascale. Il s'agit de l'arrivée de 'l'heure', des expériences douloureuses que les disciples devront traverser.

Je vous ai dit cela pour que vous ne soyez pas scandalisés. On vous exclura des synagogues. Bien plus, elle vient, l'heure où quiconque vous tuera croira rendre un culte à Dieu. Et ils feront cela parce qu'ils n'ont connu ni le Père ni moi. Mais je vous ai dit cela, pour qu'une fois leur heure venue, vous vous souveniez que moi je vous l'ai dit (Jn 16,1-4).

---

<sup>147</sup> ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 115.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 121.

Selon le texte, la remarque faite par Jésus concernant la « venue de l'heure » de la persécution des disciples coïncide avec la venue de l'heure des opposants. Ainsi, le point de repère pour discerner l'arrivée de l'heure de la persécution est de faire mémoire que le Maître 'a dit cela', puisque d'après leurs opposants, ils seront convaincus de « rendre un culte à Dieu ». Retenons encore un autre constat de cette heure future. En fait, l'heure que Jésus évoque concerne l'heure des disciples advenue après l'événement de la croix. Ainsi, le drame de la croix se prolonge avec les disciples : l'exclusion de la synagogue et la mort. La cause de cette violence criminelle est due à l'ignorance de Dieu, parce qu'ils n'ont pas voulu reconnaître la réalisation (*poiein*) de l'œuvre de Dieu dans la personne de Jésus. Sur ce point, Jean Zumstein remarque : « L'heure des disciples, marquée par la souffrance et la mort, ne va pas sans rappeler l'heure de Jésus' qui s'accomplit dans sa crucifixion et sa glorification<sup>150</sup> ».

[3] *Jésus parlera ouvertement du Père*. Il s'agit du passage où Jésus annonce aux disciples le moment où il révélera ouvertement le Père :

Je vous ai dit cela en similitude (*paroimia*<sup>151</sup>). Elle vient, l'heure où je ne vous parlerai (*laleo*<sup>152</sup>) plus en similitudes (*paroimia*), mais où je vous informerai (*anaggello*<sup>153</sup>) ouvertement (*parrhesia*<sup>154</sup>) du Père (Jn 16,25).

Ce récit où apparaît la promesse de Jésus de « révéler ouvertement le Père » peut se relier à l'activité du Fils en relation au Père telle que nous l'avons appréciée au cours du Prologue et prise en considération dans notre chapitre d'ouverture. Le Prologue dit du Fils qu'il est l'« *exegéomai* » du Père. Nous formulons par cette question le lien que nous venons d'évoquer : en quoi le Fils est-il l'*exegéomai* du Père (Jn 1,18) selon cette promesse de révéler ouvertement le Père (Jn 16,25) ? Enfin, est-ce que cette révélation relève d'une poétique de la parole ou d'une poétique gestuelle ?

Avançons une *première réponse*. Lors de notre chapitre d'ouverture, nous avons considéré les trois acceptions du verbe *exegéomai* : raconter, faire connaître et interpréter. Ainsi, le Fils est l'*exegéomai* du Père, c'est-à-dire, celui qui *raconte* (*récit*), celui qui *fait connaître* (*phénoménologie*) et

<sup>150</sup> ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 124.

<sup>151</sup> Le terme « *paroimia* » est un nom féminin, traduit par : proverbe, dicton, allégorie, un dire figuré qui est illustré par l'usage d'une comparaison, Cf. : <http://www.lexique-biblique.com/lexiques/grec/?strong=3942&x=14&y=11>, Consulté le 30 janvier 2012.

<sup>152</sup> Le verbe « *laleo* » est traduit par : parler, raconter, faire entendre, exprimer, Cf. : <http://www.lexique-biblique.com/lexiques/grec/?strong=2980&x=10&y=10>, Consulté le 30 janvier 2012.

<sup>153</sup> Le verbe « *anaggello* » est traduit par : annoncer, faire connaître, entretenir, Cf. : <http://www.lexique-biblique.com/lexiques/grec/?strong=312&x=0&y=0>, Consulté le 30 janvier 2012.

<sup>154</sup> Le terme « *parrhesia* » est un nom féminin, traduit par : discours sans réserve, ouvertement, sans dissimulation, sans ambiguïté, sans l'usage de figures ou de comparaisons, cf. : <http://www.lexique-biblique.com/lexiques/grec/?strong=3954&x=11&y=4>, Consulté le 30 janvier 2012.



celui qui *interprète (dramatique)*. En fait, en tenant compte de ce présupposé initial du Prologue, nous pouvons revenir au passage où Jésus annonce que *l'heure vient* où il « fera connaître ouvertement le Père » (Jn 16,25). Retenons pareillement que le verbe *exegéomai* du Prologue dénote un aspect phénoménologique (faire connaître). Sur ce point, il nous faut reconnaître maintenant de quel genre de connaissance il s'agit : si c'est de l'ordre du récit de l'enseignement de Jésus (parole) ou si c'est de l'ordre de la théâtralité de la mise en scène du corps de Jésus (geste).

Pour le moment, considérons ce genre de connaissance comme relevant d'un art de raconter qui privilégie la parole. Sur ce point, Zumstein observe :

A quoi tient le caractère voilé de son discours ? Il ne réside pas dans son manque de clarté, car, selon l'évangile lui-même, le Christ s'est exprimé 'ouvertement' (*parrhesia*) aussi bien durant son activité de Révéléateur (7,26) qu'au cours de sa Passion (18,20)<sup>155</sup>.

En conséquence, il ne s'agit pas d'introduire une correction au contenu du récit de la révélation pour que sa parole sur le Père soit plus claire. En effet, il nous faudra chercher du côté du corps en acte et exprimé en geste pour avancer dans notre réponse.

Selon ce qui précède, nous sommes amenés à avancer une *deuxième réponse* concernant l'office de révélateur assumé par le Fils à l'égard du Père sur l'axe de la poétique. Admettons encore une fois les acceptions du verbe *exegéomai* pour découvrir si la façon de communiquer ouvertement le Père est de l'ordre d'une *phénoménologie de la parole* (herméneutique du discours de Jésus sur le Père) ou d'une *phénoménologie du geste* (théâtralité ou l'art d'expression scénique). Nous avons noté que selon le *premier cas*, une phénoménologie de la parole n'est pas envisageable puisque dès le départ Jésus a parlé ouvertement du Père. En fait, le passage de ce qui est énigmatique à la clarté n'est pas de l'ordre de la parole. Pour trouver une réponse adéquate à la question que nous avons posée, il nous faudra retenir le contexte où se situe ce discours de Jésus. Il s'agit du discours d'adieu (16,4b-33<sup>156</sup>) où Jésus se concentre sur son départ imminent et la situation de tristesse, de tribulation et d'incompréhensions vécues par les disciples devant la réalité de la perte du Maître.

En effet, l'imminence de l'heure où Jésus *interpréterait* ouvertement le Père est l'événement de la croix<sup>157</sup> : l'heure de l'élévation de Jésus sur la croix, comme il l'a déjà annoncé en Jn 2,32 :

---

<sup>155</sup> ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 151.

<sup>156</sup> Cf. *Ibid.*, p. 126. L'auteur appelle ce chapitre le « deuxième discours d'adieu ».

<sup>157</sup> Sur ce point, ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 152, interprète ce passage tout en restant dans le contexte du récit du chapitre 16 et sans rendre compte de

« Une fois élevé de terre, j'attirerai tous les hommes vers moi ». L'imminence de l'heure de la manifestation du Père n'est pas de l'ordre d'une poétique de la parole où Jésus s'apprêterait à adopter le langage le plus clair et le plus éloquent pour révéler le Père. Il s'agit plutôt d'une poétique du geste. L'imminence de l'heure où Jésus manifesterait ouvertement son Père est l'événement de l'expression de son corps donné et c'est dans ce geste que le Père est aussi entièrement offert et manifesté.

Quant aux disciples, c'est dans la compréhension de ce geste qu'ils seront introduits progressivement. Ainsi, c'est dans cette révélation du Père par le corps du Fils en lien avec les disciples que la poétique gestuelle acquiert son sens plénier. De même, le Paraclet est aussi présent par le verbe *anaggellein* (faire connaître) dans la promesse de Jésus : « Je vous *ferai connaître* (*anaggellein*) ouvertement du Père » (Jn 16,25). En fait, ce verbe est employé en Jn 16, 13.14.15 lorsque Jésus annonce le rôle du Paraclet :

Quand il viendra, celui-là, l'Esprit de vérité, il vous *fera connaître/communiquera* (*anaggellein*) ce qui doit venir. Celui-là me glorifiera, car c'est de ce qui est à moi qu'il prendra, et il vous le *fera connaître/communiquera* (*anaggellein*). Tout ce qu'a le Père est à moi ; voilà pourquoi je vous ai dit : C'est de ce qui est à moi qu'il doit prendre (*lambano*), et il vous le *fera connaître/communiquera* (*anaggellein*), Jn 16, 13-15).

Comme le rôle du Paraclet est de *faire connaître* ou de communiquer cette relation d'intimité entre le Père et le Fils, cette relation peut elle-même s'exprimer par cette correspondance : « Tout ce qu'a le Père est à moi » (Jn 16,15). En effet, le verbe « *lambano*<sup>158</sup> » est traduit par 'recevoir ce qui est offert, percevoir, prendre une chose pour la transporter ou prendre sur soi-même'. Ainsi, le Paraclet communique aux disciples ce qu'il perçoit et ce qu'il reçoit de *ce qui est au Fils*, c'est-à-dire, *le Père*.

\*

Concluons donc cette partie. Nous venons d'évoquer le traitement de l'attente de l'arrivée de l'heure selon une formulation négative – 'pas encore' –, et selon une formulation affirmative : 'l'heure vient'. En effet, le *temps futur* de l'être ensemble du Père, du Fils et de

---

l'événement que le même chapitre 16 a pour thème, c'est-à-dire, l'imminence de la croix. Pour l'auteur, l'arrivée de l'heure où Jésus parlera ouvertement du Père signifie la compréhension des disciples : « Le passage du discours énigmatique au discours clair ne tient donc pas à un changement dans la formulation ou dans le contenu de l'enseignement délivré, mais dans la capacité des disciples à le comprendre ».

<sup>158</sup> Cf. <http://www.lexique-biblique.com/lexiques/grec/?strong=2983&x=0&y=0>, Consulté le 1 février 2012.

l'Esprit Saint en lien avec les disciples, est annoncé à partir des traces de l'événement de la croix et de l'expérience de la résurrection. Liée à ce *temps pascal* émerge une poétique de la relation de l'être ensemble. Ainsi, en Jn 5,21 est dit que « le Père fait vivre (*ζωοποιεῖν*) » et que « le Fils fait vivre (*ζωοποιεῖν*) ». En ce qui concerne l'Esprit, nous pourrions comprendre ce qui est dit en Jn 6,63 : « C'est l'esprit qui fait vivre (*ζωοποιεῖν*) ». Effectivement, nous avons découvert l'apparition d'un *acte poétique* qui prend corps au *temps pascal*, et en tant que verbe d'action au temps présent ; il est lié au Père, au Fils et à l'Esprit Saint. Cet *acte poétique* du Père, du Fils et de l'Esprit Saint, est la vie (*ζωοποιεῖν*). Quant aux disciples, nous avons noté que l'heure de la persécution future est l'expression de la participation des disciples à l'événement de la croix du Maître. De cette manière, l'heure du Maître est aussi l'heure des disciples.

Nous allons par la suite rendre compte de l'arrivée de l'heure au « maintenant ». Nous sommes au temps de l'accomplissement de toute promesse. C'est le *maintenant* des disciples.

### 3. L'heure est maintenant

Nous venons d'aborder l'annonce du *temps pascal* axé sur un horizon poétique qui engage l'être ensemble du « Père, Fils, Esprit Saint » et disciples. C'est ainsi que dans la suite nous allons repérer ce temps attendu qui est accompli '*maintenant*', au temps présent : « l'heure vient et c'est maintenant » (Jn 4,23). En fait, nous l'aborderons selon trois précisions. *Premièrement*, nous rendrons compte de la correspondance entre le verbe '*erchomai*' (venir) et l'adverbe '*nun*' (maintenant). *Ensuite*, nous observerons l'arrivée de l'heure où l'adverbe '*nun*' (maintenant) se réfère à l'événement de la croix, l'heure de la glorification du Père et du Fils (Jn 12,23.27 ; 13,1 ; 16,4.21.32 ; 17,1). *Enfin*, nous repérerons d'autres énoncés temporels référés à l'événement pascal, tels que : « dès ce moment », « dès ce jour », « huit jours après ». Relevons donc l'heure précisée par l'expression « venir-maintenant ».

## a- Le maintenant entre l'adoration et l'écoute

Nous observerons deux modes d'apparition de l'arrivée de l'heure tels que signifiés par l'adverbe 'maintenant' ils ne se réfèrent pas directement à l'événement de la croix. *D'une part*, le *maintenant de l'heure* évoque une nouvelle relation du croyant avec le Père (Jn 4,21.23). *D'autre part*, cette précision temporelle indique l'heure de la résurrection où les morts entendront la voix du Fils de Dieu (Jn 5,25.28). Repérons donc le traitement johannique de *l'heure qui est maintenant* concernant la relation du croyant avec le Père.

Une première indication de l'arrivée de l'heure précisée par le 'maintenant' apparaît dans l'épisode de la rencontre de Jésus avec la Samaritaine. La femme qui reconnaît en Jésus un prophète, évoque le lieu d'adoration de son peuple : « Nos pères ont adoré sur cette montagne, et vous dites, vous, que c'est à Jérusalem qu'est le Lieu où il faut adorer » (Jn 4,20). À cette remarque de la femme, Jésus répond :

Crois-moi, femme, elle vient, l'heure où ce n'est ni sur cette montagne ni à Jérusalem que vous adorerez le Père. [...] Mais elle vient (*erchomai*), l'heure – et c'est maintenant ! – où les véritables adorateurs adoreront le Père en esprit et en vérité ; tels sont, en effet, les adorateurs que cherche le Père : Dieu est esprit, et ceux qui adorent doivent adorer en esprit et vérité (Jn 4,21.23-24).

Repérons d'abord l'usage du verbe '*erchomai*' (venir/arriver) qui peut être utilisé seulement au présent et à l'imparfait<sup>159</sup>. En fait, le verbe '*venir*' (venait) est employé à l'imparfait ; ensuite, retenons l'indication du présent par l'adverbe '*maintenant*' et puis, notons que le verbe 'adorer' est, lui, au futur, de manière que les trois temps se correspondent. Nous chercherons à comprendre l'enjeu de cette correspondance.

Comme nous l'avons déjà indiqué précédemment, l'imparfait ouvre un sens de continuité qui se prolonge au-delà de l'action de départ. Ainsi, le verbe 'venir' à l'imparfait « venait » signifie l'arrivée de l'action future en train de se réaliser au présent et qui n'est pas encore terminée. Nous avons nommé ce temps 'l'éternité perçant l'histoire'. En effet, cette éternité signifiée par l'imparfait du verbe « venir » rend compte de l'éternité du Père qui vient pour rejoindre le temps de l'histoire humaine.

Lié à cette éternité perçant l'histoire humaine se trouve le '*maintenant*' de l'homme Jésus. Car, c'est sur le mode du 'maintenant' qu'il se trouve face à la femme et avec sa présence

---

<sup>159</sup> Cf. <http://www.lexique-biblique.com/lexiques/grec/?strong=2064&x=0&y=0>, Consulté le 2 février 2012.

corporelle il inaugure un temps nouveau : « maintenant ». En fait, il s'agit du temps de sa poétique, comme nous le montre ce même chapitre 4 de Jean :

Mon aliment, c'est de faire (*poiein*) la volonté de Celui qui m'a envoyé et d'accomplir con œuvre (*ergon*). Ne dites-vous pas, vous : Encore quatre mois, et la moisson vient ? Voici que je vous dis : Levez les jeux et voyez les campagnes ; désormais [maintenant, déjà] (*ede*), elles sont blanches pour la moisson (Jn 4, 34-35).

C'est ainsi que *la poétique* de Jésus qui consiste dans l'accomplissement de l'œuvre du Père est signifiée par l'activité de la moisson qui touche au 'maintenant' (*ede*) du présent. Une telle activité est attendue en tant qu'événement futur. De manière que désormais, '*maintenant*', surgit le temps pour l'accomplissement de l'œuvre du Père, une œuvre qui est advenue par *la poétique de Jésus*. Ainsi, le futur attendu est désormais devenu présent dans la poétique de Jésus, c'est-à-dire, en ses gestes et ses paroles.

En revenant à l'épisode de la rencontre de Jésus avec la Samaritaine, nous remarquons que l'acte d'adoration du Père inauguré dans le maintenant de la poétique de Jésus est annoncé au futur : « les véritables adorateurs adoreront le Père en esprit et vérité » (Jn 4,23). En fait, le culte ne dépend plus d'un lieu limité au sanctuaire : « ni sur cette montagne ni à Jérusalem » (Jn 4,21). Ainsi, l'imparfait vise l'éternité du Père (le temps qui venait) et le maintenant a partie liée à la poétique de Jésus ; enfin, les adorateurs, ceux qui « adoreront le Père en esprit et vérité » (Jn 4,23), désignent les disciples. En effet, Jésus lui-même l'indique : « vous adorerez le Père » (Jn 4,21). Ces adorateurs du Père font écho à ce que nous avons mis en lumière dans l'épisode de la *purification du temple* (Jn 2,13-22). Le lieu de la présence du Père n'est *ni* sur le mont Garizim, *ni* dans le temple de Jérusalem, mais désormais il est adorable dans le corps des croyants. Sur ce point, revenons à la notion de Deleuze sur l'acte rhizomique pour reconnaître chez Jean sa manière de concevoir un tel acte :

Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, intermezzo. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement alliance. L'arbre impose le verbe 'être', mais le rhizome a pour tissu la conjonction 'et... et... et...'. Il y a dans cette conjonction assez de force pour secouer et déraciner le verbe être<sup>160</sup>.

En fait, nous trouvons chez Jean une position plus radicale encore que cette logique de la conjonction copulative 'et'. Comme nous le pouvons observer dans la précision de ceux qui sont des adorateurs du Père, le rhizome johannique est basé sur une logique du '*ni-ni-mais*'. Il ne s'agit pas de se contenter de la surabondance des conjonctions et-et-et. La logique de

---

<sup>160</sup> DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie, Mille plateaux*, vol 2, Paris, Minuit, 1980, p. 36.

l'usage johannique de l'adverbe « *oute* » et de la conjonction « *oude* » (ni l'un ni l'autre) n'est pas non plus une dialectique de la négation de la négation<sup>161</sup>. En effet, l'acte rhizomique marqué par la logique du *ni-ni-mais* nous met devant une nouveauté où l'esprit et la vérité sont convoqués pour la faire apparaître. Il s'agit d'un acte de faire, d'un acte poétique. Alors, les 'et' sont convoqués, non comme des entités et des individus isolables pour se juxtaposer l'un à côté de l'autre, mais plutôt pour faire émerger, de l'intérieur de la relation de l'être ensemble, la manifestation de la présence du Père.

Relevons encore un autre usage de cette indication temporelle du *maintenant de l'heure* dans le récit johannique. Il s'agit de l'heure de la résurrection où les morts entendront la voix du Fils de Dieu (Jn 5,25.28). Le passage qui indique le maintenant de l'heure se situe au moment où Jésus relie la réalité de la vie éternelle à la disposition propre au croyant d'écouter sa parole et de croire Celui qui l'a envoyé (cf. Jn 5,24). Et, Jésus déclare ce qui suit :

En vérité, en vérité je vous dis qu'elle vient, l'heure – et c'est maintenant ! – où les morts entendront la voix du Fils de Dieu, et ceux qui auront entendu vivront (Jn 5,25).

Le passage que nous venons d'évoquer renforce l'affinité des trois temps que nous avons évoqués précédemment. C'est-à-dire, le temps eschatologique (futur) est désormais inauguré par la présence de Jésus (c'est maintenant). De manière que l'acte d'avoir entendu (au passé) la voix du Fils s'accorde avec la promesse de la vie : « ceux qui auront entendu vivront » (Jn 5,25). En fait, l'acte d'entendre la voix est une opération de proximité et montre l'expérience d'avoir vécu ensemble. Cette convivialité évoque l'épisode de Philippe, lui qui demande à Jésus de lui montrer le Père. À cette demande du disciple, Jésus renvoie à la relation de l'être ensemble : « Depuis si longtemps je suis avec vous, et tu ne me connais pas, Philippe ! Celui qui m'a vu a vu le Père » (Jn 14,9). De ce fait, dans le 'maintenant' de la vie vécue ensemble est possible l'écoute du Fils qui rend l'heure à venir de la manifestation éclatante du Père désormais présente.

Effectivement, le récit johannique rapporte encore d'autres passages où sont employées plusieurs occurrences de l'adverbe 'maintenant' (*nun*) ou ses synonymes : 'à ce moment' (*artî*) et 'déjà' (*ede*). Le plus souvent, ces précisions temporelles sont liées à l'activité publique de Jésus et c'est pourquoi nous les traiterons ultérieurement. Nous allons à présent rendre compte de l'arrivée de l'heure de la croix introduite par le 'maintenant'.

---

<sup>161</sup> Chez Jean nous trouvons d'autres références à l'usage de l'adverbe 'oute' et de la conjonction 'oude'. Nous en citons quelques-uns. Ce qui concerne l'adverbe 'oute' : Jn 1, 25 ; 4,21 ; 5,37 ; 8,19 ; 9,3. Quant à la conjonction 'oude' : Jn 1,3.13 ; 6,24 ; 13,16 ; 14,17 ; 16,3.

## **b- Le maintenant de l'heure de la croix**

*Le maintenant de la venue de l'heure* concerne plus particulièrement l'événement de la croix, le moment décisif de la glorification du Père dans le Fils. Nous aborderons à partir de deux illustrations ce que le récit laisse entrevoir. *D'une part*, l'arrivée de l'heure est reliée à la chair : le corps souffrant de Jésus s'apprête à affronter l'événement de la croix. *D'autre part*, l'arrivée de l'heure est liée au Père : le moment décisif où le Père est avec le Fils et l'heure de la glorification partagée. Ainsi, observons donc l'arrivée de l'heure associée à la chair.

### **✓ *L'aspect corporel de la croix***

Nous rendrons compte de l'entrée dans l'heure de la passion qui touche profondément la vie corporelle de l'homme Jésus. Il est fait ainsi une première référence aux sentiments éprouvés par Jésus lorsqu'il annonce l'arrivée de l'heure de sa passion :

Elle est venue, l'heure où doit être glorifié le Fils de l'homme ! En vérité, en vérité je vous le dis : Si le grain de blé tombé en terre ne meurt, il reste seul ; mais s'il meurt, il porte beaucoup de fruits. Qui aime sa vie la perd, et qui hait sa vie en ce monde la conservera pour la vie éternelle. [...] Maintenant mon âme est tout troublée. Et que dire ? Père, sauve-moi de cette heure ! Mais voilà pourquoi je suis venu à cette heure-ci (Jn 12,23-25.27).

En fait, le caractère existentiel de *l'heure de la croix* est décrit par deux situations dramatiques qui cohabitent à la fois. *D'une part*, le récit décrit le cadre scénique : le blé tombé en terre, la décomposition du grain, la perte de la vie au monde, l'âme troublée de Jésus et le maintenant de l'heure. *D'autre part*, le récit fait transparaître discrètement une action qui se déploie progressivement : le blé qui porte beaucoup de fruits, la vie conservée pour l'avenir éternel et la ferme décision de Jésus d'assumer le drame du *maintenant de l'heure* car c'est pour cela qu'il est venu. Jésus accepte délibérément de traverser cette heure dramatique de sa passion. Remarquons pareillement que Jésus associe à sa passion les disciples :

Si quelqu'un me sert, qu'il me suive, et où je suis, moi, là sera aussi mon serviteur à moi. Si quelqu'un me sert, le Père l'honorera (Jn 12,26).

Nous observerons l'accomplissement de cette parole de Jésus lorsque les serviteurs-aimés se sont rendus au pied de la croix : « sa mère, la sœur de sa mère, Marie la Magdala et le disciple qu'il aimé » (Jn 19,25-26).

Constatons maintenant l'interprétation que Jésus lui-même fait de ce moment de sa passion. En fait, il met en parallèle son heure à lui et l'heure de l'engendrement de la femme. Le texte dit : « La femme, quand elle enfante, a de la tristesse, parce que son heure est venue ; mais quand elle a donné le jour à l'enfant, elle ne se souvient plus de l'affliction, dans la joie de ce qu'un homme est né au monde » (Jn 16,21). Sur ce point, Feuillet note :

Dans le quatrième évangile, *l'heure de quelqu'un* est le temps où il accomplit l'œuvre à laquelle il est particulièrement destiné. L'heure de la femme qui va être mère est celle de son enfantement (Jn 16,21). [...] L'heure de Jésus est le moment où se réalise définitivement l'œuvre pour laquelle il a été envoyé en ce monde par le Père<sup>162</sup>.

L'auteur établit un lien aux deux heures – l'heure de la femme et l'heure de Jésus – de manière à reconnaître une signification profonde de l'événement pascal. Ainsi, pour le récit johannique, dans l'événement de la naissance vécu par la femme émerge une correspondance entre la souffrance de l'enfantement et la joie de la naissance. Quant à l'événement pascal du Christ, l'heure de sa passion est marquée par la douleur et la souffrance, passage inévitable pour l'autre côté, sa résurrection, événement signifié par l'expérience de la joie. Notons également la participation des disciples à cet événement pascal marqué par ces deux dispositions affectives de la douleur et de la joie :

En vérité, en vérité je vous dis que vous pleurerez et que vous vous lamenterez, et le monde se réjouira. Vous serez, vous attristés, mais votre tristesse se changera en joie. [...] Vous donc aussi, maintenant vous avez de la tristesse, mais de nouveau je vous verrai, et votre cœur se réjouira ; et votre joie, nul ne vous l'enlèvera (Jn 16,20.22).

Ce passage soulève l'emphase que Jésus met sur la joie de l'être ensemble. Si la joie devait consentir à la douleur et à la tristesse à l'occasion de l'événement de la croix, elle réapparaîtra lorsque Jésus verra de nouveau ses disciples. À ce moment là, le cœur des disciples se réjouira et la joie restera pour toujours avec eux. En fait, remarquons que le temps de la tristesse lié à la douleur de la croix et pourtant résultant de la coappartenance avec le Christ est constitutif de la vie des disciples. Ajoutons également que la joie fait partie de la vie des disciples, même si

---

<sup>162</sup> FEUILLET André, *Études johanniques*, Paris, Desclée, 1962, pp. 13-14. De même, in, FEUILLET André, *l'heure de la mère de Jésus*, Paris, Atelier Marie-Dominique, 1969, p. 27, l'auteur note une correspondance entre les deux heures : « En 16,21, Jésus, parlant de l'heure de la femme qui est venue, tout en songeant à la sienne propre, fait en quelque sorte coïncider les deux heures. L'heure de la Passion de Jésus est ainsi comparée au rôle joué dans le plan divin par la maternité de la femme, qui contribue de cette façon à la perpétuité et à la multiplication du genre humain ».



au départ elle est éphémère et discrète, après l'événement pascal la joie restera pour toujours dans le cœur des disciples. Sur ce point, Zumstein note :

L'argumentation met en œuvre deux oppositions. Tout d'abord, la tristesse des disciples, éprouvée face à la mort du Christ, fait contraste avec la joie qui est le propre du 'monde'. Ce dernier, ici chiffre de l'incroyance, pense en avoir terminé avec le Révéléateur en l'ayant crucifié – ce qui motive sa joie. La tristesse des disciples a donc une double cause : la disparition définitive de Jésus et le fait d'être exposé à un monde menaçant. Elle n'est pourtant pas une fatalité, c'est ce que montre la seconde opposition qui articule le passage des disciples de la tristesse à la joie. La tristesse liée à la mort du Christ et donc à son absence est subvertie par la certitude pascale : le Crucifié est vivant. De la tristesse jaillit la joie<sup>163</sup>.

Ainsi, l'événement de la passion est en tension vers la joie pascale et l'un ne se comprend pas sans l'autre. De manière que l'événement pascal de la croix et de la résurrection constitue pour les disciples l'acte fondateur d'une vie vécue ensemble. Comme le remarque Zumstein à propos de ce mouvement d'alternance de tristesse et de joie :

Le disciple d'après Pâques, comme celui d'avant Pâques, doit traverser le chagrin causé par l'absence de Jésus afin d'éprouver la joie de sa venue renouvelée. [...] Il s'agit d'un mouvement qui traverse toujours à nouveau l'existence du disciple<sup>164</sup>.

De même, nous allons découvrir par la suite le lien entre *le maintenant de l'heure* et le Père.

### ✓ *L'heure liée au Père*

Nous allons considérer le traitement johannique du maintenant de l'heure en référence au Père. Au cours de cette heure de la croix 'maintenant' présente, le récit signale une profonde unité du Fils avec le Père. Ce caractère dramatique de l'heure engage également la présence du Père. Ainsi, Jésus s'adresse au Père en ces termes : « Père, glorifie ton Nom'. Vint donc une voix du ciel : 'Et je l'ai glorifié, et de nouveau je le glorifierai' » (Jn 12,28). Tout comme dans les Synoptiques, la voix venant du ciel est celle du Père qui déclare son entière complaisance envers son Fils. Remarquons que cette voix est apparue chez les Synoptiques aux moments fondamentaux de la vie de Jésus : au baptême (Mc 1,11 et par) et aussi à la transfiguration (Mc 9,7 et par). Dans le récit johannique, cette voix est réservée pour l'autre moment décisif de la vie de Jésus, à savoir, l'événement de sa passion. En d'autres termes, les trois moments de la vie de Jésus constituent conjointement l'expression de la manifestation du Père.

---

<sup>163</sup> ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, pp. 146-147.

<sup>164</sup> *Ibid.*, pp. 146-147.

La voix du ciel chez Jean note une glorification déjà faite et une autre inscrite sous le signe d'une promesse : « je l'ai glorifié, et de nouveau je le glorifierai » (Jn 12,28). En effet, par les gestes et les paroles de Jésus accomplis pendant qu'il a dressé sa tente parmi nous, le Père a entrepris la glorification de son nom. En fait, nous avons noté dès le Prologue que Jésus est l'*exégéomai* du Père : celui qui *raconte* le Père par sa propre vie, celui qui *fait connaître* le Père au monde et particulièrement aux disciples, et celui qui *interprète* le Père puisqu'il *fait* (*poiein*) son œuvre. Claude Molla remarque cette glorification du Père opérée par l'œuvre du Fils :

Par chacune des paroles du Christ (ses différents discours), par chacun de ses gestes (ex. multiplication des pains, guérison du paralytique de Béthesda et de l'aveugle-né, résurrection de Lazare) Dieu a attesté que Jésus est bien son envoyé par excellence, qu'il est vraiment présent en son fils unique<sup>165</sup>.

Ainsi, l'*heure de la glorification* du Père demandée par le Fils – « Père, glorifie ton Nom » – passe par la glorification du Fils, celle-ci étant attestée par la voix du ciel : « de nouveau je le glorifierai » (Jn 12,28). Notons que le récit relie cette heure de la glorification à l'heure de l'élévation de Jésus sur la croix : « 'Une fois élevé de terre, j'attirerai tous les hommes vers moi'. Il disait cela pour signifier par quel genre de mort il devait mourir » (Jn 12,32-33). Suivons les informations que fournit progressivement le récit sur le lien entre l'heure de la glorification et le Père. En fait, rappelons que notre étude ne cherche pas à énoncer la définition d'une telle 'glorification', mais elle porte sur tous les phénomènes dramatiques, poétiques et relationnels, qui entourent le *maintenant* de cette heure où le Père est étroitement lié au Fils. Sur ce point, nous constatons deux réalités opposées qui se rencontrent au 'maintenant' de l'heure. En effet, une première réalité relève du « jugement de ce monde » (Jn 12,31) et une autre réalité vise l'horizon d'unité entre le Père, le Fils et les disciples. Repérons donc comment le récit montre le drame de ces deux réalités qui s'opposent.

Pour ce qui se réfère au *jugement du monde*, retenons ce que nous avons déjà évoqué précédemment lorsque nous avons signalé que le jugement ne porte pas sur ce monde physique (*kosmos*) créé par Dieu. Le monde auquel se réfère Jean comporte une réalité de l'agir humain qui s'oppose violemment aux gestes et paroles de Jésus comme actes révélateurs du Père. Cette structure de l'agir humain hostile à reconnaître l'œuvre de Dieu, s'érige en 'monde'. En fait, cette structure de refus de Dieu constitué en 'monde', Jésus l'appelle 'maintenant' à un procès de jugement : « C'est maintenant le jugement de ce monde ; c'est maintenant que le Chef de ce monde va être jeté dehors » (Jn 12,31). La querelle vise donc le Chef de ce monde qui commande les cœurs et les actions ténébreuses des êtres humains et les empêche de s'orienter (se tourner) vers Dieu.

---

<sup>165</sup> MOLLA Claude, *Le quatrième évangile*, Genève, Labor et Fides, 1977, p. 171.

En fait, ce monde hostile à l'œuvre de Dieu a des collaborateurs concrets ; ils se trouvent même parmi le groupe des disciples, comme c'est le cas de Judas. Celui-ci a choisi de se mettre au service de ce monde de ténèbres et de Satan, son Chef. Sur ce point, lors du dernier repas, Jésus rend manifeste le propos ténébreux de l'un de ses disciples : « l'un d'entre vous me livrera » (Jn 13,21). *Ensuite*, Jésus trempe la bouchée et la donne à Judas, « et après la bouchée, alors le Satan entra en lui. [...] Ayant donc pris la bouchée, il sortit aussitôt. C'était la nuit ! » (Jn 13,27.30). Comme nous l'avons dit précédemment à propos de la nuit, plus qu'une donnée chronologique, elle évoque chez Jean le monde des ténèbres qui s'oppose à la lumière du Christ. Ainsi, Judas fait parti des serviteurs de ce monde de ténèbres comme le note ce passage : « Les hommes ont préféré les ténèbres à la lumière ; car leurs œuvres étaient mauvaises. Tout homme, en effet, qui commet le mal déteste la lumière et ne vient pas vers la lumière » (Jn 3,19-20). *Puis*, lorsque Judas fut sorti pour accomplir son 'affaire', Jésus qualifie ce moment comme le maintenant de la glorification : « Maintenant a été glorifié le Fils de l'homme, et Dieu a été glorifié en lui » (Jn 13,31).

L'écart s'approfondit davantage entre ce *monde* et le *Père* lorsque Jésus introduit l'acte révélateur de l'œuvre de Dieu en ce 'monde' qui montre le mensonge à l'œuvre dans les ténèbres. Sur ce point, le texte signale que les paroles et les œuvres accomplies par Jésus constituent un principe de jugement de ce monde dévoilant ainsi le péché de celui-ci :

Si je n'étais pas venu et ne leur avais pas parlé, ils n'auraient pas de péché ; mais maintenant ils sont sans excuse pour leur péché. Celui qui me hait, hait aussi mon Père. Si je n'avais pas fait parmi eux les œuvres que nul autre n'a faites, ils n'auraient pas de péché ; mais maintenant ils ont vu, et ils m'ont haï, et moi et mon Père. [Mais], Ils m'ont haï sans raison (Jn 15,22-25).

Ce passage met l'accent sur les paroles et les œuvres de Jésus qui sont à l'opposé du temps des accusateurs, ceux qui s'affirment encore au 'maintenant' à la négativité du péché du monde. En fait, les œuvres faites et les paroles dites par Jésus ne favorisent pas un tel comportement de haine de la part du monde. C'est pourquoi la haine du monde n'a aucune raison et elle n'est pas justifiable. Sur ce point, Zumstein remarque :

S'il en est ainsi, alors cette haine, précisément du fait de son manque de légitimation, jette une lumière sans concession sur ses auteurs. Elle démasque des êtres humains en pleine contradiction avec eux-mêmes, privés de toute lucidité<sup>166</sup>.

Quant au Père, comme le note Zumstein, « Les œuvres du Fils (cf. 4,34 ; 6,29 ; 14,12) sont l'expression historique de l'agir de Dieu dans la personne du Christ, la manifestation de sa grâce et de sa vérité, qui ouvre aux êtres humains la possibilité d'une relation avec lui<sup>167</sup> ». En

---

<sup>166</sup> ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 120.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 119.

fait, soulignons la remarque de l'auteur concernant l'absurdité et la déraison du péché qui, par son manque de lucidité, hait les œuvres du Père. Par contre, la *poétique du Fils* rend davantage la possibilité d'une rencontre avec le Père. Notons enfin que la haine du monde s'étend du Fils jusqu'au Père : « ils m'ont haï, et moi et mon Père » (Jn 15,24). En fait, nous avons déjà traité la haine du monde pour Jésus et ses disciples : « Si le monde vous hait, sachez qu'il m'a haï avant vous » (Jn 15,18).

Face à cette manifestation de refus, de haine et d'hostilité à l'égard du Fils, du Père et des disciples, le récit décrit pareillement une autre réalité qui se constitue progressivement autour de l'arrivée de l'heure. Il s'agit d'affirmer le fondement qui permet de comprendre une relation entre le Père, le Fils et les disciples. Ainsi, nous constatons l'affirmation de cette communion dans l'introduction à la deuxième partie du récit johannique : « Avant la fête de la Pâque, sachant qu'était venue son heure de passer de ce monde vers le Père, Jésus, ayant aimé les siens qui étaient dans le monde, les aima jusqu'à la fin » (Jn 13,1). Retenons de ce passage quelques détails. D'*abord*, notons la correspondance entre le Fils et le Père. De cette relation émergent les autres composants du passage : le temps (avant la fête de la Pâque), l'espace (le monde) et les disciples (l'amour pour les siens). En fait, le temps et l'espace de la relation avec les disciples ne se comprend qu'à partir de la relation de communion avec le Père.

*Ensuite*, notons que le récit met en correspondance les deux acceptions de ce temps pascal. D'une part, il s'agit de la fête pascale où le peuple offre le sacrifice de l'agneau en mémoire de la sortie d'Égypte. D'autre part, le récit nous prévient aussi de cette autre Pâque : « passer (*metabaino*) de ce monde vers le Père » (Jn 13,1). Admettons qu'une des acceptions du terme « pâque » (*pecach*) dans l'Ancien Testament dénote le sens d'un 'passage'. Jésus lui-même avait employé ce terme lorsqu'il signifie la vie éternelle : « Celui qui écoute ma parole et croit Celui qui m'a envoyé a la vie éternelle, [et] il est passé (*metabaino*) de la mort à la vie » (Jn 5,24). Pareillement, 1Jn 3,14 témoigne de l'usage de ce *passage* : « Nous savons, nous, que nous sommes passés (*metabaino*) de la mort à la vie, parce que nous aimons les frères ».

*Puis*, considérant encore le verset Jn 13,1 relatif au monde, le texte note deux dispositions corporelles concernant le monde : Jésus est de passage et les disciples sont dans le monde. La première disposition, celle de Jésus, implique un mouvement vers le Père et un dynamisme corporel qui donne l'élan de traverser l'espace. Quant aux disciples, le monde est le cadre scénique de leur habitation et le lieu où se manifeste l'amour de Jésus pour eux. Sur ce point, notons que Jésus a bien précisé la situation des disciples par rapport au monde : « Eux sont dans le monde. [...] Ils ne sont pas du monde, comme moi je ne suis pas du monde » (Jn 17,11.16).

Nous repérons encore d'autres passages où s'affirme progressivement le fondement qui permet de comprendre une relation de communion entre le Père, le Fils et les disciples. Ainsi, Jésus prévient ses disciples du drame de la dispersion provoqué par la haine du monde lorsque l'heure de la passion se met en place. Le texte note :

Voici qu'elle vient, l'heure – et elle est venue ! – où vous serez dispersés chacun de son côté et me laisserez seul. Mais je ne suis pas seul, parce que le Père est avec moi (Jn 16,32).

Cette dispersion fait écho à ce que l'Évangile de Marc signifie en s'appuyant sur un verset du livre de Zacharie 13,7 : « Je frapperai le berger, et les brebis seront dispersées » (Mc 14,27). En fait, cette dispersion fait partie du drame de la croix. En sorte qu'en cette heure décisive, Celui qui assurera la communion de la relation lorsque les disciples seront dispersés et le Fils cloué sur le bois de la croix, c'est le Père, puisqu'il est avec le Fils. Quant aux disciples, ceux-ci sont avertis qu'ils sont entrés dans l'heure décisive de la passion et qu'ils seront exposés à la dispersion. C'est ainsi que les disciples sont appelés à se confier à la parole de Jésus pour trouver la paix en lui pendant ce temps de la passion : « Je vous ai dit cela, pour qu'en moi vous ayez la paix » (Jn 16,33).

La communion qui fonde la relation entre le Père, le Fils et les disciples, une communion liée à l'arrivée de l'heure et évoquée dans Jn 16,32-33, est largement reprise lors du dialogue du Fils avec son Père, trouvé au chapitre 17. En fait, Jésus prend solennellement la parole, lève les yeux au ciel et dit : « Père, elle est venue, l'heure ! Glorifie ton Fils, afin que le Fils te glorifie » (Jn 17,1). Comme le remarque Zumstein, « L'invocation 'Père' souligne d'emblée la relation particulière d'intimité qui prévaut entre Jésus et Dieu : c'est le Fils qui s'adresse au Père<sup>168</sup> ». Du côté de l'histoire, c'est le Fils qui remarque la venue de l'heure, mais du côté du Père, celui-ci est l'origine de toute chose que Jésus lui demande. Ainsi, l'heure de la croix est l'heure de la *manifestation (doxa)* de la présence active du Père. De manière que le Père se manifeste d'une manière unique et éclatante sur le bois de la croix. En fait, cette heure de la manifestation coïncide au maintenant de la passion : « Et maintenant, toi, Père, glorifie-moi auprès de toi, de la gloire que j'avais auprès de toi avant que le monde fût » (Jn 17,5). Concernant les disciples, Jésus signifie encore au temps présent qu'ils ont reçu connaissance de la relation du Père avec le Fils : « Maintenant ils ont connu que tout ce que tu m'as donné vient d'auprès de toi » (Jn 17,7).

En ce temps de séparation de Jésus d'avec ses disciples, le Maître offre aux siens sa joie : « Mais maintenant je viens vers toi et je parle ainsi dans le monde, pour qu'ils aient la joie, la mienne, dans sa plénitude, en eux-mêmes » (Jn 17,13). La joie est donnée et est une

---

<sup>168</sup> ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 165.

communication de Jésus aux disciples. Nous avons déjà trouvé le lien entre la joie et l'événement pascal en Jn 16, 22 : « Vous donc aussi, maintenant vous avez de la tristesse, mais de nouveau je vous verrai, et votre cœur se réjouira ; et votre joie, nul ne vous l'enlèvera ». En fait, cet état de joie qui demeure pleinement dans le cœur des disciples et que nul ne pourra leur enlever, atteste un état permanent d'union au Père. La joie de l'heure pascal n'est pas de l'ordre d'une réaction survenue spontanément dans le corps des disciples, mais elle est de l'ordre d'un don gracieux de la part du Ressuscité. Ainsi, la permanence de la joie dans la vie des disciples atteste et manifeste la Gloire du Père dans le Fils advenue dès le 'maintenant' de l'heure de la croix.

En somme, nous venons d'évoquer le maintenant de l'heure liée au Père. Nous avons constaté la participation du Père à ce moment crucial où la haine du monde envers le Fils et les disciples arrive à son sommet le plus dramatique. En fait, c'est le Père qui *tient* la relation de communion avec le Fils (croix) et les disciples (dispersion). En ce moment de turbulence et de mort, c'est l'unité avec le Père qui fait traverser la relation d'être ensemble vers la joie pascal. Ainsi, dans la suite, nous allons repérer quelques traces temporelles postpascals qui se réfèrent à l'expérience de la rencontre et de l'être ensemble.

### **c- Le moment des disciples**

Nous allons repérer les autres énoncés temporels postpascals qui concernent plus particulièrement l'activité des disciples. Ces énoncés sont formulés de la façon suivante : « dès ce moment », « dès ce jour », « huit jours après ». Prenons comme point de départ les derniers moments de l'acte suprême de la mort de Jésus. Lorsque Jésus présente sa mère au disciple-aimé, nous repérons à ce moment-là l'institution d'un nouveau commencement. Le texte consigne comme parole venant de Jésus : « Voilà ta mère » (Jn 19,27). Le narrateur ajoute cette précision à la situation donnée : « Et, dès (*apo*) cette heure-là, le disciple la prit chez lui » (Jn 19,27b). Cet accueil de la mère du Maître par le disciple aimé porte la trace de la globalité de la pensée johannique. Sur ce point, remarquons le commandement nouveau que Jésus vient de laisser aux siens lors de l'arrivée du temps pascal.

Ce commandement manifesté par l'affinité entre le *geste* du lavement des pieds (Jn 13,1-17) et la *parole* dite : « En cela, tous connaîtront que vous êtes mes disciples : si vous avez de

l'amour les uns pour les autres » (Jn 13,35). Ainsi, sur l'horizon de ce nouveau commandement, l'accueil fait par le disciple-aimé de la mère de Jésus 'chez lui' signifie son intégration dès à présent à la communauté des disciples régie par ce commandement d'amour mutuel. En effet, en tenant compte de cet ordre nouveau donné par Jésus, nous sommes prêts à reconnaître que la volonté du Fils cloué sur le bois de la croix c'est que Marie, sa mère, elle aussi participe à la communauté des disciples héritière de la règle d'amour des uns pour les autres<sup>169</sup>.

Liée à la notation temporelle précédente concernant les disciples, nous observons une autre allusion au temps postpascal : « Donc, le soir de ce même jour, le premier de la semaine, alors que, par peur des Juifs, les portes du lieu où se trouvaient les disciples étaient fermées » (Jn 20,19). Ce verset évoque le premier rassemblement postpascal des disciples advenu le soir même du premier jour de la semaine pascale. Remarquons ce caractère collectif de la rencontre avec le Ressuscité : les disciples se retrouvent ensemble. De même, l'autre indication temporelle postpascale est signifiée par la rencontre communautaire où Thomas est aussi présent : « Et huit jours après, les disciples étaient de nouveau à l'intérieur, et Thomas avec eux. Vient Jésus, portes fermées » (Jn 20,26). Le dimanche suivant la première apparition, Jésus se rend présent à nouveau au milieu des disciples. Et tout comme le dimanche dernier, la communauté postpascale est à nouveau réunie en assemblée.

Les passages que nous venons d'évoquer concernant le temps postpascal des disciples nous fait relever un point décisif : l'expérience d'une vie vécue ensemble est marquée par la rencontre avec le Ressuscité. En fait, les disciples se rassemblent et le Ressuscité est au milieu d'eux.

\*

---

<sup>169</sup> Sur ce point, ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 250, suggère d'interpréter la volonté de Jésus comme la fondation d'une « famille postpascale ». Nous ne sommes pas convaincus d'admettre cette considération puisque le récit johannique postpascal ne se formule pas autour de la constitution d'une famille (mère-fils), mais plutôt il continue à employer le terme de 'disciple'. Donc, c'est du côté du '*discipulat*' qu'il faudra comprendre l'accueil de Marie chez le cercle de la communauté du disciple-aimé.

Nous sommes amenés maintenant à proposer une succincte conclusion de ce chapitre intitulé « Le temps pascal de la rencontre ». En effet, ce long parcours que nous avons entrepris afin de découvrir la poétique de l'être ensemble, une poétique marquée par l'*événement pascal*, nous amène maintenant à en souligner les étapes les plus significatives. En fait, nous avons indiqué dans l'introduction de ce chapitre la compréhension du temps selon une *synthèse de transition (Uebergang)*, telle que Merleau-Ponty nous l'a décrite. Pour l'auteur, le surgissement d'un nouveau présent « ne provoque pas un tassement du passé et une secousse de l'avenir, mais le présent nouveau est le passage d'un futur au présent et de l'ancien présent au passé, c'est d'un seul mouvement que d'un bout à l'autre le temps se met à bouger<sup>170</sup> ». Cette vision heideggerienne du temps repris par Merleau-Ponty nous amène à reconnaître que ce présent nouveau jaillit au cours du déplacement de l'ensemble, '*avenir, présent et passé*'.

Ainsi, nous avons abordé le temps johannique selon cet horizon temporel où l'avenir, le présent et le passé bougent ensemble. Le but de notre recherche n'a pas été seulement de découvrir le temps johannique, mais de rendre compte d'une *poétique du temps* de la relation de l'être ensemble Père, Fils et Esprit Saint en lien avec les disciples selon les actes *rhizomique, pollinique* et *proxémique*. En effet, la question de fond était de nous interroger sur l'usage johannique du temps pour rendre compte de cette relation de l'être ensemble : comment le temps johannique rend compte d'une relation *rhizomique, pollinique* et *proximité* ?

Nous avons constaté le surgissement d'un *temps nouveau* qui apparaît lors du contact des gens avec Jésus. De manière que le temps chronologique ou successif sert de précieux *cadre temporel* au cours duquel apparaît un temps nouveau à l'occasion des *rencontres proxémiques* des hommes et des femmes avec Jésus. Nous avons cité par exemple le cas de la rencontre de Jésus avec Nathanaël où émerge un temps nouveau pour ce disciple. De même, la rencontre de Jésus avec Nicodème ou avec la Samaritaine ou enfin, avec l'officier royal. Chez Nathanaël un temps nouveau commence à surgir et devient visible par sa réponse à Jésus dans l'après-coup de son émerveillement : « Rabbi, c'est toi le Fils de Dieu ! C'est toi, le roi d'Israël ! » (Jn 1,49). Pour Nicodème ce temps nouveau arrive au moment où il s'interroge à propos d'une nouvelle naissance : « Comment cela peut-il se faire ? » (Jn 3,9). Pour la Samaritaine, ce temps nouveau affleure lorsqu'elle laisse sa cruche et s'en va à la ville pour dire aux samaritains : « Venez voir un homme qui m'a dit tout ce que j'ai fait » (Jn 4,29). Quant à l'officier royal, il est capable de reconnaître plus tard (le lendemain) l'heure de la guérison de son fils juste au moment de sa rencontre avec Jésus (hier) : « Le père reconnut donc que c'était à cette heure-là que Jésus lui avait dit : 'Ton fils vit' » (Jn 4,53). En effet, nous avons constaté qu'au cours des

---

<sup>170</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 481.



rencontres avec Jésus s'inaugure un temps nouveau qui est perceptible à l'intérieur du *cadre temporel chronologique*.

Dans l'épisode de la guérison du fils de l'officier apparaît le mouvement temporel indiqué par Merleau-Ponty où « le présent nouveau *est* le passage d'un futur au présent et de l'ancien présent au passé<sup>171</sup> ». Notons comment apparaît ce phénomène des temps qui bougent ensemble. Ainsi, *le passage du futur au présent* est décrit par cette coïncidence entre la demande de l'officier et la réponse de Jésus. En ce qui concerne l'officier, le récit atteste son *espoir futur* de voir son fils retrouver la santé : « Seigneur, descends avant que mon enfant ne meure » (Jn 4,49). La réponse de Jésus engage dès à présent un *acte performatif* de la demande : « Va, ton fils vit » (Jn 4,50). Quant au *passage de l'ancien présent au passé*, il est donné lors de la reconnaissance du Père. Le texte est le suivant : « Il leur demanda donc l'heure à laquelle celui-ci s'était trouvé mieux. Ils lui dirent : 'C'est hier, à la septième heure'. Le père reconnut donc que c'était à cette heure-là que Jésus lui avait dit : 'Ton fils vit' » (Jn 4,52-53). D'où, à l'intérieur du *cadre temporel* formé par le présent d'hier (rencontre de l'officier avec Jésus) et le présent du maintenant (mémoire et reconnaissance de la part de l'officier) apparaît ce *temps nouveau* qui demeure constant puisqu'il était déjà hier comme un 'maintenant' : « Ton fils vit » (Jn 4,50.53).

Nous remarquons dans ce parcours sur le *temps vécu ensemble* le surgissement d'un *temps pollinique* qui s'offre sur un fond de promesse, de permanence et de demeure. Nous pouvons en repérer quelques exemples de ce point. D'abord, nous observons que la rencontre de Jésus avec ses disciples engage une communion qui se développe progressivement à la suite du Maître. Nous avons évoqué le cas de Nicodème où cette communion qui demeure se manifeste en pensée et en acte. En effet, lors de son premier rendez-vous avec Jésus, son débat concernait la possibilité d'une 'naissance d'en haut' (Jn 3,3) ; avec les docteurs de la Loi, il s'est montré soucieux de rendre 'justice à l'innocent' (Jn 7,50) et finalement, le récit le mentionne au moment de la croix (Jn 19,39). En fait, Nicodème se trouve '*en haut*' et devant un *innocent* au moment de l'enlèvement du corps de Jésus.

Ensuite, le *temps rhizomique* marqué par la permanence et la demeure apparaît aussi au moment le plus bouleversé et le plus dramatique de l'événement de la croix. En ce temps-là, les disciples se sont dispersés et le Fils est sur le bois de la croix. Comme nous avons pu le noter, la dispersion des disciples fait partie de l'événement de la croix. Celui qui assure la communion de l'ensemble, c'est alors le Père, puisqu'il est uni au Fils (Jn 16,32) et le Fils est le fondement de la paix pour les disciples (Jn 16,33). De même, la joie des disciples abimée par la tristesse avant l'événement pascal, ne leur sera plus enlevée au temps postpascal. Nous avons

---

<sup>171</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 481.

noté également, les labours et les difficultés des disciples dans la participation à cette vie vécue ensemble. Par là, les disciples se découvrent mémoire vivante de l'événement pascal (Jn 2,22), ils s'interrogent pour que la parole circule entre eux comme le signe d'une délibération communautaire naissante (Jn 12,22) ; ils prennent aussi soin d'accueillir dès à présent des nouveaux membres au cercle de la communauté régie par le commandement nouveau de l'amour mutuel. En fait, selon la volonté du Maître, sa mère est la première à être accueillie dans cette communauté d'amour. Et, « dès cette heure-là, le disciple la prit chez lui » (Jn 19,27b).

De plus, lorsque Jésus évoque sa *poétique de la vie* (faire vivre) en lien avec son Père, il met en correspondance les gestes de guérison accomplis au présent et la résurrection corporelle au temps futur n'exprimant plus qu'un seul mouvement de participation à la vie divine. En fait, cette *poétique de la vie* liée au corps est profondément présente dans le récit johannique. Ainsi, le moment propice de la *poétique de Jésus* pour accomplir l'œuvre du Père se trouve dans le 'maintenant' d'un *temps nouveau* marqué par la *présence corporelle* avec les autres : les disciples, la Samaritaine, Nicodème, les opposants, les malades. La poétique de se trouver et d'être ensemble « Père, Fils, Esprit Saint » et disciples, se découvre au cours du *temps pascal*. Dès le départ, nous avons noté que Jésus est en marche vers le Père. Dans le Prologue, nous avons constaté que dès le commencement, « le *Logos* était tourné vers Dieu » (Jn 1,1-2.18). Ensuite, les premières apparitions de Jésus sur la scène adviennent lorsqu'il 'vient vers' Jean Baptiste (Jn 1,29), et que le lendemain, de nouveau, 'il passe' devant Jean et deux de ses disciples (Jn 1,35). Puis, Jésus opère un *passage* de la Judée à la Galilée : « Il lui fallait traverser la Samarie » (Jn 4,4). De même, plusieurs versets nous attestent de la montée de Jésus à Jérusalem à l'occasion de la fête de Pâque : « Et la Pâque des Juifs était proche, et Jésus monta à Jérusalem<sup>172</sup> » (Jn 2,13). Enfin, la référence à la Pâque du même Jésus est signifiée par l'arrivée de son heure de passer de ce monde à son Père (Jn 13,1).

Finalement, nous pouvons resituer notre lecture johannique du temps évoquée dans notre chapitre d'ouverture et signifiée par le passage de Jn 4,34-35. En fait, en ce temps pascal de l'être ensemble s'accordent la *poétique* (faire la volonté de Celui qui l'a envoyé et accomplir son œuvre), le *temps pascal* (la semence d'hier, la moisson du présent et le fruit pour la vie éternelle), l'œuvre de l'*ensemble* (celui qui sème et celui qui moissonne se réjouissent ensemble) et le *geste* annoncé par Jésus (Levez les yeux et voyez les campagnes). Ainsi, le *temps pascal* signifie l'arrivée d'un *temps nouveau* où Jésus manifeste par ses *gestes et paroles* la présence éclatante du Père. En effet, nous sommes invités à *lever les yeux*, à découvrir, en cette arrivée de l'heure et

---

<sup>172</sup> Cf. L'évocation du récit johannique concernant la Pâque : 2,13 ; 6,4 ; 11,55 et 12,1. Quant à la référence à la montée à Jérusalem, voir : 5,1 ; 7,10 ; 11,55 et 12,20.

désormais présent, le *geste poétique* de la relation de l'être ensemble du Père, du Fils, de l'Esprit Saint en lien avec les disciples.

Observons de plus près comment l'étendue du présent est appelée à devenir le réceptacle contemporain de la vie éternelle, cette étendue au cours de laquelle est mise en valeur l'œuvre du semeur qui rejoint celle du moissonneur. Sur ce point, l'acte de semer comme celui de moissonner est traversé par un flux de mouvement temporel qui unit les deux ouvriers. L'acte d'unification du temps s'accomplit entre le temps des semailles et celui de la moisson : il s'annonce à travers la joie promise aux deux ouvriers, une joie commune et simultanée. En somme, la succession du temps de l'avant et de l'après est perceptible au moment où le semeur et le moissonneur communient dans une égale joie.

Ainsi, d'un côté, l'étendue du passé au présent est soulignée par les *poiein* de ces deux ouvriers et d'un autre côté, l'avenir de la vie éternelle se constate dès à présent. Ce temps anticipé est manifesté par la joie de la vie vécue ensemble. Ce temps présent où se retrouvent à la fois le passé et l'avenir anticipé, inaugure le *temps pascal* : la naissance du temps de la fin signifiée par la joie de la récolte finale<sup>173</sup>. Nous verrons chez Jean que ce *temps pascal* est signifié par la marche de Jésus '*vers l'heure*' imminente de la passion et par le '*maintenant*' du présent vif où se concrétise l'accomplissement de l'œuvre de Dieu. Ainsi, dans le récit johannique, ces deux temps distincts se rencontrent autour de l'événement dramatique de se trouver ensemble « Père, Fils, Esprit Saint » et disciples. Enfin, nous allons dans la suite proposer une *conclusion récapitulative* dans laquelle nous indiquerons un premier bilan concernant la poétique de la relation d'être ensemble, en retenant : la poétique dramatique, l'espace scénique de l'être ensemble et le temps pascal de la rencontre.

---

<sup>173</sup> Dans les synoptiques nous trouvons la description de ce temps de la fin en termes de malheur et de catastrophe (cf. Lc 21, Mt 24). Selon Jean, ce temps est marqué par la joie partagée ensemble.

## Conclusion récapitulative

Nous allons maintenant proposer un bilan récapitulatif de la première partie de notre recherche consacrée à la *‘poétique de l’installation scénique et du temps pascal de la rencontre’*. En effet, nous aborderons les deux aspects suivants : (i) les modalités de notre procédure méthodologique ; et (ii) l’approche poétique abordée sur l’horizon du phénomène dramatique. Pour rendre compte de l’usage de l’instrument méthodologique, nous l’aborderons selon le principe johannique indiqué par le terme *‘exegéomai’* (Jn 1,18).

### 1. Au gré du principe de l’*exegéomai*

Le terme *‘exegéomai’* (Jn 1,18), comme nous l’avons évoqué, conjoint les sens de récit (raconter), de phénoménologie (faire connaître) et de drame (interpréter). Nous rendrons compte de la manière dont nous avons mis en place ce que nous avons nommé dans notre *chapitre d’ouverture* par *‘économie’*, une économie narrative, phénoménologique et théâtrale. En ce qui nous concerne, il s’agit de vérifier plus particulièrement l’accord recherché entre le récit johannique, la phénoménologie d’après Merleau-Ponty et l’art vivant du théâtre considéré selon la *poétique de l’être ensemble* du Père, du Fils et de l’Esprit Saint en lien avec les disciples. Nous allons repérer donc les différentes articulations du recours à l’économie narrative employée dans notre travail.

#### a- Décrire

Nous avons adopté l’usage de la description propre à l’économie narrative selon un double registre. D’une part, la *description* nous a permis de situer un *énoncé narratif* dans un processus d’argumentation. Par exemple, lorsque nous avons traité l’*aspect temporel* de la poétique de l’être ensemble, nous n’avons pas adopté une procédure qui privilégierait un inventaire de tous les versets où le récit johannique se réfère au temps pour en déduire ensuite une *‘durée’*

johannique. En fait, la description liée au processus d'argumentation nous a permis d'être attentif à la succession d'événements où s'inscrit l'énoncé narratif. Par exemple, l'allusion temporelle évoquée par l'adverbe '*environ*' : environ la dixième heure (Jn 1,39) et environ la sixième heure (Jn 19,14). Ainsi, cette indication temporelle nous invite à découvrir l'événement où elle apparaît. En ce qui concerne la première mention, elle se réfère à la rencontre de Jésus avec ses deux premiers disciples. La deuxième indication se trouve dans le contexte de sa passion. Du fait que ces deux indications nous renvoient à leur contexte et pareillement à la thématique qui nous occupe (la poétique de l'être ensemble), le récit nous dévoile que Jésus a vécu une diversité de relations et de rencontres lors de son passage de « la dixième heure » (celle de l'appel des disciples) à « la sixième heure » (celle de sa passion). Enfin, cette procédure désigne en termes d'économie narrative la prise en compte du contexte où apparaît l'énoncé en question.

Le deuxième usage de la description nous a permis de '*constituer*' un cadre scénique et temporel de notre poétique de l'être ensemble. En fait, ce deuxième aspect de la description est déjà lié à la *procédure phénoménologique*. Il s'agit de découvrir comment le cadre scénique et temporel constitue ou fait apparaître une relation d'être ensemble. Ainsi, la description sort du contexte initial où elle apparaît pour se relier à d'autres passages où se répète le même énoncé. Prenons par exemple, la référence à Nicodème, « celui qui était venu vers Jésus *de nuit* » (Jn 3,1-2 ; 7,50 et 19,39). Les trois moments que le récit mentionne avec une précision temporelle, offre des informations précieuses sur la participation de ce disciple au déploiement de la *poétique de l'être ensemble* : son questionnement sur la naissance d'en haut, la défense d'un juste, et sa poétique (faire) consistant à faire descendre le corps du Maître du bois de la croix. Dans la suite, nous allons rendre compte de la légitimité du recours à une économie phénoménologique.

## **b- Faire connaître**

Nous avons indiqué la visée phénoménologique de notre écriture théologique dans notre chapitre d'ouverture. Sur ce point, nous avons précisé avec Claude Romano, qu'il ne s'agit pas de l'application d'une stratégie phénoménologique au récit johannique en vue d'un résultat attendu en raison de l'efficacité d'une méthode. Au lieu de mettre l'accent sur l'*a priori* de l'application d'une méthode, nous avons adopté les principes phénoménologiques pour

découvrir au cours de notre lecture johannique ce que le récit lui-même fait apparaître de la phénoménalité d'une relation de l'être ensemble. En fait, ce phénomène de se trouver ensemble est perceptible en son état naissant et est promesse de la constitution d'une poétique gestuelle.

Selon ce qui précède, nous avons examiné le récit johannique de manière à découvrir comment le récit fait apparaître cette relation. Nous avons constaté dans le Prologue ce que Merleau-Ponty appelle *mettre à nu et redécouvrir ce monde*<sup>174</sup> et qui éclaire la relation de l'être ensemble. En fait, cette intuition originaria d'une genèse de la relation d'être ensemble apparaît en Jn 1,16-18. Ces versets mentionnent directement *trois associés* à une même relation : nous (les croyants-disciples), Jésus Christ (Fils unique), et Dieu le Père. En effet, notons que l'activité de *faire connaître (exegéomai)* et son équivalent dans le récit johannique (*anaggellein*) est pareillement un attribut de l'Esprit Saint (Jn 16,13-15). Lié à ce *point de départ originel*, nous avons adopté le principe de la réduction phénoménologique compris par Merleau-Ponty comme le 'commencement d'une recherche'. En ce qui nous concerne, le commencement de notre recherche pour *revenir à l'être de la chose*<sup>175</sup> prend son point de départ dans cette intuition originaria de la relation de l'être ensemble évoquée en Jn 1,16-18 : « De sa plénitude nous avons tous reçu. [...] Dieu, personne ne l'a jamais vu ; un Dieu, Fils unique est dans le sein du Père, Celui-là l'a fait connaître ». Dans notre étude, *l'être de la chose* concerne la *relation de l'être ensemble* qui apparaît en naissant dans la globalité du récit johannique.

Lié à ce commencement de la recherche sur la poétique de l'être ensemble, – et comme le reconnaît le même Merleau-Ponty, « la recherche est commencement continué<sup>176</sup> » –, nous avons noté plusieurs strates de 'mise entre parenthèses' pouvant s'ordonner au cours de notre travail. En effet, dans notre travail d'écriture proprement théologique, nous *mettons entre parenthèses* les élaborations des concepts concernant la Trinité, discours conceptuels élaborés dans une étape postérieure aux écrits du Nouveau Testament. Ainsi, une fois que nous '*excluons*' (mise entre parenthèses) de notre champ de recherche *l'a priori* discursif sur la Trinité, nous avons ouvert un 'horizon' (réduction) à l'intérieur du récit johannique pour découvrir une *poétique gestuelle* de la relation de l'être, du *se tenir* et du *faire ensemble* entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples. Nous allons préciser la façon d'énoncer notre réduction

---

<sup>174</sup> Cf MERLEAU-PONTY Maurice, *Causeries 1948, Ensemble de conférences radiophoniques*, établies et annotées par Stéphanie MÉNASÉ, Paris, Seuil (traces écrites), 2002, p. 11.

<sup>175</sup> Cf. La partie intitulée « économie phénoménologique » lorsque nous avons signalé à propos de « l'être de la chose » selon Merleau-Ponty. En fait, l'auteur note que l'être chose de la chose (ou l'être rose de la rose) : « c'est la roséité s'étendant tout à travers la rose. Cette roséité donne lieu à une idée générale, c'est-à-dire, qu'il y a plusieurs roses, une espèce rose. Par là, on supprime cette opposition du fait [quoi ? – was] et de l'essence [que ? - dass] qui fausse tout », in, MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 226.

<sup>176</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Éloge de la philosophie*, Paris, Gallimard, 1960 [1953], p. 202.

phénoménologique. Il s'agit de la mise en place de la '*répétition*' des événements, des actions, des versets et des situations qui apparaissent à des moments différents de notre écriture. En fait, nous avons découvert que nous ne sommes pas en mesure d'épuiser le sens et la signification contenant chaque situation ou événement décrit.

Associé à cette *répétition*, nous avons découvert dans la pratique de notre écriture combien est significatif l'exemple que nous avons avancé autour de l'œuvre de Rembrandt. En fait, l'artiste nous fait découvrir dans la répétition d'une même situation par quelques variantes d'éclairage les différentes approches d'une même réalité. Ainsi, par les jeux de contraste observés entre l'un et l'autre tableau, les effets de lumière et d'ombre de l'une à l'autre scène de la plaque, enfin, par ces variations et différences, découvertes en observant la série de tableaux, nous sommes invités à percevoir le *phénomène qui demeure constant* en traversant également l'une et l'autre scène. À propos de ce phénomène qui apparaît entre les scènes, Merleau-Ponty note ceci : « L'être intégral est non devant moi, mais à l'intersection [des] inter-mondes<sup>177</sup> ». De manière que, l'*être intégral*, selon l'expression de l'auteur se laisse percevoir à l'*intersection* des situations, des scènes. En fait, la mise en place de la *répétition* nous a permis de découvrir progressivement ce *phénomène qui demeure constant*.

Dans notre travail d'écriture sur la *poétique de l'être ensemble*, ce procédé que nous venons d'évoquer était bien présent. En fait, il s'agit d'une procédure où la *répétition* fait apparaître un phénomène qui demeure constant dans l'intersection des événements concernant la relation de l'*être ensemble*. Signalons quelques exemples. Un cas particulièrement remarquable est la référence à l'événement de la croix. Nous avons noté que même l'évocation du *temps vécu ensemble* au quotidien, celle de la dixième et la sixième heure, est traversée constamment par l'événement de la croix. En effet, à chaque fois que nous évoquons cet événement, nous l'approchons différemment et le découvrons selon un autre axe. Ainsi, l'événement pascal lié à la croix nous est montré à l'intersection des situations et des actes décrits par le récit johannique dont la globalité est orientée vers l'arrivée de l'heure de la passion.

Enfin, dans la suite nous allons indiquer comment l'économie théâtrale était présente dans cette partie du travail.

---

<sup>177</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 114.

### c- Interpréter

En ce qui concerne l'*économie théâtrale*, retenons le lien existant entre la poétique et la dramatique tel qu'il est admis par Aristote dans son *Peri Poiêtikés*. En fait, depuis Aristote, la *poétique dramatique* comme art de faire n'est pas tant le moyen employé pour arriver à la création d'une œuvre (par exemple, la technique), mais elle est plutôt une '*mimesis*' opérée par des personnages en action. Il s'agit de l'acte humain de faire venir sur la scène, par le moyen de l'agir physique, le drame de l'existence humaine. Ainsi, la poétique est l'acte vif (*mimesis*) de faire advenir (*poiein*) sur la scène le drame de l'existence quotidienne. En fait, le *drame* selon Aristote n'est pas d'abord une modalité de la mise en scène comme la tragédie ou la comédie. Pour lui, la *poétique dramatique* est avant tout l'acte d'« agir », terme dû à l'invention des Doriens et équivalent au *prattein* (agir) des Athéniens<sup>178</sup>. Sur cet horizon de l'acte vif (*mimesis*) de faire advenir sur la scène la vie des hommes, nous avons évoqué également la notion aristotélicienne de l'acte d'*interpréter*. Comme nous l'avons constaté dans le *Peri Poiêtikés*, Aristote laisse entendre que toute expression, y compris l'*expression poétique* (le drame) est *interprétation* (*hermeneia*) de la pensée à travers les mots (1450b14). Sur ce point, citons un autre passage de la *Poétique* où l'auteur reconnaît le lien entre l'expression et la pensée.

La pensée comprend tout ce qui s'exprime dans le discours, où il s'agit de prouver, de réfuter, d'émouvoir les passions, la pitié, la colère, la crainte, d'amplifier, de diminuer. Or il est évident que dans les drames, on use des mêmes formes, lorsqu'il s'agit de rendre le terrible, le pitoyable, le grand, le vraisemblable. Il y a seulement cette différence, que, dans la rhétorique, l'art ne se montre point, et que, sur le théâtre, celui qui parle, doit parler avec tous les apprêts de l'art, pour rendre son élocution extraordinaire. Car quel serait le mérite de l'élocution dramatique, si le plaisir qu'elle cause, venait des pensées et non de l'élocution même<sup>179</sup> » (1456a32-b8).

En bref, selon Aristote, cet acte d'*expression* est d'une certaine manière une façon d'*interpréter* le monde. En ce qui concerne le théâtre, l'agencement discursif n'est pas le moyen d'exposer ou de communiquer la pensée, mais le corps mis en scène et proférant des mots. Sur ce même horizon, nous avons découvert dans le récit johannique l'acte d'*interpréter* le Père signifié par Jésus. Ainsi, à travers des discours (rhétorique) et des gestes (expression poétique), Jésus 'expose' le Père. Sur ce point, nous avons indiqué l'épisode de Philippe (Jn 14,8-10) comme événement inspirateur qui nous aide à repérer dans la globalité du récit comment Jésus devient l'interprète du Père, tenant compte de ce que lui-même indique : « Celui qui m'a vu a

---

<sup>178</sup> ARISTOTE, *Peri Poiêtikés*, trad., BATEUX Charles, *Les quatre poétiques*, (ch. 3,3), vol 1, Paris, Saillant et Nyon, 1771, p. 29.

<sup>179</sup> *Ibid.*, pp. 131-133.



vu le Père » (Jn 14,9). En effet, nous avons énoncé une *intuition originnaire* autour de laquelle s'organise notre pensée qui vise l'acte dramatique des corps exposés en geste dans le monde. Nous comprenons le terme johannique d'« *interpréter* » selon l'usage théâtral de « *performance* » pour signifier la « *théâtralité* » d'un acte dramatique. Il est d'importance notoire que depuis Austin, le terme « *performance* » dise quelque chose de l'*acte de faire* ; c'est-à-dire, tout *acte de faire* implique un engagement du corps et de la parole, et pourtant, il relève d'un acte poétique. Selon Austin, l'acte de la *parole* et l'acte du *faire* se correspondent l'un l'autre, « puisqu'il n'y a pas de doute qu'en formulant nos énonciations performatives, nous 'effectuons [*perform*] des actions'<sup>180</sup> ». En d'autres termes, « l'énonciation performative ne dit pas, ou ne se limite pas à dire, quelque chose, mais elle fait quelque chose'<sup>181</sup> ». Dans cette perspective, l'*acte de faire* qui est proprement 'poétique' est dans notre langage théâtral le présupposé de base de la notion de « *théâtralité* » qui relève du *performeur* (l'*acteur*) et de son *acte*.

Enfin, nous avons accordé ce *repérage argumentatif originnaire* à la notion merleau-pontinienne d'*incarnation*. Il s'agit de penser l'incarnation en tant que phénomène du corps vécu et du corps perçu au cours d'une relation d'être et de vivre ensemble avec les autres dans le monde. En fait, ces deux chapitres que nous venons de conclure portent sur cette coexistence dans le monde marqué par l'espace et le temps. Ainsi, avec la notion d'*installation* d'Heidegger, nous avons situé notre compréhension de l'*espace scénique* comme l'ouverture d'un monde qui se laisse voir au moyen d'un cadre spatio-temporel. En ce qui concerne la scène théâtrale, citons ici ce que Peter Brook décrit comme la base élémentaire d'une disposition théâtrale : « Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé'<sup>182</sup> ». En effet, nous avons identifié cet espace où quelqu'un bouge et est aperçu, à l'entrée de Jésus sur la scène lorsqu'il s'adresse à Jean Baptiste sous les regards attentifs de deux disciples (Jn 1,35).

Dans la suite, nous allons rendre compte des axes principaux de notre recherche relative au récit johannique : comment se déploie le commencement d'une poétique du '*se trouver ensemble*' en coïncidence avec le temps pascal ?

---

<sup>180</sup> AUSTIN John Langshaw, *How to do things with words* [*Quand dire, c'est faire*], Paris, Seuil, [1962] 1970, p. 54.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>182</sup> BROOK Peter, *L'espace vide, Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil (Essais), [1968] 1977, p. 25.

## 2. Poétique de l'être ensemble

Nous venons d'évoquer les façons de procéder qui nous ont aidés au cours de ces chapitres. Par la suite, nous allons reprendre notre parcours en le relisant selon les deux axes suivants : (i) le *monde* en tant qu'installation d'un espace scénique, (ii) en coïncidence avec le *temps* marqué par le maintenant du *présent vif* d'une poétique de l'être ensemble.

Avant de proposer les points d'arrivée autour des thèmes proposés, reprenons ici le niveau d'affinité que nous avons discerné entre l'*Écriture*, le récit johannique et l'*énoncé dogmatique*, particulièrement, la Constitution Dogmatique sur la révélation divine *Dei Verbum*, n° 2. En fait, comme nous l'avons évoqué, les Pères conciliaires donnent au texte dogmatique le rôle de *référence régulatrice* en vue de « proposer la doctrine véritable sur la Révélation divine » (DV, n° 1). À cet égard, selon le même esprit du texte conciliaire, l'*Écriture* comme autorité première reste pour nous un texte *fondateur* et la Dogmatique a pour nous le rôle d'un texte *régulateur* comme référence ecclésiale en vue d'une correcte interprétation de l'*Écriture*.

En ce qui concerne cette partie du travail, le texte conciliaire en tant que règle de lecture nous autorise à reconnaître une *poétique de la vie vécue ensemble* à l'intérieur du récit johannique. En fait, nous avons découvert un lien objectif entre le passage dogmatique et le récit johannique autour de la relation de l'être ensemble du Père, du Fils, de l'Esprit Saint et des croyants (disciples). Ainsi nous avons indiqué comment le récit johannique aborde cette relation dans son traitement de l'espace et du temps où s'effectue l'acte de la révélation divine. L'énoncé dogmatique, nous l'avons vu précédemment, s'accorde avec le récit johannique :

Il a plu à Dieu dans sa sagesse et sa bonté de se révéler en personne et de faire connaître le mystère de sa volonté (Eph 1,9) grâce auquel *les hommes*, par le **Christ**, le Verbe fait chair, accèdent dans **l'Esprit-Saint**, auprès du **Père** et sont rendus *participants* de la nature divine (Eph 2,18 ; 2Pierre 1,4) (DV, numéro 2).

Eu égard à ce que nous venons d'évoquer, nous allons rendre compte de ce lien entre le texte dogmatique et le récit johannique concernant la poétique de la relation à partir du traitement johannique *spatio-temporel* de la scène lié au monde tel qu'il est apparu au cours de notre travail. En fait, dans le déroulement de ces trois chapitres, nous avons évoqué trois phases successives dans le traitement du monde *spatio-temporel* chez saint Jean. D'abord, dans le *chapitre d'ouverture*, nous avons évoqué la situation du corps dans le 'monde' selon Merleau-Ponty ; ensuite, au *deuxième chapitre*, nous avons développé le phénomène de l'installation,

terme emprunté de Heidegger, en lien à la question de l'espace scénique et finalement, au *troisième chapitre*, nous avons repéré la notion johannique de 'monde' liée à l'arrivée de l'heure de la croix. En fait, nous montrerons comment ces trois accès au 'monde' en tant que scène et en tant qu'histoire font apparaître la poétique de l'expérience de l'être ensemble.

### a- Des corps 'capables' de se rejoindre

La compréhension johannique du *se-trouver-ensemble*<sup>183</sup>, désigne l'idée de la coexistence selon ce que nous avons trouvé dans le passage de Jn 4, 34-36 où apparaît l'usage de l'adverbe 'ensemble' placé à côté du verbe 'se réjouir' pour indiquer une connivence qui enveloppe le semeur et le moissonneur. Ainsi, les deux ouvriers sont enveloppés par le sentiment d'une joie éprouvée ensemble. C'est dans cet horizon de compréhension que nous adoptons l'usage du terme 'ensemble'. Au cours de notre étude, nous emploierons des acceptions où cet adverbe s'accorde avec les verbes 'vivre', 'être', 'se trouver' et 'marcher' '*ensemble*', pour signifier ainsi la relation du *se-trouver-ensemble* du Père, du Fils et de l'Esprit Saint avec les disciples. En ce qui concerne la situation du corps dans le monde selon le propos de Merleau-Ponty, nous avons évoqué la disposition motrice du « je peux » par laquelle le corps se tend vers le monde avec les autres. La compréhension de l'incarnation chez l'auteur ne se rapporte pas au sens hégélien du 'devenir-homme', mais elle rappelle plutôt le sens du « *Leib* » (la chair) abordé à partir de la disposition motrice du « je peux ». Il s'agit de reconnaître la présence active du corps qui opère un engagement historiquement personnel et inter-corporel sur la scène de ce monde. En fait, la poétique au sens de *faire (poiein)*, s'accorde avec ce corps en mouvement puisque l'acte de faire et l'acte d'agir trouvent leur source dans la disposition motrice du corps fondée sur le « je peux » me joindre aux autres dans le monde. Ainsi, l'incarnation met d'emblée le corps dans un acte poétique. Cette poétique constituée par ce corps en mouvement n'est pas d'abord une opération de *transformation* du monde. Comme nous l'avons indiqué lors de notre présentation de *l'économie phénoménologique*, pour l'auteur, tout acte du corps envers le monde, à savoir la poétique du corps, est de l'ordre de la '*transsubstantiation*', terme eucharistique qui désigne la conversion de la substance du pain et du vin en corps et sang du Christ (*Leib Christi*).

La poétique du corps dans le monde selon l'horizon de la *transsubstantiation* constitue l'acte d'*interpréter* le monde par le corps. Une telle poétique du corps est l'acte d'habiter le monde par

---

<sup>183</sup> Cf. Présentation du chapitre 3, pp. 100-103.

le corps de manière à *transformer* le monde en poétique, comme le fait le peintre : « Le peintre apporte son corps [et] c'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture<sup>184</sup> ». C'est pour quoi, l'acte d'*interpréter* évoque l'acte de faire advenir le *logos silencieux* du monde par le moyen de l'*expression du corps*, expression proprement théâtrale. De même, pour se référer à la poétique du corps dans le monde, l'auteur emploie aussi le terme de *renversement*. Nous verrons plus tard chez Jean que cet acte de *renversement* est éminemment dramatique. Il est signifié lorsque Jésus se trouve au temple et *renverse* les tables des changeurs (Jn 2,15). Un temps nouveau est mis en place, le corps sort du régime du temple afin que l'adoration au Père en esprit en vérité soit désormais accomplie dans le corps des croyants.

Les considérations que nous venons d'évoquer à propos de la poétique de l'expérience de l'*être ensemble*, nous autorise à penser une manière originale de « faire » (*poiein*) qui a comme caractéristique le fait de se 'faire ensemble'. Ainsi, la poétique de l'*être ensemble* n'est pas marquée d'abord par une activité particulière, l'opération d'un faire quelconque dans le monde. Il s'agit plutôt d'un faire qui prend son point de départ de l'intérieur de l'ensemble et se développe progressivement sur la scène du monde. Nous avons eu l'occasion de reconnaître l'entrée progressive des constituants de la relation : le Père est à l'origine de tout ; le *Logos*, depuis le commencement, est tourné vers le Père et dans son avènement dans la chair, le Père est désormais perceptible en lui ; l'Esprit est du Père et du Fils, demeure dans le Fils, provient du Père et après l'événement pascal, il est l'interprète de la relation du Fils avec le Père ; enfin, les disciples sont les croyants qui sont nés du Père grâce à l'avènement du *Logos* dans la chair, ils ont vu la gloire du Père dans le Fils et ils sont les destinataires de la triple activité du Fils signifiée par l'*exegéomai* (raconter, faire connaître et interpréter). En fait, ce noyau original de la vie vécue ensemble demeure constant dans chaque expérience de la relation évoquée par le récit johannique.

Cette expérience du *vivre ensemble* traverse chaque situation du récit et demeurant constante, elle indique une façon particulière d'être au monde. Nous avons vu que chez Merleau-Ponty l'événement d'être au monde par le corps n'est pas d'abord une opération technique de *transformation* du monde due à la manipulation des objets qui sont à la portée des laboratoires ; pour l'auteur, avons-nous dit, il s'agit plutôt d'une habitation par le corps de manière à rendre en poétique le monde. Nous avons trouvé chez Jean le fondement de cette disposition d'être au monde, lorsque le récit met en opposition la notion de *pratique* (*prasso*) et de *poétique* (*poiein*). En deux occasions dans un sens négatif, le récit johannique emploie le verbe « pratiquer »

---

<sup>184</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, Folio, [1964] 2006, p. 12.

(*prasso*) en son acception d'exécuter une action dirigée et définie en vue d'un résultat : « Car quiconque pratique (*prasso*) le mal hait la lumière » (Jn 3,20) et dans un autre passage, nous trouvons l'opposition que nous venons d'indiquer : « Ceux qui auront fait (*poiein*) le bien ressusciteront pour la vie, mais ceux qui auront pratiqué (*prasso*) le mal ressusciteront pour le jugement » (Jn 5,29). Il nous faudra reconnaître dans la suite comment le récit johannique met en relief cette poétique.

Nous avons repéré dans le Prologue l'emploi du verbe '*ginomai*' au sens d'*advenir* ou d'apparaître dans l'histoire, pour signifier l'avènement du *Logos* dans la chair (Jn 1,14). Pareillement, nous avons apprécié l'usage du même verbe 'faire advenir' (*egéneto*) – pour désigner l'acte poétique du Père par le *Logos* : « Tout fut (*egéneto*) par lui » (Jn 1,3). Ainsi, la disposition du *Logos* à se tourner vers Dieu engage l'acte poétique de '*faire tourner*' le monde avec lui vers le Père. Cet acte poétique prend le sens d'avènement pour signifier l'espace tissé entre le *Logos* advenu dans la chair de l'homme Jésus et le Père, et au milieu de cette relation se trouve le monde créé historique en tant qu'œuvre de l'ensemble. Ainsi, le monde advient dans la relation du Père et du Fils. Et, les hommes en tant que croyants participent progressivement à cette poétique de se trouver ensemble pour *tourner* le monde vers le Père. Nous avons repéré cette poétique du vivre ensemble qui *fait tourner* le monde vers le Père dans chaque événement indiqué par le récit. En fait, nous avons découvert deux façons d'être au monde à l'horizon d'une poétique de la relation de l'être ensemble. Elles sont :

Une *première manière de rendre le monde en poétique* a partie liée à l'engagement historique du corps dans le monde. En tenant compte de l'épisode de la rencontre des premiers disciples, une poétique du corps dans le monde engage une certaine relation humaine. Dans l'épisode de Nicodème, une poétique du corps déplace une pensée et une logique jusqu'alors immuables. Selon l'épisode de la femme adultère, la poétique du corps dans le monde remet en question une morale univoque qui s'occupe de régler les comportements des '*autres*', une telle morale laisse place en faveur d'un *ethos* communautaire axé sur l'acte du pardon. Suivant l'épisode de la Samaritaine, la culture n'est pas une frontière ou un empêchement pour être croyant puisque tous les hommes peuvent comprendre la parole de Dieu à l'intérieur de la propre réalité humaine. De même, le déplacement de l'officier dont le fils est malade, met le corps en mouvement à la recherche de ce qui est gracieusement attendu et donné, la vie de son fils. Dans l'épisode de Cana à l'occasion d'une fête de mariage, la poétique du corps dans le monde honore l'engagement mutuel de ce couple. Enfin, dans l'épisode des vendeurs

chassés du Temple, une poétique du corps est signifiée par la façon de rendre un culte à Dieu qui ne passe plus par le commerce du rite sacrificiel.

Comme nous pouvons le constater, en tous ces événements s'instaure un acte de renversement et de nouveauté. Ainsi par exemple, Nicodème est invité à naître d'en haut, la Samaritaine est appelée à laisser l'eau de ses habitudes pour boire l'eau vivante présente dans la parole et le geste de Jésus. De même, l'officier est rentré chez lui et est devenu un homme croyant grâce à la parole prononcée par Jésus que son fils vit. À Cana, la manifestation de la gloire est un événement communautaire où le véritable acteur, le couple marié, est devenu spectateur et où les invités ainsi que les serviteurs sont placés au milieu de la scène. Enfin, l'adoration du Père ne se fait plus par le rite sacrificiel, mais désormais le Père est honoré dans le corps du Fils et des disciples : ceux-ci sont devenus mémoires vivantes de l'événement pascal de Jésus le Christ.

Une *deuxième manière de rendre le monde en poétique* relève de la présence d'une *communauté de vie* tournée vers le Père qui devient le témoin de la nouveauté de l'œuvre du Père restituant ainsi l'originalité poétique d'une vie incarnée avec les autres dans le monde. C'est pourquoi cette présence de nouveauté de l'être ensemble peut dévoiler et révéler la fausseté de pratiques désormais périmées. Jésus lui-même avait signifié cette révélation :

Si je n'étais pas venu et ne leur avais pas parlé, ils n'auraient pas de péché ; mais maintenant ils sont sans excuse pour leur péché. [...] Si je n'avais pas fait (*poiein*) parmi eux les œuvres que nul autre n'a faites, ils n'auraient pas de péché ; mais maintenant ils ont vu (Jn 15,22.24).

Nous reconnaissons finalement chez Jean une double réalité dans la poétique de l'*être ensemble*. Il s'agit d'*une part*, de l'acte de l'engagement collectif dans le monde ; et d'*autre part*, il s'agit d'une présence capable de dévoiler l'envers malicieux du monde. Par la suite, nous allons rendre compte du phénomène de l'*installation*, terme emprunté à Heidegger, pour aborder l'espace scénique.

## **b- Le phénomène de l'installation des corps**

L'épisode de Philippe nous avait indiqué la nécessité de découvrir dans l'expérience vécue entre Jésus et ses disciples l'accès à la reconnaissance de la présence du Père parmi eux : « Depuis si longtemps je suis avec vous, et tu ne me connais pas, Philippe ! Celui qui m'a vu a

vu le Père » (Jn 14,9). D'autre part, nous avons trouvé dans le Prologue une évocation de la 'tente' pour signifier l'avènement du *Logos* dans la chair de l'homme Jésus : « Et le *Logos* est advenu dans la chair, et il a dressé sa tente parmi nous » (Jn 1,14). En fait, cette double indication de la reconnaissance de la présence du Père dans la relation d'être ensemble et l'acte de dresser la tente du *Logos* advenu dans la chair, nous ont permis de découvrir le traitement johannique de l'espace scénique. Pour aborder le traitement scénique du récit johannique, nous avons adopté le concept heideggérien de l'*installation*<sup>185</sup> comme principe de notre lecture.

En fait, nous avons retenu de l'auteur la notion d'*installation* non pas au sens d'aménagement scénographique, mais plutôt au sens de la mise en place d'un monde. L'auteur a pris l'exemple de l'*installation* d'un temple dans un village où Dieu est perceptible à travers la dignité et la splendeur de ses pierres et des corps qui le glorifient. Ainsi, l'auteur appelle 'monde' cet acte d'apparition de Dieu qui se rend perceptible à travers les pierres du temple et les corps des croyants. Un autre exemple que l'auteur cite pour rendre compte de l'*installation* d'un tel *monde* c'est la notion de mise en présence face à la paire de chaussures du tableau de Van Gogh<sup>186</sup>. Sur ce point, l'auteur écrit ceci :

La paysanne a un monde parce qu'elle séjourne dans l'ouvert de l'étant. Le produit, dans sa solidité, confère à ce monde une nécessité et une proximité propres. L'ouverture d'un monde donne aux choses leur mouvement et leur repos, leur éloignement et leur proximité, leur ampleur et leur étroitesse. [...] En étant œuvre, l'œuvre établit l'espace de cette ampleur. Établir l'espace signifie ici : libérer la plénitude de l'ouvert en son espace, et arranger cette plénitude dans l'ensemble de ses traits. L'œuvre en tant qu'œuvre érige un monde<sup>187</sup>.

Cette considération de Heidegger nous permet de comprendre l'*installation d'un monde* selon deux modes d'accès : à travers l'événement ou à travers l'œuvre d'art. Abordons d'abord le *premier mode d'accès, l'événement*. La scène vue en tant qu'événement, nous confronte au monde réel de la chose : la paysanne face à sa paire de chaussures. Ainsi, à l'intérieur de cet événement, nous pouvons observer une scène en tant qu'œuvre qui installe un monde. Selon cette perspective, Georges Politzer considère l'expérience immédiate et quotidienne comme un acte dramatique. Cela signifie qu'à l'intérieur de l'acte quotidien peut apparaître une composition scénique. Heidegger reconnaît que cette expérience quotidienne n'est pas exempte de l'installation d'un monde. Sur ce point, évoquons l'exemple de la mise en scène de l'événement de l'Exil dont les déportés sont eux-mêmes les acteurs. En fait, la réalité telle qu'elle est vécue par les déportés est mise en scène. Dans notre étude, l'accès à l'événement

---

<sup>185</sup> Cf. sur ce point voir l'introduction du chapitre 2 à propos de l'*installation* d'une scène.

<sup>186</sup> HEIDEGGER Martin, « L'origine de l'œuvre d'art », in, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p. 26s.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 34.

pour découvrir en son intérieur l'installation d'un monde passe toujours par la médiation de la composition du récit johannique.

Précisons maintenant l'*autre mode d'accès* à l'installation d'un monde. Il s'agit de l'installation d'un monde à travers l'œuvre d'art. Selon les termes de Merleau-Ponty, les deux accès que nous venons d'évoquer sont signifiés par la notion de *monde sensible* (événement quotidien) et *monde de l'expression* (l'œuvre d'art). Pour l'auteur, la disposition de l'artiste qui voit le *monde sensible* nous dévoile un *monde* souvent caché à l'œil nu. Le dessin d'un enfant est déjà, par exemple, la trace d'une expression primordiale et il n'est pas nécessaire d'avoir une représentation au *second degré* (*perspective planimétrique*) pour découvrir à travers ce dessin l'*installation* d'un monde. Car, ce qui fait le lien entre le *monde sensible* et le *monde de l'expression*, c'est le corps et pourtant, la perception du monde sensible est déjà une forme d'expression. En fait, nous avons abordé le traitement johannique de l'*espace scénique* selon cet horizon de la perception du monde dans l'expérience de l'être ensemble ; nous avons vu aussi que cette perception accorde l'expérience quotidienne de la vie à l'*installation* d'un monde. Ainsi, nous avons employé le terme de *cadre* spatio-temporel par où est rendu perceptible le '*monde*' de l'expérience de se trouver ensemble.

En ce qui concerne la *poétique du corps*, nous avons découvert entre les deux commencements évoqués – l'incarnation et la résurrection –, l'entrée sur la scène des composants de la relation Père, Fils, Esprit Saint en lien avec les disciples. Liée à cette entrée, nous avons découvert le 'commencement' d'une *poétique du corps*. Nous allons indiquer comment émerge cette poétique. D'*abord*, dans l'avènement du *Logos* dans la chair de l'homme Jésus, nous découvrons une disposition de l'Incarné à se tourner vers le Père révélant ainsi une poétique de faire tourner le monde avec lui. Dans cette poétique du 'retournement', le corps se dispose à incarner Dieu dans la chair du monde, lorsqu'il (le corps) est de passage vers le Père. Ainsi, cet acte d'engagement du corps dans l'œuvre du Père, nous suggère de penser une *poétique de la chair* (*sarkos-poiein*) où le corps de l'homme Jésus s'engage avec les autres dans une relation de coexistence les uns avec les autres, montrant ainsi la possibilité de penser un acte de se tenir, de vivre et de *faire-ensemble* l'œuvre du Père. *Ensuite*, dans l'« autre commencement » advenu par l'événement de la résurrection de Jésus et étroitement lié à l'événement de la croix, nous avons repéré une allusion à la *poétique divine* (*Theos-poiein*). Cette expression est employée par les adversaires de Jésus pour donner un nom à l'acte de Jésus et aussi à la conséquence de cet acte. Sur ce point, le récit johannique nous donne cette indication assez signifiante : « Ce n'est pas pour une belle œuvre que nous voulons te lapider, mais pour blasphème, et parce que



toi, étant un homme, tu te fais (*poiein*) Dieu » (Jn 10,33). Dans ce passage, nous trouvons la raison et le contenu dramatiques qui auront un sens déterminant dans la suite de notre recherche. Nous verrons comment l'entrelacement de ces deux poétiques, – *poétique de la chair* (*sarcos-poiein*) et *poétique divine* (*Théos-poiein*) –, constitue l'enjeu dramatique de notre étude. Autrement dit, il s'agit de penser l'acte de l'incarnation collective des corps comme des êtres ouverts au monde (la chair), comme un acte qui fait l'œuvre du Père (poétique divine).

En fait, les Pères grecs ont déjà avancé dans cette recherche lorsqu'ils emploient le terme de la « *théopoièse*<sup>188</sup> » pour se référer à la divinisation des chrétiens<sup>189</sup>. Quant à nous, sans devoir orienter le sens de notre compréhension de la 'poétique' selon la perspective des Pères grecs qui la voient comme un processus de *divinisation ascendante*, nous avons trouvé dans l'épisode de la visite de Marie-Madeleine au tombeau le premier jour de la semaine (Jn 20,1-17), une autre lecture de la 'poétique' de cette relation. En fait, nous assistons au dépassement d'une relation marquée par un rapport de gradation ou une relation d'échelle conçue sur un modèle d'univocité (un seul sens). Une autre forme de relation se tisse en effet dans la rencontre entre Marie et le Ressuscité, rencontre rendue sensible par la voix du Maître l'appelant « Marie » et l'acte de retournement cherchant à lui répondre par tout son corps et dans un après-coup : « *Rabbouni* ». Nous avons identifié cette reconnaissance mutuelle à la rencontre du corps visible (le corps de Marie) et du corps invisible (le corps du Ressuscité) qui, par leur coïncidence laisse discerner une *poétique du corps*.

Nous avons noté chez Merleau-Ponty une affinité avec une telle '*poétique du corps*', lorsque l'auteur se réfère à l'apparition d'un autre « monde invisible » au cours de mon expérience quotidienne et qui vient à la surface du visible par le moyen de mon tissu corporel. Nous pouvons noter qu'une telle poétique ne signifie pas une régression qui nous renverrait à la recherche de l'origine ou du 'paradis perdu' ; elle se présente plutôt à la façon d'une 'visitation' comme c'est le cas de Marie qui reçoit la visite de l'ange (Lc 1,26) ou comme celui d'Abraham qui reçoit les trois visiteurs (Gn 18,1). En fait, nous avons vu à l'œuvre chez Jean, cette 'poétique du corps' apparaissant lorsque le « *Logos* a dressé sa tente parmi nous » (Jn 1,14), mais aussi au moment où Jésus vient à notre rencontre, comme l'atteste Jean Baptiste : « Celui

---

<sup>188</sup> Cf. GREGOIRE DE NAZIANZE, *Discours 6-12*, Paris, Cerf (Sources Chrétiennes 405), 1995, p. 241 : D7, 23 : « Il faut que je sois enseveli avec le Christ, que je ressuscite avec le Christ, que je sois héritier avec le Christ, que je devienne fils de Dieu, que je sois appelé Dieu même. [...] que nous portions en nous-mêmes seulement l'empreinte divine » ; *Discours 27-31*, Paris, Cerf (Sources Chrétiennes 250), 1978, p. 283 : D31, 4 : « S'il [l'Esprit Saint] est du même ordre que moi, comment me *fait-il Dieu (poiein Théos)* ? ». Cf. aussi, SESBOÛÉ Bernard, « Esquisse critique d'une théologie de la Rédemption », *NRT 107* (1985), pp. 68-69, l'auteur note : « L'Écriture ne connaît pas ce substantif (*théopoièsis*) qui aura la faveur des Pères grecs. Mais, [...] notre communion de vie avec Dieu est au cœur de la révélation du Nouveau Testament ».

<sup>189</sup> Cf. GROSS Jules, *La divinisation du chrétien d'après les Pères Grecs*, Paris, Gabalda, 1938.

qui vient (*erchomai*) » (Jn 1,15). Enfin, nous avons découvert le sens d'une *poétique du corps* sur cet horizon de visitation et d'avènement de Jésus, de celui qui 'vient vers'. En employant les termes de Merleau-Ponty, nous pourrions dire pourtant, que la vie du Ressuscité « s'est greffée sur la mienne<sup>190</sup> ». Ainsi, le sens de l'expression de Jésus à Marie : « Ne me retiens pas » (Jn 20,17), détourne toute prétention narcissique et intimiste à prendre possession du Maître et à convertir l'autre comme le miroir de soi-même. Nous avons conclu en disant que sous le régime de l'*autre commencement* advenu par l'événement de la résurrection, la *poétique du corps* acquiert sa pleine physionomie lorsque notre corps est disposé à laisser se « greffer » en lui la vie nouvelle du Ressuscité. Ainsi, Marie porte en son corps une vie *accordée* avec celle du Vivant. Son corps est désormais le message du Vivant : « Je monte vers mon Père et votre Père, vers mon Dieu et votre Dieu » (Jn 20,17). En cette deuxième partie de notre étude, nous découvrirons, – notamment, dans l'épisode de l'onction de Béthanie et dans le récit de la guérison de l'aveugle-né –, ce *corps poétique* en tant que corps visité, accordé, greffé et porteur d'une nouveauté qui enveloppe le Père, le Fils et le Saint-Esprit.

### **c- L'entretemps de l'un et l'autre commencement**

Nous avons découvert chez Jean lors de *l'arrivée de l'heure* de la passion la correspondance entre le monde, le temps et la relation Père, Fils et Esprit Saint en lien avec les disciples. Nous indiquerons pareillement le sens de *l'événement* qui émerge du temps pascal. Observons dans la suite comment se relie ces composants.

En ce qui concerne le '*monde*' lié à l'événement de la croix, il ne se réfère pas au monde physique créé par Dieu. Le monde selon le visage de la croix signifie la réalité hostile de l'agir humain quand il s'oppose violemment à la reconnaissance de l'œuvre de Dieu dans le geste et la parole de Jésus. En fait, ce monde de l'agir humain hostile à toute proposition venant de la part de Dieu à travers la 'poétique' de l'homme Jésus et ses disciples manifeste l'aspect tragique du drame : opposition, haine, persécution, trahison, dispersion, tristesse, douleur, vexation, procès, croix et mort. Du côté de Jésus et de ses disciples qui ont subi ces affrontements, un autre monde s'installe : encouragement, paix, présence au pied de la croix,

---

<sup>190</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 26.

dépouillement, communion du Fils avec le Père, promesse de joie définitive et attente. En effet, deux *mondes dramatiques* se sont confrontés : la mort et la vie. Plusieurs passages nous ont avertis que Jésus et ses disciples n'appartiennent pas à ce monde de la mort, mais qu'ils vivent en ce monde : « Eux sont dans ce monde. [...] Ils ne sont pas du monde, comme moi je ne suis pas du monde » (Jn 17,11.16).

En effet, nous avons repéré en Jn 5,21 l'activité poétique du Père et du Fils : « De même que le Père relève (*egeiro*) les morts et les fait vivre (*zoopoiein*), ainsi le Fils fait vivre (*zoopoiein*) ». La poétique du Père et du Fils est donc de l'ordre d'une dramatique de la vie : faire vivre ! Lié à cette poétique de la vie, se trouve l'action du Paraclet. Il est le véritable témoin de la poétique du Fils dans la communauté postpascale (Jn 15,26-27). De même, la poétique du Paraclet est de faire connaître la relation d'intimité vécue entre le Père et le Fils. Par l'usage du verbe '*lambano*' (recevoir ce qui est offert, percevoir, prendre une chose pour la transporter), nous avons découvert l'office du Paraclet comme celui qui reçoit du Fils ce qui lui est le plus cher et lui appartient en propre très intimement pour le transmettre aux disciples. Ce trésor qui appartient au Fils et désormais donné aux disciples, c'est le Père (Jn 16,13-15).

Cette poétique de la vie s'accomplit désormais au temps présent. D'une part, elle est perceptible dans le *temps nouveau* inauguré par les gestes et les paroles de Jésus. D'autre part, l'événement futur de la vie éternelle est aussi rendu présent par l'événement pascal. Ainsi, ce double mouvement d'un temps attendu désormais présent et d'une poétique à l'œuvre dans le maintenant du temps présent s'accordent d'emblée à l'art vivant du théâtre. Car, c'est au *présent vivant* (maintenant) que les acteurs traversent la *scène* par leur corps et dévoilent le monde par leur poétique. C'est dans le maintenant du présent que Jésus avec ses disciples manifestent l'acte poétique de l'œuvre du Père, l'acte au cours duquel coïncide l'être capable (« nous pouvons ») et la poétique (« nous faisons »).

Nous avons reconnu cette *poétique de la vie* liée au « temps pascal » et capable d'« installer un monde<sup>191</sup> ». En fait, nous découvrons la poétique johannique lorsque le récit évoque l'activité du Père et du Fils liée à l'acte de « faire vivre ». Le passage johannique indique ce qui suit : « De même que le Père relève (*egeiro*) les morts et les fait vivre (*zoopoiein*), ainsi le Fils fait vivre (*zoopoiein*) » (Jn 5,21). Pareillement, le récit johannique atteste la poétique liée à l'action de l'Esprit : « C'est l'esprit qui fait vivre (*zoopoiein*) » (Jn 6,63). En effet, le verbe « *zoopoiein* » est

---

<sup>191</sup> Nous avons emprunté cette expression à HEIDEGGER Martin, « L'origine de l'œuvre d'art », in, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p. 31.

composé d'un nom neutre 'ζῶον' (un être vivant<sup>192</sup>) et du verbe 'ποιεῖν' (faire, façonner)<sup>193</sup>. Ce nom neutre 'ζῶον' est dérivé du verbe 'ζῶο', terme connu du récit johannique (l'eau vive, le fils qui vit, le pain vivant, le Père qui est vivant), traduit par : « vivre, respirer, être parmi les vivants, avoir la vraie vie, actif, être en pleine vigueur<sup>194</sup> ». Ainsi, notre lecture du 'temps' johannique se fonde sur cet acte poétique du Père, du Fils et de l'Esprit Saint qui *font vivre* (ζῶοποιεῖν). C'est-à-dire, la vie vécue ensemble du Père, du Fils et de l'Esprit Saint en lien avec les disciples est marquée par l'événement pascal qui installe un monde scénique de l'être avec. L'heure déjà venue est désormais présente sur le mode d'un maintenant en train de se faire, accentue l'évidence d'une *poétique de la vie* du Père, du Fils et de l'Esprit Saint à l'œuvre dans et par les corps des croyants.

Enfin, lié à ce *temps pascal*, nous pouvons préciser maintenant le sens d'événement que nous employons ici et dans l'ensemble de notre étude. Retenons que pour Platon, selon la lecture faite par Jacques Taminiaux, l'événement artistique consiste dans « la venue au jour de tel poème, de telle peinture, de telle sculpture, et telle composition musicale<sup>195</sup> » : « n'est proprement artistique au sens platonicien que ce qui met-en-œuvre une ou des Idées<sup>196</sup> ». Pour Platon, le phénomène est donc « ce qu'il n'est pas et ne parvient pas à être : prévisible, défini, perpétuellement réversible. Il aborde la *praxis* pour ce qu'elle ne parvient pas à être : une *poièsis*<sup>197</sup> ». Cependant, pour Aristote, « les intrigues composées par le dramaturge témoignent d'une authentique *poièsis*<sup>198</sup> ». En effet, le poète, loin de se limiter à copier des Idées, imite la *praxis* par un *mythos* et « Aristote découvre donc une synthèse. C'est bien à la *praxis*, domaine des événements, que se rapporte la tragédie, [...] elle ne s'y rapporte nullement à la manière d'une simple réplique ou duplication<sup>199</sup> ». Ainsi, la *poétique* « a statut d'*archè*<sup>200</sup> », puisqu'elle est marquée par l'événement et par l'agencement du *mythos* qui lui confère un pouvoir de synthèse. Concernant ce principe d'universalité de la poétique, Aristote le précise en ces termes :

La différence entre l'historien et le poète ne vient pas du fait que l'un s'exprime en vers ou l'autre en prose, [...] mais elle vient de ce fait que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce à quoi l'on peut

<sup>192</sup> Cf. <http://www.lexique-biblique.com/lexiques/grec/?strong=2226&x=23&y=7>, Consulté le 02 avril 2012.

<sup>193</sup> Cf. <http://www.lexique-biblique.com/lexiques/grec/?strong=4160&x=13&y=9>, Consulté le 02 avril 2012.

<sup>194</sup> Information tirée de ce site, <http://www.lexique-biblique.com/lexiques/grec/?strong=2198&x=0&y=0>, Consulté le 02 avril 2012.

<sup>195</sup> TAMINIAUX Jacques, *Art et événement, Spéculation et jugement des Grecs à Heidegger*, Paris, Belin, 2005, p. 21.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 35.

s'attendre. Voilà pourquoi la poétique est une chose plus philosophique et plus noble que l'histoire (1451b1-5)<sup>201</sup>.

Nous venons d'apprécier le statut d'*archè* qu'Aristote confère à la '*poétique*' et pourtant elle est du domaine de la pensée philosophique. En fait, pour arriver à cette définition, Aristote relie à l'intérieur de la poétique l'action, qui est de l'ordre de l'événement, et le *mythos* (l'intrigue), qui concerne l'écriture dramatique. Bien que, chez Aristote, la poétique n'est pas encore abordée en tenant compte du temps et du corps, dans le passage que nous venons d'évoquer, Aristote mentionne cependant une temporalité présente dans la poétique : 'ce qui a eu lieu (le passé) et 'ce à quoi l'ont peut s'attendre (l'avenir). Notons que l'auteur place le temps poétique entre le présent du déroulement de l'action et l'avènement de la nouveauté de l'action. En outre, dans notre *chapitre d'ouverture*<sup>202</sup> nous avons mis en évidence dans la poétique d'Aristote un *chiasme originel* entre le poète et l'acteur. Ce *chiasme* acteur-poète nous ouvre la possibilité d'aborder l'aspect corporel de la poétique.

Aristote nous suggère un *événement poétique* constitué de la synthèse de ces termes binaires : l'action (*praxis*) et l'intrigue (*mythos*) ; le présent de l'action et l'avenir ; le poète et l'acteur. En tenant compte de cet *événement poétique* originel, nous pouvons relire cette première partie du travail pour en dégager le sens de l'*événement*. Au point où nous en sommes de notre étude, l'événement dit quelque chose du *temps* et il dit aussi quelque chose du *corps*. À cet effet, nous avons mis l'accent sur l'usage en gérondif du verbe « être » selon le sens du terme latin « stare » qui en espagnol est traduit par « estar », être en train d'exister (*encontrarse existiendo*), un terme connu dans la langue française par le terme médiéval « ester ». C'est sur cet horizon d'*être-en-train-d'exister-avec* que nous avons compris le terme composé *être-ensemble*. Dans cet esprit, nous avons cherché et nous nous demandons comment apparaît chez Jean cet agencement du se trouver en train d'exister ensemble : il concerne le Père, le Fils, l'Esprit Saint en lien avec les disciples. Ainsi, le passage par le récit johannique nous ramène à découvrir cet *événement* de l'être en train d'exister ensemble.

De même, nous avons trouvé dans le récit johannique l'usage des trois temps : ce qui n'est pas encore arrivé, ce qui est déjà-là dans le maintenant d'un présent vivant et le temps qui vient ou est en train d'arriver. Enfin, sur cet horizon de l'*événement poétique* du temps pascal d'exister ensemble, nous allons, par la suite, découvrir la disposition des corps exposés en geste.

---

<sup>201</sup> MAGNIEN Michel, *Aristote, Poétique*, Paris, Livre de Poche, 1990, p. 98.

<sup>202</sup> Cf. Aristote, pp. 24-27.



## DEUXIÈME PARTIE

### Acte poétique et action dramatique du geste

Nous avons évoqué au chapitre d'ouverture les termes selon lesquels le document conciliaire *Dei Verbum* n° 2<sup>1</sup> nous autorise à traiter l'expérience de la foi chrétienne sous l'axe d'une poétique gestuelle. Ainsi, la troisième phrase de cet *énoncé dogmatique* constate deux aspects particuliers des données de la révélation divine : [i] la réalité du geste et, [ii] la participation humaine : « Pareille économie de la Révélation *comprend des gestes et des paroles* intimement unis entre eux, de sorte que les œuvres, réalisées par Dieu dans l'histoire du salut, attestent, corroborent [...] et éclairent le mystère » (*DV* n° 2c). En tenant compte de ce présumé de base, nous allons aborder dans la présente étude l'acte poétique des corps qui se montrent en geste selon le récit johannique. Un tel *acte de faire* articule la '*dramaticité*' en son sens d'incarnation des corps au milieu du monde et, la '*théâtralité*' en son sens d'apparition sur la scène en tant que phénomène d'expression du corps. Nous empruntons à la poétique dramatique d'Aristote un *chiasme originel* entre le poète et l'acteur, un tel chiasme étant déjà présent et à l'état naissant dans la pensée de l'auteur. Ce présumé nous amène à traiter la poétique du corps sur la scène selon le drame où achoppent le poète et l'acteur. L'enjeu de cette étude est d'aborder le drame non sous son aspect d'*outillage technique* (auteur, comédien, rôle, représentation, jeu, mettre en scène, spectacle, public), mais selon la *phénoménalité du corps* qui apparaît sur la scène par et à travers le geste.

Pour aborder cet *acte poétique du corps* dans la perspective de la *dramatique*, nous allons étudier tout d'abord la notion de '*geste*'. De manière à signifier le croisement et la mise en correspondance entre l'*art théâtral* et la *théologie chrétienne*, nous nous demanderons comment apparaît l'usage de ce terme dans les deux traditions évoquées. Ainsi, au *chapitre IV* il nous faudra donc préciser tout d'abord le sens du terme '*geste*' que nous adopterons dans la suite de notre étude. Nous allons étudier le '*geste*' à l'intérieur de la pensée théologique des premiers auteurs chrétiens postbibliques de langue latine et de son développement dans les siècles

---

<sup>1</sup> Cf. L'aspect structurant d'un énoncé dogmatique, pp. 93-96.

ultérieurs, notamment, chez Hugues de Saint Victor, situé dans le haut Moyen Âge. Puis, nous étudierons la notion de ‘*geste*’ chez Johann Jacob Engel (1786). En effet, cet auteur est le premier à aborder la phénoménalité du geste à l’intérieur de l’art théâtral en vue de constituer une philosophie théâtrale du geste. Cette étude nous permettra de dégager une compréhension du *geste* capable de rendre compte de son lien possible avec la dramatique du corps.

Une fois retracé l’horizon théologique et théâtral sur lequel nous allons situer notre compréhension du ‘geste’, nous serons amenés à découvrir la disposition johannique du corps en geste au cours des actes dramatiques selon l’*incarnation* du *Logos* dans la chair de l’homme Jésus. Nous cherchons à comprendre le fait du *se-tenir-ensemble* au milieu du monde en tant que *disposition* du corps comme phénomène poétique du geste. À cet effet, nous allons rendre compte de ce que nous avons évoqué dans notre chapitre d’ouverture autour de la relation du corps avec le monde et avec les autres<sup>2</sup> selon les propos phénoménologiques de Merleau-Ponty. Ainsi, au *chapitre V*, nous allons nous demander, quel est l’intérêt de penser l’*acte* d’incarnation des corps au milieu du monde en termes d’une *disposition poétique* et *gestuelle*. Pourquoi penser l’*incarnation* en termes poétiques ? N’est-il pas suffisant de penser les données de la Révélation en termes symboliques (métaphore, signes, images, figures, analogie) qui renverraient à une réalité plus grande encore que celle qui est donnée ? En quoi la phénoménologie du corps selon Merleau-Ponty nous permet-elle de penser la spécificité des données de la Révélation en termes d’une *poétique gestuelle* ? Pourquoi penser une *poétique gestuelle* pour aborder la phénoménalité de l’événement du *se-tenir-ensemble* du Père, du Fils et de l’Esprit Saint en lien avec les disciples ? Enfin, pourquoi penser les données de la Révélation en termes dramatiques et gestuels ? En tenant compte de ces questions, nous allons penser la *disposition* du corps au milieu du monde à partir des trois *modulations corporelles* proposées par Merleau-Ponty : enjambement, embrassement et engagement.

Enfin, nous allons vérifier la pertinence de notre étude selon laquelle nous abordons les données de la Révélation dans la perspective d’une *poétique gestuelle* des corps en acte dramatique. Comme nous venons de l’évoquer, notre accès à la *dramatique* n’est pas de l’ordre d’une étude des outils techniques du drame, mais de la phénoménalité de la présence et de l’engagement des corps sur la scène. Ainsi, au *chapitre VI*, nous allons penser l’*action poétique* en lien avec le drame. Nous nous demanderons pourquoi notre poétique gestuelle est centrée sur l’*acte* de faire et non d’abord dans la perspective de la praxis, de la représentation, du rôle, de la production et du jeu. Pourquoi la *dramaticité* (l’engagement du corps) et la *théâtralité* (le

---

<sup>2</sup> Cf. L’incarnation au monde, pp. 62-77.



phénomène d'expression) sont-elles constitutives de la poétique gestuelle ? Qu'est-ce qui change dans la compréhension de l'action lorsque nous la pensons en termes d'une *poétique gestuelle* ? À cet effet, nous dialoguerons avec Hans Urs von Balthasar et nous contesterons quelques uns de ses propos concernant sa notion de l'action liée au drame<sup>3</sup>. Pour l'auteur, la réalité du '*pro nobis*' de Dieu est pensée en termes de '*commercium*' ou substitution (*à la place de*). À cet effet, quand nous pensons selon la perspective de l'art, est-il possible de penser une *action poétique* par *substitution* lorsque nous apprécions le génie artistique de telle ou telle personne, *non à la place de*, mais selon la personne de Molière, de Shakespeare, de Monet, de Cézanne ou de Rodin ? En termes théologiques, est-il possible de penser une *action personnelle* par substitution ? Pourquoi Dieu a-t-il créé les êtres humains si par le principe de *substitution* le jeu de son Fils suffirait, et qu'il jouerait le drame à la place des hommes ? Quelle est donc notre participation humaine à l'œuvre du Père ?

Nous allons donc dans la suite étudier l'usage du terme '*geste*' lié au '*corps*' dans la tradition théologique et théâtrale.

---

<sup>3</sup> Cf. À propos de la '*Théodramatique*' de Balthasar, pp. 87-93.



## Chapitre IV : Le geste du corps

Les questions que nous nous posons autour du *geste* sont très variées et elles exigent de bien préciser l'angle d'approche pour penser le geste en termes poétiques. En effet, le geste est-il un mouvement, une expression, un signe, une figure, une métaphore, un comportement, une règle, un habitus ou une discipline ? Faut-il parler de geste au singulier ou des gestes au pluriel ? Le geste est-il une réalité physique, une technique du corps, un acte quotidien de tout ouvrier au travail, un substitut de la parole ou une expression de la vie en société ? Enfin, dans quelle condition le geste est-il un acte dramatique, une expression et une poétique ? Toutes ces questions demandent de notre part une prise de position.

Afin de donner une cohérence interne aux questions que nous venons d'évoquer, nous allons considérer tout d'abord la compréhension du '*corps*', liée à l'*expression*, selon la pensée de Tertullien. En fait, cet auteur est le premier à considérer dans sa réflexion une corporéité divine qui s'exprime en son *Sermo*. Ensuite, cette compréhension du *corps* nous amène à découvrir quelques notions élémentaires du *geste* dans les écrits en langue latine des auteurs chrétiens des premiers siècles postbibliques. Puis, nous étudierons la signification et l'usage du 'geste' dans le haut Moyen Âge et particulièrement dans l'œuvre d'Hugues de Saint-Victor intitulée *De institutione novitiorum*. Enfin, nous dialoguerons avec Johann Jakob Engel (1741-1802) à partir du lien qu'il établit entre le '*geste et l'action théâtrale*'. L'intérêt de faire intervenir cet auteur dans notre travail se justifie de ce qu'il situe une compréhension du geste à l'intérieur de l'art théâtral en vue de penser une philosophie théâtrale du geste. Au cours de notre étude, nous ferons intervenir quelques traits de la pensée de Merleau-Ponty autour du geste comme expression.

Comment avons-nous choisi les auteurs que nous étudierons dans cette partie du travail ? Le choix des auteurs a porté sur le lexique, puisqu'ils ont tout simplement employé le terme 'geste' dans leurs œuvres. Ainsi, nous avons interrogé les auteurs latins sur l'usage du terme 'geste' dans leurs écrits, terme qui peut être employé selon les acceptions suivantes : *gestis*, *gestus*, *gestum*, *gerere*, *gesticulatio*. Notre intérêt a porté, tout d'abord, sur les écrits des auteurs chrétiens postbibliques des six premiers siècles. Au cours de cette étape, nous avons exploré les écrits de Tertullien, notamment son œuvre *De Spectaculis* (197) et *De cultu feminarum* ; puis, ceux de Lactance, particulièrement son œuvre intitulée *Divinae Institutiones* (313-315) et *Epistome*

*divinarum institutionum* (320) ; ensuite, nous avons repéré ce même champ lexical dans l'œuvre *De Trinitate* (360) d'Hilaire de Poitiers ; chez Gaudence de Brescia dans son sermon intitulé *De Evangelii Lectione secundus incipit, qui est in ordine nonus* (386) ; chez Saint Augustin dans son œuvre *De gestis pelagii* (428) et enfin, chez Grégoire Le Grand dans ses écrits homilétiques intitulés *Homélies sur l'Évangile* (590-592). En fait, le fruit de notre découverte relative à l'usage du terme nous permettra d'exposer dans la suite quelques traits d'une conscience du 'geste' présente à l'état naissant dans les écrits des auteurs chrétiens. Son emploi se prolonge dans les étapes postérieures des *Pères latins*, ainsi dans le haut Moyen Âge chez Hugues de Saint-Victor, notamment en son œuvre *De institutione novitiorum* (1125) et plus tard encore, à la fin du XVIIIe siècle, dans l'œuvre de Johann Jakob Engel, intitulée *Ideen zu einer Mimik* (1786), dont la traduction française formule ainsi le titre : *Idées sur le geste et l'action théâtrale*.

Nous allons étudier donc la compréhension du *corps* liée à l'*expression* selon Tertullien. L'intérêt de situer ici cette compréhension du *corps* selon la pensée de Tertullien porte principalement sur le fait que toute réflexion au sujet du *geste* renvoie à une pensée sur le *corps*. Autrement dit, il n'y a pas de compréhension possible du *geste* sans amorcer une réflexion sur le *corps*. En effet, vu l'horizon de notre recherche qui touche l'affinité entre le monde visible et l'invisible, – particulièrement, la relation entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples –, nous sommes conduits à considérer une pensée qui raisonne sur les liens profonds entre la *corporéité* et l'*expression*. En fait, nous découvrons que Tertullien, d'après son œuvre intitulée *Adversus praxean*, est le premier auteur chrétien qui se pose la question de la réalité d'une *corporéité divine* qui s'exprime par son *Sermo*.

## 1. Le corps selon Tertullien

Lors de notre étude intitulée « *Au premier commencement<sup>4</sup>* », nous avons largement décrit l'avènement du *Logos* dans la chair de l'homme Jésus. Nous avons indiqué la disposition du *Logos* « tourné vers Dieu » qui constitue l'original commencement de la relation entre eux. Puis, en lien avec la disposition scénique du « se tourner vers », nous avons proposé d'orienter notre étude autour de la *poétique gestuelle* à l'horizon du terme johannique de l'*exégéomai*. Par ce

---

<sup>4</sup> Cf. *Au premier commencement* était le *Logos*, p. 126s.

terme, nous avons décrit la *poétique* de Jésus avec les siens et face au Père comme une façon de raconter, faire connaître et interpréter le Père. Autrement dit, le Fils est l'expression du Père, selon les termes du même Jésus à Philippe : « Celui qui m'a vu a vu le Père » (Jn 14,9). En effet, liée à cette *poétique du Fils* signifiée par l'*exegéomai*, – celui qui montre le Père (expression) – s'impose à notre étude une pensée sur le *corps* relatif au Père. Est-ce que le Fils en tant que l'*exegéomai* (expression) du Père peut nous révéler quelque chose de la *corporéité* du Père ? C'est justement la demande faite par Philippe à Jésus : « Montre-nous le Père » (Jn 14,8). Le problème de fond est de rendre compte comment et dans quelle mesure le *Logos-Fils* est la *poétique* du Père, une poétique du *geste* en tant qu'*expression corporelle*. Pour répondre à cette question selon l'horizon de ce principe de l'*exegéomai* (expression) du Fils, comme nous l'avons dit, nous ferons intervenir ici la réflexion de Tertullien à propos de la *corporéité divine*.

Tertullien, en son œuvre *Adversus Praxean*<sup>5</sup>, développe la notion de la *corporéité divine* lorsqu'il réfute l'argument de Praxéas, lui qui fait à propos du *Logos* ce raisonnement repris par Tertullien en ce passage :

‘Qu’est-ce, en effet, que la parole (*sermo*)’, dis-tu, ‘sinon une voix, un son jailli de la bouche et, comme l’enseignent les grammairiens, un bruissement d’air, intelligible à l’ouïe, et quant au reste, je ne sais quoi de vide (*vacuum*) et d’inconsistant (*inane*) et d’incorporel (*incorporale*)’<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Le but principal de Tertullien dans ce « *Liber Adversus Praxean* » est de prouver par le moyen de l'Écriture la distinction entre le Père et le Fils et que Dieu est pluriel. L'enjeu de notre lecture est de constituer une base ontologique de la compréhension du 'corps' liée à son 'expression' d'après la relation entre le Père et le Fils. Le plan de l'œuvre que nous proposons est adopté d'après l'ouvrage de MOINGT Joseph, *Théologie Trinitaire de Tertullien, Histoire, Doctrine, Méthode*, vol 1, Paris, Aubier, Coll. Théologie num 68, 1966, pp. 225-242. Le plan de l'œuvre proposé par Moingt selon la méthode de la démonstration, est divisé en quatre parties : **Première partie** : *Les praestructiones (chapitres I-X)* : Le traité s'ouvre par un résumé de la doctrine monarchienne, un portrait de l'hérétique, l'historique de la crise. Ensuite, Tertullien cite la règle de foi concernant la relation entre le Père et le Fils : « Le Fils est le *Sermo* de Dieu, qui est sorti de lui, par qui tout a été fait ». Quant à nous, le point central de notre recherche concernant le corps et l'expression apparaît au chapitre VII lorsque Tertullien aborde la relation du Père avec son *Sermo* et développe pourtant, sa réflexion sur la 'corporéité divine'. **Deuxième partie** : *La démonstration scripturaire, premier temps (chapitres XI-XVII)* : « La monarchie n'a rien à redouter de l'économie, Dieu a pu se faire un Fils de son *Sermo*, il a pu le 'proférer' sans se séparer de lui, et donc il peut y avoir nombre en Dieu sans division ». Moingt note à la p. 234 : « Tertullien n'admet pas d'interprétations fuyantes, 'spirituelles' ou 'allégoriques'. Il réclame une exégèse littérale, fondée sur le respect dû à la parole de Dieu et garantie par sa véracité. La preuve que Dieu a engendré un Fils, son *Sermo*, c'est qu'il a voulu nous le faire savoir ». **Troisième partie** : *Contre-démonstration (chapitres XVIII-XXVI)* : Tertullien change de tactique en examinant les preuves adverses pour les réfuter. **Quatrième partie** : *Réfutations complémentaires (chapitres XXVII-XXXI)* : L'attribution de l'Incarnation est réservée au Père et ainsi, la thèse des monarchiens a été détruite. Ensuite, « Tertullien montre que la chair ne peut pas être appelée Fils de Dieu, ce qui le conduit à disserter du monde de l'Incarnation » (ch. XXVII).

<sup>6</sup> TERTULLIEN, *Adversus praxean*, Giuseppe SCARPAT (édit), Torino, Loescher, 1959, VII-6, pp. 34-35. Le texte en latin est le suivant : « *Quid est enim, dices, sermo, nisi uox et sonus oris et, sicut grammatici tradunt, aer offensus intelligibilis auditu, ceterum uacuum nescio quid et inane et incorporale ?* ». La traduction en français est de Joseph MOINGT, *Théologie trinitaire de Tertullien*, vol. II, Paris, Aubier [coll. Théologie 69], 1966, p. 318.

En fait, Praxeas fait coïncider et sans les distinguer le Fils avec le Père, puisque pour l'hérésiarque, le Fils en tant que '*sermo*' du Père n'a pas de consistance propre. Retenons de Tertullien le choix du terme latin « *sermo* » qu'il emploie pour traduire le terme grec « *logos* ». En effet, le '*logos*' grec est traduit soit par '*sermo*' soit par '*ratio*'. Sur ce point, Florent Urfels en son étude intitulée *Le corps de Dieu*, rend compte de l'usage de ce terme :

Tertullien suggère par là que l'expressivité n'est pas un caractère second ou dérivé du *Logos*, contrairement à Cicéron et Sénèque pour lesquels c'est bien la rationalité pure du *Logos* qui l'emporte. Et précisément à cause de l'expressivité intrinsèque du *sermo*, Praxeas se trompe lorsqu'il dénie au Fils toute manifestation dans l'ordre corporel<sup>7</sup>.

Il nous importe de suivre cette thèse soutenue par Tertullien de manière à rendre compte de cette 'expressivité intrinsèque au *sermo*'. Sur ce point, l'auteur note :

Je soutiens que rien d'inconsistant et de vide n'a pu sortir de Dieu, car cela n'a pas été proféré (*prolatum*) d'un [être] inconsistant et vide ; et que n'a pas pu manquer de substance ce qui a procédé d'une si grande substance et qui a fait de si grandes substances. Car il a fait lui-même tout ce qui a été fait par lui. Qu'est-ce à dire qu'il ne serait rien, celui sans qui rien n'a été fait, de telle sorte que, inconsistant, il eût façonné des choses solides ; vide, des choses pleines ; incorporel, des choses corporelles ? Car s'il peut arriver que quelque chose soit fait différent de ce par quoi (*per quod*) il est fait, rien pourtant ne peut être fait par ce qui est vide et inconsistant<sup>8</sup>.

Dans ce passage que nous venons de citer, Tertullien fait ce raisonnement en partant de l'extériorité de la Parole (*sermo*) proférée : [1] rien d'inconsistant et vide ne peut sortir de Dieu ; [2] car cela (*le sermo*) n'a pas été proféré d'un être (Dieu) inconsistant et vide ; [3] ne peut pas manquer de substance ce qui a procédé [*le sermo*] d'une si grande substance (Dieu). Dans cette série d'attestations concernant le *Sermo*, l'auteur arrive à cette conclusion : le *Sermo* s'affirme comme *expression* du Père puisqu'il est : consistant, solide et pourvu de substance (corporel).

Puis l'auteur avance une autre série d'argumentations en faveur de la *corporéité* de Dieu. Pour mieux la comprendre, nous reprendrons ces arguments sous forme d'interrogations : admettant que Dieu est inconsistant, comment peut-il faire des choses solides ? En supposant qu'il est vide, comment peut-il faire des choses pleines ? Dans le cas où Dieu est incorporel, comment peut-il faire des choses corporelles ? Alors, Tertullien arrive à cette conclusion : l'auteur, « ce par quoi » le *Sermo* est solide, consistant et corporel « ne peut pas être inconstant

---

<sup>7</sup> URFELS Florent, « Le corps de Dieu, une lecture de l'*Adversus praxean* », in, *NRT* 131, 3 (2009), pp. 605-606.

<sup>8</sup> TERTULLIEN, *Adversus praxean*, Giuseppe SCARPAT (édit), Torino, Loescher, 1959, VII-6, pp. 34-35. Le texte en latin est le suivant : « *At ego nihil dico de Deo inane et uacuum prodire potuisse, ut non de inani et uacuo prolatum, nec carere substantia quod de tanta substantia processit et tantas substantias fecit. Fecit enim et ipse quae facta sunt per illum. Quale est, ut nihil sit ipse sine quo nihil factum est, ut inanis solida et uacuis plena et incorporalis corporalia sit operatus ?* ». La traduction en français est de Joseph MOINGT, *Théologie trinitaire de Tertullien*, vol. II, Paris, Aubier [coll. Théologie 69], 1966, pp. 318-319.

et vide ». Enfin, deux termes nous semblent importants à retenir de ce passage : l'*expressivité* du *Sermo* et la *corporéité* de Dieu (ce par quoi il est consistant). Dans la suite, nous allons développer davantage la réalité de l'expressivité intrinsèque au *Sermo*.

En fait, une fois reconnues la solidité, la consistance et la corporéité de la parole proférée, revenons à l'*expressivité* du *Sermo* pour comprendre comment Tertullien arrive à penser cette réalité. Sur ce point, Tertullien s'appuie sur Jn 1,1 (*sermo*) et Phil 2,6 (*effigie*) :

Le *Sermo* de Dieu serait-il une chose vide et inconsistante, lui qui a été appelé Fils ? qui porte lui-même le nom de Dieu ? 'Et le *Sermo* était auprès de Dieu, et le *Sermo* était Dieu' (Jn 1,1). [...] Celui-là assurément qui 'constitué *in effigie Dei*, n'a pas tenu rapine d'être l'égal de Dieu' (Phil 2,6). En quelle *représentation* ou *expression*<sup>9</sup> de Dieu (*effigie Dei*) ? Une autre assurément, mais pourtant pas inexistante<sup>10</sup>.

Nous adoptons le terme *expression* à la place de 'figure' ou 'empreinte' pour signifier le sens profond qui se dégage de l'exemple de l'*effigie* proposée par Tertullien, puisque le même auteur refuse de donner à son exemple l'aspect matériel de la chose. Dans le passage que nous venons de citer, Joseph Moingt propose de traduire le terme '*effigie*' par '*configuration*'. Pour notre part, au lieu d'adopter cette traduction, nous donnerons au terme '*effigie*' le sens dynamique d'*expression*. En effet, nous remarquons que Tertullien se sert d'une citation johannique où il interprète le terme grec '*logos*' par le mot latin '*sermo*' afin de donner à celui-ci le sens d'*expression* – « Et le *Sermo* était auprès de Dieu » (Jn 1,1) –. En cohérence avec cette lecture de l'auteur, nous sommes autorisés à interpréter ce terme '*effigie*' sur l'horizon de l'*exegéomai* que le même Prologue décrit comme l'*expressivité* du *Sermo* advenu dans la chair : « Le Fils unique qui est dans le sein du Père, celui-là l'a *fait connaître (exegéomai)* » (Jn 1,18). Sur ce point, Moingt note ce qui suit :

Il a voulu faire apparaître son *Sermo* dans la lumière, et faire passer dans sa 'voix' l'*expression* de lui-même<sup>11</sup>. [...] L'*effigie*, de soi, n'est pas la 'figure' d'une autre chose et n'est pas une simple apparence : c'est l'apparaître réel de la chose réelle. Il a deux côtés. Il se présente comme un dehors, l'extériorité manifestée de la chose, son être-là pour autrui, qui fait d'elle un objet de

<sup>9</sup> Tertullien a choisi le terme latin '*sermo*' pour traduire le '*logos*' grec, pour signifier l'expressivité du '*sermo*' ; c'est pourquoi nous sommes plus portés à traduire '*effigie*' par '*représentation*' ou '*expression*', bien que MOINGT propose de traduire par « *configuration* », cf. in, Joseph MOINGT, *Théologie trinitaire de Tertullien*, vol. II, Paris, Aubier [coll. Théologie 69], 1966, p. 323.

<sup>10</sup> TERTULLIEN, *Adversus praxean*, Giuseppe SCARPAT (édit), Torino, Loescher, 1959, VII-8, pp. 36-37. Le texte en latin est le suivant: « *Vacua et inanis res est sermo Dei, qui Filius dictus est ? Qui ipse Deus cognominatus est ? Et sermo erat apud Deum, et Deus erat sermo. Scriptum est : Non sumes nomen Dei in uanum. Hic certe est, qui in effigie Dei constitutus non rapinam existimavit esse se aequalem Deo. In qua effigie Dei ? Vtique in aliqua (in alia), non tamen in nulla* ». La traduction en français est de Joseph MOINGT, *Théologie trinitaire de Tertullien*, vol. II, Paris, Aubier [coll. Théologie 69], 1966, p. 323.

<sup>11</sup> MOINGT Joseph, *op. cit.*, p. 324. L'auteur cite le livre VII §1 : « *Tunc igitur etiam ipse sermo speciem et ornatum suum sumit, sonum et uocem cum dicit Deus : Fiat lux* ».

perception distincte. Mais ce dehors est lui-même et d'abord un dedans, c'est le pur extérieur où s'imprime l'intérieur de la chose, la limite où elle s'achève et se circonscrit<sup>12</sup>.

Selon la réflexion de Moingt, l'expression du Père lui-même apparaît par la phénoménalité du *Sermo*, celui-ci s'offrant comme le dehors, l'extérieur et l'apparaître de l'intériorité de la chose. Ainsi, ce phénomène d'apparition fonde une correspondance entre l'intériorité (dedans) et l'extériorité (dehors). À propos de cette réalité du *Sermo*, expression du Père, nous trouvons chez Irénée de Lyon une semblable opinion dans ce passage : « La réalité invisible qu'on voyait dans le Fils était le Père, et la réalité visible en laquelle on voyait le Père était le Fils<sup>13</sup> ». Ainsi, dans les passages qui suivent, Moingt note le pouvoir révélateur du *Sermo* qui fait apparaître le corps en son intériorité.

L'*effigie* est le pur surgissement de la substance dans son effectivité, l'*expression* qu'elle se donne pour se signifier à elle-même et pouvoir signifier à autrui ce qui est en elle ; et cet en-soi de la chose, ce qui la fait être, ce qui fait d'elle un objet d'intellection, c'est le *corpus*. Inséparable l'un de l'autre, l'apparaître se fonde dans l'être, et l'être s'atteste dans l'apparaître<sup>14</sup>.

Dans ce passage que nous venons d'évoquer, la réalité de l'*expression* permet à l'intériorité de se manifester à la surface (surgissement) et ainsi, l'expression offre à l'intériorité la possibilité d'être perçue et d'être saisie par l'intellection (pour se signifier à elle-même). C'est pourquoi, entre l'intériorité (la chose même) et l'extériorité (l'expression) il ne peut y avoir une simple coïncidence, mais une véritable révélation de l'un grâce à l'autre. Sur ce point, Moingt souligne l'acte du *Sermo* comme expression de Dieu :

[Le *Sermo*] n'est pas Dieu lui-même, car [...] Dieu se donne une image authentique de lui-même dans le *Sermo* en projetant en lui la réalité de son *corpus*. [Ainsi], l'apparaître propre [du *Sermo*] est immédiatement image [représentation] de Dieu : il est constitutivement expression de Dieu, sa *probole*<sup>15</sup>.

Moingt retient de la pensée de Tertullien la distinction qui s'opère entre le *Père* et son *Sermo*. Ainsi, le fondement de cette distinction se trouve dans cette affirmation que Dieu est *corps* et que son être-corps ou la réalité propre à Dieu se montre ou s'exprime par son *Sermo*.

Après avoir largement présenté le sens de l'*expression* qui se dégage de la relation du *Sermo* avec le Père, nous sommes amenés maintenant à découvrir le sens profond que Tertullien

---

<sup>12</sup> MOINGT Joseph, *Théologie trinitaire de Tertullien*, vol. II, Paris, Aubier [coll. Théologie 69], 1966, p. 324.

<sup>13</sup> IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies, Livre IV, vol 2*, Paris, Cerf [Sources Chrétiennes], [591] 1965, IV-6 § 6, p. 449.

<sup>14</sup> MOINGT Joseph, *op.cit.*, p. 324.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 325.



attribue au terme '*corps*' de manière à comprendre pourquoi il insiste tant sur une *corporéité divine*. L'auteur note ce qui suit :

Qui niera, en effet, que Dieu soit corps, même si Dieu est esprit ? Car l'esprit est un corps d'un genre propre, dans sa propre 'expression' (effigie). Mais si même les êtres invisibles, quels qu'ils soient, ont par-devant Dieu et leur corps et leur forme, par quoi ils sont visibles à Dieu seul, à combien plus forte raison ce qui a été émis de sa propre substance, ne sera-t-il pas sans substance ?<sup>16</sup>.

Pour évoquer le fait d'*être corps* – Dieu est corps –, l'auteur ne mentionne pas le fait d'*avoir un corps*», ceci renverrait à la matérialité de la chose. En fait, l'auteur met l'accent sur l'ordre d'une substance spirituelle ou d'un corps invisible. Sur ce point, Moingt interprète la compréhension tertullienne du corps selon son extériorité et selon son intériorité. Repérons d'abord le *corps* selon son extériorité.

Toute substance est constituée par quelque chose, un *aliquid* simplement opposée à *nihil*. Le mot *corpus*, employé spécialement pour ramener l'existence des choses invisibles à la norme des choses visibles, en vient à signifier, pour toute chose en général, même sensible, la réalité intérieure et invisible qui est le fondement de la substantialité. Ce corpus est d'abord défini comme *id, per quod est*, et attribué à l'*habere* : c'est un substrat solide qu'il faut nécessairement posséder pour pouvoir être, le réceptacle de l'être<sup>17</sup>.

Nous retenons de ce passage la notion d'une 'réalité intérieure et invisible' qui est le fondement de l'extériorité. En fait, selon ce présupposé de base, rien de qui est extérieur et visible ne peut être porté par une intériorité qui soit inconsistante et vide. Cette intériorité fait que la chose, perçue dès son extériorité, est telle qu'elle est.

En ce qui concerne le *corps* dans son intériorité, Joseph Moingt note ce qui suit :

[Le corps en son intériorité] se définit comme *id, quod est* : c'est le quelque chose qu'est n'importe quelle chose au fond d'elle-même, avant d'être telle ou telle, du seul fait qu'elle est. Dire que toute chose est un corps d'un genre à soi, cela revient donc à énoncer le principe d'identité, que quelque chose est à sa manière. [...] Passant au plan ontologique, on conçoit qu'aucune chose, du moins parmi les substances, n'est incorporelle. La substance est elle-même le corps de chaque chose, la substance est ce qui est et ce par quoi est la chose, elle est le corps qui tient le fond de la

---

<sup>16</sup> TERTULLIEN, *Adversus praxean*, Giuseppe SCARPAT (édit), Torino, Loescher, 1959, VII-8 et 9, pp. 36-37. Le texte en latin est le suivant: « *Quis enim negabit Deum corpus esse, etsi Deus spiritus est ? Spiritus enim corpus sui generis in sua effigie. Sed et si invisibilia illa quaecumque sunt, habent apud Deum et suum corpus et suam formam, per quae soli Deo visibilia sunt, quanto magis quod ex ipsius substantia emissum est sine substantia non erit ?* ». La traduction en français est de Joseph MOINGT, *Théologie trinitaire de Tertullien*, vol. II, Paris, Aubier [coll. Théologie 69], 1966, p. 323.

<sup>17</sup> MOINGT Joseph, *Théologie trinitaire de Tertullien*, vol. II, Paris, Aubier [coll. Théologie 69], 1966, p. 329.

chose et le fondement de l'être, elle est en dernière analyse, et au-delà de toute analyse, la Chose même<sup>18</sup>.

Bref, cette intériorité s'énonce en fondement de l'être et s'impose par sa solidité, bien qu'une telle intériorité soit constitutivement disponible à la manifestation sensible. Enfin, ce passage évoqué de Moingt autour de la correspondance entre le geste et le corps nous permet d'aborder dans la suite, l'usage du terme 'geste' dans les écrits de quelques auteurs chrétiens postbibliques de langue latine.

## 2. Le 'geste' selon des premiers auteurs chrétiens

Avant de nous introduire à l'étude du 'geste' dans les œuvres en langue latine de quelques auteurs chrétiens postbibliques et à l'effet de cibler notre recherche, nous allons indiquer une définition contemporaine du terme 'geste'. En effet, d'après le dictionnaire *Le Robert*, nous constatons que le terme français 'geste' en tant que nom masculin singulier est composé de deux termes empruntés au latin, deux termes qui ont des significations différentes. D'une part, c'est un emprunt au latin 'gestus' qui indique une « attitude, un mouvement du corps, mimique, jeu<sup>19</sup> ». D'autre part, c'est un emprunt au latin 'gestum', supin (-tum) du verbe 'gerere' au sens d'« accomplir et faire<sup>20</sup> ». Le dictionnaire annoté pareillement les variations de significations que le terme a reçues au cours du temps. Ainsi, le geste apparaît avec le sens latin de « façon de se comporter (1213) et désigne ensuite les mouvements du corps (1495) ; puis il prend le sens de 'simple mouvement expressif (1662)<sup>21</sup> ». À l'époque actuelle, le terme « est adjectivé comme 'gestuel ou gestuelle' (1945) et a pour dérivé le terme 'gestualité' (1960)<sup>22</sup> ». Enfin, le terme « 'gestique' désigne l'ensemble des gestes et attitudes en tant que moyen d'expression<sup>23</sup> ». C'est dans cet horizon de compréhension élémentaire du geste que nous lirons et comprendrons d'autres termes comme la gesticulation et la geste. Le premier concerne le terme 'gesticuler'

---

<sup>18</sup> MOINGT Joseph, *Théologie trinitaire de Tertullien*, vol. II, Paris, Aubier [coll. Théologie 69], 1966, p. 329-330.

<sup>19</sup> REY Alain, « geste », in, *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, 1992, p. 887.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 887.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 887.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 887.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 887.

(*gesticulatio, gesticulus*) qui soulève le sens de la pantomime. Le *deuxième* vise le terme *geste* au sens latin médiéval de '*gesta*' (1080), nom féminin, qui évoque les actions héroïques, les récits historiques et les poèmes épiques.

Des différents sens que nous venons d'évoquer, nous allons retenir la compréhension du 'geste' en ses acceptions de *mouvement d'expression du corps* (*gestus*) et *acte de faire* (*gestum*). Ces deux sens nous permettent de *penser le geste* comme 'expression' et comme acte de 'faire'. Quant à ce dernier, nous sommes familiers de ce terme 'faire' puisqu'il relève de la poétique (*poiein*). Cet aspect poétique, nous l'avons largement précisé lors de notre étude précédente. Il nous faudra donc réfléchir sur cet autre aspect du geste consigné comme *mouvement d'expression du corps*.

Sur ce point, nous trouvons dans le dictionnaire *Latin-Français des auteurs chrétiens* l'usage des termes qui nous intéressent. Pour « *gestus* », le dictionnaire note que ce terme est emprunté des auteurs classiques (Cicéron, Sénèque, Quintilien et Tacite) et en donne *d'une part* cette acception : nom masculin, qui évoque une « action, acte, ce qu'on fait<sup>24</sup> », et *d'autre part* celle-ci : le *geste* signale un « mouvement du corps<sup>25</sup> ». Puis, quant au terme « *gestum* », le dictionnaire reconnaît pareillement qu'il est emprunté des auteurs classiques (Sénèque) et dénote un « acte [ou un] fait<sup>26</sup> ».

Afin de rendre compte de la compréhension du *geste* en tant que mouvement d'*expression* du corps, nous allons centrer notre recherche autour de la correspondance du geste avec l'art théâtral, la poétique et la phénoménologie. Nous examinerons quelques écrits des auteurs chrétiens de langue latine sur l'usage des termes qui évoquent le 'geste' (*gestus, gestum et les déclinaisons de gerere*) afin d'y trouver les indices du lien entre le *geste* et les trois composants de notre étude : théâtre, poétique et phénoménologie. Repérons donc l'usage du 'geste' en lien avec l'art théâtral.

---

<sup>24</sup> BLAISE Albert, « *gestus* », in, *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, Turnhout, Brepols, 1954, p. 376.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 376.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 376.

## a- Tertullien : la plasticité du geste au théâtre

Dans l'œuvre de Tertullien intitulée *De Spectaculis* (197), nous trouvons l'usage du terme *gestus* relié au *drame*. Pour ce qui a trait au verbe 'gerere', nous trouvons ces indications. Tertullien cite Circé comme la fondatrice du spectacle de cirque. D'elle, l'auteur rapporte cette indication : « C'est bien une magicienne qui, sous ce nom, a travaillé (*negotium gessit*) pour ceux dont elle était la prêtresse<sup>27</sup> ». Ici, le verbe 'faire' (*gessit*) est employé dans le contexte d'un spectacle de cirque pour signifier l'activité de Circé, sa prêtresse. Ensuite, l'auteur se réfère aux jeux du stade. Il recommande : « que les activités (*stadio geruntur*) du stade soient indignes de [la] vue [des chrétiens]<sup>28</sup> ». Dans cette note, les actes du stade sont liés aux regards des spectateurs. Puis, l'auteur compare l'activité divine avec ce qui se passe aux stades :

Nulle part tu n'apprécieras des forces employées pour le mal ou vainement, pas plus que le souci d'un corps factice (*facticii corporis*) – qui a fait mieux que Dieu dans le modelé humain (*plasticam Dei*)!<sup>29</sup>

Puis, l'auteur se réfère au lutteur : « Le geste (*gestus*) même du lutteur a le caractère du serpent, qu'il tienne solidement sa prise, noue l'adversaire dans ses replis ou glisse de ses mains pour lui échapper (*elabendum*)<sup>30</sup> ». Notons la différence que l'auteur signifie entre le *geste* de Dieu et le geste du lutteur. Selon Tertullien, cet *art plastique*<sup>31</sup> (*plasticam Dei*) est attribué et réservé à Dieu pour signifier son art créateur : modelleur, plasmateur, sculpteur du corps humain. Il s'agit d'un art de faire, et donc, d'un art poétique. En outre, pour ce qui est du geste du lutteur, Tertullien le compare au caractère du serpent qui est mou, liquide, glissant et sans consistance qui puisse donner une solidité comparable à l'œuvre d'un sculpteur.

Ensuite, nous observons le lien que Tertullien établit entre le *geste* et tout un ensemble de composants proprement théâtraux. L'auteur mentionne un dispositif scénique (*propria scaenae*),

---

<sup>27</sup> TERTULLIEN, *De spectaculis*, Paris, Cerf [Sources Chrétiennes], [197] 1986, VIII-2, p. 158.

<sup>28</sup> *Ibid.*, XV-1, p. 224 et XVIII-1, p. 248.

<sup>29</sup> *Ibid.*, XV-1, p. 224 et XVIII-1, p. 248.

<sup>30</sup> *Ibid.*, XVIII-3, pp. 250-253 : « *Ipse gestus colubrina uis est, tenax ad occupandum, tortuosa ad obligandum, liquida ad elabendum* ».

<sup>31</sup> La référence à la plasticité au sens de façonner, modeler, 'faire', sculpter, apparaît in, TERTULLIEN, *De anima*, J. H. WASZINK (édit), Amsterdam, Meulenhoff, 1947, 43 § 11, p. 60 et 471 : « *ut testationem plasticae* » (un exemple vivant de sa plasticité). Dans son œuvre intitulée *De cultu feminarum*, Paris, Cerf [Sources Chrétiennes], [202] 1971, II-2§6, pp. 102-103, apparaît cette référence : « *felicitas corporis, ut divinae plasticae accessio* » (la grâce du corps, un complément au modelé divin). Enfin, une autre mention apparaît dans cette même œuvre, II, 5§2, pp. 110-111 : « *Displicet nimirum illis plastica Dei* » (Apparemment l'œuvre pétrie par Dieu leur déplaît).

et le geste apparaît lié au corps (*gestu et corporis*), l'attitude du corps exposé sur scène étant signifiée par sa souplesse (*corporis flexu*<sup>32</sup>), les jeux scéniques (*ludos scaenicos*<sup>33</sup>) et enfin, le regard et la présence des spectateurs (*populum expauescentes*<sup>34</sup>). Le passage de référence est le suivant :

Le patronage de Liber et de Vénus s'étend aussi aux techniques de la scène. Ce qui en fait le caractère propre et particulier, l'art du geste (*gestu et corporis flexu*) qu'exige l'excès de souplesse du corps (*corporis mollitiam*), on en fait hommage à Vénus et à Liber<sup>35</sup>.

Du passage que nous venons d'évoquer nous retenons l'allusion à la technique du corps particulièrement liée à l'art du mime, celui-ci exigeant une souplesse du corps. Cette attitude du corps renvoie à ce que nous avons noté précédemment à propos de la *plasticité du corps*, l'art du sculpteur réservé à Dieu. Ici, c'est le corps sculpté de l'acteur exposé sur scène qui devient souple, flexible et pastique.

Puis, en ce qui concerne la participation des spectateurs liée au geste, nous trouvons cette indication lorsque les actes des hommes publiques (les autorités) sont mis en scène par des acteurs : « Que le Sénat rougisse, que tous les ordres rougissent puisque, s'effrayeront de leurs gestes (*gestibus*) à la lumière et devant la foule<sup>36</sup> ». Ainsi, le geste exposé sur la scène capture un pouvoir fascinateur sur les spectateurs, qui oscille entre la honte, la lumière (*lucem*) et la frayeur (*expauescentes*). De même, dans *De cultu feminarum* (202), lorsque l'auteur illustre une situation quotidienne, il emploie le terme *geste* lié à l'art dramatique : « lorsqu'un champ a été le théâtre (*gestum*) d'un brigandage<sup>37</sup> ».

Nous trouvons donc chez Tertullien une compréhension du *geste* liée au 'faire'. Cette pensée est signifiée par l'art du sculpteur réservé à Dieu. Ainsi, cet acte du modelleur ou plasmateur du corps de l'homme (*plasticam Dei*) relève du geste de l'artiste ou du créateur. Puis, le *geste* lié au mouvement du corps évoque l'art du geste de l'acteur (*gestu et corporis flexu*) exposé sur la scène sous les regards fascinants des spectateurs. En fait, chez Tertullien, une pensée commençante sur le geste englobe l'activité de l'artiste créateur et de l'artiste acteur. Nous

---

<sup>32</sup> Cf. TERTULLIEN, *De spectaculis*, Paris, Cerf [Sources Chrétiennes], [197] 1986, XVII-2, p. 240 « quam Atellanus gesticulatur, quam mimus » (la gesticulation de l'acteur d'atellanes, que représente le mime) ; et XXI-2, p. 264 : « ipse eam in theatrum ad illas uoces gesticulationesque deducat » (la mène au théâtre pour les paroles et les gesticulations que l'on sait).

<sup>33</sup> *Ibid.*, X-7, p. 188 : « ludos scaenicos ».

<sup>34</sup> *Ibid.*, XVII-4, p. 244.

<sup>35</sup> *Ibid.*, X-8, pp. 190-191 : « Et est plane in artibus quoque scaenicis Liberi et Veneris patrocinium. Quae priuata et propria sunt scaenae, de **gestu** et corporis flexu mollitiam Veneri et Libero immolant ».

<sup>36</sup> *Ibid.*, XVII-4, p. 244. La phrase est la suivante : « de **gestibus** suis ad lucem et populum expauescentes », traduction : « s'effrayeront des gestes mis en lumière et devant la foule ».

<sup>37</sup> TERTULLIEN, *De cultu feminarum*, Paris, Cerf [Sources Chrétiennes], [202] 1971, II-4, pp. 100-101 : « Vt, cum in alicuius agro latrocinium gestum est ».

remarquons pareillement chez l'auteur sa fervente critique du spectacle théâtral de son époque, puisqu'une compréhension chrétienne du corps humain ne peut pas supporter de voir indignement ravalée cette œuvre modelée par Dieu. L'auteur recommande aux chrétiens d'éviter ce spectacle en ces termes :

« Que les activités du stade, [amphithéâtre, les tragédies et les comédies, les pantomimes, l'art de la palestre] soient indignes de ta vue, tu ne le nieras point : coup de poing, coup de pied, horions, audaces en tout genre de la main (*petulantiam manus*) et toutes les violences qui défigurent le visage de l'homme, c'est-à-dire, l'image de Dieu<sup>38</sup> ».

Enfin, Tertullien ouvre une possibilité au théâtre et à toute sorte de spectacles chrétiens à condition qu'ils soient marqués de la trace de cette affirmation : « vivre pour Dieu, voilà les plaisirs, voilà les spectacles des chrétiens, saints, éternels, gratuits<sup>39</sup> ».

## b- Lactance : la poétique du geste

Nous allons maintenant découvrir l'usage du terme '*geste*' chez Lactance. En fait, l'auteur met en lien le geste avec la poétique. Ainsi, dans son œuvre intitulée *Divinae Institutiones* (313-315), nous trouvons cette première indication :

Les poètes n'ont donc pas inventé le fond même des aventures (*gestas*), car, s'ils le faisaient ils seraient les plus grands menteurs ; mais ils ont ajouté un peu de couleur à des aventures réelles (*gestis*)<sup>40</sup>.

De ce passage, nous retenons l'activité du poète d'ajouter de la *couleur* aux gestes (*gestis*), ceux-ci étant constitués en récit (*gestas*). En fait, le phénomène de la *couleur*, par son pouvoir sensible, nous permet de cibler le regard sur quelque chose selon une localisation complexe et mouvante, celle-ci étant située au milieu d'un ensemble de choses. Sur ce point, évoquons ici la réflexion faite par Merleau-Ponty sur le phénomène de la *couleur*. L'auteur dit ce qui suit :

Chaque point ne peut être perçu que comme une figure sur un fond. [...] Le 'quelque chose' perceptif est toujours au milieu d'autre chose, il fait toujours partie d'un 'champ'. [...] Cette tache

<sup>38</sup> TERTULLIEN, *De spectaculis*, Paris, Cerf [Sources Chrétiennes], [197] 1986, XVII-1, p. 249.

<sup>39</sup> *Ibid.*, XXIX-3, pp. 310-311 : « *quod Deo uiuis : hae uoluptates, haec spectacula Christianorum, sancta, perpetua, gratuita* ».

<sup>40</sup> LACTANCE, *Divinae Institutiones*, Livre I, Paris, Cerf [Sources Chrétiennes], [313-315] 1986, XI- 23, pp. 118-119. Le texte en latin est le suivant : « *Non ergo res ipsas **gestas** finxerunt poetae, quod si facerent, essent uanissimi, sed rebus **gestis** addiderunt quemdam colorem* ».

rouge que je vois sur le tapis, elle n'est rouge que compte tenu d'une ombre qui la traverse, sa qualité n'apparaît qu'en rapport avec les jeux de la lumière, et donc comme élément d'une configuration spatiale. D'ailleurs, la couleur n'est déterminée que si elle s'étale sur une certaine surface<sup>41</sup>.

Cette lecture de Merleau-Ponty concernant le phénomène de la *couleur* qui ouvre un *champ visuel*, nous fait comprendre la *couleur poétique* dont parle Lactance : le *geste* se laisse voir au milieu d'un ensemble de situations. En effet, il n'y a pas une pure impression du geste isolé de son milieu d'apparition et de constitution. Ainsi, quand le poète met en récit (*gestas*) le monde du geste (*gestis*), il ne fait rien d'autre que rendre compte de son milieu d'émergence. C'est pourquoi, la couleur poétique de Lactance se rapproche de l'acte de percevoir selon Merleau-Ponty puisque, « le propre du perçu est d'admettre l'ambiguïté, le 'bougé', de se laisser modeler par son contexte<sup>42</sup> ».

Dans un autre passage du livre *Divinae Institutiones*, Lactance évoque la faculté et l'office du poète liés au geste :

Et c'est à cela que le public se laisse prendre, surtout parce que, quand il estime que c'est l'ensemble tout entier qui a été imaginé par les poètes, il adore ce qu'il ignore. Il ne connaît pas, en effet, l'étendue de la licence poétique, et jusqu'où il est permis d'aller dans le domaine de l'invention : alors que l'office du poète consiste à transposer ce qui est réellement arrivé (*gesta*) en d'autres formes à l'aide de figures approximatives et de quelques ornements<sup>43</sup>.

Nous observons en ce passage que le poète ne se dérobe pas à la réalité où se donne à voir le geste, puisque l'office du poète est de regarder le monde de travers, de côté, d'une manière indirecte (*obliquis*) pour rendre ou traduire (*traducat*) ce qui est vu et perçu sous forme de pensée, de parole, de mot, d'image, d'une expression figurée, enfin, d'une métaphore (*figurationibus*). Cet office du poète selon Lactance, nous le trouvons chez Merleau-Ponty formulée comme la tâche de tout homme qui veut rendre le monde sensible sous forme de pensées. L'auteur note ainsi l'épaisseur du monde sensible, « l'être intégral est non devant moi, mais à l'intersection de mes vues et de celles des autres, à l'intersection de mes actes et de ceux

---

<sup>41</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, pp. 26-27.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>43</sup> LACTANCE, *Divinae Institutiones*, Livre I, Paris, Cerf [Sources Chrétiennes], [313-315] 1986, XI- 24, pp. 118-119. Le passage en latin est le suivant : « *Hinc homines decipiunt, maxime quod dum haec omnia ficta esse a poetis arbitrantur, colunt quod ignorant. Nesciunt enim qui sit poeticae licentiae modus, quousque progredi fingendo liceat, cum officium poetae in eo sit, ut ea quae uere gesta sunt in alias species obliquis figurationibus cum decore aliquo conuersa traducat* ».

des autres<sup>44</sup> ». En fait, le *monde de geste* vu et retenu par le poète est perçu *obliquement* (*obliquis*), à l'*intersection* des situations, des instances, qui sont les miennes et celles des autres. C'est bien dans cette intersection que se rencontrent les gestes divins et les gestes humains comme le note Lactance en un autre passage de son œuvre *Divinae Institutiones* :

Car, puisqu'ils [les poètes, les historiens et les philosophes] connaissent parfaitement d'après leurs livres [récits] la généalogie des dieux, leurs exploits (*gestas*), leurs royaumes, leurs morts et le lieu de leurs tombeaux, puisqu'ils savent que les rites auxquels ils ont été initiés remontent soit à des exploits humains (*gestis*) soit à des événements fortuits soit même à leur mort<sup>45</sup>.

En outre, nous trouvons une autre indication du lien entre le geste et la poétique dans son œuvre intitulée *Epistome divinarum institutionum* (320). Dans cet ouvrage l'auteur remarque encore une fois le sens de la fiction poétique qui doit rendre compte de la réalité du *geste*. L'auteur s'exprime en ces termes :

Quelqu'un dira que ces choses sont fabriquées par les poètes. L'expression poétique ne trompe pas au point de mentir en tout, mais elle vise à exposer ce qui a eu lieu (*gesta*), ce qui fut, par un langage figuré, comme à travers un voile aux couleurs variées. La liberté du langage poétique a cette limite de ne pas tout inventer, ce qui est mensonge et sottise, mais elle métamorphose avec raison<sup>46</sup>.

Nous retenons de ce passage le sens que l'auteur donne à la fiction poétique (*ficta poetis*) celui de pouvoir dévoiler le *monde du geste* qui se présente devant les yeux aux couleurs variées. Ces *couleurs variées* dont parle Lactance nous rappellent l'apparition du réel qui se présente toujours devant nos yeux comme un 'brouillard', comme quelque chose qui est en train de naître. Sur ce point, Merleau-Ponty en critiquant une pensée qui a la prétention de saisir le 'monde en soi', fait une remarque qui donne pleine raison à Lactance :

Dans le monde pris en soi tout est déterminé. Il y a bien des spectacles confus, comme un paysage par un jour de brouillard<sup>47</sup>.

---

<sup>44</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 114. Nous avons cité précédemment ce passage pour signifier un horizon de pluralité des perspectives que le monde sensible, comme tel, offre à notre regard.

<sup>45</sup> LACTANCE, *Divinae Institutiones*, Livre V, Tome I, Paris, Cerf [Sources Chrétiennes], [313-315] 1987, XIX- 15, pp. 234-235. Le passage dit ce qui suit : « *Cum enim sint peritissimi deorumque progeniem et res gestas et imperia et interitus et sepulcra de libris nouerint, ipsosque ritus quibus sunt initiati uel ex rebus gestis hominum uel ex casibus uel etiam ex mortibus natos sciunt* ».

<sup>46</sup> LACTANCE, *Epistome divinarum institutionum*, Paris, Cerf [Sources Chrétiennes], [320] 1987, XI- 1, p. 78. Le texte en latin est le suivant : « *Sed dicet aliquis ficta haec esse a poetis. Non est hoc poeticum sic fingere, ut totum mentiare, sed ut ea quae gesta sunt figura et quasi uelamine aliquo uersicolore praetextat. Hunc habet poetica licentia modum, non ut totum fingat, quod est mendacis et inepti, sed ut aliquid cum ratione commutet* ». La Traduction française que nous transcrivons ici est proposée par André DERVILLE.

<sup>47</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 28.



Selon les termes de Merleau-Ponty, nous pourrions reconnaître la *fiction poétique* de Lactance comme cet acte où la poétique fait venir par les mots à la surface de notre compréhension l'intérieur du paysage aux couleurs variées et brouillardeuses du monde du geste. Enfin, cet écran aux couleurs variées de la poétique de Lactance évoque le sens de l'atmosphère selon les termes de Merleau-Ponty : « notre vie a, au sens astronomique du mot, une atmosphère : elle est constamment enveloppée de ces brumes que l'on appelle monde sensible<sup>48</sup> ».

### c- Hilaire de Poitiers : la phénoménalité du geste

Dans l'œuvre intitulée *De Trinitate* (360) d'Hilaire de Poitiers, nous découvrons une *lecture phénoménologique du geste*. Une première constatation de cette phénoménalité apparaît en ce passage : « Il suffit d'avoir devant les yeux ce fait : [il est] homme par l'assomption de la chair, il a été Dieu par ses actes (*gestis*)<sup>49</sup> ». Le texte note l'événement de l'assomption de la chair du Verbe, une telle assomption advenue dans l'homme Jésus. En parlant de l'événement de l'incarnation, l'auteur emploie le terme 'assomption' (*adsumptio*) pour signifier l'acte du Verbe qui prend et assume la nature humaine. Selon la position de l'auteur, il y a cette correspondance entre la chair du geste qui donne à voir l'intérieur de la divinité du Verbe ; pareillement, la divinité donne sens à la chair en se laissant voir par elle, de manière à ce que cette divinité du Verbe se manifeste par et dans les gestes de l'homme Jésus.

*Ensuite*, dans un autre passage nous observons cet aspect phénoménologique :

Le comment de l'acte échappe à la vue et à l'intelligence ; et pourtant la puissance de Dieu se laisse percevoir en ce qui s'est accompli (*gesta*)<sup>50</sup>.

En ce texte, Hilaire commente l'épisode du changement de l'eau en vin à Cana. Il constate dans le geste accompli par Jésus la manifestation de la puissance de Dieu. Autrement dit, par

---

<sup>48</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 115.

<sup>49</sup> HILAIRE DE POITIERS, *De Trinitate*, Vol I, Livres I-III, Paris, Cerf [Sources Chrétiennes], [360] 1999, II-28, pp. 320-321. Le passage est le suivant : « *Tantum illud in uniuersis uirtutum et curationum generibus contuendum est, in carnis adsumptione hominem, Deum uero in gestis rebus existere* ».

<sup>50</sup> *Ibid.*, III-5, pp. 344-345. Le passage en question est le suivant : « *Ratio facti et uisum frustratur et sensum, uirtus tamen Dei in his quae sunt gesta sentitur* ».

ce qui est vu et perçu, il y a quelque chose de plus intime qui est en train d'apparaître. Ainsi, dans le passage suivant, l'auteur insistera sur cet aspect phénoménologique du geste :

Voulant par conséquent faire foi au sujet de cette naissance qui est la sienne, le Fils a posé des actes qui en soient une illustration ; ainsi, l'ineffable efficacité de ses *actes ineffables (inenarrabilium gestorum)*, nous serions édifiés sur la puissance de sa naissance ineffable. [...] Le fait se constate, mais reste inconnu, il a lieu, mais il n'est pas compris, le comment n'est pas saisi, le résultat s'impose. [...] Car pour que nous saisissions une image par l'intelligence et avec les mots, il faut que nous atteignions aussi celui dont elle est l'image. Mais nous sommes à la poursuite de l'invisible et nous nous attaquons à l'insaisissable, nous dont l'esprit est limité aux choses visibles et corporelles<sup>51</sup>.

Maintenant, nous arrivons au moment-clé de la compréhension de l'auteur à propos de la phénoménalité du geste, compréhension qui se dégage de quatre éléments. Ceux-ci constituent en leur ensemble, selon nous, un *chiasme*. Repérons donc les composants de ce chiasme : [a] le fait inénarrable du geste ; [b] l'activité de l'intelligence avec les mots ; [b'] l'invisible ou l'insaisissable s'impose ; [a'] l'accès par les choses visibles et corporelles. D'où, nous proposons la lecture phénoménologique suivante qui se dégage de ce chiasme. Comme nous le pouvons noter, l'accès à l'invisible se donne par les choses visibles et corporelles (a'). Cependant, ces choses visibles et corporelles ne se constituent pas en simple moyen ou en passage stratégique pour arriver à l'ineffable, puisque les gestes sont eux aussi inénarrables et insaisissables comme l'invisible. C'est pourquoi ils sollicitent l'activité de l'intelligence qui, à travers les mots, peut atteindre l'invisible adhérant à l'inénarrable du geste. En fait, l'Invisible s'impose, se manifeste par les gestes et appelle le concours de l'intelligence à l'aide des mots pour rendre compte de cette apparition.

Tout comme l'office de la poétique selon Lactance où le *mot* du poète fait comprendre le geste ; ici, avec Hilaire le '*mot*' prend une place fondamentale pour rendre compte de l'apparition de l'invisible sous la forme des gestes visibles de la chair.

Au volume II de son œuvre *De Trinitate*, Hilaire conçoit le phénomène du *geste* comme une activité du corps liée à un acte de foi (esprit religieux). Nous allons illustrer ceci avec quelques exemples. Ainsi, l'incarnation est un acte poétique (« *Deus in homine nascendo gessit*<sup>52</sup> ») : une

---

<sup>51</sup> HILAIRE DE POITIERS, *De Trinitate*, Vol I, Livres I-III, Paris, Cerf [Sources Chrétiennes], [360] 1999, III-18, pp. 368-369. Le passage est le suivant : « *Volens itaque Filius huius natiuitatis suae fidem facere, factorum suorum nobis posuit exemplum, ut per inenarrabilium **gestorum** suorum inenarrabilem efficientiam de uirtute natiuitatis inenarrabilis doceremur. [...] Res cernitur et nescitur, fit et non intellegitur, ratio non adpraehenditur, effectus ingeritur. [...] Tum enim sensu adque uerbis imaginem adpraehendimus necesse est, cum eum cuius imago est consequamur. Sed inuisibilia persequimur et inconpraensibilia temptamus, quibus intelligentia ad conspicabiles res et coporeas coartatur* ».

<sup>52</sup> HILAIRE DE POITIERS, *De Trinitate*, Vol II, Livres IV-VIII, Paris, Cerf [Sources Chrétiennes], [360] 2000, V-18, pp. 126-127.

œuvre de Dieu pour la vie des hommes (« *opus salutis – sacramentum salutis humanae*<sup>53</sup>»). La compréhension d'une telle œuvre n'est pas accessible à un esprit irréligieux (« *mens irreligiosa non capiat*<sup>54</sup>»). L'acte poétique de *Dieu fait homme* est en soi-même une œuvre de vie pour l'humanité. Un autre exemple tient au lien qu'Hilaire établit entre le *geste corporel* et la présence de l'invisible. Il cite l'épisode de Jacob où celui-ci reconnaît Dieu dans l'homme qui lutte contre lui (Gén 32,25-30). L'auteur dialogue avec Jacob en ces termes :

[Jacob], ce que fait ton esprit (*mentis*) jure avec ce qu'*accomplit ton corps* (*gestis corporis*), tes sentiments sont autres que tes actes. Ton *geste* dans la lutte maîtrise un faible homme ; mais cet homme est pour toi un Dieu véritable<sup>55</sup>.

Ici, l'auteur signifie l'activité de l'esprit humain capable de reconnaître la présence de l'invisible à travers le geste corporel. Nous constatons ici que l'acte de foi n'est rien d'étranger au mouvement phénoménologique. Sur ce point, notons à nouveau ce passage où Hilaire s'adresse à Jacob : « Tu ne perçois pas avec les yeux de ton corps ce que tu discernes avec le regard de ta foi<sup>56</sup> ». Enfin, ce regard de la foi permet de trouver et de reconnaître dans la phénoménalité du geste le propre *geste* du Père : « Ces actions (*gesta*) qui sont le propre de Dieu, c'est l'unique Dieu qui les a faites (*gessit*)<sup>57</sup> ».

#### d- Le geste comme l'acte de faire

Les trois auteurs que nous évoquerons successivement – Gaudence de Brescia (386), Augustin (428) et Grégoire le Grand (590-592) –, ont en commun de comprendre la notion de *geste* en terme d'*accomplir* et de *faire*.

Dans le Sermon de Saint Gaudence de Brescia intitulé *De Evangelii Lectione secundus incipit, qui est in ordine nonus* (386), nous trouvons les indications suivantes : histoire du geste ou des

---

<sup>53</sup> HILAIRE DE POITIERS, *De Trinitate*, Vol II, Livres IV-VIII, Paris, Cerf [Sources Chrétiennes], [360] 2000, V-18, pp. 126-127.

<sup>54</sup> *Ibid.*, V-18, pp. 126-127.

<sup>55</sup> *Ibid.*, V-19, pp. 130-131. Le passage dont nous citons est le suivant : « *A gestis corporis tui mentis tuae opus dissident. Aliud enim quam agis sentis. Tenes in gestu luctae tuae hominem infirmum. Sed hic tibi homo Deus uerus est* ».

<sup>56</sup> *Ibid.*, V-19, pp. 130-131. Le passage est le suivant : « *Non hoc corporis oculis tui cernis, quod uisu fidei tuae sentis* ».

<sup>57</sup> *Ibid.*, VII-6, pp. 288-289. Le passage concerné est le suivant : « *Gesta quae propria Dei sunt, Deus unus haec gessit* ».

actes (« *historiam gesti*<sup>58</sup>»), l'art du geste (« *rei gestum*<sup>59</sup>») et l'ensemble des gestes (« *omnibus gestis*<sup>60</sup>»). Ainsi, les trois précisions au sujet du *geste* désignent l'acte de faire. Nous retenons de l'auteur une compréhension du geste en tant qu'expérience vécue capable de constituer un récit historique. Quant au geste en tant que mouvement du corps, il est un art de l'expression. Enfin, le geste comme tissu musculaire, moteur et sensible, peut se définir comme un ensemble d'activités physiques.

*Ensuite*, dans l'œuvre de Saint Augustin intitulée *De gestis pelagii* (428), toutes les occurrences indiquent l'acte de faire : actes (*gesta*) d'un processus judiciaire ecclésiastique, actes épiscopaux (*episcopalibus gestis*), les faits dont témoignent les actes (*gesta testantur*<sup>61</sup>). Nous trouvons la même signification d'*acte* ou de procédure – « des actes ecclésiastiques » (*ecclesiasticis gestis*<sup>62</sup>) – pour désigner le procès ouvert par le tribunal ecclésiastique contre Pelage. Comme nous pouvons le noter, le sens du geste prend la forme d'un récit écrit qui signifie un processus judiciaire, un témoignage, face à un processus qui est encore ouvert et en train de se faire. Ainsi, les actes écrits (*gesta*) servent de documents pour instruire un procès sur le geste de Pelage. Notons que le mouvement est ici inversé par rapport au rôle de la poétique chez Lactance (donner de la couleur au réel) ; chez lui, le récit écrit (*gesta*) fait office de jugement face à un 'monde de gestes' en train de se faire.

*Finalement*, le troisième auteur évoqué, Grégoire Le Grand emploie en ses écrits homilétiques connus sous le titre d'*Homélies sur l'Évangile* (590-592), le terme 'geste' comme une déclinaison du verbe '*gerere*' ; il indique un événement déjà 'passé'. Nous repérons ici une variante par rapport à ce que nous avons noté chez Hilaire où le geste est un phénomène qui fait apparaître l'invisible. Pour Saint Grégoire, tout événement passé est signifié comme un phénomène gestuel. Ce phénomène est indiqué par l'expression suivante : « ce qui s'était passé ». Enfin, illustrons par quelques exemples ce que nous venons de constater. Ainsi, dans son homélie sur « Les femmes découvrent le tombeau vide (Mc 16,1-7) », l'auteur commente ainsi l'Évangile : « Si donc nous sommes les membres de notre Rédempteur, accordons-nous

<sup>58</sup> GAUDENTIUS BRIXIENSIS, « De Evangelii Lectione secundus incipit, qui est in ordine nonus », in, *Sermones qui exstant*, Paulus GALEARDUS (dir), Patavii, Josephus Cominus (eds), 1720, p. 99.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>61</sup> SAINT AUGUSTIN, « De gestis pelagii », in, *Œuvres de Saint Augustin, La crise pélagienne I*, Paris, Desclée [Bibliothèque augustinienne], [428] 1966, pp. 432-433. Les trois termes cités se trouvent dans l'introduction du document « Des actes de Pélage ».

<sup>62</sup> *Ibid.*, X-22, pp. 482-483.

d'avance à nous-mêmes ce qui *s'est réalisé (gestum)* dans la Tête<sup>63</sup> ». Puis, dans son homélie sur « L'apparition aux disciples d'Emmaüs (Lc 24,13-35) », Grégoire traduit le passage évangélique de la manière suivante : « Et eux [les disciples], racontaient ce qui *s'était passé (gesta)* sur le chemin<sup>64</sup> ». En outre, dans son homélie au sujet de l'« Apparition de Jésus à Thomas (Jn 20,19-31) », l'auteur fait ce commentaire :

Croyez-vous que c'est par hasard que ce disciple choisi ait été absent, ait appris en arrivant ensuite ce qui s'est passé (*gestum*) ? [...] Non, ce n'est pas par hasard, mais par un dessein divin que cela s'est passé (*gestum*)<sup>65</sup>.

Enfin, nous notons que cet événement du passé placé sous le signe d'un phénomène gestuel ne se rapporte pas à *la geste* (1080) du haut Moyen Âge où les actes héroïques du passé des grandes figures sont relatés dans un récit appelé épique.

Pour terminer ce bref aperçu concernant l'usage du terme « *geste* » dans les écrits en langue latine des auteurs chrétiens postbibliques, nous distinguerons une compréhension du *geste* en tant qu'*expression* selon trois aspects évoqués auparavant : *théâtral*, *poétique* et *phénoménologique*.

En ce qui concerne le *théâtre*, le *geste* est l'*expression* du corps, d'abord par sa *dramaticité*, puisqu'il est souple (plasticité), flexible, sensuel et docile. *Ensuite*, le *geste* est l'*expression* du corps par sa *théâtralité* (*puissance scénique*), puisqu'il a un pouvoir fascinateur capable d'attirer le regard des spectateurs. Ainsi chez Tertullien, la '*chose même*' qui se montre à travers le tissu du corps et s'exprime en *geste*, prend la forme d'une correspondance entre l'art du sculpteur qui est Dieu dans le modelé humain (*plasticam Dei*) et l'art de l'acteur sur la scène qui s'exprime par sa plasticité corporelle (*corporis flexu*).

Quant à la *poétique*, nous avons maintes fois observé chez Lactance que les mots du poète dévoilent le monde du *geste*. Ainsi, l'écriture du poète fait-elle voir l'*expression* du *geste*. Chez Lactance, la '*chose même*' du *geste* se fait voir par le regard oblique et les couleurs variées des mots du poète. Ainsi, selon les mots empruntés à Merleau-Ponty, la *poétique* du *geste* de Lactance évoque une *atmosphère* où se laisse voir le monde du *geste* : il se présente à nos yeux comme une brume tissée à l'intersection des situations et des instances qui sont les miennes et celles d'autrui.

---

<sup>63</sup> GRÉGOIRE LE GRAND, *Homélies sur l'Évangile*, Livre II, Paris, Cerf [Sources Chrétiennes], [591] 2008, Homélie XXI-6, pp. 36-37. Le passage est le suivant : « *Si igitur membra nostri Redemptoris sumus, praesumamus in nobis quod gestum constat in capite* ».

<sup>64</sup> *Ibid.*, Homélie XXIII, pp. 74-75. Le passage est le suivant : « *Et ipsi narrabant quae gesta erant in uia* ».

<sup>65</sup> *Ibid.*, Homélie XXVI-7, pp. 148-149. Le passage en latin est le suivant : « *Numquid casu gestum creditis, ut electus ille discipulus tunc deeset, post autem ueniens audiret? [...] Non hoc casu, sed diuina dispensatione gestum est* ».

Enfin, pour ce qui a trait au geste dans sa *phénoménalité*, il est l'expression de l'invisible, car celui-ci se manifeste et se laisse voir à travers la chair du geste. Chez Hilaire de Poitiers, nous repérons la phénoménalité du geste corporel qui fait apparaître ce qui tient le 'fond de la chose' comme lui-même le signifie par cette note : « Car pour que nous saisissons une image par l'intelligence et avec les mots, il faut que nous atteignons aussi celui dont elle est l'image<sup>66</sup> ».

Dans la suite nous allons étudier la compréhension du geste corporel selon Hugues de Saint-Victor. Avec cet auteur, nous allons décrire quel est l'aboutissement de la pensée sur le geste au haut Moyen Âge.

### 3. Le geste selon Hugues de Saint-Victor

Lors de notre étude sur le geste lié au théâtre selon Tertullien, nous avons noté la critique que l'auteur formule à propos des spectacles offerts au public de son époque. Ces spectacles ont la particularité de n'avoir aucun souci d'honorer la dignité humaine, une telle dignité étant advenue par le geste créateur de Dieu. L'auteur, nous l'avons vu, met en exergue le fait que la mise en scène des corps et l'expérience du plaisir recherchée au milieu des actes violents, sanglants et burlesques n'offrent guère de prise à la construction d'une heureuse et saine convivialité sociale. Face à la réalité théâtrale de son époque, Tertullien propose une autre forme d'extériorité corporelle – le corps qui se montre pour être vu – signifiée par cette conception de la vie : « Vivre pour Dieu !, voilà les plaisirs, voilà les spectacles des chrétiens, saints, éternels, gratuits<sup>67</sup> ». En fait, cette disposition du corps sort de l'encadrement proprement scénique d'un dispositif théâtral pour s'installer dans la vie quotidienne. Ainsi, les chrétiens ne sont plus de simples spectateurs passifs qui cherchent des moments éphémères de plaisir dans leur vie, mais ils sont devenus eux-mêmes des acteurs qui *vivent pour et selon Dieu* dans la vie quotidienne. À l'intérieur de cette compréhension de Tertullien d'un geste chrétien qui relève d'une théâtralité du corps au quotidien se situe pareillement la notion de geste de Hugues de Saint-Victor (1096-1141) liée à la discipline corporelle.

---

<sup>66</sup> HILAIRE DE POITIERS, *De Trinitate*, Vol I, Livres I-III, Paris, Cerf [Sources Chrétiennes], [360] 1999, III-18, p. 369.

<sup>67</sup> TERTULLIEN, *De spectaculis*, Paris, Cerf [Sources Chrétiennes], [197] 1986, XXIX-3, p. 311.

En fait, la notion de geste corporel de Hugues de Saint-Victor, notion que nous sommes amenés à étudier, arrive avec lui à sa maturité la plus accomplie dans ce haut Moyen Âge. Selon les termes de Jacques Le Goff, ce temps est caractérisé par une « révolution corporelle<sup>68</sup> ». Pour l'auteur, le corps sort de l'encadrement proprement scénique des cirques et des stades pour découvrir la théâtralité du corps scénique dans la vie quotidienne. Retenons ce que dit l'auteur à ce sujet :

Parmi les grandes révolutions culturelles liées au triomphe du christianisme en Occident, une des plus grandes est celle qui concerne le corps. [...] Le grand bouleversement de la vie quotidienne des hommes qui, dans les villes, lieu dans l'Antiquité de la vie sociale et culturelle par excellence, supprime le théâtre, le cirque, le stade et les thermes, espaces de sociabilité et de culture qui, à des titres divers, exaltent ou utilisent le corps, ce bouleversement achève la déroute doctrinale du corporel<sup>69</sup>.

Nous avons noté chez Tertullien les indices de la vanité de ce monde du spectacle et la mise en place d'une nouvelle théâtralité corporelle, un tel mode de vie étant marqué par cet acte de « vivre pour Dieu » au quotidien. Selon les termes de Le Goff, le corps est pour la société médiévale son « moyen d'expression<sup>70</sup> ». L'auteur arrive même à signifier que « la civilisation médiévale est une civilisation du geste<sup>71</sup> ». Les exemples donnés par Le Goff sont nombreux et souvent cette *civilisation gestuelle* est liée à des pratiques chrétiennes. Citons quelques exemples :

Tous les contrats et les serments essentiels dans la société du Moyen Âge s'accompagnent de gestes, se manifestent par eux. Le vassal met ses mains dans celles du seigneur, les tend sur la Bible, brise un fétu ou jette un gant par défi. Le geste signifie et engage. Il est plus important encore dans la vie liturgique. Gestes de foi : signes de croix. Gestes de prière : mains jointes, mains dressées, mains en croix, mains voilées. Geste de pénitence : on bat sa coulpe. Geste de bénédiction : imposition des mains et signes de croix. [...] Et la main de Dieu sort des nuages pour diriger la société médiévale<sup>72</sup>.

À l'intérieur de cet ensemble de pratiques corporelles se situe l'œuvre de Hugues de Saint-Victor intitulée *De institutione novitiorum*<sup>73</sup> (*De la formation des novices, 1125*), œuvre que nous allons

---

<sup>68</sup> LE GOFF Jacques, *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard [nrf], 1985, p. 123.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 440.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 440.

<sup>72</sup> *Ibid.*, pp. 440-441.

<sup>73</sup> Cf. HUGUES DE SAINT-VICTOR, *L'œuvre d'Hugues de Saint-Victor, vol. I: De institutione novitiorum, De virtute orandi, De laude caritatis, De arrha animae*, Texte latin par H. B. Feiss et Patrice Sicard, traduction française par D. Poirel, H. Rochais et P. Sicard, introduction, notes et appendices par D. Poirel, Turnhout, Brepols [Sous la règle de saint Augustin, 3], 1997. L'introduction du traducteur nous livre la particularité de l'œuvre. Il s'agit d'une œuvre marginale dans l'ensemble des œuvres de Hugues de Saint-Victor, p. 7 : « d'une sorte de manuel de savoir-vivre à l'intention des novices. Pourtant, sans ce texte, tout un pan nous échapperait, non seulement de la personnalité de Hugues lui-même et de son projet d'un savoir universel, mais aussi de la vie quotidienne à l'abbaye de Saint-Victor. [Ce texte a] une destination clairement

étudier dans la suite de la manière suivante. *D’abord*, nous présenterons la compréhension de l’auteur à propos du geste. *Puis* dans la suite de notre étude précédente, nous aurons eu l’occasion d’ébaucher le sens de l’expression du corps. En tenant compte de cette découverte, nous allons voir dans quelle mesure le propos de l’auteur au sujet de la discipline peut-nous aider à fonder le sens d’une théâtralité liée à l’expression. *Enfin*, pour l’auteur, la mise en place d’une discipline gestuelle n’est pas un simple décor pour le corps, il dit quelque chose de Dieu. C’est pourquoi, nous allons apprendre de l’auteur le sens de la *théo-logie* qui se dégage d’une telle expression corporelle signifiée par le geste. Dans la suite, nous allons aborder la notion du geste que l’auteur propose.

### a- Le geste comme mouvement et figure

Selon l’écrit intitulé *De institutione novitiorum* de Hugues de Saint-Victor, « le geste (*gestus*) est un mouvement (*motus*) et une posture (*figuratio*) des membres du corps pour toute façon d’agir (*modus agendi*) et de se comporter (*modus habendi*)<sup>74</sup> ». Avant d’approfondir la portée et l’intérêt de cette définition, nous allons ponctuer une considération préliminaire portant sur l’emploi du terme ‘mode’ (*modus*<sup>75</sup>) proposé par Patrice Sicard dans la traduction évoquée. Nous préférons plutôt l’usage du terme ‘mouvement’ (*motus*<sup>76</sup>) adopté par Jean-Claude Schmitt en son œuvre

---

pratique : aux aspirants chanoines, Hugues enseigne une discipline générale du comportement, adaptée aux diverses circonstances de la vie en communauté ». L’enjeu de notre lecture de ce texte porte fondamentalement sur la notion de ‘geste’ que l’auteur propose, afin de la relier à notre recherche concernant la *poétique gestuelle*. Le plan que nous proposons ici est celui qui est adopté par le traducteur du texte latin en langue française, p. 11. En fait, ce plan est « repris d’un manuscrit du XIIe siècle. [Ainsi] En s’appuyant sur le psaume 118, le *prologue* trace pour les novices le chemin qui mène à la béatitude : les étapes en sont la science, la discipline et la bonté. [Ainsi] les *chapitres 1-9* du traité consacre à la science d’une vie droite et probe ; puis, les *chapitres 10-20* du texte aborde la discipline et enfin, le *chapitre 21* aborde la bonté venant, comme un don de Dieu, couronner les efforts de l’homme ».

<sup>74</sup> HUGUES DE SAINT-VICTOR, « De institutione novitiorum », chapitre XII, in, *L’œuvre d’Hugues de Saint-Victor, vol. I*, Turnhout, Brepols [Sous la règle de saint Augustin, 3], 1997, pp. 58-59. Le texte en latin est le suivant : « *Gestus est motus [modus] et figuratio membrorum corporis ad omnem agendi et habendi modum* ».

<sup>75</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 58-59. Selon la note 81 de la page 110, les traducteurs préfèrent garder le terme ‘modus’ à la place de ‘motus’ : « La consultation de plusieurs manuscrits du XIIe siècle, nous fait préférer la leçon *modus*, ici éditée, au lieu de la leçon *motus*, vraisemblablement erronée, qu’on trouve imprimée dans la Patrologie latine ».

<sup>76</sup> Cf. SCHMITT Jean-Claude, *La raison des gestes dans l’occident médiéval*, Paris, Gallimard [Bibliothèque des histoires], 1990, p. 177. Nous préférons garder le terme ‘motus’ comme le suggère cet auteur pour deux raisons. *La première*, lorsque l’auteur définit la discipline au chapitre X, il emploie le terme ‘motus’ pour signifier la discipline comme un « mouvement ordonné de tous les membres du corps ». En fait, si le geste est



intitulée *La raison des gestes dans l'occident médiéval*. D'après Schmitt, la notion du geste en tant que *mouvement* est une « idée traditionnelle<sup>77</sup> ». Cette compréhension est soutenue par le même Hugues de Saint-Victor lorsqu'au chapitre X de ce même ouvrage, il définit la 'discipline' comme mouvement. En outre, pour Schmitt, la nouveauté de la notion de geste chez Hugues se trouve dans la correspondance entre le *mouvement* et la *disposition* du corps : « Ce qui est neuf, c'est d'inclure dans le mouvement l'action (*modus agendi*) et même l'attitude (*modus habendi*)<sup>78</sup> ».

Après notre considération préliminaire, nous allons aborder *premièrement* le geste au sens du '*mouvement*'. En fait, nous pouvons comprendre le sens du '*mouvement*' lorsque Hugues de Saint-Victor le réfère à la 'course' motivée par la suite du Christ. En fait, l'acte corporel de la *course* est inspiré de saint Paul :

Ne savez-vous pas que ceux qui courent dans le stade, courent tous, mais qu'un seul reçoit le prix. Courez de manière à le remporter. Tout athlète se prive de tout ; mais eux, c'est pour recevoir une couronne corruptible, nous, une incorruptible (1Cor 9,24-25).

L'auteur se réfère à la *course* en plusieurs endroits de son œuvre *De institutione novitiorum*. Dans le prologue, en s'adressant aux novices, eux qui se sont « détournés de la fréquentation de ce siècle<sup>79</sup> » par un « saint désir de se disposer de toute la tension et l'aspiration de leur esprit<sup>80</sup> », l'auteur les invite à « apprendre la voie (*niam*) par laquelle [ils] pourront parvenir à celui qu'[ils] cherchent<sup>81</sup> ». En fait, le '*désir*', la '*disposition*' et l'*aspiration*, sont les ressorts élémentaires et précieux que portent en eux les novices et qui leur serviront de motivation personnelle pour se mettre sur la 'voie' de la *recherche de Dieu*. Le mouvement du corps s'inscrit donc à l'intérieur d'un mouvement plus grand encore qui consiste dans la *recherche de Dieu*. L'auteur précise la place de la discipline corporelle dans cette course :

La pratique de la discipline oriente en effet l'esprit vers la vertu. [...] C'est pourquoi l'exercice de la discipline doit être votre début, la vertu votre perfection, l'éternelle béatitude la récompense. Voici la voie par laquelle nous *courons* (*per quam currimus*), voilà la patrie à laquelle nous désirons parvenir (*ad quam peruenire desideramus*)<sup>82</sup>.

---

pensé à l'intérieur de la discipline, il ne peut pas être considéré comme un simple '*modus*' (mesure) de la discipline. La *deuxième* raison est la suivante : en règle générale, la définition d'un terme ne peut pas être expliquée par le même terme : geste est **modus**... agendi et habendi **modum**. Pour le reste, nous adoptons la traduction proposée par Poirel et alii.

<sup>77</sup> SCHMITT Jean-Claude, *La raison des gestes dans l'occident médiéval*, Paris, Gallimard [Bibliothèque des histoires], 1990, p. 177.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>79</sup> HUGUES DE SAINT-VICTOR, « De institutione novitiorum », chapitre XII, in, *L'œuvre d'Hugues de Saint-Victor*, vol. I, Turnhout, Brepols (Sous la règle de saint Augustin, 3), 1997, pp. 18-19.

<sup>80</sup> *Ibid.*, pp. 18-19.

<sup>81</sup> *Ibid.*, pp. 18-19.

<sup>82</sup> *Ibid.*, pp. 18-19.

En un autre passage de ce prologue, l'auteur décrit la suite du Christ (« suis-moi », Mt 19,21) non pas simplement comme une marche tranquille derrière le Maître, mais comme un mouvement de célérité et de vivacité signifié par la *course* faisant accéder jusqu'à lui : « Entre dans sa voie et courez à lui ; plus vite vous y parviendrez, plus vite vous trouverez le repos. La voie qui mène à lui, c'est la science, la discipline et la bonté<sup>83</sup> ». Une fois tracé le grand horizon vers lequel le novice se prête à 'courir', l'auteur relie le mouvement à l'*usage du corps* (« *usum corporis*<sup>84</sup> ») en se demandant : « Quel doit-il être assis, couché, debout, en marche, quand il parle et quand il se tait, quand il mange et quand il jeûne, enfin dans l'action et dans l'inaction ?<sup>85</sup> ». Cet *usage du corps* lié au *mouvement* évoque une *musicalité du corps* selon le même auteur lorsqu'il écrit à propos de la musique dans son œuvre intitulée *Didascalicon*, à savoir que :

L'humaine musique est différente dans le corps. [...] S'agissant du corps, la musique est dans l'activité vitale qui le fait grandir. [...] La musique est entre le corps et l'âme [...] pour mouvoir et sensibiliser le corps lui-même<sup>86</sup>.

Nous retenons de l'auteur le sens du '*mouvement*' signifié par cette *musique humaine* logée au fond du corps capable de lui donner mobilité et sensibilité. Enfin, l'auteur va plus loin encore en considérant cette *musicalité* comme le *mouvement* qui rend possible l'unité du *corps* et de l'*esprit* :

La musique qui existe entre le corps et l'âme, c'est l'amitié naturelle par laquelle l'âme est reliée au corps. [...] Cette musique, c'est d'aimer la chair, mais plus encore l'esprit<sup>87</sup>.

La qualité dynamique du mouvement corporel apparaît dans toute sorte d'usage du corps où l'esprit modèle et façonne le geste qui convient au corps dans chaque situation et moment de son engagement. Autrement dit, cette musique tissée de corps et d'esprit montre que le corps est habité par le rythme de l'esprit. Elle montre aussi que l'esprit est ce qui crée la forme du corps faisant ainsi apparaître sur la scène du monde un acte d'expression et non la forme qui veut encadrer l'esprit pour la reproduction (ou représentation) de quelque chose de déjà

---

<sup>83</sup> HUGUES DE SAINT-VICTOR, « De institutione novitiorum », chapitre XII, in, *L'œuvre d'Hugues de Saint-Victor*, vol. I, Turnhout, Brepols [Sous la règle de saint Augustin, 3], 1997, p. 21.

<sup>84</sup> *Ibid.*, pp. 22-23.

<sup>85</sup> *Ibid.*, pp. 22-23.

<sup>86</sup> HUGUES DE SAINT-VICTOR, « Didascalicon », BUTTIMER Charles Henry (édit), *Hogonis de Sancto Vitore, Didascalicon, De Studio Legendi, A Critical Text*, Washington, The Catholic University of America Press, 1939, Chapitre XII, pp. 32-33 : « Humana musica, alia in corpore ; in corpore, alia est in vegetatione, secundum quam crescit quae omnibus nascentibus convenit. [...] Musica inter corpus et animam [...] ad movendum et sensificandum ipsum corpus ». Traduction française proposée par André DERVILLE.

<sup>87</sup> HUGUES DE SAINT-VICTOR, « Didascalicon », in, Michel LEMOINE (edit), *L'art de lire, Didascalicon*, Cerf [Sagesses chrétiennes], 1991, p. 105.

fait. Enfin, cette musicalité du corps veut indiquer que le drame est dans le corps et pourtant que le corps n'est pas au service d'une situation quelconque pour déclencher le drame.

*Ensuite*, abordons le sens du *geste* comme « *posture* » (*figuratio*) ou attitude. Pour Schmitt, cette *disposition du corps* il faut l'entendre selon les termes suivants :

Le geste en se mouvant, se 'configure'; ce faisant, il configure l'ensemble des 'membres du corps'; enfin, il donne extérieurement une *figura* à ce qui est caché et que les gestes expriment, les mouvements de l'âme<sup>88</sup>.

Dans cette *disposition du corps* signifiée par la « *figure* », nous reconnaissons le sens de l'*expression du corps* plutôt qu'une « valeur symbolique du geste<sup>89</sup> » comme le suggère Schmitt. En effet, c'est ici que se récapitule l'enjeu de notre proposition à l'œuvre dans l'ensemble de notre recherche : le geste est-il un *acte symbolique* ou une *expression du corps* ? En fait, le sens de 'mouvement' que Hugues de Saint-Victor accorde au *geste* ne nous autorise pas à faire une lecture symbolique du geste pris isolément<sup>90</sup>. Le *mouvement* nous renvoie plutôt à la phénoménalité du geste aperçue dans sa nouveauté inaugurale des corps incarnés au milieu du monde. Ce qui est en jeu ici, c'est l'acte même de l'Incarnation.

Si l'Incarnation du *Logos* dans la chair de l'homme Jésus, ainsi que tout ce qu'il a accompli en son passage 'parmi nous', sont de simples *actes symboliques* ou seulement des *métaphores* de quelque chose de plus grand que lui-même, ce point de vue met en péril l'événement même de l'Incarnation. Tout *acte symbolique* s'appuie en effet sur un autre acte ou sur une autre réalité extérieure à elle-même (la chose même) pour dévoiler l'énigme de sa compréhension. Nous ne sommes pas d'accord pour orienter la compréhension du geste selon une portée symbolique puisque selon ce raisonnement l'acte même (ou la chose même) n'est pas le plus important au

---

<sup>88</sup> SCHMITT Jean-Claude, *La raison des gestes dans l'occident médiéval*, Paris, Gallimard [Bibliothèque des histoires], 1990, p. 177.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>90</sup> D'après ce que nous venons de constater, l'usage biblique de Hugues de Saint-Victor pour signifier la *poéticité du geste corporel* contesterait l'étude faite par Henri DE LUBAC en son œuvre intitulée *Exégèse médiévale, les quatre sens de l'écriture*, Paris, Aubier, 1959. De Lubac note, à la p. 45, que l'exégèse médiévale est marquée par quatre sens ou « quatre règles d'interprétation » des textes de l'Écriture : historique, allégorique ou symbolique, morale et anagogique (cf. p. 38). De Lubac trouve confirmé l'usage de ces quatre règles dans le programme des études et des méthodes d'enseignement théologique proposés par Hugues de Saint-Victor : histoire, allégorie, morale et discipline (cf. pp. 45-46). Ainsi, dit, de Lubac, p. 55 « les Écritures doivent faire l'objet d'une étude méthodique, où l'application successive de l'intelligence à l'histoire, à l'allégorie et à la tropologie ». En outre, de Lubac précise p. 55 que « Hugues de Saint-Victor parle beaucoup de la '*disciplina*'. Son langage n'est pas d'une cohérence parfaite, – sans doute en raison de l'équilibre qu'il tient à conserver dans sa méthodologie comme dans sa doctrine ». Ce que de Lubac n'a pas évoqué de Hugues de Saint-Victor est l'autre aspect de la '*disciplina*' ; notamment, l'aspect corporel et en particulier, sa notion du geste en tant que mouvement, disposition et expression du corps. Cet aspect non négligeable et bien présent dans la pensée de Hugues de Saint-Victor, rend compte de l'événement de l'incarnation du *Logos* dans la chair de l'homme Jésus. Et c'est dans cet horizon d'*incarnation* et non comme '*symbolique*' qu'il est possible de penser le geste en termes poétiques.

point que le sens de son existence demeure extérieur à lui. Pour le moment, nous nous limitons à situer notre position entre l'acte symbolique et l'acte d'expression pour signifier l'enjeu de relation entre le geste comme phénomène d'expression et le geste comme acte d'Incarnation. Pour illustrer ce que peut signifier l'*acte symbolique*, nous trouvons une interprétation de Jean Zumstein à propos de l'épisode du lavement des pieds (Jn 13, 4-5. 12-17). L'auteur interprète le geste de Jésus comme un acte symbolique. Le passage en question est le suivant :

La portée symbolique de la scène [et] l'interprétation que fait le Christ de son geste exploite sa signification obvie. [...] L'acte symbolique devient un geste exemplaire. [...] Mais il faut alors remarquer que le déchiffrement de ce langage symbolique n'est pas possible sur la seule base de l'épisode raconté, mais seulement en référence au contexte narratif de la Passion dans son ensemble. [...] Le geste accompli par le Christ appelle son déchiffrement symbolique. [...] L'épisode du lavement des pieds devient la métaphore de la croix et fonctionne comme texte programmatique ouvrant la deuxième partie de l'évangile<sup>91</sup>.

Zumstein insistera sur le caractère symbolique du lavement des pieds à travers l'argumentation suivante :

La critique unanime voit dans le lavement des pieds un acte symbolique. Que faut-il entendre par là ? [...] Le sens premier renvoie à un sens second. [...] Il faut signaler que le récit, dans son contexte actuel, est surdéterminé par la thématique de la Passion<sup>92</sup>.

Quant à nous, selon notre lecture phénoménologique, il faut trouver dans l'acte du lavement des pieds les indices de l'expression de la Passion. Il s'agit de penser chaque situation et chaque événement en lui donnant toute sa valeur : comment cet acte qui est en étant naissant anticipe en son expression l'événement qui viendra plus tard et que nous reconnaissons comme l'événement de la Passion ? C'est ici que vient le sens de la *poétique* que nous assumons. Il ne s'agit pas d'attendre le produit final ou l'accomplissement d'une action qui aboutira à une œuvre faite pour trouver le sens d'un acte ou d'un événement, mais de l'apparition du sens au cours de l'accomplissement même de l'œuvre et où elle est en cours de développement. Il s'agit de mettre en valeur, selon les termes de Valéry, « le moment même de l'exécution de l'acte<sup>93</sup> ». Enfin, dans notre cas, il s'agit de nous demander comment le geste en

---

<sup>91</sup> Cf. ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, pp. 21-22.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 26. Dans la note 44 de cette même page, l'auteur emprunte à Paul Ricœur sa définition du langage symbolique : « Il y a symbole lorsque le langage produit des signes de degré composé où le sens, non content de désigner quelque chose, désigne un autre sens qui ne saurait être atteint que dans et par sa visée », cette citation se trouve in : *De l'interprétation, Essai sur Freud [L'ordre philosophique]*, Paris, 1965, p. 25, Zumstein fait ce commentaire du texte : « Les symboles sont donc des expressions à double sens ou, si l'on préfère, des groupes de signes ».

<sup>93</sup> VALÉRY Paul, *Introduction à la poétique*, Paris, Gallimard, 1938, p. 59. Texte déjà cité, cf. p. 6.

tant qu'expression du corps dévoile l'acte d'incarnation en train de se faire en chaque épisode raconté par le récit johannique.

Revenons à la définition du geste selon Hugues de Saint-Victor. Une telle définition est, selon Schmitt :

La plus complexe de toutes celles qu'[il a] rencontrées dans toute l'histoire occidentale antique et médiévale. [...] Mais elle a des implications très riches que ces auteurs n'ont pas toujours toutes retenues<sup>94</sup>.

C'est pourquoi, une lecture de cette définition dans son contexte médiéval nous amène nécessairement à reconnaître le sens d'un ordonnancement (*ordo*) réglé et codifié (*signes*) des pratiques (*rituels*) et habitudes (*mores*) du comportement social. En revanche, comme le note Schmitt, la notion de '*geste*' évoquée garde en son intérieur des connotations plus profondes encore que celles d'un ordonnancement codifié de la morale de la société de son temps ; nous venons de l'indiquer, cette notion relève pareillement de sa phénoménalité. Ainsi, avec la notion de '*symbolique*' du geste, comme nous venons de l'indiquer, nous serons amenés à lire une certaine picturalité médiévale de l'usage du corps, puis à partir de la *phénoménalité* du geste, nous serons invités à trouver et à découvrir la théâtralité du geste. En fait, cette problématique de la *picturalité symbolique* et de la *théâtralité phénoménale* du geste sera développée progressivement lorsque nous étudierons le sens du geste lié au mouvement et à l'expression chez Hugues et chez Johann Jakob Engel.

## **b- Une théâtralité du geste**

Nous venons de considérer la notion de geste en ses acceptions de *mouvement* et de *disposition* du corps. Comme nous l'avons indiqué précédemment, notre intérêt est d'apprendre dans quelle mesure le propos de l'auteur au sujet de la '*discipline*' peut nous aider à fonder le sens d'une théâtralité liée à l'expression du corps. Nous allons aborder cette question de la manière suivante. D'*abord*, nous exposerons le sens de la '*discipline*' présenté par l'auteur. Cette notion doit nous permettre de la relier avec le sens de la *théâtralité* que nous avons

---

<sup>94</sup> SCHMITT Jean-Claude, *La raison des gestes dans l'occident médiéval*, Paris, Gallimard [Bibliothèque des histoires], 1990, p. 177.

adopté : ceci concerne la phénoménalité du geste en son acte d'apparition. Ensuite, à partir des deux couples de termes évoqués dans la notion de geste – *modus agendi* et *modus habendi* – nous essayerons de comprendre le sens de l'*expression corporelle*.

En ce qui concerne le sens de la '*discipline*' proposé par l'auteur, évoquons d'abord le *milieu phénoménologique* où se situent l'usage et la maîtrise du corps. L'auteur distingue en ces termes différents temps de l'agir :

La nuit est le temps du silence et du repos. Le jour, le temps du labeur, du mouvement et de l'action. La nuit, les hommes doivent être avec eux-mêmes et refaire par le sommeil leurs membres fatigués, ou bien, par des prières ou des méditations saintes, exercer leur esprit en silence. Le jour, au contraire, sortant de leur privé, ils s'assemblent et se montrent pour se voir et s'imiter les uns les autres. Alors il est permis de se donner les uns aux autres et de recevoir les uns des autres les exemples des œuvres bonnes, et les exhortations des paroles saintes<sup>95</sup>.

En ce milieu phénoménologique entre le recueillement du silence de la nuit et la rencontre avec les autres dans la journée se tisse l'usage du corps. Ainsi, ce lieu scénique de la journée ou du *présent visible* selon les termes de Merleau-Ponty, les corps sortent de leur silence venant du repos et s'exposent au regard des autres. De manière à ce que dans ce '*présent visible*' les corps s'assemblent, se montrent, se voient et s'imitent les uns les autres. Ainsi, comme l'observe Merleau-Ponty, il y a dans ce milieu d'exposition, de rencontres et de reconnaissance, une expérience d'enveloppement entre les autres, le temps, l'espace, les choses du monde et moi-même, puisque :

Le *présent visible* n'est pas dans le temps et l'espace, ni hors d'eux : il n'y a rien avant lui, après lui, autour de lui, qui puisse rivaliser avec sa visibilité. Et pourtant, il n'est pas seul, il n'est pas tout. Exactement : il bouche ma vue<sup>96</sup>.

En fait, dans la pensée de Hugues de Saint-Victor apparaît cette phénoménalité du *présent visible* marqué par l'acte de s'imiter les uns les autres et par l'acte de se donner à Dieu par les autres et de recevoir les uns des autres. Ainsi, à l'intérieur de ce milieu de réciprocité et de rencontres où se constitue le présent vivant et visible, évoquons maintenant le point de vue de Hugues de Saint-Victor au sujet de la '*discipline*'. Pour l'auteur, « la discipline est un mouvement ordonné de tous les membres et une disposition décente dans tout leur maintien en leur action<sup>97</sup> ». En fait, en tenant compte du lieu de réciprocité et de rencontres de ce *milieu*

---

<sup>95</sup> HUGUES DE SAINT-VICTOR, « De institutione novitiorum », chapitre IV, in, *L'œuvre d'Hugues de Saint-Victor, vol. I*, Turnhout, Brepols [Sous la règle de saint Augustin, 3], 1997, pp. 18-19.

<sup>96</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 150.

<sup>97</sup> HUGUES DE SAINT-VICTOR, *op. cit.* (note 95), chapitre X, pp. 48-49. Le passage en latin est le suivant : « Disciplina est membrorum omnium motus ordinatus et dispositio decens in omni habitu et actione ».

*visible* évoqué précédemment, le sens de la discipline concerne le corps personnel et les corps des autres qui sont les membres de la communauté des voyants-visibles. En ce qui concerne la discipline comme *mouvement ordonné de tous les membres*, Schmitt fait cette remarque :

Le geste n'est pas naturel, on ne peut donc parler de lui avant qu'il ne soit 'institué', comme l'indique le titre même de l'ouvrage de Hugues de Saint-Victor : *l'Institution* des novices définit une culture, dont les novices, corps et âmes, doivent devenir les produits et les exemples<sup>98</sup>.

En tenant compte de cette vision où la discipline crée une culture, nous reconnaissons en elle la naissance d'une théâtralité. Car le corps ne reste pas dans un pur sensible, il devient l'expression de ce que les novices cherchent et qui les rassemblent en communauté ou comme l'auteur lui-même l'indique, le corps devient « la forme expressive (*forma expressa*) de la ressemblance à Dieu (*similitudinis Dei*)<sup>99</sup> ».

Ensuite, l'auteur signale le support et le fondement de cette expressivité du corps sculptée par la discipline. Ainsi, « par la garde intérieure de l'esprit, les membres du corps sont régis selon l'ordre. En fait, c'est la garde intérieure qui maintient dans l'ordre les membres du corps au-dehors<sup>100</sup> ». C'est pourquoi ce n'est pas la pure discipline de la maîtrise du corps qui l'expose à l'extérieur le rend capable d'un monde d'expressivité gestuelle. La discipline dispose le corps afin que l'esprit intérieur agisse et demeure dans le corps tout entier. Sur ce point, Hugues de Saint-Victor écrit :

Il faut que la discipline lie au-dehors les membres du corps pour qu'à l'intérieur soit consolidée l'assise de l'esprit, en sorte que, [...] l'esprit se recueille enfin en lui-même dans une paix stable<sup>101</sup>.

Selon cette considération de l'auteur, la théâtralité n'est autre que l'expression (extériorité) de la correspondance entre la discipline (disposition du corps), et l'esprit intérieur (intériorité).

Enfin, nous venons de suggérer le sens de la *théâtralité* dégagé de la correspondance entre la discipline et l'esprit intérieur, une telle correspondance apparaissant à l'extérieur par l'*expression* du geste. Selon cette compréhension de base, nous allons interroger l'auteur sur la pertinence de notre notion d'*expression corporelle* en tenant compte des deux couples de termes qu'il a employés dans sa notion de geste : *modus agendi* et *modus habendi*. Dans le passage que nous étudierons, chez Hugues, les modes d'agir et de se comporter vont ensemble. Il y a donc

---

<sup>98</sup> SCHMITT Jean-Claude, *La raison des gestes dans l'occident médiéval*, Paris, Gallimard [Bibliothèque des histoires], 1990, p. 179.

<sup>99</sup> HUGUES DE SAINT-VICTOR, « De institutione novitiorum », chapitre VII, in, *L'œuvre d'Hugues de Saint-Victor, vol. I*, Turnhout, Brepols [Sous la règle de saint Augustin, 3], 1997, pp. 40-41.

<sup>100</sup> *Ibid.*, chapitre X, pp. 48-49.

<sup>101</sup> *Ibid.*, pp. 50-51.

unité et harmonie entre l'action et l'attitude, car les deux se correspondent. Ainsi, à l'intérieur du geste en tant qu'expression du corps, il n'y a pas de séparation entre le faire (l'agir) et le mode de faire (la disposition).

En effet, une *expressivité du corps* est marquée par la disposition intérieure à rechercher Dieu. Cette recherche se tisse entre la vie privée de la nuit et la vie publique de la journée. Pour répondre et accomplir effectivement ce désir de se mettre à la recherche de Dieu au milieu de cette réalité de la vie personnelle et communautaire, le corps s'exprime *en geste*. Pour l'auteur, c'est ici qu'intervient la pertinence de l'expressivité du corps où s'accordent l'agir et l'attitude. Selon les termes de l'auteur, l'acte de faire quelque chose rend compte de notre situation dans l'espace et dans le temps. L'auteur note ce qui suit :

Il est nécessaire de considérer non seulement que faire, mais aussi en quel lieu on doit faire. Autre est la façon de se tenir dans le lieu où l'on adore Dieu, autre dans celui où l'on restaure le corps ; autre dans celui qui est destiné à la conversation, autre dans celui où l'on garde le silence ; autre enfin à l'intérieur, autre au-dehors, autre en privé, autre en public. [...] Il faut discerner quelles sont les choses qu'on ne peut jamais interrompre dans le maintien de la discipline et, par contre, quelles sont celles qui, selon le temps et le lieu, exigent d'être tantôt interrompues, tantôt mises en pratiques<sup>102</sup>.

Dans ce passage, nous venons d'évoquer, nous repérons qu'à chaque espace signifié par l'auteur, le corps *agit* et se *dispose* différemment. *Du point de vue de l'action*, ce n'est pas l'espace qui dispose le corps à l'expression, puisque c'est l'action accomplie qui installe une attitude à l'intérieur du corps. Ainsi, l'expression apparaît dans cette coïncidence entre l'action et l'attitude. C'est pourquoi, l'action accomplie dans un lieu de culte – la prière ou jouer d'un instrument – dispose le corps à une attitude qui peut être de paix, de recueillement, de joie. *Du point de vue de l'attitude*, l'auteur nous précise que le corps n'est pas à la merci de chaque espace et de chaque fragment du temps puisqu'il y a des choses qui demeurent constantes et d'autres qui peuvent être interrompues : « les choses qu'on ne peut jamais interrompre et d'autres qui exigent d'être mises en pratique<sup>103</sup> ». Selon ce point de vue, l'*expressivité du geste* ne consiste pas simplement dans une série de gesticulations passagères et toujours prisonnières des événements qui sont à la mode. Le geste en tant qu'acte et attitude du corps n'est pas pluriel – les gestes –, il est tout simplement l'expression du corps.

---

<sup>102</sup> HUGUES DE SAINT-VICTOR, « De institutione novitiorum », chapitre III, in, *L'œuvre d'Hugues de Saint-Victor*, vol. I, Turnhout, Brepols [Sous la règle de saint Augustin, 3], 1997, pp. 24-25.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 25.



### c- Une théologie du corps exposé en geste

À partir de la pensée de l'auteur à propos du geste, nous découvrons l'intuition d'un *principe d'identité* propre à la *théologie* qui se dégage d'une expression corporelle signifiée par le geste. En fait, ce *principe d'identité* touche la *raison d'être* ou le fondement même de la pensée *théo-logique*. Ainsi, dans son œuvre déjà évoquée, œuvre intitulée *Didascalicon*, l'auteur expose le sens de la théologie selon son origine grecque et la traduction que la langue latine en propose :

Les Grecs l'appellent '*theologia*'. Elle est comme la manière ou la disposition (*habitus*) de parler (*sermo*) des choses divines : *theos* se traduit par *Dieu* et *logos* par *parole* (*sermo*) ou raison (*ratio*). Donc nous faisons de la théologie quand nous exposons un argument (*disserimus*), avec la plus grande pénétration, sur la nature ineffable de Dieu ou sur les créatures spirituelles<sup>104</sup>.

Dans cette compréhension de la pensée théologique traduite en langue latine, l'auteur relie le terme 'parole' (*sermo*) à celui de 'disposition' (*habitus*), deux termes latins qui donnent le sens d'une expression corporelle. En fait, nous avons découvert chez Tertullien le sens latin du '*logos*' traduit par '*sermo*' qui indique 'une parole proférée'. Etant donné que par l'emploi du terme '*sermo*', la *parole* contient en elle-même deux acceptions : elle est un acte d'expression puisqu'elle est proférée, et elle est exposée en mots (*dissero*) pour se signifier dans une opération d'argumentation. *En outre*, pour ce qui concerne le terme '*disposition*' (*habitus*), il se réfère à la phénoménalité de l'apparition externe de Dieu, à sa manière propre à lui de se laisser voir ou à la perception que nous avons de lui lorsque sa parole est entendue.

Les théologiens au même titre que *les novices* – d'après l'ouvrage de Hugues '*De institutione novitiorum*' –, ne sont pas de simples savants des choses divines, puisqu'ils ont la même exigence que les novices : se mettre à l'écoute de la parole de Dieu. Nous pourrions reconnaître que les théologiens comme les novices ont eux aussi le saint *désir de chercher Dieu* « en toutes ses œuvres<sup>105</sup> ». En fait, cette *recherche de Dieu* constitue une manière d'être qui exige une « attention quotidienne d'examiner ses pensées, ses paroles comme ses actes. Les sages

---

<sup>104</sup> HUGUES DE SAINT-VICTOR, « Didascalicon », in, Michel LEMOINE (edit), *L'art de lire, Didascalicon*, Cerf [Sagesses chrétiennes], 1991, p. 94. Cf. le texte en latin in, Charles Henry BUTTIMER (édit), *Hogonis de Sancto Vitore, Didascalicon, De Studio Legendi, A Critical Text*, Washington, The Catholic University of America Press, 1939, Chapitre II, p. 25 : « *Graeci theologiam nominant. Dicta autem theologia quasi sermo habitus de divinis, theos enim Deus, logos sermo vel ratio interpretatur. Theologia igitur est, quando aut ineffabilem naturam Dei aut spirituales creaturas ex aliqua parte profundissima qualitate disserimus* ».

<sup>105</sup> HUGUES DE SAINT-VICTOR, « De institutione novitiorum », chapitre IX, in, *L'œuvre d'Hugues de Saint-Victor, vol. I*, Turnhout, Brepols [Sous la règle de saint Augustin, 3], 1997, p. 45.

apprennent toujours en agissant, et, grâce à l'exercice des œuvres bonnes, ils grandissent chaque jour dans la connaissance de Dieu<sup>106</sup> [*scientia Dei*<sup>107</sup>]. » Ainsi, les théologiens sont les interprètes de l'esprit de Dieu en faisant l'expérience existentielle de la *recherche de Dieu*. En lien avec cette attitude fondamentale de tout *chercheur de Dieu*, l'auteur précise l'attitude du corps dans la manière de parler, à savoir : « que le geste soit humble et mesuré (*gestus modestus et humilis*), le ton modéré et mélodieux, le sens des paroles vrai et doux<sup>108</sup> ». En fait, c'est par la justesse du geste avec la parole que le corps est capable de montrer la vérité de Dieu. Enfin, Dieu se montre par l'harmonie entre le geste et la parole.

Nous allons maintenant passer au XVIII<sup>ème</sup> siècle pour découvrir chez Johann Jakob Engel (1786) le sens du geste lié à l'expression du corps dans le contexte d'une pensée théâtrale, c'est-à-dire, d'une philosophie théâtrale. En fait, Engel est le seul auteur de son époque qui suit (sans le savoir) la tradition d'une compréhension du geste selon la perspective du haut Moyen Âge, laquelle arrive avec Hugues de Saint-Victor à sa maturité la plus accomplie, à savoir le geste est un mouvement et une expression du corps. Engel se démarque d'une tendance herméneutique propre à son époque qui cherche la compréhension de l'expressivité du geste à partir de la peinture et d'une interprétation allégorique ou symbolique, comme c'est le cas de Lessing<sup>109</sup>. Engel redécouvre dans la musique grecque antique le sens du geste comme mouvement et comme expression du corps, lui permettant ainsi de penser ensemble l'art plastique (la picturalité) et la poétique dramatique (l'action).

<sup>106</sup> HUGUES DE SAINT-VICTOR, « De institutione novitiorum », chapitre IX, in, *L'œuvre d'Hugues de Saint-Victor*, vol. I, Turnhout, Brepols [Sous la règle de saint Augustin, 3], 1997, p. 45.

<sup>107</sup> *Ibid.*, chapitre VI, p. 40.

<sup>108</sup> *Ibid.*, chapitre XVII, p. 89.

<sup>109</sup> Cf. LESSING Gotthod Ephraïm, *Du Laocoon*, trad. fr., VANDERBOURG Charles, Paris, Chez Antoine – Augustin Renouard, 1802. Dans cette œuvre, l'auteur reconnaît une loi de la beauté commune aux arts plastiques (peinture et sculpture) pour penser à partir de là l'expressivité du corps qui se trouve sous une forme différente dans l'art plastique et dans le poème dramatique. Le point critique se trouve lorsque l'auteur sépare le *corps* pour l'associer à la peinture et l'*action* pour la relier au poème dramatique, même si ensuite il veut affirmer leur mutuelle correspondance, pp. 124-125 (XVI) : « Voici comment je raisonne : s'il est vrai que les moyens et les signes employés dans l'imitation par la peinture et par la poésie, sont de nature différente, l'une se servant de figures et des couleurs dans l'espace, et l'autre de ses articulations dans le temps. [...] Les objets du premier genre, s'appellent corps. Les corps et les propriétés visibles seront donc le domaine propre de la peinture. Ceux du second genre s'appellent, en général, actions : donc les actions seront l'objet propre de la poésie. Mais les corps n'existent pas seulement dans l'espace ; ils existent aussi dans le temps. [...] D'un autre côté, les actions ne peuvent exister par elles-mêmes ; il faut qu'elles soient produites par certains êtres agissants ». Un autre point critique, c'est le fait d'avoir dénié à la peinture son rapport à l'invisible. Pour lui, le tableau doit tout montrer et de là, nous sommes amenés à penser à la symbolique picturale, pp. 105-106 (XII) : « On trouve dans Homère deux espèces d'actions et de personnages, les uns visibles, les autres invisibles. La peinture ne peut indiquer cette différence ; chez elle tout est visible, et visible de la même façon. [...] La peinture est forcée de placer tous ses actes sur un théâtre visible, dont les dimensions nécessairement connues nous servent à les mesurer. Cette mesure est toujours à portée de l'œil ». La thèse que soutient l'auteur est que l'artiste (peintre ou sculpteur) doit rendre compte, en peignant le *corps*, de la vérité de l'imagination défendue par l'*action* du poète dramatique. Nous verrons chez Engel que la picturalité et la dramaticité du corps en acte se croisent et se complètent sur la scène dramatique par le geste.

#### 4. Johann Jakob Engel et la pensée du geste

L'intérêt d'exposer ici la pensée de Johann Jakob Engel à propos du geste, à partir de son œuvre intitulée d'après la traduction française *Idées sur le geste et l'action théâtrale*<sup>110</sup>, un tel intérêt vient de ce que l'auteur pense le geste à l'intérieur de l'art théâtral<sup>111</sup>. Engel trouve dans la 'musique' grecque antique le moyen de comprendre le geste comme l'expression et le mouvement du corps en scène où tous les arts vivants se rencontrent. Dans la suite, nous aborderons le passage que l'auteur opère du *geste pittoresque* au *geste expressif*. Puis, nous indiquerons la pensée de l'auteur à propos de l'expressivité du geste liée à la musique.

##### a- Le geste comme *expression du corps*

Lorsque nous avons présenté au chapitre d'ouverture le contenu de notre *économie théâtrale*, nous avons indiqué la nouveauté que Johann Jakob Engel introduit dans la compréhension du geste. Ainsi, dans l'œuvre évoquée, Engel livre son intention de constituer un « traité sur l'art du geste<sup>112</sup> » pour « saisir l'expression de l'âme dans les modifications du corps<sup>113</sup> » et pour « encourager des artistes penseurs à multiplier les observations sur cette matière<sup>114</sup> ». En effet, cet horizon de recherche signale que le 'geste' est un « art » et pourtant il rassemble autour de

---

<sup>110</sup> ENGEL Johann Jakob, *Ideen zu einer Mimik* (1786), tr. fr., *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, Paris, Jansen, 1795 [an III], Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France. Comme nous l'avons indiqué, nous nous sommes quant à nous référés à cette édition de 1795, reproduction numérique de la BNF.

<sup>111</sup> DROUIN-HAN Anne-Marie, *La communication non verbale avant la lettre*, Paris, Harmattan, 1995, p. 7, propose une liste des principaux auteurs qui ont pensé le geste en différents domaines (philosophique, physiologique, artistique, médicale, psychologique, naturaliste). Il est à noter que sur l'ensemble des auteurs qui ont pensé le geste depuis le XVIIe siècle, de Descartes (1649) jusqu'au début du XXe siècle avec Dumas (1900) ne se trouvent que trois artistes : [1] Charles Le Brun, peintre, avec son œuvre intitulée *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (1698) ; [2] **Johann Jakob Engel**, acteur de théâtre, dramaturge, régisseur et philosophe, avec son ouvrage évoqué : *Idées sur le geste et l'action théâtrale* ou comment lui-même se propose de faire, une « théorie de l'art du geste » ; [3] François Delsarte (1811-1871), musicien et précurseur de la danse moderne. Il proposera une codification gestuelle inspirée de la compréhension trinitaire de Dieu selon ces trois principes : mental, émotionnel et physique.

<sup>112</sup> ENGEL Johann Jakob, *Ideen zu einer Mimik* (1786), tr. fr., *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, vol 1, Paris, Jansen, 1795 [an III], Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France, lettre 1, p. 2. Nous avons constaté qu'Engel est un auteur inconnu de Hans Urs von Balthasar dans l'ensemble des œuvres de sa 'Théodramatique'.

<sup>113</sup> *Ibid.*, lettre I, p. 5.

<sup>114</sup> *Ibid.*, lettre XLIII, p. 220.

lui les autres arts. D'où le fait que, selon Engel, la *peinture* – voire l'image – ne peut plus constituer le seul moyen d'interprétation du geste, puisque le geste est aussi une *expression du corps*. À la base de cette expressivité, nous pouvons repérer un mouvement corporel propre à la dramaticité du geste. Par la suite, nous allons aborder comment l'auteur développe son propos pour sortir d'une *picturalité démonstrative* du geste et proposer une *expressivité dramatique* du geste.

En ce qui concerne la *picturalité du geste*, l'auteur prend l'exemple de la *pantomime* qui s'occupe de « peindre des idées<sup>115</sup> » au lieu « d'exprimer des idées<sup>116</sup> » comme le fait la *comédie*. Pour l'auteur ce n'est pas le monde extérieur ou la matière du discours qui doit commander l'expressivité du corps. Pour lui, le corps n'est pas un simple *passer* du message, mais, en s'appuyant sur la pensée de Quintilien<sup>117</sup>, Engel propose l'affirmation d'une affinité entre le corps et le discours, une telle affinité étant signifiée par les *sentiments avec lesquels* nous considérons le monde sensible :

Quintilien veut qu'on présente dans la tribune, comme sur la scène, non pas les objets extérieurs qui frappent les sens et dont il est question, non pas les sentiments étrangers qui nous émeuvent, mais le sentiment propre et actuel ; ou, pour m'expliquer autrement, il veut qu'on exprime, non pas les objets qui occupent notre pensée, mais les sentiments avec lesquels nous les considérons. [...] Dans tous les cas, le véritable geste est celui qui exprime le sentiment du moment, et qui domine exclusivement dans l'âme de l'orateur. Je donne à ce geste le nom d'expression, et à l'autre celui de la peinture. [...] Les acteurs et les orateurs ne doivent pas peindre les actions, mais exprimer les pensées<sup>118</sup>.

En tenant compte de cette règle inspirée de Cicéron<sup>119</sup> et reprise plus tard par Quintilien, l'auteur critique le *geste pittoresque* de la pantomime puisqu'il produit des interprétations très abstraites et éloignées de la réalité :

---

<sup>115</sup> ENGEL Johann Jakob, *Ideen zu einer Mimik* (1786), tr. fr., *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, vol 1, Paris, Jansen, 1795 [an III], Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France, lettre III, pp. 24-25.

<sup>116</sup> *Ibid.*, pp. 24-25.

<sup>117</sup> Le passage auquel se réfère l'auteur est tiré de QUINTILIEN, *Institution Oratoire*, Livre I-11,3, tr. fr., BORNECQUE Henri, Paris, Garnier, 1933, p.149 : « Il ne faut pas même que [l'orateur] emprunte aux comédiens tous les gestes et toutes les attitudes. Quoique l'orateur doive dans une certaine mesure posséder la science des uns et des autres, il devra se tenir à une grande distance du comédien, et éviter l'exagération dans les expressions, les gestes et le maintien. Tout cela sans doute exige un certain art chez l'orateur, mais il consiste avant tout à ne pas sembler un art ». En outre, dans le livre I - 11,17, pp. 152-155 : Quintilien reconnaît la valeur du geste en ces termes : « Il ne faut pas rougir d'apprendre ce qu'il est nécessaire, de pratiquer, d'autant moins que cette '*chironomie*', qui est, comme l'indique son nom, la loi du geste (*lex gestus*), remonte jusqu'aux temps héroïques, a été approuvée par les plus grands hommes de la Grèce et par Socrate lui-même, mise également par Platon au nombre des qualités utiles à l'État, et n'a pas été omise par Chryssippe dans ses préceptes sur l'éducation ».

<sup>118</sup> ENGEL Johann Jakob, *Ideen zu einer Mimik* (1786), tr. fr., *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, vol 1, Paris, Jansen, 1795 [an III], Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France, lettre XXVII, p. 317.

<sup>119</sup> Cf. p. 18, note 59.

La peinture n'est encore que la représentation sensible de la chose qui occupe l'âme ; et l'expression n'est de même que la représentation sensible de la disposition avec laquelle l'âme pense, et du sentiment dont la perception l'affecte, c'est-à-dire, de l'état dans lequel elle se trouve placée par l'objet de sa contemplation actuelle. [...] La montagne qui doit être imitée, et le corps humain, qui, à cet effet, n'a que ses propres moyens à employer, offrent une trop grande disparité entre eux, et les points où ils coïncident ne sont que des signes très éloignés et fort abstraits<sup>120</sup>.

Dans ce passage, l'auteur nous montre que l'office de l'acteur n'est pas d'être un imitateur de la nature (la montagne) mais plutôt d'être celui qui est *affecté* par elle. Dans un autre passage, l'auteur précise ce qu'il entend par *affection* :

J'appelle *affection*, dit-il, toute activité vive de l'âme, qui, à raison de sa vivacité, est accompagnée d'un degré sensible de plaisir ou de peine ; j'en distingue deux sortes : car cette activité consiste dans l'intuition de ce qui est, ou dans l'effort d'obtenir ce que l'on désire<sup>121</sup>.

Ainsi, l'*affection* face au monde sensible est d'être habitée par l'intuition et par le désir. En outre, les termes empruntés au passage cité plus haut afin de signifier l'état d'être affecté de l'acteur face à la chose représentée – sensibilité, disposition, sentiment, perception affectée, objet contemplé –, ces termes évoquent la *phénoménalité du geste*. En fait, dans le passage suivant, l'auteur précisera davantage cette phénoménalité du geste :

Si les gestes sont des signes extérieurs et visibles de notre corps, par lesquels on connaît les modifications intérieures de notre âme, il s'ensuit qu'on peut les considérer sous un double point de vue : d'abord, comme des changements visibles par eux-mêmes ; en second lieu, comme des moyens qui indiquent les opérations intérieures de l'âme<sup>122</sup>.

Dans ce passage, nous pouvons noter que le geste est signifié comme le 'signe extérieur et visible du corps' qui révèle l'intériorité du corps. En fait, cet acte de révélation nous permet de reconnaître une phénoménalité du geste où, selon les termes de l'auteur, s'offre la correspondance entre le '*changement visible*' (l'extériorité) et l'*opération intérieure* (intériorité). Cette position de l'auteur nous renvoie à ce que nous avons découvert chez Tertullien à propos de l'invisible corporel. Ainsi, la réalité intérieure du corps se fait visible par la phénoménalité du geste. Comme nous l'avons dit, ce phénomène d'apparition fonde une correspondance entre l'intériorité (le dedans) et l'extériorité (le dehors). Nous trouvons dans le passage suivant le

---

<sup>120</sup> ENGEL Johann Jakob, *Ideen zu einer Mimik* (1786), tr. fr., *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, vol 1, Paris, Jansen, 1795 [an III], Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France, lettre VIII, pp. 68-69.

<sup>121</sup> *Ibid.*, lettre XII, pp. 119-120.

<sup>122</sup> *Ibid.*, lettre VII, pp. 62-63.

sens d'une *phénoménalité expressive du geste* : « Il me plaît de prendre les choses telles qu'elles me paraissent, et non de rechercher scrupuleusement comment elles sont<sup>123</sup> ».

Une fois que le comédien ou l'acteur ne cherche plus à représenter ou à imiter la nature pour se situer désormais face à ce monde sensible, le geste pittoresque se comprend alors à l'intérieur du geste expressif. Ainsi, pour l'auteur,

[L'imitation dans le corps] ne peut être atteinte que par une *représentation très animée* de l'objet qu'il s'agit de peindre, et l'image frappante des phénomènes visibles est sans doute le moyen le plus puissant de les faire connaître d'une manière *sensible*<sup>124</sup>.

Cette représentation animée et sensible passe par l'expérience du corps : « On peut dire que chaque représentation complète et intuitive d'une chose ou d'un événement est accompagnée d'une impulsion, d'un attrait qui nous porte à l'imiter<sup>125</sup> ».

Enfin, le *corps tout entier* participe de l'expressivité du geste :

Un homme dans l'état de repos, invité ou excité par quelque chose à déployer son activité extérieure, [...] il ménagera, pour ainsi dire, chaque temps séparé de ce développement progressif jusqu'à la fin ; il tiendra les mains, les bras, les pieds, enfin le corps entier prêts à obéir au premier signal de l'âme<sup>126</sup>.

Ce passage d'un état de repos à l'activité montre que le geste n'est pas pensé comme une pluralité, puisque c'est le corps tout entier qui devient un seul geste. Ainsi, ce que nous pouvons noter est une séquence expressive du corps ou comme l'auteur le dit, 'un développement progressif' d'un seul mouvement du corps. C'est le même corps qui bouge et qui s'exprime en geste. Sur ce point, l'auteur décrit ce mouvement du corps où s'accordent l'intériorité et l'extériorité :

On se tourne vers celui qui parle ; on s'avance vers l'objet qui intéresse, en mettant plus ou moins le corps dans un état qui annonce la volonté et la disposition d'entrer en action. L'âme passe, pour ainsi dire, de l'intérieur dans l'organe qui lui transmet des idées importantes<sup>127</sup>.

Ainsi, le geste fait le lien entre l'intimité du corps et l'extériorité de l'expression et, le geste inscrit aussi le corps dans un mouvement séquentiel et progressif vers le monde sensible qui est face à lui. Enfin, dans un autre passage, l'auteur reprend cet élan d'ensemble qui accorde le corps et le geste :

---

<sup>123</sup> ENGEL Johann Jakob, *Ideen zu einer Mimik* (1786), tr. fr., *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, vol 1, Paris, Jansen, 1795 [an III], Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France, lettre X, p. 93.

<sup>124</sup> *Ibid.*, lettre VIII, p. 72.

<sup>125</sup> *Ibid.*, lettre VIII, p. 74.

<sup>126</sup> *Ibid.*, lettre X, p. 102.

<sup>127</sup> *Ibid.*, lettre X, p. 104.

Quand une affection simple dirige toutes les forces de l'âme vers un seul point, et que les idées et les sentiments sont parfaitement à l'unisson, alors tout le corps doit en partager l'expression, et le mouvement de chaque membre doit y coopérer<sup>128</sup>.

Nous venons de découvrir la modification ou le mouvement du *corps*, tous ses membres y participent à l'unisson et font apparaître par le mouvement du corps une harmonie entre le dedans et le dehors qui s'exprime en *geste*. Par la suite nous allons exposer la pensée de l'auteur sur le geste lié à la musique. Cette fois-ci, nous allons considérer sa pensée sur le geste où tous les arts vivants sont concernés par l'expressivité du geste.

### **b- Le geste comme *art d'expression***

Dans notre étude précédente, nous avons présenté le sens du *geste expressif* où le corps tout entier participe à l'unisson de l'apparition du geste sur la scène. Nous avons remarqué une incontestable harmonie entre le corps et le geste : elle émerge grâce à l'accord qui se tisse entre la situation existentielle, le mouvement du corps, le dedans, le dehors, la parole, les sentiments, les affects du désir et l'intuition. En fait, l'ensemble de cet acte corporel, constitue, selon l'auteur, « le seul moment d'une action<sup>129</sup> ». Dans la suite, nous allons découvrir le *geste* considéré selon l'axe de la *musique*.

Comme nous l'avons évoqué dans notre chapitre d'ouverture lorsque nous avons traité de l'économie théâtrale, Engel emploie le terme 'musique' dans l'acception de l'ancienne Grèce :

Je prends ici, dit l'auteur, le mot musique dans l'acception qui y renfermait plusieurs arts unis dès leur origine et qui n'en ont été séparés que dans la suite. Ces arts compris dans le mot musique furent pour les yeux : l'art du geste, des mimes et des mouvements du corps avec leur partie lyrique, savoir, la danse ; et pour l'organe de l'ouïe : l'art de la déclamation, aussi avec sa partie lyrique qui comprenait le chant et l'accompagnement des instruments. La poésie considérée relativement au mécanisme du vers et au choix du rythme par lesquels elle parvient à charmer une oreille délicate, et appartenait également<sup>130</sup>.

---

<sup>128</sup> ENGEL Johann Jakob, *Ideen zu einer Mimik* (1786), tr. fr., *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, vol 1, Paris, Jansen, 1795 [an III], Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France, lettre XXIV, p. 265.

<sup>129</sup> *Ibid.*, lettre XXXII, p. 60.

<sup>130</sup> *Ibid.*, lettre XXXII, pp. 60-61.

Une compréhension du *geste* selon l'axe de la *musique* révèle un *art gestuel* constitutivement relationnel qui est capable d'embrasser les autres arts et de s'y reconnaître comme le mime, la danse, l'art rhétorique, le chant, la musique instrumentale et la poésie. L'auteur note l'originalité de son propos : « ni les arts dont je viens de faire l'énumération, ni même aucun autre, n'ont réellement été désignés par le mot musique<sup>131</sup> ». Engel précise ensuite les deux caractères essentiels de l'ancien concept de la musique qui constituent un *principe d'unité* valable pour le geste : « l'ancienne idée de musique réunit ces deux caractères essentiels, à savoir, l'énergique ou ce qui n'agit que successivement par degrés, et le sensible ou ce qui frappe le champ des sens<sup>132</sup> ». L'auteur note que la *dimension énergétique*<sup>133</sup> « excluait tous les *arts plastiques*, qui opèrent dans l'espace [et qui agissent immédiatement sur les sens]<sup>134</sup> » et la *dimension sensible*<sup>135</sup> qui « écartait la *poésie* dans la mesure où elle ne s'adresse pas aux sens mais à l'imagination et aux autres facultés de l'âme<sup>136</sup> ». Quant à l'auteur, il propose dans sa *théorie du geste* de penser ensemble les deux dimensions, énergétique et sensible.

Ce point d'affinité entre l'*art énergétique* et l'*art sensible* à l'intérieur de l'art gestuel, confirme notre intuition de départ dans le chapitre d'ouverture pour penser une *poétique dramatique* et proposer prudemment un *chiasme originel* suggéré par Aristote lorsqu'il met en relation le poète-acteur (poétique) et l'acteur-poète (mimesis). En fait, selon Aristote, le poète est acteur en composant et l'expression est dans l'action. Sur la base de ce présumé, il s'agit de penser une *poétique gestuelle* à l'intérieur d'une *poétique dramatique*. Cela consiste à rendre compte d'un chiasme originel où le poète est aussi acteur (poétique) et l'acteur également poète (drame) pour faire émerger de cette relation le sens de l'acteur-poète.

En revenant à la réflexion sur la notion de la musique, Engel propose de garder la *transition* et l'accord qui s'opère entre l'art énergétique et l'art sensible. Pour l'auteur, l'*art du geste* n'est pas pensable séparément de sa *dimension énergétique* et de sa *dimension sensible*<sup>137</sup>. En ce qui concerne la place de l'*acteur-poète* selon les termes que nous venons d'évoquer relativement à l'art du geste,

<sup>131</sup> ENGEL Johann Jakob, *Ideen zu einer Mimik* (1786), tr. fr., *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, vol 1, Paris, Jansen, 1795 [an III], Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France, lettre XXXII, p. 61.

<sup>132</sup> *Ibid.*, lettre XXXII, p. 61.

<sup>133</sup> *Ibid.*, lettre XXXII, p. 64, note 2, le traducteur précise ce que pour l'auteur signifie l'*art énergétique* : « L'auteur appelle arts énergiques ceux qui n'agissent que successivement et par degrés sur l'âme, tels que le chant, la déclamation, la pantomime » enfin, tout art vivant de la scène : théâtre, danse, cirque.

<sup>134</sup> *Ibid.*, lettre XXXII, pp. 61-62.

<sup>135</sup> *Ibid.*, lettre XXXII, p. 64, note 2, le traducteur précise ce que pour l'auteur signifie l'*art sensible* : « l'auteur donne le nom d'arts sensibles à ceux dont l'effet se fait sentir sur le champ, comme la peinture et la sculpture ».

<sup>136</sup> *Ibid.*, lettre XXXII, p. 62.

<sup>137</sup> Cf. *Ibid.*, lettre XXXII, p. 64. L'auteur cite Brown qui « regrette qu'on ait séparé les différents arts ». Quant à lui, il regrette aussi « qu'on les ait séparés de cette idée générale [principe commun] qui les embrassait tous ».



Engel propose la justesse ou la juste mesure pour l'usage et les liaisons réciproques de chaque art :

L'acteur devient tour-à-tour poète lyrique, orateur et rhapsode : que dans ces passages il en emprunte donc aussi le jeu ; mais pendant le dialogue proprement dit, dans la marche de l'action essentielle son jeu doit être aisé, léger et naturel ; il doit toujours se borner à pousser l'expression seulement jusqu'à un certain degré, et souvent à l'indiquer simplement, sans imiter dans les mouvements l'orateur, et moins encore le pantomime<sup>138</sup>.

Ainsi, la correspondance entre la *dimension énergétique* (l'art vivant du théâtre) et la *dimension sensible* (sculpture ou l'art plastique) à l'intérieur de l'art du geste, permet à l'acteur de devenir un poète à part entière et c'est seulement dans cet acte vif de l'acteur-poète que la poétique et le geste se rencontrent. Enfin, cette *poétique en acte* évoque ce que Paul Valéry a déclaré au sujet de la poétique comme œuvre de l'esprit : « l'œuvre de l'esprit n'existe qu'en acte<sup>139</sup> ».

\*

Nous sommes amenés maintenant à conclure cette partie concernant la compréhension du *geste*, une étude dédiée à l'usage d'un terme qui s'est tissé entre les écrits des auteurs chrétiens postbibliques de langue latine et la pensée de Johann Jakob Engel (1786). En ce chapitre, nous avons posé les bases phénoménologiques propres à penser une poétique gestuelle centrée sur la raison de nous tenir ensemble comme des êtres ouverts au monde. En fait, nous avons cherché le terme '*geste*' chez des auteurs chrétiens des premiers siècles postbibliques et le devenir de ses significations et de ses occurrences dans les siècles suivants, de manière à découvrir une compréhension du geste corporel liée au drame. En fait, l'intérêt de relier le geste au drame porte sur le fait que notre compréhension de la 'poétique' est centrée sur un phénomène dramatique marqué par la théâtralité et la dramaticité. Nous allons donc poursuivre la progression de notre découverte et l'argumenter davantage afin de rendre compte de la notion du geste liée au drame.

---

<sup>138</sup> ENGEL Johann Jakob, *Ideen zu einer Mimik* (1786), tr. fr., *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, vol 1, Paris, Jansen, 1795 [an III], Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France, lettre XXXIV, p. 93.

<sup>139</sup> VALÉRY Paul, *Œuvres, tome I*, Paris, Pléiade, 1957, p. 1349.

*La correspondance entre le corps et le geste.* Nous trouvons dans la réflexion de Tertullien à propos de la corporéité de Dieu un fondement ontologique pour penser la correspondance entre le corps et son expression. Nous avons signalé à ce propos, qu'il n'y a pas de compréhension possible du geste sans l'amorce d'une considération sur le corps. En fait, Tertullien met en correspondance Dieu et le *Sermo* affirmant que l'expressivité du *Sermo* dit quelque chose de la corporéité de Dieu. Cette pensée est développée de la manière suivante : « Rien d'inconsistant et de vide n'a pu sortir de Dieu, car cela n'a pas été proféré d'un être inconsistant et vide<sup>140</sup> ». La *parole proférée* n'est pas différente de Celui qui la profère. Ainsi, l'*acteur*, 'ce par quoi' le *Sermo* est solide, consistant et corporel 'ne peut pas être inconsistant et vide' mais, il est, de même, corporel, solide et consistant. Cette considération est renforcée dans le passage suivant : « Qui niera, en effet, que Dieu soit corps, même si Dieu est esprit ? Car l'esprit est un corps d'un genre propre, selon sa propre 'expression' (effigie)<sup>141</sup> ». Le corps est donc ce qui est (l'être de l'expression), ce 'par quoi' est possible l'expression et pourtant, il est le fondement qui tient le geste.

Enfin, cette relation entre le corps et l'expression ou entre Dieu et le *Sermo* est précisée par Irénée de Lyon dans les termes suivants : « La réalité invisible qu'on voyait dans le Fils était le Père, et la réalité visible en laquelle on voyait le Père était le Fils<sup>142</sup> ». Ainsi, le Père dans sa corporéité invisible se laisse voir par le corps de l'homme Jésus, en ses gestes et paroles. Cette compréhension de l'*expression* intrinsèquement liée au *corps*, nous amène à considérer le fondement phénoménologique de la correspondance entre le corps et le geste, l'intériorité et l'extériorité, la dramaticité (le mouvement corporel sur la scène) et la théâtralité (le fait de voir l'autre 'devant', sur la scène monde). En bref, tout ce qui concerne la possibilité de penser un accord (au sens musical) entre l'autre et moi. Nous verrons dans la suite comment se dévoile progressivement cette affinité entre le corps et le geste.

*La notion chrétienne du geste en son état originel.* Dans les écrits en langue latine des auteurs chrétiens postbibliques, nous avons constaté l'usage du terme 'geste' en tant que disposition, mouvement et expression du corps, lisible dans l'art théâtral, poétique et phénoménologique. Ainsi, le geste dans sa *dimension théâtrale*, relève de l'expressivité du corps qui est signifiée comme fondement même de l'acte théâtral. C'est l'expression du corps sur la scène qui donne au théâtre sa singularité parmi les autres arts vivants. La physionomie d'un acte théâtral vu sur l'axe de sa *dramaticité* est façonnée par le geste marqué par l'énergie, la souplesse (plasticité), la

<sup>140</sup> TERTULLIEN, *Adversus praxean*, Giuseppe SCARPAT (édit), Torino, Loescher, 1959, VII-6, pp. 34-35.

<sup>141</sup> *Ibid.*, VII-8 et 9, pp. 36-37.

<sup>142</sup> IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, Livre IV, vol 2, Paris, Cerf [Sources Chrétiennes], [591], 1965, IV-6, 6, p. 449.

sensualité, le poids et la docilité du corps. Selon l'axe de la théâtralité, le geste est un acte d'*expression* puisqu'il a un pouvoir fascinateur capable d'attirer le regard des spectateurs et de le faire participer à l'œuvre en train de se faire. *Ensuite*, nous avons considéré le geste selon le *registre poétique*, et nous avons constaté la correspondance entre le geste et la poétique puisque les mots du poète dévoilent le monde du geste. Enfin, le geste compris dans sa *phénoménalité*, est l'expression de l'invisible, car celui-ci, avons-nous dit, se manifeste et se laisse voir à travers la chair du geste. En fait, cette correspondance entre le visible et l'invisible nous amène à étudier le lien entre le corps et le geste.

*Dramaticité et théâtralité du geste.* Tertullien avait tracé la compréhension originale d'un théâtre chrétien en ces termes : « Vivre pour Dieu, voilà les plaisirs, voilà les spectacles des chrétiens<sup>143</sup> ». En fait, cette compréhension élémentaire de la physiologie d'un théâtre chrétien brise la dichotomie entre acteur et spectateur. Les chrétiens ne sont plus de simples spectateurs passifs, mais ils sont devenus eux-mêmes des acteurs de la vie quotidienne. Ainsi, le phénomène de l'*expressivité du corps* n'est plus à rechercher uniquement et absolument dans l'encadrement scénique d'un dispositif théâtral. C'est pourquoi l'*expressivité du corps* en tant que dramaticité (le corps en mouvement) et en tant que théâtralité (le fait de la présence du corps d'autrui devant moi) est un phénomène partagé entre la scène théâtrale et la scène quotidienne. À ce propos, Hugues de Saint Victor évoque le phénomène d'une intercorporéité qui apparaît pendant la journée : « Le jour [est] le temps du labeur, du mouvement et de l'action. [Pendant la journée les hommes] s'assemblent et se montrent pour se voir et s'imiter les uns les autres<sup>144</sup> ». Ce lieu scénique de la journée de la rencontre est signifié par Merleau-Ponty en termes de « présent visible<sup>145</sup> ». Ainsi, en ce *présent vivant*, chaque membre d'une communauté humaine est à la fois *acteur* de sa propre vie (*s'imitent*) et *spectateur* de la vie de l'autre (*se montrent*).

Ensuite, nous trouvons dans la pensée de Johann Jakob Engel un élargissement de la compréhension de la relation entre le corps et le geste. L'auteur trouve dans la 'musique antique' un fondement solide pour comprendre le geste comme l'expression et le mouvement du corps en scène. Dans l'ancien concept de la musique apparaît un *principe d'unité* entre l'art vivant du théâtre (dimension énergétique) et l'art plastique (dimension sensible). En reliant le geste à la musique, Engel se démarque d'une compréhension du geste liée à la peinture. En fait, une telle picturalité du geste est associée à la pantomime qui s'occupe à *peindre* des idées

<sup>143</sup> TERTULLIEN, *De spectaculis*, Paris, Cerf [Sources Chrétiennes], [197] 1986, XXIX-3, p. 311.

<sup>144</sup> HUGUES DE SAINT-VICTOR, « De institutione novitiorum », chapitre IV, in, *L'œuvre d'Hugues de Saint-Victor*, vol. I, Turnhout, Brepols [Sous la règle de saint Augustin, 3], 1997, pp. 18-19.

<sup>145</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 150.

produisant des interprétations très éloignées de la réalité au lieu d'*exprimer* des idées. Quant au geste relié à la musique, il y a d'abord le sens de l'unité du rythme où la variété de combinaison des mélodies concourt à accentuer et à préciser une seule action dramatique. C'est le corps tout entier qui devient un seul geste à travers la séquence expressive du développement progressif d'un seul mouvement du corps. Il s'agit d'un élan d'ensemble où le corps tout entier participe à l'unisson de l'apparition du geste sur la scène. Ce principe d'unité entre la *dimension physique-énergique* (dramaticité) du corps sur la scène et la *dimension sensible* (théâtralité) qui frappe l'œil du spectateur, nous appelle à découvrir une pensée originale modelée selon l'affinité existant entre le corps et le geste. Cette disposition du corps qui se fait geste nous permettra de creuser davantage notre réflexion autour de la poétique gestuelle dans l'acte d'incarnation des corps au monde.

Nous avons signifié la raison pour laquelle le geste est un acte d'*expression du corps* qui s'appuie sur une conscience de la notion de geste dans la tradition des pères latins et ensuite, continue son développement à travers les siècles postérieurs<sup>146</sup>. En fait, nous avons indiqué pareillement qu'une compréhension du geste comme *acte symbolique* se prête moins favorablement à l'approche du phénomène de l'incarnation des corps au milieu du monde et, ne rendrait pas non plus assez compte de la réalité de l'Incarnation du *Logos* dans la chair de l'homme Jésus. Il faut trouver dans chaque acte et geste de l'homme Jésus, racontés par le récit johannique, le sens de la totalité de la vie de Jésus : son incarnation, sa passion et sa résurrection. Nous avons dit qu'il ne s'agit pas d'attendre l'aboutissement d'une action et d'isoler ce qui serait une œuvre entièrement achevée pour en trouver le sens, mais il sera plus pertinent de reconnaître des indices de l'apparition du sens au cours de l'acte en train de se faire. En effet, il s'agit de nous demander comment le geste en tant qu'expression du corps dévoile l'acte d'incarnation qui est en train de se faire à chaque épisode raconté par le récit johannique.

Pour ce qui a trait à la notion de *geste*, elle contient trois acceptions : le geste est un *mouvement* du corps, il est une *expression* et, enfin, il est l'acte de *faire*. Quant au *mouvement* du corps, le geste relève de la *dramaticité* et, pourtant, il vise l'engagement de l'entièreté du corps. À propos du geste comme *expression* du corps, il se rapporte à la *théâtralité* et il relève donc de la *phénoménalité* du geste. Une telle phénoménalité nous apprend que le *geste* fait apparaître l'invisible. Enfin, le geste est une *poétique en acte* étant donné que le corps s'engage à l'exécution

---

<sup>146</sup> XIIIème siècle : Hugues de Saint-Victor, XVIIIème siècle : Engel et XXème siècle : Merleau-Ponty.

de l'œuvre de l'esprit. Dans cet acte d'engagement, le corps qui s'exprime en geste coïncide avec l'avènement de l'œuvre en train de se faire.

Quand nous nous référons pourtant à la *poétique gestuelle*, elle concentre en son intérieur les deux traditions – grecque et latine – pour signifier, d'une part, l'*acte de faire* (*poiein*) qui se comprend sur l'horizon d'une *poétique dramatique*, et d'autre part, le mouvement et l'*expressivité du corps* (*gestus*) qui révèle l'intime correspondance entre l'intériorité du corps et l'extériorité du geste. D'où cette unité entre le corps et le geste qui assure et atteste sa musicalité, une musicalité où s'accordent la plasticité (l'aspect sculptural) et la dramaticité (l'aspect énergétique) du geste. Enfin, la *poétique gestuelle* fait que la réalité de l'*acteur* accomplissant l'œuvre par l'engagement de son corps s'accorde avec celle du *poète* qui crée par son imagination et fiction l'œuvre de l'esprit.

En ce qui concerne l'aspect proprement *théologique*, le geste du Fils révèle la corporéité du Père. Ainsi, cette phénoménalité du geste fait apparaître la consistance, la solidité, la réalité intérieure et le fondement même de ce '*par quod*' (*per quod*) l'expressivité du corps est possible. Pour les auteurs chrétiens, le *geste* n'a aucune signification et consistance sans cette réalité intérieure qui le constitue et le fait être. C'est pourquoi le *geste* ne se situe pas dans une pure esthétique de l'apparence, car il dit quelque chose de *Dieu et de celui* qui l'exprime en son corps. Cette affinité entre le corps et le geste signifie dans le langage théologique d'Irénée de Lyon, ce que nous avons évoqué plus haut : « La réalité invisible qu'on voyait dans le Fils était le Père, et la réalité visible en laquelle on voyait le Père était le Fils<sup>147</sup> ». C'est ainsi que l'usage du corps signifié par le mouvement et l'expression prend toute sa signification dans l'expérience du « vivre pour Dieu » selon Tertullien ; ainsi, il est possible de penser le geste au sein de la « recherche de Dieu » comme nous l'avons vu chez Hugues de Saint-Victor.

Après ce bref parcours à propos de la notion de '*geste*', notion tissée à travers l'usage du terme dans des écrits d'auteurs chrétiens et dans le *traité sur l'art du geste* d'Engel de la fin du XVIIIe siècle, nous sommes maintenant en mesure de rendre compte de la portée d'une *poétique du corps en geste* en tant qu'*incarnation des corps au monde*. Nous avons évoqué l'interrogation qui accompagne cette *deuxième partie* formulée de la manière suivante : en quoi et pourquoi l'art théâtral abordé sous l'angle de la phénoménalité d'une *poétique gestuelle* pourrait-il nous conduire davantage vers la spécificité même du mystère de l'Incarnation ? Pour répondre à cette question, d'après les écrits des pères latins, de Hugues de Saint Victor et

---

<sup>147</sup> IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies, Livre IV, vol 2*, Paris, Cerf [Sources Chrétiennes], [591] 1965, IV-6 § 6, p. 449.

d'Engel, nous avons choisi d'accueillir la notion de geste comme *expression du corps* dans notre étude et pourtant, nous avons pris distance par rapport à la notion de geste comme un *acte symbolique*.

Nous poursuivrons notre réflexion sur la perspective du geste comme *expression du corps*, cette fois-ci, en vue de repérer la raison du *se-tenir-ensemble* selon le récit johannique et à l'aide des principes phénoménologiques de Merleau-Ponty (*enjambement, embrassement et engagement*). Ainsi, en prenant ces trois termes merleau-pontiniens qui décrit la disposition des corps comme des êtres ouverts au monde, nous allons dans la suite reconnaître la spécificité johannique de l'acte d'incarnation des corps au milieu du monde. La lecture du *récit johannique* doit nous permettre de rendre compte en quoi il apporte son originalité. En fait, notre dialogue avec Merleau-Ponty nous permettra de souligner la spécificité du quatrième évangile concernant cet acte d'incarnation, un tel acte n'étant évidemment pas une simple illustration de la pensée de l'auteur de la *phénoménologie de la perception*. Nous avons choisi les œuvres de Merleau-Ponty en fonction de notre thématique<sup>148</sup>.

---

<sup>148</sup> Quant à la méthode employée pour établir les choix des textes de l'œuvre de Merleau-Ponty, elle est fondamentalement 'lexicale' ; elle a trait à l'usage des termes et aux vocabulaires employés par l'auteur dans son ouvrage. Nous cherchons dans l'ensemble de l'œuvre de l'auteur les termes qui nous intéressent en fonction de notre thématique. Ainsi, un premier travail préliminaire consiste à repérer dans toutes les œuvres de Merleau-Ponty l'usage des termes suivants : enjambement, embrassement, engagement. En établissant cette liste d'occurrences, nous avons repéré que ces termes clé sont employés comme synonymes d'autres termes clé (par exemple, enjambement ou empiètement). Cette découverte nous permet de constituer un champ lexical provisoire autour de nos termes clés. Nous avons procédé ensuite à la relecture de ce champ à partir de deux questions : [1] Dans quel texte ou œuvre de l'auteur apparaît de plus ce terme et pourquoi ? [2] Quelle citation retenir pour évoquer ou signifier la thématique qui nous occupe ? La *première question* nous permet de relier le terme clé à la problématique de l'œuvre de l'auteur. Ainsi, quand nous transcrivons dans notre écriture le passage évoqué, il vient avec sa problématique d'origine. En fait, il ne s'agit pas de notre part de citer tel ou tel passage de l'auteur pour justifier notre découverte ou notre point de vue. Notre premier intérêt est de dialoguer avec l'auteur à partir du terme que nous lui empruntons et de la problématique qui l'entoure. La *deuxième question* nous permet d'opérer un tri de ces occurrences en fonction de notre thématique, car, souvent, l'auteur emploie tel ou tel terme sans le souci d'une systématisation autour d'un seul champ de signification. Dans ce cas, c'est notre thématique qui permettra d'établir un champ de significations plus ou moins cohérentes. Enfin, dans une note de bas de page nous indiquons quelques passages significatifs de l'ouvrage où apparaît le terme.

## Chapitre V : Des corps incarnés au milieu du monde

Nous avons souligné au *chapitre II* le sens de la *tente* johannique en nous référant au *Logos* advenu dans la chair de l'homme Jésus : « Et il [le *Logos*] a dressé sa tente parmi nous » (Jn 1,14). Ainsi, dans la suite, nous allons découvrir la disposition du *corps en geste* tout en tenant compte de cet événement de l'*incarnation* du *Logos* « parmi nous ». En effet, sur les traces de cette installation scénique de la « tente dressée parmi nous », le récit johannique indique pareillement une disposition du corps considéré dans l'acte du « se tenir au milieu » (Jn 1,26). De notre étude précédente (chapitre IV) nous retenons l'affinité entre le corps et le geste qui nous appelle à découvrir le corps tout entier et les plus minuscules de ses membres participant à l'unisson à l'acte d'expression du geste. Autrement dit, l'affinité, l'accord et l'harmonie du geste avec le corps font apparaître le sens du geste. C'est le corps qui s'exprime en geste, il n'y a donc pas de corps sans geste et de geste sans corps. Ainsi, il n'y a qu'une seule expression qui émerge du corps et qui se fait voir par la phénoménalité de ses apparitions. C'est pourquoi, nous ne nous soucierons pas d'interpréter les sens occultes d'une *pluralité des gestes* qui peuvent montrer des attitudes émotionnelles, des représentations d'actes symboliques ou des figures techniques du corps au travail. Nous parlerons plutôt du *geste au singulier*, non au sens particulier ou général du terme, mais au sens du phénomène de l'*affinité* et de l'*accord* (au sens musical) entre le corps et le geste.

Dans la suite, nous allons donc reprendre notre lecture du récit johannique pour aborder la *disposition* du corps liée à la phénoménalité du geste. Nous avons évoqué notre présupposé de base en indiquant que le Père est perceptible au milieu des corps façonnés en geste. Ainsi, nous allons aborder en ce chapitre le phénomène des actes advenus au *milieu du monde* à partir d'une diversité des dispositions corporelles qui se fait geste. Nous découvrirons à l'intérieur du récit johannique le déploiement poétique de l'événement de l'incarnation qui désigne la globalité de la vie de l'homme Jésus. Nous nous bornerons à lire cet acte d'incarnation sous l'angle de la vie publique de Jésus. En fait, nous allons suivre les traces d'une *disposition corporelle* décrite par le quatrième évangile avec cet agencement du corps qui consiste à *se-tenir-au-milieu*. Ainsi, une telle *disposition* du corps nous permettra de reconnaître les événements de la vie de Jésus dans l'horizon d'une poétique gestuelle. Pourquoi allons-nous aborder le geste en termes de *disposition* corporelle ? Le geste n'est-il pas d'abord un mouvement, une expression ou tout simplement, une action ?

Comme nous l'avons indiqué, notre présupposé de base est la compréhension du *geste* selon Hugues de Saint Victor. Pour l'auteur, avons-nous dit, le geste est; [i] un *mouvement* et un mode d'agir; [ii] une *disposition* du corps et une façon de se comporter. Puisque notre accès à la phénoménalité du *geste* se fait par l'entremise du « récit » johannique, nous sommes assujettis à montrer d'abord le « *phénomène d'expression* » de *ce qui a eu lieu* et qui est évoqué par le même récit. Nous allons donc accéder à l'effectivité de l'*engagement du corps* (dramaticité) par la *phénoménalité du geste* (théâtralité) qui se montre en tant qu'acte d'*apparition* des corps sur scène lorsque nous lisons le récit johannique. En fait, cette *évidence originelle* se montre au long du récit et saute à nos yeux dans la diversité des dispositions corporelles mise en scène. À cet effet, nous ne concevons pas une *action* sans *corps* et c'est pourquoi nous allons commencer par la *deuxième acception* proposée par Hugues de Saint Victor : la disposition du corps. Ainsi, la *phénoménalité* du geste qui se montre par la *disposition du corps* nous permettra par la suite de nous introduire progressivement à la *dramaticité du corps* (l'effectivité de l'engagement du corps sur la scène). Notre accès au récit johannique se fait par la *phénoménalité* du geste, il s'agira donc d'aborder le geste par sa *théâtralité*. Autrement dit, nous accéderons à la compréhension du *geste* par la perception de la phénoménalité de sa *disposition* sur la scène. Une telle disposition nous permettra ensuite de reconnaître le *geste* selon sa *dramaticité*; c'est-à-dire, du point de vue du phénomène de l'accomplissement effectif du mouvement.

En effet, tout d'abord retenons un exemple du récit johannique où la disposition du *se-tenir-au-milieu* aide à préciser le sens de l'incarnation. Il s'agit du passage où Jean Baptiste annonce la présence de l'*inconnu* qui se tient au milieu : « Au milieu de vous se tient quelqu'un que vous ne connaissez pas » (Jn 1,26). De cet homme '*inconnu*' qui se place au milieu, Jean dit qu'il est « l'Agneau de Dieu et l'Élu de Dieu » (Jn 1,29.34). Sur ce point, Jean donne encore un autre détail de cet *homme inconnu* : « Celui sur lequel l'Esprit descend et demeure sur lui, c'est lui qui baptise dans l'Esprit Saint » (Jn 1,33). En fait, de cet *homme inconnu*, il est dit [a] qu'il se tient au milieu de notre réalité humaine, [b] qu'il est l'agneau et l'élu de Dieu, [c] qu'il est assisté d'une manière permanente de la présence de l'Esprit Saint qui descend sur lui et demeure en lui, [d] qu'il baptise dans l'Esprit Saint. En fait, le moyen que Jean Baptiste avait trouvé de relier les hommes avec Dieu, c'était l'eau; pour sa part, cet inconnu relie et incorpore les hommes au Père dans la force de l'Esprit Saint. Retenons donc la présence et l'assistance de l'Esprit Saint dès le départ de la vie et de l'œuvre de cet homme '*inconnu*'. Enfin, nous venons de constater le *sens originel* d'une telle disposition du *se-tenir-au-milieu* qui englobe les réalités suivantes : l'inconnu qui sera reconnu progressivement en ses actes et ses paroles



est l'agneau et l'élu de Dieu, et enfin, la demeure et la présence de l'Esprit Saint se révèlent en lui et en ses actes.

Afin de rendre compte de notre propos de penser notre relation avec le monde à la manière d'une incarnation collective, nous allons nous appuyer sur la pensée de Merleau-Ponty lorsqu'il se réfère à la notion chrétienne de *l'incarnation*. Comme nous l'avons indiqué, pour l'auteur, l'acte d'incarnation acquiert une connotation de *mouvement vers le monde* qui entraîne un engagement collectif. En fait, nous avons découvert dans les œuvres de l'auteur une série de *dispositions corporelles* et nous les avons regroupées autour de trois modes d'expressions corporelles appelés par l'auteur enjambement, embrassement et engagement. Ainsi, dans ce chapitre, nous allons nous servir de ces trois '*modulations corporelles*' pour reconnaître au cours de la lecture du récit johannique la phénoménalité d'un rapport de coexistence inter-corporelle du *se-tenir-ensemble-au-monde* en tant qu'expression poétique du corps : une telle expression se montre en geste au cours d'un acte qui se découvre selon sa propre dramaticité.

En fait, les trois dispositions évoquées se trouvent éparpillées dans l'ensemble des œuvres de Merleau-Ponty et nous en développerons le sens progressivement. L'auteur n'a pas défini ces trois termes comme un ensemble qui structure une pensée comme nous voulons le faire ici, en les reliant à l'incarnation des corps au milieu de la réalité humaine du monde. Ainsi, ces trois termes – enjambement, embrassement et engagement – seront pour nous l'un des principes de lecture permettant de découvrir dans le récit johannique l'acte d'Incarnation qui désigne l'entièreté de la vie de l'homme Jésus. Nous aurons l'occasion de montrer en quoi la pensée de Merleau-Ponty rend compte de la spécificité du quatrième évangile que d'autres auteurs, particulièrement les exégètes que nous consultons<sup>149</sup>, n'ont pas suffisamment vue et, en quoi *le récit johannique* apporte son originalité par rapport à l'acte d'incarnation au monde, un tel acte n'est d'aucune manière une simple illustration de la pensée de Merleau-Ponty. Pour découvrir cette originalité johannique de l'acte d'incarnation, dans cette étude nous allons nous arrêter sur la façon dont le récit johannique aborde la vie publique de Jésus. Enfin, nous allons présenter et justifier le choix des textes johanniques qui nous aideront à penser l'acte d'enjambement.

[i] Le *point de départ* de l'acte d'enjambement dans le récit johannique concerne l'insistance sur le 'regard de Jésus' indiqué par cette référence : « levant les yeux » vers la foule, vers le Père, vers l'heure qui arrive, vers le temps pour découvrir le 'maintenant' de la moisson.

---

<sup>149</sup> Les exégètes johanniques que nous consultons sont : Léon-Dufour, Zumstein et Stemberger.

D'après notre *économie narrative*<sup>150</sup>, les épisodes que nous nous proposerons de commenter, s'inscrivent à l'intérieur d'une *séquence argumentative* du *se-tenir-ensemble* et d'un processus dans lequel se dégage une lecture théologique pouvant rendre compte de l'ensemble du récit johannique. Ainsi, par exemple, dans le cas présent, 'le regard de Jésus' lié à son déplacement et à sa rencontre des autres, dépasse le cadre de son apparition décrite dans telle ou telle séquence d'un épisode particulier. Dès le départ et jusqu'à la fin du récit johannique, Jésus apparaît en effet comme voyant et visible *au milieu* d'une réalité humaine concrète.

Sur ce point, nous nous démarquons de la méthode d'*analyse narrative* qui ne se prête pas à l'adoption d'une économie *phénoménologique-dramatique* en vue de lire l'ensemble du récit, comme c'est notre propos ici. Il s'agit par là de trouver dans les épisodes johanniques le sens profond de l'acte du 'se-tenir-au-milieu' et particulièrement, un acte où intervient l'ensemble : Père, Fils et Esprit Saint en lien avec les disciples. L'*analyse narrative* accède au texte par une *stratégie prétendue* par l'auteur du récit en vue de se communiquer avec le lecteur, suivant ainsi la linéarité des épisodes définis par le récit pour délimiter la structure du texte dans le contexte où l'épisode se situe et « tracer [ainsi] le cadre [thématique<sup>151</sup>], dramatique et herméneutique dans lequel le récit doit être lu<sup>152</sup> ». Dans notre cas, suivant l'économie *phénoménologique-dramatique* et comme nous l'avons signifié lorsque nous avons présenté l'exemple de la procédure de Rembrandt<sup>153</sup>, chaque épisode du récit johannique dévoile les événements majeurs de la vie de Jésus – incarnation-mort-résurrection – pour dire quelque chose de son lien avec le Père, de l'action de l'Esprit Saint et de la relation avec les disciples. D'où vient que chaque épisode n'est pas un *acte symbolique* qui trouvera son interprétation dans tel ou tel événement majeur de la vie de Jésus. Nous verrons l'enjeu de ce point de vue lorsque nous nous confronterons à cette situation phénoménologique.

[ii] Une *première question* que nous nous posons, c'est de savoir comment le récit johannique aborde l'entrée de Jésus sur la scène pour penser l'acte d'enjambement. Pour répondre à cette question, nous trouvons dans le chapitre 1, 29-38 l'entrée de Jésus sur la scène et le contact avec ses premiers disciples.

[iii] Une *deuxième question* porte sur la particularité de la rencontre de Jésus avec les autres. Nous verrons que Merleau-Ponty propose l'acte d'enjambement comme expression de la

---

<sup>150</sup> Cf. *Économie narrative*, pp. 35-43.

<sup>151</sup> Cf. ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 58 : formulation de la thématique, délimitation et structure, thème capital.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>153</sup> Cf. Conclusion du chapitre d'ouverture, pp. 115-120.

rencontre avec les autres et nous trouvons dans le récit johannique des épisodes qui rendent compte de cet acte de la rencontre. Alors, quelle est la différence entre le propos de Merleau-Ponty et celui du récit johannique ? Nous verrons dans le récit de la guérison du malade de Bézatha (Jn 5,1-18) que l'acte d'enjambement de Jésus entraîne celui de l'autre, précisément, pour donner place à l'expressivité corporelle d'autrui. Cependant, Merleau-Ponty ne propose pas un acte d'enjambrer qui donne à l'autre la possibilité d'une *guérison corporelle* et d'enjambrer à son tour l'espace. Nous verrons en outre, comment apparaît le 'drame' chez Jean lorsque ce 'double enjambement' entraîne l'opposition de ceux qui « n'ont pas connu le Père » (Jn 16,3). Repérons donc cet acte d'enjambement selon le récit johannique.

## 1. L'acte d'enjambement

Nous avons évoqué dans notre chapitre d'ouverture la notion chrétienne de l'incarnation, notion qui évoque l'engagement des chrétiens au monde. Ainsi avons-nous dit que cette compréhension constitue le point de convergence entre phénoménologie et théologie. Puisque, selon les termes de Merleau-Ponty, « après l'Incarnation, Dieu a été dans l'extérieur. On l'a vu à un certain moment, en un certain lieu, il a laissé derrière lui des souvenirs, des paroles qui se transmettent<sup>154</sup> ». Pour sa part, Christoph Theobald nous a averti que l'incarnation « ne se limite pas au début de l'itinéraire de Jésus ; elle indique la totalité de son itinéraire, [un] itinéraire recomposé à partir des multiples épisodes de rencontres<sup>155</sup> ». En fait, cette incarnation, selon l'auteur, « va jusqu'à son effacement et sa disparition. [...] Cette disparition signifie qu'il *passé en nous*<sup>156</sup> ». En effet, dans la première partie de notre étude, nous avons signifié cette *incarnation* comme l'événement qui fait apparaître une relation qui se tisse entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples. Nous avons constaté l'émergence de cette relation dans la correspondance de deux commencements : l'avènement du *Logos* dans la chair et la résurrection. Nous allons prolonger notre étude au regard de l'incarnation qui implique des corps en mouvement vers le monde. Cela signifie aussi que l'incarnation entraîne un engagement collectif.

---

<sup>154</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, [Nagel : 1966] 1996, p. 212.

<sup>155</sup> THEOBALD Christoph, *Présences d'Évangile, Lire les Évangiles et l'Apocalypse en Algérie et ailleurs*, Paris, L'Atelier-Ouvrières, 2003, pp. 56-57.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 57.

Avant de proposer notre lecture johannique de cette disposition corporelle de l'*enjambement*, nous allons préciser le sens du terme selon les usages particulièrement significatifs que Merleau-Ponty lui accorde dans l'ensemble de son œuvre. Une première remarque formulée par Emmanuel de Saint Aubert dans son œuvre intitulée *Du lien des êtres aux éléments de l'être* nous y aidera :

Merleau-Ponty entretiendra une synonymie entre 'empiéter' et 'enjamber', particulièrement sensible dans les derniers manuscrits. [...] L'usage du verbe 'enjamber' sera régulièrement repris en son sens politique initial. [Ainsi] l'empiètement, l'intrusion ou l'enjambement sont loi de l'action humaine parce que nous sommes incarnés<sup>157</sup>.

De la considération de l'auteur sur ce terme merleau-pontinien de l'*enjambement*, nous retenons cet axe originel : l'enjambement, en tant qu'acte politique, est à la base de la réalité du corps qui se tient face au monde. Pour reconnaître cet acte d'enjambement du corps vers le monde, nous trouvons dans son œuvre intitulée *Signes* cette notion élémentaire déjà évoquée dans notre chapitre d'ouverture<sup>158</sup> :

L'enjambement [de] l'existence et en particulier la possession corporelle de l'espace, [où] notre corps, en tant qu'il vit et se fait geste, ne s'appuie que sur son effort pour être au monde, [il se] tient debout parce que son penchant est vers le haut, [et] que ses champs perceptifs le tirent vers cette position risquée<sup>159</sup>.

Dans ce passage, l'acte de l'*enjambement* est proprement un acte *dramatique* en son état originel puisque le fait de se tenir debout face au monde engage une disposition du corps qui entraîne une mise en mouvement, un déplacement vers le monde ; celui-ci, pour sa part, s'est placé devant nous. Ainsi, l'acte d'*enjambement* n'est pas un repliement sur soi-même, il est plutôt un mouvement du corps où son 'penchant est vers le haut'.

Cet acte d'attirance vers le haut évoque la disposition du corps de Jésus qui, à plusieurs reprises, est aperçu dans le récit johannique « levant les yeux et voyant qu'une nombreuse foule vient vers lui » (Jn 6,5) ; lui qui invite ses interlocuteurs à « lever les yeux et voir les campagnes » (Jn 4,35) ; lui qui « leva les yeux en haut et dit : 'Père, je te rends grâce » (Jn 11,41) ; et enfin, lors de l'arrivée de son heure pascale, Jésus « levant les yeux au ciel, dit : 'Père, elle est venue, l'heure ! » (Jn 17,1). Lié à cet acte de lever les yeux vers la foule, vers le Père, vers l'heure qui arrive, nous repérons pareillement que Jésus est un homme en mouvement ; il est celui qui vient. Ainsi, nous observons l'usage de cette appellation lors de

---

<sup>157</sup> SAINT AUBERT Emmanuel de, *Du lien des êtres aux éléments de l'être, Merleau-Ponty au tournant des années 1945-1951*, Paris, Vrin, 2004, p. 43.

<sup>158</sup> Cf. *Le corps au milieu du monde*, p. 65s.

<sup>159</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard [folio/essais], 1960, p. 111.

son entrée à Jérusalem : « La foule nombreuse qui était venue pour la fête, apprenant que Jésus venait à Jérusalem, prit les rameaux des palmiers et sortit au-devant de lui ; et ils poussaient des cris : ‘Hosanna ! Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur » (Jn 12,12-13). En fait, ce regard de Jésus est bien plus *concret* de celui que propose Merleau-Ponty, lorsqu’il évoque l’acte d’enjambement comme une « possession corporelle de l’espace. [...] Il se tient debout parce que son penchant est vers le haut<sup>160</sup> ».

Un autre exemple de cet acte d’*enjambement* est évoqué par Merleau-Ponty dans son œuvre intitulée *La prose du monde*, lorsqu’il met en correspondance l’homme et la parole, le moi et l’autre :

L’écrit parle aux hommes et rejoint à travers eux la vérité. Nous ne comprendrons tout à fait cet *enjambement* des choses vers leurs sens, cette discontinuité du savoir, qui est à son plus haut point dans la parole, que si nous le comprenons comme *empiètement* de moi sur autrui et d’autrui sur moi<sup>161</sup>.

Selon l’auteur, l’*enjambement* prend son sens le plus ample lorsqu’il unit la disposition corporelle du déplacement vers le monde en ce sens que le corps est capable de proférer en parole. En fait, le corps qui enjambe l’espace et le temps en se mettant en route n’est que l’acte de se déplacer à la rencontre de l’autre afin que la ‘parole’ soit dite en réciprocité.

Nous allons repérer la première disposition corporelle de l’incarnation des corps au monde signifiée par l’acte d’*enjambement* dans sa genèse d’après le récit johannique.

### **a- Le geste d’enjamber *in statu nascendi***

L’acte d’enjamber selon Merleau-Ponty est constitutif de l’existence au monde. Une existence qui implique la « possession corporelle de l’espace, et que notre corps, en tant qu’il *vit* et se fait geste, ne s’appuie que sur son effort pour être au monde<sup>162</sup> ». En fait, cet effort dramatique qu’implique la condition de l’être vivant pour se tenir debout au milieu du monde nous met en situation de déplacement. Cet acte de se mouvoir, de bouger, de circuler, de

---

<sup>160</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard [folio-essais], 1960, p. 111.

<sup>161</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard [tel], 1969, p. 185.

<sup>162</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *op. cit. (note 160)*, p. 111.

marcher, d'aller et de venir constituent notre premier contact de conscience existentielle avec ce monde. Autrement dit, il s'agit de notre entrée en scène qui relève d'un acte dramatique élémentaire de l'effort de se tenir debout. Ainsi, le récit johannique signifie cette entrée sur le terrain scénique de l'homme Jésus, en ces termes :

Le lendemain, [Jean Baptiste] aperçoit Jésus qui *venait vers* lui, et il dit : 'Voici l'Agneau de Dieu' ». [...] Le lendemain, de nouveau, Jean se tenait là avec deux de ses disciples. Et regardant Jésus qui *passait*, il dit : 'Voici l'Agneau de Dieu'. Et les deux disciples l'entendirent parler, et ils suivirent Jésus (Jn 1, 29.35-36).

Jésus entre en scène, il « vient vers », il « passe » et les deux disciples le suivent. Cet acte d'*enjamber* l'espace lui permet de sortir de sa situation d'*homme inconnu* (Jn 1,26), il se fait connaître et il est reconnu par l'autre. C'est Jean qui prend la parole et dit à deux reprises : « Voici l'Agneau de Dieu » (Jn 1,29.36). Nous pouvons noter une situation similaire dans la scène I de l'acte V de l'œuvre *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare lorsque *Philostrate* présente à *Thésée* le programme des divertissements de la nuit. Ainsi, *Le Prologue* décrit l'entrée des personnages sur la scène en ces termes :

Gentils auditeurs, peut-être êtes-vous étonnés de ce spectacle ; restez-le donc jusqu'à ce que la vérité vienne tout expliquer. Cet homme est Pyrame, si vous voulez le savoir. Cette belle dame est Thisbé ; c'est évident. Cet homme, avec son plâtre et sa chaux, représente un mur, cet ignoble mur qui séparait nos amants : c'est à travers ses fentes que ces pauvres âmes sont réduites à chuchoter. Que nul ne s'en étonne. Cet homme, avec sa lanterne, son chien et son fagot d'épines, représente le clair de lune. [Et] cette affreuse bête qui a nom lion. [...] Pour tout le reste, le Lion, le Clair de Lune, le Mur et les deux amants vous le raconteront tout au long quand ils seront en scène<sup>163</sup>.

Cette *entrée en scène* constitue l'acte d'*enjamber* l'espace et pourtant situe le corps au départ d'une suite du déroulement de l'action. Relativement à cette entrée en scène, Gilles Declercq en son cours intitulé *Approches de la fascination : esthétique, philosophique et théâtralité*, note ce qui suit :

L'entrée en scène est le surgissement de l'acteur de l'ombre de l'obscurité vers la lumière. L'acteur surgit du fond invisible que progressivement on le voit arriver dans la réflexion de lumière. Ainsi, le théâtre est l'apparition entendue comme le passage de la nuit au jour, de l'obscurité à la lumière, du silence à la parole, de l'invisible au visible. Nous pouvons appeler à cet ensemble de frontières d'une 'épiphany', c'est-à-dire, l'apparition<sup>164</sup>.

---

<sup>163</sup> SHAKESPEARE William, « Le songe d'une nuit d'été », in, *Œuvres Complètes*, Vol. 1, Paris, Gallimard [nrf], 1959, Acte V, Scène I, p. 1196.

<sup>164</sup> DECLERCQ Gilles, « La fascination chez Shakespeare », in, *Approches de la fascination : esthétique, philosophique et théâtralité*, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, salle de l'INHA, séance enregistrée du 21 mars 2012.

Avec les termes de Declercq, un tel acte d'*enjamber* met alors en scène le surgissement progressif de l'acteur lorsqu'il sort du fond obscur de son état d'*inconnu* et d'anonymat à l'apparition épiphanique de son existence, puisque son corps est désormais sous le regard d'autrui. L'acteur se montre par son corps « en tant qu'il vit et se fait geste<sup>165</sup> ». Ainsi, cet acte d'enjamber pour celui qui le regarde, le spectateur privilégié de cette épiphanie, constitue selon ce que Merleau-Ponty désigne à propos de la perception comme 'quelqu'un qui passe devant moi' :

[II] n'est pas d'abord pour moi un contour corporel, un mannequin colorisé, un spectacle, c'est 'une expression individuelle<sup>166</sup>, [...] c'est une certaine manière d'être chair donnée tout entière dans la démarche ou même dans le seul choc du talon sur le sol, [...] une variation très remarquable de la norme du marcher, du regarder, du toucher, du parler que je possède par-devers moi parce que je suis corps<sup>167</sup>.

L'acte d'enjamber est '*une certaine manière d'être chair*' parce que '*je suis corps*'. Cette manière particulière de se disposer dans l'espace et dans le temps, constitue l'expression originelle de se tenir debout face au monde. C'est pourquoi, l'acte d'enjambement est une disposition du corps à s'ouvrir et se pencher vers l'avant, mais cet acte concerne pareillement le fait de se donner du temps pour se retourner et interroger l'autre qui me suit : « Que cherchez-vous ? » (Jn 1,38). À propos de cette recherche existentielle, Merleau-Ponty cite l'exemple du peintre. Il s'agit du travail de « toute une vie d'homme. [...] Ces œuvres sont nées dans la chaleur d'une vie, il les transforme en prodiges d'un autre monde<sup>168</sup> ». Tracer dans l'espace une certaine disposition du corps par l'acte d'enjambement vers le monde est une opération qui demande l'engagement de toute une vie dans son entièreté et dans sa durée.

Certes, il s'agit d'un acte banal et quotidien, mais qui porte en lui l'interrogation radicale de toute une vie – « Que cherchez-vous ? » (Jn 1,38) –, comme celle adressée par Jésus aux disciples. La réponse à cette question configurera une certaine manière d'enjamber l'espace comme être ouvert au monde. Selon Merleau-Ponty, cet acte constitue le fond même de notre vie incarnée et pourtant, il est déjà une expression du corps au monde. L'auteur note ce qui suit :

Achille effectue, dans la simplicité d'un pas, une sommation infinie d'espaces et d'instant. Et certes, c'est là une grande merveille, dont le mot d'homme ne doit pas nous masquer l'étrangeté. Du moins pouvons-nous voir ici que ce miracle nous est naturel, qu'il commence avec notre vie incarnée, et qu'il n'y a pas lieu d'en chercher l'explication dans quelque Esprit du Monde, qui

---

<sup>165</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard [Folio-essais], 1960, p. 111.

<sup>166</sup> L'auteur mentionne d'avoir emprunté ce terme de Malraux.

<sup>167</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *op. cit.*, (note 165), p. 87.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 101.

opérerait en nous sans nous, et percevrait à notre place, au-delà du monde perçu, à l'échelle microscopique. Ici, l'esprit du monde, c'est nous, dès que nous savons nous *mouvoir*, dès que nous savons *regarder*. Ces actes simples renferment déjà le secret de l'action expressive : je meus mon corps sans même savoir quels muscles, quels trajets nerveux doivent intervenir, ni où il faudrait chercher les instruments de cette action<sup>169</sup>.

De l'auteur nous retenons cet acte simple du corps qui est capable de *se mouvoir* et de *regarder*, au point que dans la simplicité de cet acte loge une originalité de l'expressivité du corps. De là vient que le corps ne peut être pensé à la manière d'une simple marionnette gérée ou régie selon l'arbitrage d'une loi extérieure à elle. Un tel arbitrage n'est pas possible en raison de ce que nous avons évoqué dans notre chapitre d'ouverture<sup>170</sup> à propos du sens de la 'chair' selon Merleau-Ponty lorsqu'il note qu'elle « n'est pas une somme de sensations tactiles, elle est un 'je peux'<sup>171</sup> », une motricité par laquelle je suis ouvert au monde et je suis un corps qui adresse vers le monde. Enfin, l'acte d'enjamber révèle cette réalité existentielle : je meus mon corps et je vois parce que je suis un corps moteur et opérant. Ainsi, ce corps agissant (*'je peux'*) et mobil devient l'expression même d'un acte poétique.

## **b- À la rencontre de l'autre**

Nous venons d'évoquer l'acte d'enjambement en son état naissant. Dans la suite, nous allons préciser cet acte d'enjambement du corps qui se prédispose à la rencontre de l'autre. Un exemple qui nous permettra de considérer cette situation d'enjambement à la recherche de l'autre, c'est le récit de la guérison du malade de Bézatha (Jn 5, 1-18)<sup>172</sup>.

---

<sup>169</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard [Folio-essais], 1960, pp. 106-107.

<sup>170</sup> Cf. *Le corps au milieu du monde*, p. 65s.

<sup>171</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 303.

<sup>172</sup> Un autre épisode qui montre cet acte d'enjambement à la recherche de l'autre est le récit de la guérison d'un aveugle-né (Jn 9, 1-41).



## *i- En route, à la recherche de l'autre*

Dans l'épisode de la guérison du malade de Bézatha (Jn 5,1-18) nous découvrirons l'acte d'enjambement de Jésus qui entraîne celui de l'autre et le drame que ceci suppose lorsque nous ne donnons pas assez de place à l'expressivité personnelle d'autrui. Voyons comment le récit johannique prépare l'espace scénique de la situation.

Après cela, il y avait une fête des Juifs, et Jésus monta à Jérusalem. Or il est à Jérusalem, près de la porte des Brebis, une piscine appelée en hébreu Bézatha, qui a cinq portiques. Sous ceux-ci gisaient une multitude de malades, d'aveugles, de boiteux, de perclus qui attendaient le bouillonnement de l'eau. Car l'ange du Seigneur descendait de temps en temps dans la piscine et l'eau s'agitait ; le premier donc qui y entraît après que l'eau avait été agitée recouvrit la santé, de quelque mal qu'il fût atteint (Jn 5,1-4).

Ce passage nous montre Jésus en plein acte de déplacement où il enjambe l'espace vers Jérusalem. Puis le regard du narrateur nous montre que Jésus est à Jérusalem, qu'à cet endroit existe une porte appelée 'des Brebis' ; à côté de cette porte se trouve une piscine et enfin, la présence d'une multitude de malades – aveugles, boiteux, perclus – disposée autour de la piscine. C'est ainsi que le lecteur ou le spectateur participe du même regard panoramique de Jésus que le narrateur nous fait voir. Nous assistons ici à une ironie dramatique très particulière du récit johannique. Cette ironie concerne le lien entre la « fête » des Juifs à Jérusalem et la disposition corporelle de cette multitude. En fait, lorsque le groupe est en train de faire la 'fête', le regard de Jésus tourne le nôtre (lecteur ou spectateur) vers la piscine où se trouve la multitude des malades. Pour cette multitude autour de la piscine, il n'y a aucune fête qui mériterait la peine d'être célébrée depuis que, pour eux, il y a si longtemps, la vie s'est constituée en une véritable tragédie. Et la fête a perdu sa raison d'être.

## *ii- Se relever et marcher*

Nous allons maintenant repérer la deuxième partie du récit où se trouve ce passage :

Il y avait là un homme qui souffrait de sa maladie depuis trente-huit ans. Jésus, le voyant étendu, et connaissant qu'il était dans cet état depuis longtemps déjà, lui dit : 'Veux-tu recouvrer la santé ? Le malade lui répondit : 'Seigneur, je n'ai personne pour me jeter dans la piscine quand l'eau vient à s'agiter, et pendant que moi j'y vais, un autre descend avant moi. Jésus lui dit : 'Lève-

toi ! emporte ton grabat et marche'. Et aussitôt l'homme recouvra la santé ; et il emporta son grabat, et il marchait (Jn 5,5-9).

Nous passons maintenant d'un plan panoramique selon le regard du narrateur à un regard ciblé et concret de Jésus : un homme aperçu depuis longtemps se faisant reconnaître par la durée de sa maladie. Tout à coup, la 'caméra' fixe l'attention sur les deux hommes qui se parlent. Notre regard n'est plus fixé sur la piscine où se trouve la foule de malades, mais en accord à la situation qui viendra ensuite, la foule reste à l'arrière plan de l'acte où Jésus adopte l'office de l'ange du Seigneur, (celui « qui descendait de temps en temps dans la piscine », Jn 5,4), afin de s'adresser au malade. Jésus prend l'initiative : « Veux-tu recouvrer la santé ? » (Jn 5,6). L'autre, cherchant à répondre à la voix qu'il entend sortir d'entre la multitude, répond : « je n'ai personne, [...] et pendant que moi j'y vais, un autre descend avant moi » (Jn 5,7). Jésus interpelle le *désir profond* de l'homme avec cette interrogation du 'veux-tu ?', une interpellation qui touche le fond même de son ambition personnelle. Enfin, s'il est encore un homme d'attente, de désir, de rêve et même d'espoir. Dans la parole de l'homme malade, nous trouvons toute la grandeur de sa propre vie : il a tellement donné sa place à l'autre pour que celui-ci puisse recouvrer la santé, que personne ne s'est *tourné* vers lui pour lui donner aussi la chance d'une guérison.

En fait, en cette situation de prostration et d'incapacité d'exercer son pouvoir de s'affranchir de l'espace et de se mouvoir, apparaît la parole performative de Jésus : « Lève-toi ! Emporte ton grabat et marche » (Jn 5,8). Cette performativité s'est manifestée par l'accomplissement de la parole dite : « Aussitôt l'homme recouvra la santé ; et il emporta son grabat, et il marchait » (Jn 5,9). La *fête* que Jésus vient d'inaugurer avec l'homme malade repose sur l'acte d'enjamber vers l'autre pour que lui aussi puisse se redresser, se lever, prendre sa couche et se mettre à marcher. C'est dans cet acte d'enjamber que la remarque faite par Merleau-Ponty prend toute sa force :

Le corps n'est rien de moins, mais rien de plus que condition de possibilité de la chose. Quand on va de lui à elle, [...] on assiste à une sorte de propagation, d'empiétement ou d'enjambement qui préfigure le passage du *solus ipse* à l'autre, à l'intersubjectivité<sup>173</sup>.

Nous assistons donc à l'acte d'enjambement de l'homme Jésus, celui qui s'était mis en route pour Jérusalem. Lui, qui a traversé de l'espace, a pénétré dans Jérusalem à l'occasion d'une fête, il se trouve en ce passage face à la foule des malades et plus particulièrement face à celui qui pendant toute sa vie, a laissé de la place à l'autre. Ensuite, le corps de Jésus dans l'acte

---

<sup>173</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard [Folio-essais], 1960, p. 282.

d'enjamber l'espace le conduit à la Ville sainte et manifeste pareillement la condition de possibilité du redressement et de l'enjambement de cet homme placé au bord de la piscine depuis si longtemps. L'acte de se redresser, de se lever, de prendre son lit et de se mettre à marcher n'est que la 'propagation, l'empiètement ou l'enjambement' de celui de Jésus. En fait, l'enjambement de Jésus constitue le principe dynamique à partir duquel l'autre peut se redresser, se lever et marcher. C'est l'acte même de l'intersubjectivité puisque, grâce à l'initiative de l'homme Jésus, l'autre récupère son pouvoir de disposer de lui-même et de toutes ses facultés. Selon les termes de Merleau-Ponty, l'acte de Jésus de redresser, et de *faire mouvoir* l'autre constitue « l'opération expressive du corps<sup>174</sup> », une opération qui a commencé, nous l'avons noté, par son arrivée à la Ville sainte. Ainsi, « la moindre perception<sup>175</sup> » du regard sur l'homme paralysé depuis longtemps au bord de la piscine, précède et accompagne la parole de guérison de Jésus. Ensuite, le regard de Jésus « s'amplifie [progressivement] en art<sup>176</sup> » au point que cet inconnu se lève, enjambe l'espace, prend son grabat et se met à marcher.

Dans l'acte de Jésus, nous pouvons reconnaître ce que le peintre fait, selon Merleau-Ponty, à cause de son contact avec le monde :

Il y aura l'emblème d'une manière d'habiter le monde, de le traiter, de l'interpréter par le visage comme par le vêtement, par l'agilité du geste comme par l'inertie du corps, bref d'un certain rapport à l'être<sup>177</sup>.

Ce que Jésus fait pour l'autre est l'extension ou la propagation de sa propre manière d'habiter et de traiter le monde. C'est pourquoi, l'autre devant lui devient l'expression de ce qui est le corps de Jésus, une expression qui concerne tout être vivant et est signifiée par le principe du « je peux ». En fait, ce moment de la rencontre entre Jésus et l'homme malade, peut aussi se lire selon les termes de Merleau-Ponty comme un : « moment de l'expression<sup>178</sup> ». En ce moment-ci s'établit un lien entre l'autre et moi :

L'autre à qui je m'adresse et moi qui m'exprime sommes liés sans concession. Les autres tels qu'ils sont (ou tels qu'ils seront) ne sont pas seuls juges de ce que je fais : si je voulais me nier à leur profit, je les nierais aussi comme 'Moi' ; ils valent exactement ce que je vaudrais, et tous les pouvoirs que je leur donne, je me les donne du même coup<sup>179</sup>.

---

<sup>174</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard [Folio-essais], 1960, p. 112.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 118.

Le *moment d'expression* capable de créer un lien entre Jésus et l'homme venant de récupérer la santé, ce moment est suivi aussitôt après d'une phase dramatique.

### *iii- L'entrée en scène de quelqu'un d'autre*

L'homme guéri entre en scène et doit rendre compte de ce qui s'est passé avec lui. Nous observerons cette situation dans la séquence suivante du passage que nous sommes en train de lire :

C'était un sabbat, ce jour-là. Les Juifs disaient donc à celui qui avait été guéri : 'C'est le sabbat : il ne t'est pas permis d'emporter ton grabat'. Mais lui leur répondit : 'Celui qui m'a rendu la santé (*poiein*), celui-là m'a dit : Emporte ton grabat et marche'. Ils l'interrogèrent : 'Quel est l'homme qui t'a dit : Emporte et marche ?' Mais celui qui avait été guéri ne savait pas qui c'était ; Jésus en effet avait disparu, car il y avait foule en cet endroit. Après cela, Jésus le trouve au Temple, et il lui dit : 'Voici que tu as recouvré la santé ; ne pêche plus'. L'homme s'en alla et dit aux Juifs que c'était Jésus qui lui *avait rendu la santé (poiein)*. (Jn 5, 8b-15).

Dans ce passage, l'homme guéri est maintenant au centre de la scène, tandis que Jésus est perdu de vue en disparaissant parmi la foule. En cette séquence, c'est l'homme guéri qui concentre le regard du spectateur. Nous allons observer comment s'est construite la scène. *Premièrement*, l'homme guéri est vu en train de marcher avec son grabat un jour de sabbat. Il est aperçu en son acte même d'enjamber l'espace et d'accomplir les premiers pas qui suivent sa guérison. *Ensuite*, l'homme est averti qu'il ne peut pas emporter sa couche le jour de sabbat. L'homme guéri prend la parole pour signifier l'origine de son acte : « Celui qui m'a rendu la santé, celui-là m'a dit : Emporte ton grabat et marche » (Jn 5,11). Le récit nous fait noter ici la rencontre de deux inconnus : l'inconnu guéri et l'inconnu qui l'avait guéri. *Puis*, le récit nous fixe le regard sur le moment de la rencontre entre l'homme guéri et Jésus. Ils sortent de l'anonymat et se reconnaissent mutuellement. C'est le moment propre de la *crystallisation* ou de la *concrétisation* de la rencontre par la disposition du corps dans l'espace en lien avec les autres, moment dont parle Merleau-Ponty en ces termes : « La constitution d'autrui ne vient pas après celle du corps, autrui et mon corps naissent ensemble de l'extase originelle<sup>180</sup> ». *Enfin*, pour l'homme guéri, l'*extase originelle* s'est dévoilée progressivement sur la scène lorsqu'il est sorti de son anonymat : *d'abord*, il est perçu par Jésus ; *ensuite*, il cherche des mots pour dire sa situation ; *puis*, il se lève et il marche ; après, Jésus et l'homme guéri se rencontrent et *à la fin*, il

---

<sup>180</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard [Folio-essais], 1960, p. 284.

porte en lui-même le nom de Jésus pour aller encore une fois, en enjambant l'espace, annoncer aux autres celui qui lui a été mis à marcher. Sur ce point, le récit constate la rencontre de Jésus et l'homme guéri qui entraîne pour celui-ci de se mettre en route et dire « aux Juifs que c'était Jésus qui lui avait rendu la santé (*poiein*) » (Jn 5,15). Par l'emploi du verbe 'faire' (*poiein*), l'homme reconnaît que ce que Jésus a fait en lui est un acte poétique.

Nous observons, dans l'entrée en scène de l'homme guéri, l'émergence de deux réalités qui constituent pour nous le sens de la dramaticité et de la théâtralité relative à notre poétique gestuelle. D'*une part*, nous avons pris en considération l'entrée du corps sur la scène advenue par la 'possibilité intérieure' du 'je peux'. Selon le sens que nous avons donné à cette réalité, cela évoque notre notion de la dramaticité du corps qui se meut sur la scène. D'*autre part*, l'entrée sur scène de cet homme guéri constitue pour ses spectateurs ce que Merleau-Ponty nomme un « pur fait<sup>181</sup> ». Ce qui constitue dans notre langage, le phénomène de la théâtralité du corps s'expose et aussi s'impose à notre regard par son évidente présence. Ainsi, selon les termes de Merleau-Ponty, nous pouvons dire que l'entrée en scène de l'homme guéri emportant son grabat un jour du sabbat constitue véritablement l'entrée de « quelqu'un d'autre<sup>182</sup> ». Pour l'auteur, cette altérité peut se décrire dans les termes suivants :

[Il] ne se sent pas seulement transit, [il est] transit par un regard. [...] Il faut donc que quelque chose dans le regard d'autrui me le signale comme regard d'autrui, loin que le sens du regard d'autrui s'épuise dans la brûlure qu'il laisse au point de mon corps qu'il regarde. Il faut que quelque chose m'apprenne que je suis impliqué en entier, être et néant, dans cette perception qui prend possession de moi, et qu'autrui me perçoit âme et corps. [...] Un moment vient, qu'il s'agisse de l'être en général ou de l'être d'autrui, où la négation de la négation se cristallise dans la simplicité d'un ceci : il y a là une chose, voici quelqu'un<sup>183</sup>.

Le malade guéri, avons-nous dit, repéré au moment d'emporter son grabat un jour où cet acte est réputé interdit. Les 'spectateurs' portent sur lui un jugement sévère : « Il ne t'est pas permis d'emporter ton grabat » (Jn 5,10). Nous pouvons repérer ici l'homme guéri 'impliqué en entier' dans la perception de ses interlocuteurs. C'est dans ce fait d'un 'voici quelqu'un' qui porte son grabat que nous reconnaissons le sens de la théâtralité.

---

<sup>181</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 101.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 101.

#### iv- *Une poétique d'enjamber ensemble*

Passons maintenant à la dernière séquence de ce récit où l'acte d'enjambement ne concerne pas seulement deux personnes mais atteint une dimension sociale plus large exigeant une prise de position sur le sens de cet acte d'*enjamber*.

Et voilà pourquoi les Juifs persécutaient Jésus : parce qu'il *faisait (poiein)* cela un sabbat. Mais il leur répondit : 'Mon Père travaille jusqu'à présent, et moi aussi je travaille. Voilà donc pourquoi les Juifs n'en cherchaient que plus à le tuer : parce que non seulement il violait le sabbat, mais il appelait encore Dieu son propre Père, se *faisant (poiein)* l'égal de Dieu. (Jn 5,16-18).

Au cours de la séquence précédente, à deux reprises (Jn 5, 11.15) l'homme guéri reconnaît en l'œuvre de Jésus un *acte poétique* : « Celui qui m'a guéri (*poiein*) ». Ici, en cette dernière séquence, nous observons pareillement deux fois la mention de l'*acte poétique* : (i) parce qu'il *faisait (poiein)* cela un sabbat ; (ii) parce qu'il se *faisait (poiein)* l'égal de Dieu. En fait, ces deux *actes poétiques* expriment la ferme détermination de la part de Jésus de s'engager pour l'autre. Ainsi, l'enjambement de Jésus est un *acte poétique*, puisqu'il donne à l'autre l'occasion de le faire autant que lui. En outre, l'enjambement de Jésus est un *acte dramatique*, puisqu'il est obligé d'assumer les conséquences de ses actes : la persécution et même, la mort. Enfin, Jésus nous livre la raison de l'acte poétique d'enjamber et de franchir l'espace pour aller vers l'autre : « [Parce que] mon Père travaille jusqu'à présent, et moi aussi je travaille » (Jn 5,17). La référence originelle à l'acte d'enjamber se rapporte au Père, puisqu'il travaille sans relâche et, jusqu'à présent, Jésus ne fait rien d'autre que de se mettre lui aussi 'au travail'.

Nous repérons ici une *poétique de l'« enjamber ensemble »* : le Père est à l'origine de cet acte, le Fils participe de cette œuvre et enfin, l'homme guéri lui-même se découvre progressivement participant de cet acte primordial d'expression. Cet acte d'enjamber constitue une façon de vivre avec les autres dans le monde. Merleau-Ponty, en réfléchissant sur l'enjambement au quotidien, écrit :

Il faut concevoir, – non pas certes une âme du monde ou du groupe ou du couple, dont nous serions les instruments –, mais un *On* primordial qui a son authenticité, qui d'ailleurs ne cesse jamais, soutient les plus grandes passions de l'adulte, et dont chaque perception renouvelle en nous l'expérience<sup>184</sup>.

---

<sup>184</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard [Folio-essais], 1960, p. 285.

Cet '*On primordial*' évoqué par Merleau-Ponty peut, dans le récit de guérison, être relié à la participation du Père. Comme nous venons de l'observer, la mise en place d'une *séquence expressive du corps* incarnée par l'homme guéri, son expression poétique trouve sa source dans l'acte même du Père. Il est celui qui authentifie, soutient et rend perceptible dans chaque acte d'enjamber l'espace et le temps la recherche de l'autre afin d'accomplir avec lui son œuvre. L'originalité de mes actes d'expression a partie liée à cet '*on primordial*' et ceci n'est que l'anticipation de mon acte d'incarnation comme être ouvert au monde. En fait, cet '*on primordial*' émerge dans mes désirs, mes convictions et mes actes d'enjamber avec les autres sur la scène du monde.

Nous poursuivrons notre étude sur l'incarnation collective au milieu du monde selon la disposition corporelle de l'acte de l'embrassement. Sur ce point, nous allons donc présenter et justifier les choix des textes johanniques qui nous aideront à reconnaître chez Jean sa façon particulière d'aborder l'acte d'embrassement. Nous retenons de l'acte d'enjambement le sens d'une poétique d'*enjamber ensemble* où le Père est à l'origine de cet acte ; de même, le Fils ne fait rien d'autre que de se mettre lui aussi au travail du Père (Jn 5,17) et l'homme guéri lui-même se découvre progressivement participant de cet '*On primordial*' dont parle Merleau-Ponty. En fait, pour que cet '*On primordial*' soit reconnu comme un acte poétique d'*enjamber ensemble*, il est indispensable de faire apparaître une certaine connexion de connivence entre les composants de cet '*On primordial*'.

Ainsi, l'*acte d'embrassement* nous permet de penser une relation du *se-tenir-ensemble* où l'atmosphère d'expression de la disposition corporelle est marquée par la connivence, l'accointance, le contact, l'enveloppement, l'enchantement et l'entrelacement de l'un et l'autre participant de cette vie qui se tient ensemble. D'où vient que notre *première question* porte sur la relation du Père avec le monde : comment l'acte d'incarnation révèle la relation du Père avec le monde ? Nous trouvons un horizon de réponse dans le passage Jn 3,16 où le récit note que Dieu aime le monde en lui envoyant son Fils. *Ensuite*, nous voulons savoir quelle est la réponse du monde à l'acte d'amour ou de connivence du Père avec le monde. Pour trouver une réponse à cette demande, nous allons définir d'abord les trois sens du terme 'monde' qui apparaissent dans le récit johannique et puis, nous allons découvrir les trois types de réponses selon les passages suivants : 1,10 (le monde ne l'a pas connu) ; 15,18-19 (le monde vous hait) ; 1,14.16 (nous avons contemplé sa gloire). *Enfin*, en lien avec la réponse des disciples qui *ont contemplé sa gloire*, nous nous demanderons comment le récit johannique traite cet acte d'embrassement à partir de l'initiative des disciples auprès de leur Maître.

En fait, dans l'acte d'enjambement nous avons eu l'occasion d'observer l'initiative du Fils et sa disposition corporelle envers l'autre. En ce moment-ci, il s'agit de penser la réciprocité de cette situation, la réalité et la réponse des disciples, pour observer ensuite comment Jésus intervient dans cette expérience du 'se-tenir-ensemble'. Nous trouverons dans l'épisode de l'onction de Béthanie (Jn 12,1-9) en lien avec l'épisode précédent, la reviviscence de Lazare (Jn 11,1-45), des pistes de réponse à l'interrogation évoquée.

## 2. L'acte d'embrassement

Nous venons d'aborder l'acte humain d'enjamber pour se tenir debout face au monde. Nous avons noté que cet acte d'enjambement tient en raison du pouvoir originel du 'je peux', une telle motricité inhérente à tout être humain. Il s'agit de la capacité du corps en son entièreté de se mouvoir et de se déplacer dans l'espace et le temps. En outre, cet acte d'enjamber, avons-nous dit, il est aussi un phénomène d'expression qui s'impose au regard d'autrui. Il s'agit de l'entrée en scène d'*un autre* inaugurant la concrétisation de la présence de *cet autre* qui enjambe l'espace à côté de moi et avec moi. Nous verrons par la suite comment cet acte d'enjamber se concrétise dans un *acte poétique* par la mise en place d'une certaine '*connivence*' avec le monde et avec les autres. Nous allons étudier la *deuxième modulation charnelle* que désigne, selon les termes de Merleau-Ponty, l'acte d'*embrassement*. Pour l'auteur, cet acte d'*embrassement*<sup>185</sup>

---

<sup>185</sup> Nous trouvons en plusieurs endroits dans l'ensemble de l'œuvre de Merleau-Ponty l'usage de ce terme. Dans la *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, nous constatons à la p. 175, au cœur de sa méditation sur le mouvement, que l'auteur met en correspondance les termes '*embrassement*' et '*enveloppement*': « À chaque instant d'un mouvement [...] la série des positions antérieures s'*enveloppent* l'une l'autre. [...] Chaque moment du mouvement *embrasse* toute l'étendue et, en particulier le premier moment inaugure la liaison que les autres moments se borneront à développer. [...] Je suis dans l'espace et dans le temps, mon corps s'applique à eux et les *embrasse* ». En outre, dans *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, nous trouvons à la p. 261 une autre référence à l'*embrassement* lorsque l'auteur réfléchit sur l'acte de peindre : « Le tracé, la touche du pinceau et l'œuvre visible ne sont que la trace d'un mouvement total de Parole, qui va à l'Être entier et que ce mouvement *embrasse* aussi bien l'expression par les traits que l'expression par les couleurs, aussi bien mon expression que celle des autres peintres ». À propos de l'unicité du monde, l'auteur emploie aussi le terme d'embrasser, p. 278 : « l'unicité du monde signifie non qu'il est actuel et que tout autre monde est imaginaire, [mais] que, prenant de soi la forme du monde, cet être singulier et aperçu comme une destination naturelle à être et à *embrasser* tout ce qu'on peut concevoir de possible ». Enfin, le passage qui donne le sens-clé de la réciprocité de l'embrassement du corps et le monde, p. 318 : « Le corps est dressé debout devant le monde et le monde debout devant lui, et il y a entre eux un rapport d'*embrassement* ».



s'exprime par plusieurs dispositions : connivence, accointance, surface de contact, enveloppement, enchantement, insertion réciproque et entrelacs de l'un à l'autre.

Avant de proposer des épisodes du récit johannique qui évoquent l'acte d'*embrassement*, nous allons présenter brièvement le sens que Merleau-Ponty lui donne au cours de ses écrits en le référant au phénomène du geste. Ainsi, nous trouvons plusieurs endroits où l'auteur emploie l'*embrassement* et l'*enveloppement* comme des termes qui se correspondent.

[1] *Le corps qui embrasse l'espace et le temps*. À mesure que nous allons préciser les points les plus importants de la pensée de Merleau-Ponty sur l'acte d'embrassement, nous allons les relier au traitement johannique de l'espace et du temps, thème déjà abordé au chapitre précédent<sup>186</sup>. Repérons comment Merleau-Ponty aborde le principe d'unité du geste lié au temps :

À chaque instant d'un mouvement, l'instant précédent n'est pas ignoré [...] et, en s'appuyant sur la position actuelle, la série des positions antérieures, *s'enveloppent* l'un l'autre. Mais la position imminente est elle aussi *enveloppée* dans le présent, et par elle toutes celles qui viendront jusqu'au terme du mouvement. Chaque moment du mouvement en *embrasse* toute l'étendue et, en particulier, le premier moment, l'initiation cinétique inaugure la liaison d'un ici et d'un là-bas, d'un maintenant et d'un avenir que les autres moments se borneront à développer<sup>187</sup>.

En ce passage, nous trouvons le sens profond de ce que nous avons travaillé au chapitre II (espace) et au chapitre III (temps), à savoir, le corps qui crée l'espace et le temps en se déplaçant dès son entrée en scène jusqu'au '*maintenant*' de sa disposition corporelle. Ainsi, nous avons eu l'occasion d'apercevoir l'espace et le temps johannique qui *s'enveloppent* l'un l'autre autour du corps de l'homme Jésus. Lui aussi pareillement embrasse l'espace et le temps en constituant un seul mouvement qui sort du Père et se *développe* vers le Père. L'*ici* du *maintenant* de la rencontre de Jésus avec les autres ne s'arrête pas à la frontière d'un en-deçà d'Israël mais, comme nous l'avons constaté dans le récit johannique, Jésus est aperçu à plusieurs reprises en marche vers un au-delà (du Jourdain). En fait, pour Jésus, chaque instant du mouvement de son corps et chaque rencontre avec les autres au milieu de la situation humaine *s'enveloppent* dans un tout qui s'achemine vers le Père et ce même Père participe de cet enveloppement. Dans cet horizon du corps en mouvement, Merleau-Ponty note le sens de l'*embrassement* :

En tant que j'ai mon corps et que j'agis à travers lui dans le monde, l'espace et le temps ne sont pas pour moi une somme de points juxtaposés, pas davantage d'ailleurs une infinité de relations dont ma conscience opérerait la synthèse et où elle impliquerait mon corps ; je ne suis pas dans

<sup>186</sup> Cf. *Le temps pascal de la rencontre*, ch III, p. 173s.

<sup>187</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 175.

l'espace et dans le temps, je ne pense pas l'espace et le temps ; je suis à l'espace et au temps, mon corps s'applique à eux et les embrasse<sup>188</sup>.

Selon cette pensée, le corps n'est pas un être passif qui se bornerait à suivre le caprice de la température du temps et de l'espace ; c'est plutôt le corps qui, par son agir et par son mouvement d'*attachement* au monde par où s'opère l'acte d'*embrassement*, rend perceptible un temps et un espace. Sur ce point, nous avons constaté dans le récit johannique à travers les épisodes des rencontres avec Jésus l'émergence progressive d'une expérience d'être et de vivre ensemble du Père, du Fils et de l'Esprit Saint avec les disciples.

[2] *Le toucher comme un acte de l'embrassement*. Pour l'auteur, l'acte du *toucher* constitue un des thèmes majeurs de sa pensée. Nous trouvons les premières ébauches de cette topique et son lien à l'acte d'embrassement dans la *Phénoménologie de la Perception*. Le binôme touché-touchant à l'intérieur d'un mouvement d'embrassement et d'enveloppement l'atteste de la façon suivante :

S'il faut que les objets ne me montrent jamais qu'une de leurs faces, c'est parce que je suis moi-même en un certain lieu d'où je les vois et que je ne peux voir. Si néanmoins je crois à leurs côtés cachés comme aussi à un monde qui les *embrasse* tous et qui coexiste avec eux, c'est en tant que mon corps, toujours présent pour moi, et pourtant engagé au milieu d'eux par tant de rapports objectifs, les maintient en coexistence avec lui<sup>189</sup>.

En ce passage, nous repérons que l'acte d'*embrassement* de l'ensemble est dû à la présence du *corps au milieu* du monde. En fait, c'est le corps par son 'rapport objectif' qui tient la coexistence de l'ensemble des composantes du monde. Nous verrons dans la suite ce que signifie ce *rapport objectif* du corps avec le monde.

[Il s'agit de penser le] corps non plus comme objet du monde, mais comme moyen de notre communication avec lui, [le] monde non plus comme somme d'objets déterminés, mais comme horizon latent de notre expérience, présent sans cesse, lui aussi, avant toute pensée déterminante<sup>190</sup>.

Nous trouvons ici le point de jonction où ces deux composants se rencontrent : le *corps* est le 'moyen' (*l'instrument* au sens de la musique) de contact avec le monde ; et le *monde* est l'horizon latent (le milieu) de l'expérience du corps. En fait, à l'intérieur de cette correspondance, l'auteur propose de trouver le sens de la '*sensation doublée*' du toucher-touchant :

---

<sup>188</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 175.

<sup>189</sup> *Ibid.*, pp. 121-122.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 122.

Quand je touche ma main droite avec ma main gauche, l'objet main droite a cette singulière propriété de sentir, lui aussi. [...] Ce qu'on voulait dire en parlant de 'sensation double', c'est que, dans le passage d'une fonction à l'autre, je puis reconnaître la main touchée comme la même qui tout à l'heure sera touchante, – dans ce paquet d'os et de muscles qu'est ma main droite pour ma main gauche, je devine un instant l'*enveloppe* ou l'*incarnation* de cette autre main droite, agile et vivante, que je lance vers les objets pour les explorer. Le corps se surprend lui-même de l'extérieur en train d'exercer une fonction de connaissance, il essaye de se toucher touchant, il ébauche '*une sorte de réflexion*<sup>191</sup>' et cela suffirait pour la distinguer des objets, dont je peux bien dire qu'ils 'touchent' mon corps<sup>192</sup>.

Dans cet acte élémentaire et originel de 'se toucher', le binôme composé du sujet et de l'objet n'est plus une frontière délimitée puisque le propre du corps c'est qu'il se touche touchant. Ainsi, le corps est simultanément intériorité et extériorité. En fait, cet acte du toucher-touchant permet d'*une part*, que le corps *enveloppe* le monde, un tel enveloppement compris au sens d'extension, désignant ainsi le fait que le corps se déplace vers le monde ; et, d'*autre part*, le monde s'incorpore, s'*incarne* en ce corps qui s'est déplacé vers lui. Enfin, une conscience d'un tel acte de réflexivité touchant-touché est constitutive du corps.

Une fois reconnus la réflexivité de cet acte élémentaire de toucher-touchant, l'auteur note qu'un tel acte est de l'ordre d'une expérience qui pourtant s'accomplit dans un milieu scénique concret :

Il serait contradictoire de dire que le *toucher* est sans spatialité, et il est impossible a priori de toucher sans toucher dans l'espace, puisque notre expérience est l'expérience d'un monde. [...] La sensation telle que nous la livre l'expérience tactile n'est plus une matière indifférente et un moment abstrait, mais une de nos *surfaces de contact* avec l'être, une structure de conscience, et au lieu d'un espace unique, condition universelle de toutes les qualités, nous avons avec chacune d'elles une manière particulière d'être à l'espace et en quelque sorte de faire de l'espace<sup>193</sup>.

En ce passage, l'auteur donne une autre acception à l'acte d'*embrasser*<sup>194</sup>, un acte en tant que '*surface de contact*'. L'acte de *toucher* nous permet donc l'accès à l'expérience du monde et cet acte constitue une '*surface de contact*<sup>195</sup>' avec l'être du monde qui signe enfin l'originalité de notre

---

<sup>191</sup> L'auteur cite HUSSERL, *Méditations cartésiennes*, p. 81.

<sup>192</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 122.

<sup>193</sup> *Ibid.*, pp. 266-267.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 401, l'auteur note : « Le monde est encore le lieu vague de toutes les expériences, [...] parce qu'il est un individu qui embrasse tout et non pas un ensemble d'objets liés par des rapports de causalité ».

<sup>195</sup> Cf. MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009. Nous trouvons des autres passages où l'auteur se réfère à cette réalité du corps face au monde. Ainsi, p. 251 : « nous avons un champ perceptif présent et actuel, une *surface de contact* avec le monde ou en enracinement perpétuel en lui » ; p. 369 : « le phénomène d'impression des poids se déroule dans le cadre d'un savoir global du corps qui en *embrasse* systématiquement toutes les parties » ; d'autre part, l'auteur explicite le sens de cette surface tactile du corps, p. 372 : « je ne peux pas oublier ici que c'est à travers mon corps que je vais au monde, l'expérience tactile se fait en avant de moi. Ce n'est pas moi qui touche, c'est mon corps. [...] L'unité et l'identité du phénomène tactile ne se réalisent pas par une synthèse de recognition dans le concept, elles sont fondées sur l'unité et l'identité du corps comme ensemble synergique. [...] Grâce à cette unité du

contact avec le monde : « comme un accouplement de notre corps avec les choses<sup>196</sup> », de manière à constituer en ‘poétique’ (faire) l’espace où nous sommes.

Lié à cette surface de contact avec le monde par le corps touchant, l’auteur évoque la nécessité d’une ‘*conscience de soi*’ :

Pour que l’objet puisse exister au regard du sujet, il ne suffit pas que ce ‘sujet’ l’embrasse du regard ou le saisisse comme ma main saisit ce morceau de bois, il faut encore qu’il sache qu’il le saisit ou le regarde, qu’il se connaisse saisissant ou regardant, que son acte soit entièrement donné à soi-même et qu’enfin ce sujet ne *soit* rien que ce qu’il a conscience d’être. [...] Pour qu’il y ait vision de l’objet ou perception tactile de l’objet, il manquera toujours aux sens cette dimension d’absence, cette irréalité par laquelle le sujet peut être savoir de soi et l’objet exister pour lui. La conscience du lié présuppose la conscience du liant et de son acte de liaison, la conscience de l’objet présuppose la conscience de soi ou plutôt elles sont synonymes<sup>197</sup>.

Pour qu’il y ait un acte d’*embrassement*, il faut donc une conscience de soi. Sans cette conscience de soi et de quelque chose il n’est pas possible d’opérer un *acte de liaison*<sup>198</sup> entre le corps et le monde. Ce qui aurait plutôt lieu alors, c’est une coïncidence et une fusion de l’un à l’autre. Dans un autre passage, l’auteur donne à comprendre l’acte d’embrassement comme la correspondance entre la conscience de soi et de quelque chose : « embrasser d’un seul coup la perception et le raisonnement, dans une intention indivise. Toute pensée de quelque chose est en même temps conscience de soi<sup>199</sup> ».

Dans ses manuscrits posthumes, réunis et établis par Claude Lefort sous le titre *Le visible et l’invisible*, Merleau-Ponty élargit son intuition initiale autour du lien entre l’acte d’embrassement ou d’*enveloppement* et le *toucher* :

Le regard, disons-nous, *enveloppe*, palpe, épouse les choses visibles. Comme s’il était avec elles dans un rapport d’harmonie préétablie, comme s’il les savait avant de les savoir, il bouge à sa façon dans son style saccadé et impérieux, et pourtant les vues prises ne sont pas quelconques, je ne regarde pas un chaos, mais des choses, de sorte qu’on ne peut pas dire enfin si c’est lui ou si c’est elle qui commandent. Qu’est-ce que cette pré-possession du visible ? Nous trouverions peut-être la réponse dans la palpation tactile<sup>200</sup>.

---

corps, les perceptions tactiles obtenues par un organe sont d’emblée traduites dans le langage des autres organes. [...] Chaque contact d’un objet avec une partie de notre corps objectif est donc en réalité contact avec la totalité du corps phénoménal actuel ou possible ».

<sup>196</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 376.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 330, l’auteur évoque un autre aspect de cet acte d’embrassement du corps au monde : « L’immobilité de la chose n’est pas déduite de l’acte du regard, elle est rigoureusement simultanée ; les deux phénomènes s’*enveloppent* l’un l’autre : ce sont deux moments d’une organisation qui les englobe. Mon œil est pour moi une certaine puissance de rejoindre les choses et non pas un écran où elles se projettent ».

<sup>199</sup> *Ibid.*, pp. 429-430.

<sup>200</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l’invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 173.

Progressivement, l'auteur nous fait sortir d'un phénomène proprement perceptif (le pur regard des choses) pour nous faire entrer dans un acte d'incarnation qui comporte l'*enveloppement* du regard avec les choses visibles. En fait, cet acte d'*enveloppement* est de l'ordre d'une *palpation tactile*. Ce que nous trouvons évoqué par l'auteur dans le passage suivant :

Il faut qu'entre l'exploration et ce qu'elle m'enseignera, entre mes mouvements et ce que je touche, existe quelque rapport de principe, quelque parenté, selon laquelle ils ne sont pas seulement [...] de vagues et éphémères déformations de l'espace corporel, mais l'initiation et l'ouverture à un monde tactile<sup>201</sup>.

Nous avons noté que l'auteur avait attiré notre attention sur l'étroite correspondance entre la *conscience de soi* et la *conscience de quelque chose*. Ici, la problématique soulevée par l'auteur porte sur le fait que le regard enveloppe la chose, mais dans un tel acte d'*enveloppement*, il interroge sur le sujet qui commande l'acte du regard : est-ce le corps ou est-ce la chose ? En fait, il suggère de trouver une réponse à l'intérieur de l'acte du *toucher*. Pour le moment, nous exposerons ici le passage qui porte sur cette problématique sans le souci d'épuiser le sens auquel nous allons revenir dans un autre moment de notre étude :

Quand ma main droite touche ma main gauche en train de palper les choses, par lequel le 'sujet touchant' passe au rang de touché, descend dans les choses, de sorte que le toucher se fait du milieu du monde et comme en elles. Entre le sentiment massif que j'ai du sac où je suis enclos, et le contrôle du dehors que ma main exerce sur ma main, il y a autant de différence que des mouvements de mes yeux aux changements qu'ils produisent dans le visible. Et comme inversement, toute expérience du visible m'a toujours été donnée dans le contexte des mouvements du regard, le spectacle visible appartient au toucher ni plus ni moins que les 'qualités tactiles'<sup>202</sup>.

Le même acte de se toucher comprend l'intériorité du corps et l'extériorité du monde. En outre, il n'y a pas de rivalité entre l'accès au monde par le *voir* et par le *toucher* puisque les deux se correspondent et qu'il advient entre eux un *empiètement*. Sur ce point Merleau-Ponty observe ce qui suit :

Il faut nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tacite [tangible est] promis en quelque manière à la visibilité, et qu'il y a *empiètement*, *enjambement*, non seulement entre le touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible<sup>203</sup>.

Dans le passage que nous venons d'évoquer, l'auteur relève la réalité de l'*empiètement* de l'acte du toucher qui comporte le double mouvement de 'toucher-touchant'. En d'autres termes, je me touche touchant et dans cette réflexivité, il y a une activité simultanée de la

---

<sup>201</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 174.

<sup>202</sup> *Ibid.*, pp. 174-175.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 175.

conscience. Ainsi, une telle réalité de l'*empiétement* nous fait reconnaître que l'acte d'*embrassement* ne constitue pas une simple fusion affective entre le corps et le monde puisque les deux composants maintiennent leur différence dans la rencontre. L'auteur note :

L'épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire le seul moyen que j'ai d'aller au cœur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair<sup>204</sup>.

Nous trouvons ici à proprement parler le mouvement du chiasme ou de l'*empiétement* selon l'auteur : le corps se fait monde et le monde se fait corps et jusqu'au point même de se faire chair.

[c] *Le corps et le monde s'enveloppent*. L'auteur emploie ce terme '*enveloppement*'<sup>205</sup> pour signifier l'*empiétement*, un phénomène déjà évoquée précédemment autour de la correspondance entre le corps et le monde, mais cette fois-ci, nous trouvons des arguments solides pour penser notre propos concernant la correspondance entre la *dramaticité* et la *théâtralité*. Repérons donc ce que note l'auteur :

Mes yeux qui voient, mes mains qui touchent, peuvent être aussi vus et touchés, parce que, donc, en ce sens, ils voient et touchent le visible, le tangible, du dedans, que notre chair tapisse et même *enveloppe* toutes les choses visibles et tangibles dont elle est pourtant entourée, le monde et moi sommes l'un dans l'autre, et du *percipere* au *percipi* il n'y a pas d'antériorité, il y a simultanéité ou même retard. [...] Quand je retrouve le monde actuel, tel qu'il est, sous mes mains, sous mes yeux, contre mon corps, je retrouve beaucoup plus qu'un objet : un Être dont ma vision fait partie, une visibilité plus vieille que mes opérations ou mes actes<sup>206</sup>.

La perception n'est plus univoque, elle est des deux côtés – du corps et du monde –, de sorte que les deux s'enveloppent et se découvrent participant d'un même Être permettant ainsi

---

<sup>204</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 176.

<sup>205</sup> Cf. MERLEAU-PONTY Maurice, *op. cit.* Nous trouvons plusieurs passages où l'auteur emploie le terme '*enveloppement*'. Par l'importance que ce terme acquerra dans l'ensemble de notre travail, nous retenons ici le sens que l'auteur donne à ce terme à propos de la relation du corps avec le monde. Ainsi, p. 100 : « Le regard d'autrui m'enveloppe tout entier » ; p. 150 : « Cette vue plongeante, avec tout ce qu'elle enveloppe va tomber à une certaine date du calendrier » ; p. 160 : « Les choses visibles autour de nous reposent en elles-mêmes, et leur être naturel est si plein qu'il semble envelopper leur être perçu, comme si la perception que nous en avons se faisait en elles » ; p. 162 : « Notre chair tapisse et même enveloppe toutes les choses visibles et tangibles dont elle est pourtant entourée » ; p. 171 : « Des choses que nous ne saurions rêver de voir 'toutes nues', parce que le regard même les enveloppe, les habille de sa chair » ; p. 180 : « Participation et apparemment au visible, la vision ne l'enveloppe ni n'en est enveloppée définitivement » ; p. 191 : « Ou vraiment ma main droite passe au rang de touché, mais alors sa prise sur le monde s'interrompt ou bien elle la conserve, mais c'est alors que je ne la touche pas vraiment, elle, je n'en palpe de ma main gauche que l'enveloppe extérieure » ; p. 207 : « La 'foi perceptive' enveloppe tout ce qui s'offre à l'homme naturel en original dans une expérience-source » ; p. 227 : « Le silence continue d'envelopper le langage » ; p. 230 : « Il faudra un silence qui enveloppe la parole, après qu'on s'est aperçu que la parole enveloppait le silence » ; p. 252 : « L'esprit comme porteur de cet Être, c'est ce qui n'est nulle part, ce qui enveloppe tout » ; p. 254 : « L'Être enveloppe les êtres » ; p. 260 : « L'espace, milieu où se circonscrivent des rapports de voisinage, d'enveloppement » ; p. 315 : « Alors passé et présent sont un dans l'autre (*Ineinander*), chacun enveloppé-enveloppant, - et cela même est la chair ».

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 176.

une correspondance et une affinité entre le corps et le monde. Ce que Merleau-Ponty précise dans le passage suivant :

Mais cela ne veut pas dire qu'il y ait, de moi à lui, fusion, coïncidence : au contraire, cela se fait parce qu'une sorte de déhiscence ouvre en deux mon corps, et qu'entre lui regardé et lui regardant, lui touché et lui touchant, il y a *recouvrement* ou *empiètement*, de sorte qu'il faut dire que les choses passent en nous aussi bien que nous dans les choses. [...] Le secret de l'Être est dans une intégrité qui est derrière nous, [d'une] double référence, l'identité du rentrer en soi et du sortir de soi, du vécu et de la distance<sup>207</sup>.

L'acte où '*les choses passent en nous et nous dans les choses*' non au sens de coïncidence mais d'*empiètement* nous en observons le sens originel dans la correspondance entre la dramaticité et la théâtralité. En effet, l'auteur note que l'intégrité de l'Être est constituée par sa double référence : l'*expérience* (le vécu, la rentrée en soi) et l'*expression* (la distance, la sortie de soi). Or, la *dramaticité* constitue pour nous l'*expérience* du corps avec le monde. C'est le corps en acte. Pour ce qui concerne la *théâtralité*, il s'agit de la sortie de soi, de la prise de *distance* pour que le corps s'offre au regard comme expression. Merleau-Ponty a précisé d'ailleurs que « tout être se présente dans une *distance* qui n'est pas un empêchement pour le savoir, qui en est au contraire la garantie<sup>208</sup> ». En fait, nous reconnaissons dans cette '*distance*' l'acte proprement poétique puisque le vécu se donne à voir en son expression originelle et constitue un sens. Puis, le vécu se donne en *parole* et s'offre comme '*praticable*'. D'ailleurs, nous trouvons chez Merleau-Ponty une autre manière de reconnaître cet *acte poétique* en se référant à l'acte du *retournement capable d'embrasser* :

Dire que le corps est voyant, curieusement, ce n'est pas dire autre chose que : il est visible dans l'acte de regarder. Plus exactement : quand je dis que mon corps est voyant, il y a, dans l'expérience que j'en ai, quelque chose qui fonde et annonce la vue qu'autrui en prend. [...] Dans cette mesure, mon visible se *retourne* sur lui pour le 'comprendre'. Et comment sais-je cela sinon parce que mon visible n'est nullement 'représentation' mienne mais chair ? [Parce qu'il est] capable d'*embrasser* mon corps, de le 'voir'. C'est par le monde d'abord que je suis vu ou pensé<sup>209</sup>.

Nous trouvons en ce passage la même remarque faite par l'auteur lorsqu'il pense l'acte du toucher-touchant. Ici, le binôme dont il s'agit est l'acte du voyant-visible. En ce cas, le voyant est [mon] corps et le visible est l'autre. L'opération est différente de celle de l'acte du toucher-touchant, puisque celui qui fait l'acte du *retournement (réflexion)* pour [me] comprendre, c'est l'autre qui [me] voit. Ensuite, l'auteur livre un point-clé pour comprendre une poétique théâtrale qui sort du cadre propre de la représentation ou de l'imitation. En effet, une telle poétique se trouve dans cet acte de *retournement (réflexion)* puisque l'autre qui [me] voit est *chair*

<sup>207</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 162.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 322.

et pourtant il est capable d'*embrasser* [mon] *corps*. Enfin, l'*embrassement* en tant qu'acte poétique, selon l'auteur, n'est rien d'autre que le dévoilement de '*mon*' mystère tel que l'autre le *voit* et le *pense*. Le mouvement est inversé : ce n'est pas moi d'abord et seul qui cherche à dévoiler le mystère de l'autre, c'est l'autre qui me dévoile en tant que je suis visible pour lui et ainsi réciproquement.

Après cet aperçu d'ensemble du sens de l'*embrassement* lié à l'enveloppement, le toucher et la surface de contact, nous allons proposer cette disposition du corps au monde selon deux situations de l'*embrassement* entre : [a] le corps et le monde, [b] le corps et les autres, dans l'acte de se tenir ensemble (l'inter-corporéité).

### a- Le corps et le monde

Une remarque préliminaire s'impose afin de bien saisir le sens du 'monde' selon le récit johannique et selon Merleau-Ponty. Pour ce qui concerne la notion de *monde* d'après le récit johannique, avons-nous dit précédemment, il comporte trois acceptions : [a] le cosmos physique créé par Dieu, [b] *le tissu de la relation humaine en tant que lieu de l'expérience de l'être ensemble*, et [c] la réalité de l'agir humain hostile à reconnaître l'œuvre de Dieu. Nous adoptons ici la deuxième acception qui est également admissible pour comprendre la notion du monde chez Merleau-Ponty. Pour celui-ci, ce tissu de relation s'appelle '*le visible autour de nous*<sup>210</sup> : « c'est le monde même que j'habite, le monde naturel et le monde historique, avec toutes les traces humaines dont il est fait<sup>211</sup> ».

Ainsi, l'acte d'aller à la rencontre du monde et d'entrer en relation avec lui implique une certaine *convivence* mutuelle. C'est-à-dire, pour qu'il y ait une relation et une rencontre entre les partenaires – l'homme, Dieu, le monde, les autres – il faudra une certaine complicité, un *accord* mutuel (accord, au sens de la musique) et une communication en tant que processus pluriel de participation et de partage (au sens d'une *nouvelle communication* évoquée au chapitre d'ouverture). Nous verrons par la suite comment se donne cet acte d'embrassement.

---

<sup>210</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 170.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 19.



[1] *Une connivence du Père avec le Monde*. Nous trouvons dans le récit johannique une première expression de ce qui pourrait signifier une ‘*connivence*’ du Père avec le monde. Il s’agit d’un acte d’amour exprimé en ces termes : « Dieu en effet a tant aimé le monde qu’il a donné le Fils, l’Unique, pour que tout homme qui croit en lui ait la vie éternelle » (Jn 3,16). Le Père est à l’origine de cette relation avec le monde en envoyant son Fils. En effet, cette relation qui se trouve évoquée en son état naissant au Prologue, voici maintenant que Dieu en est le sujet pour montrer son initiative première et sa complicité avec le monde, au point qu’il l’aime et lui envoie son Fils, l’Unique.

Pour Merleau-Ponty, un acte d’embrassement émerge lorsque « le corps est dressé debout devant le monde et le monde debout devant lui, et il y a entre eux un rapport d’embrassement<sup>212</sup> ». Selon l’auteur, pour qu’il y ait un tel acte d’embrassement, il faudra une réponse de la part du monde. En fait, la connivence requiert une mutuelle complicité d’un certain point de vue. Voilà ce qu’en dit Merleau-Ponty :

Nous n’avons pas d’autre manière de savoir ce que c’est qu’un tableau ou une chose que de les regarder et leur *signification* ne se révèle que si nous les regardons d’un certain point de vue, d’une certaine distance et dans un certain *sens*, en un mot si nous mettons au service du spectacle notre connivence avec le monde<sup>213</sup>.

Pour l’auteur, notre *connivence avec le monde* implique le fait d’être affecté par ce qui est devant nous : selon une situation donnée (certain point de vue), qui demande une prise de position (certaine distance) et capable de créer une signification (certain sens). Cet exercice du voir montre une *prédisposition du corps* qui exprime un goût, une tendance naturelle, une sensibilité et une passion pour le monde. En d’autres termes, d’après l’auteur :

C’est comme si notre vision se formait en son cœur [dans le visible autour de nous], ou comme s’il y avait de lui à nous une accointance aussi étroite que celle de la mer et de la plage<sup>214</sup>.

Ce rapport d’*accointance* avec le visible autour de nous, offre le sens de l’embrassement. Il s’agit d’un acte d’attachement effectif, de liaison et d’intimité avec ce visible qui est debout devant nous. C’est dans ces termes que nous pouvons reprendre l’attitude du Père envers le monde, lui qui « a tant aimé le monde qu’il a donné son Fils unique » (Jn 3,16).

Cette relation de liaison et d’attachement n’élimine pas l’autre, puisque, selon Merleau-Ponty, « il n’est pas possible que nous nous fondions en lui, ni qu’il passe en nous, car alors la

---

<sup>212</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l’invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 318.

<sup>213</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 492.

<sup>214</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *op. cit.*, (note 212), p. 171.

vision s'évanouirait au moment de se faire, par disparition ou du voyant ou du visible, [et] parce que le regard même les enveloppe, les habille de sa chair<sup>215</sup>». Nous verrons plus tard comment se donne cette relation d'attachement et d'acointance entre le Père et les disciples ; pour le moment, retenons la reconnaissance du caractère propre de chaque participant de cette relation. L'acte d'embrasser n'élimine pas l'initiative et la réalité de l'autre, mais il n'y a ni confusion ni identité entre l'un et l'autre. Pour qu'il y ait une communication, il faut que l'autre soit reconnu dans sa différence. Ainsi, selon les termes de Merleau-Ponty, l'attachement au monde ne se contente pas de rester sur le registre de l'être-là à côté de moi, puisqu'il participe de ma propre chair :

Les choses, ici, là, maintenant, alors ne sont plus en soi, en leur lieu, en leur temps, elles n'existent qu'au bout de ces rayons de spatialité et de temporalité, émis dans le secret de ma chair, et leur solidité éprouvée par moi du dedans en tant que je suis parmi elles et qu'elles communiquent à travers moi comme chose sentante<sup>216</sup>.

Selon l'expression de l'auteur, nous pourrions dire que l'autre s'incorpore dans le secret de ma chair et que je peux sentir son existence en touchant du dedans le sentir de mon propre être vivant. Retenons cette considération de Merleau-Ponty afin de revenir à l'acte d'amour de Dieu pour le monde (Jn 3,16). En fait, en cet acte d'amour, nous apprécions la spécificité et l'originalité de la raison johannique par rapport à la pensée de Merleau-Ponty. Pour cet auteur, le point de départ, c'est le 'moi' qui « éprouve [le monde] du dedans et [se] communique à travers moi<sup>217</sup> ». Chez Jean, le point de départ, c'est un 'autre' qui « a tant aimé le monde qu'il (Dieu) a donné le Fils, l'Unique » (Jn 3,16). Cet 'autre' qui n'est pas 'moi', prend l'initiative de manifester son amour d'une façon gratuite et généreuse au point de tout donner et de ne rien garder pour lui-même. Il a donné son Fils, l'Unique. Dans cet acte d'amour qui vient de l'autre, du Père, 'je' suis dès le commencement et originairement posé devant autrui. La réalité que je découvre du Dieu qui vient vers moi en son acte d'amour fait que je me découvre originairement non devant moi-même, mais, devant le regard de quelqu'un d'autre qui me dit qu'il m'aime. Ainsi, je vois l'autre en son acte d'amour et pourtant, c'est cet acte de l'autre qui m'attire et m'éveille à la conscience de me retrouver 'aimé' et capable aussi d'aimer. En fait, je ne m'arrache pas de moi-même pour sortir à la rencontre de cet 'autre', car dès l'origine de ma présence au monde (« il y a préalable<sup>218</sup> ») je me trouve habité par un 'aimant' qui me fait découvrir ma condition d'être 'aimé' en lien avec les autres qu'il (Dieu) aime.

---

<sup>215</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 171.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>218</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, FolioPlus, [1964] 2006, p. 9.

Une fois que nous avons adopté ce présupposé initial et originel de l'amour de Dieu découvert en nous-mêmes, nous pouvons alors rejoindre la perspective de la relation avec l'autre selon Merleau-Ponty ; pour lui, cette relation est de l'ordre de l'accointance, d'un attachement mutuel, de quelque *chose sentante* par 'moi' du dedans. Pour Jean, toute relation de Dieu avec l'homme est marquée dès le départ par cet acte d'amour gratuit et généreux qui fait que l'homme se découvre à travers et par son acte quotidien un 'existant aimé. Nous avons vu au Prologue l'attitude du Fils devant le Père : « Fils unique, qui est dans le sein du Père, Celui-là l'a fait connaître (*exegéomai*) » (Jn 1,18). L'acte et l'œuvre du Fils est de raconter, de faire connaître et d'interpréter le Père. Dès le 'commencement' de la vie incarnée du Fils se trouve cet acte où la vie d'un 'autre' se raconte, se fait connaître et s'interprète à travers la vie de Jésus. De sorte que le 'moi' est indissociablement lié à la vie d'autrui. Enfin, sur cet horizon d'incarnation de l'amour du Père dans la chair du Fils, nous verrons ensuite comment le monde réagit face à l'initiative originelle de l'amour du Père.

[2] *L'état naissant d'une réception de la part du monde.* Nous observons trois attitudes de la part du 'monde' qui se côtoient à l'intérieur du récit johannique et qui donnent à voir une certaine manière de recevoir l'initiative du Père.

Une *première disposition* de la part du monde, c'est la méconnaissance : « La lumière, la véritable, qui illumine tout homme, venant dans le monde. Il était dans le monde, et par lui le monde a paru, et le monde ne l'a pas connu ». (Jn 1,10). Chez Jean, le sens de '*connaissance*' est avant tout de l'ordre de l'*accointance*, qui repose sur un acte d'attachement mutuel. En fait, aucune relation n'est possible quand l'autre n'a pas pris *une existence propre* dans ma réalité personnelle.

Un *deuxième mode de réception* apparaît dans l'attitude des opposants à Jésus qui refusent de reconnaître l'œuvre de Dieu dans les gestes et paroles de l'homme Jésus. C'est pourquoi Jésus lui-même préviendra les disciples de la haine du monde en ces termes :

Si le monde vous hait, sachez qu'il m'a haï avant vous. Si vous étiez du monde, le monde aimerait ce qui est à lui ; mais parce que vous n'êtes pas du monde et que moi je vous ai choisis du milieu du monde, voilà pourquoi le monde vous hait (Jn 15,18-19).

La non-appartenance des disciples au monde provoque le 'drame'. En fait, cet acte dramatique se présente comme une lutte et une opposition entre ceux qui ne sont pas de ce monde et connaissent le Père et ceux qui sont de ce monde et ne connaissent pas le Père. Le récit johannique le note : « L'heure vient où quiconque vous tuera pensera rendre un culte à

Dieu. Et cela, ils le feront parce qu'ils n'ont connu ni le Père ni moi » (Jn 16,2-3). Nous avons largement abordé ce point lors de notre étude sur l'arrivée de l'heure<sup>219</sup>.

Enfin, une *troisième* sorte de *disposition de réception effective* apparaît dans le passage suivant : « Et le *Logos* devint chair, et il a dressé sa tente parmi nous. Et nous avons contemplé sa gloire, [...] car de sa plénitude nous avons tous reçu, et grâce sur grâce » (Jn 1,14.16). L'acte de *réception effective* de l'initiative de Dieu est constaté par le fait d'avoir '*contemplé*' et d'avoir '*reçu*' grâce sur grâce. Dans cette disposition bienveillante de la réception de l'amour de Dieu, l'acte d'embrassement s'offre à son accomplissement puisqu'il y a une prédisposition de relation réciproque entre le Père et les croyants. En fait, dans notre chapitre d'ouverture<sup>220</sup>, nous avons évoqué le passage où Merleau-Ponty signifie le sens de l'acte d'embrassement en ces termes : « entre ces deux êtres verticaux, il y a, non une frontière, mais une surface de contact<sup>221</sup> ». Nous allons dans la suite reconnaître cette '*surface de contact*' entre le Père, le Fils et ce monde de relations humaines où l'initiative amoureuse de Dieu est accueillie explicitement avec bienveillance par une communauté de disciples.

## **b- Le corps et les autres**

Pour penser la *surface de contact* que nous venons d'évoquer, nous trouvons chez Jean une pluralité de situations qui relèvent de cette *connivence* de l'un avec l'autre.

Un *épisode* qui nous aidera à réfléchir à un acte d'embrassement lié à la disposition du '*se tenir ensemble*', c'est le récit de l'onction de Béthanie (Jn 12,1-9) en lien avec l'épisode du retour à la vie de Lazare (Jn 11,1-45). En fait, l'événement est situé avec précision dans l'espace et dans le temps : « six jours avant la Pâque » (Jn 12,1), et à l'endroit qui s'appelle « Béthanie, où était Lazare que Jésus avait relevé d'entre les morts » (12,1). Puis, le récit nous précise une situation donnée et les participants de cette rencontre : « On lui fit donc là un dîner, et Marthe servait, et Lazare était l'un de ceux qui était à table avec lui » (12,2). Le récit mentionnera aussi d'autres participants comme : « Marie » (12,3), « Judas l'Isariote, un de ses disciples » (12,4) et une « foule nombreuse de Juifs connu que Jésus était là, et ils vinrent, non seulement à cause

---

<sup>219</sup> Cf. L'heure vient, p. 203s.

<sup>220</sup> Cf. Le corps au milieu du monde, p. 65s.

<sup>221</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 318.

de Jésus, mais aussi pour voir Lazare, qu'il avait relevé d'entre les morts » (12,9). C'est dans ce contexte qu'apparaît Marie avec son flacon de parfum. Le récit dit ce qui suit : « Marie donc, prenant une livre de parfum de vrai nard d'un grand prix, oignit les pieds de Jésus et lui essuya les pieds avec ses cheveux ; et la maison fut remplie d'odeur du parfum » (Jn 12,3). En effet, l'événement se situe au cours d'un dîner offert à Jésus à Béthanie en compagnie de Lazare, de Marthe, de Marie, de Judas et, au dehors, de la foule qui veut voir Jésus et Lazare. Repérons dans la suite comment cet événement relève d'un acte d'embrassement et retrace une disposition du '*se tenir ensemble*'.

### *i- Une rencontre autour d'un dîner pascal*

Un premier détail qu'il faudra prendre en compte, c'est la mention à deux reprises de la présence de Lazare au repas. Il est celui qui a été « relevé par Jésus d'entre les morts » (Jn 12,1) et celui que « la foule nombreuse des Juifs [...] vint [...] voir » (Jn 12,9). En fait, la présence de Lazare et l'évocation de son expérience de passage de la mort à la vie, nous amène à nous interroger sur la participation de Marie dans l'épisode de Lazare. Cette précision nous aidera à comprendre l'amplitude du geste de Marie lors du repas à Béthanie. En effet, une première précision que nous donne le récit est que les sœurs de Lazare sont Marie et Marthe. Le texte dit ce qui suit :

Il y avait un malade, Lazare, de Béthanie, le village de Marie et de Marthe, sa sœur. C'est cette Marie qui oignit le Seigneur de parfum et lui essuya les pieds avec ses cheveux, et c'est son frère Lazare qui était malade. Les deux sœurs envoyèrent donc dire à Jésus : 'Seigneur, voilà : celui que tu aimes est malade (Jn 11,1-3).

Ce passage nous révèle qu'il y a une étroite correspondance entre le retour à la vie de Lazare et le repas où a eu lieu l'onction, puisque les mêmes intervenants sont mentionnés dans les deux événements : Jésus, Lazare, Marthe et Marie. Repérons donc progressivement la séquence des actes que Marie met en place jusqu'à ce moment du dîner offert à Jésus par la communauté des frères.

Tout d'*abord*, selon le passage que nous venons d'évoquer, les deux sœurs ont envoyé un message d'urgence à Jésus pour lui faire part de la délicate situation de santé de Lazare. Le niveau de relation de Jésus avec cette communauté de frères est très proche au point qu'il

participe de sa vie intime. Le même récit note que « Jésus aimait Marthe, et sa sœur, et Lazare » (Jn 11,5).

*Ensuite*, le texte met l'attitude de chaque sœur face à cette situation : « Marthe donc, quand elle apprit que Jésus venait, partit au-devant de lui, tandis que Marie restait assise à la maison » (Jn 11,20). Marie reste assise et accablée de la douleur de la perte de son frère. Dans ce geste de *rester assise* à la maison en compagnie de ses proches qui l'assistent, elle s'apprête à accomplir le rite de deuil après les funérailles du corps mort de son frère.

*Puis*, après Marthe, Jésus veut rencontrer Marie :

Elle s'en fut appeler Marie, sa sœur, et lui dit en cachette : 'Le Maître est là, et il t'appelle'. Des qu'elle eut entendu, celle-ci se lève vite, et elle venait vers lui. Jésus en effet n'était pas encore venu au village, mais il était toujours à l'endroit où l'avait rencontré Marthe. Les Juifs donc, qui étaient avec Marie dans la maison et la réconfortaient, voyant que bien vite elle s'était levée (*anistemi*) et qu'elle était sortie, la suivirent, pensant qu'elle allait au tombeau pour y pleurer (Jn 11, 28-31).

Lorsque Marie a appris par sa sœur que Jésus l'appelle et qu'il veut la rencontrer, nous repérons une séquence de déplacement corporel de Marie : de sa position assise dont elle était, elle *se lève vite* (*anistemi* : terme technique pour signifier la résurrection) et se met en marche vers Jésus. Nous observons ici l'acte d'enjambement de Marie qui prenant distance de sa douleur, *se lève* (*anistem*) et se met en route à la rencontre de Jésus. De même, les personnes qui l'assistent et sont là pour la réconforter, eux aussi participent de ce déplacement corporel mais pour eux il y aura un changement d'itinéraire. Repérons la séquence de ce nouvel itinéraire des assistants : (i) ils sont avec Marie dans la maison pour la réconforter et participer avec elle à sa douleur, (ii) lorsque Marie *se lève* et se met en marche, ils forment derrière elle un cortège funèbre, (iii) ici vient le moment de la bifurcation, puisque les assistants pensaient « qu'elle allait au tombeau pour y pleurer » (Jn 11,31), tandis que Marie s'adresse à Jésus. Dans cette séquence, nous découvrons que l'acte d'enjambement de Marie n'est pas pour aller au tombeau mais pour « *venir vers* » et rencontrer Jésus. Nous verrons au chapitre VIII le lien profond qui se tisse entre cet acte de *se lever* et l'événement de la résurrection.

Une fois arrivée à la rencontre de Jésus, nous observons une autre séquence de disposition corporelle de Marie :

Quand donc Marie vient où était Jésus, en le voyant, elle tomba à ses pieds et lui dit : 'Seigneur, si tu avais été là, mon frère ne serait pas mort !' Jésus donc, quand il la vit pleurer, pleurer aussi les Juifs qui l'avaient accompagnée, gronda en son esprit et se troubla ; puis il dit : 'Où l'avez-vous mis ? On lui dit : 'Seigneur, viens et vois'. Jésus versa des larmes. Les Juifs disaient donc : 'Voilà comme il l'aimait ! [...] Beaucoup de Juifs donc, qui étaient venus vers Marie et qui avaient vu ce qu'avait fait Jésus, crurent en lui (Jn 11,32-36.45).

Marie arrive au lieu où se trouve Jésus et derrière elle ses assistants qui l'accompagnent depuis la maison. Sous le regard de Jésus, elle tombe à ses pieds. Marie porte en son corps la lourdeur de sa douleur et de sa perte qui montre en fait la réalité tragique de la mort. Ainsi, la scène se tisse entre cette réalité tragique de la mort et la présence de Jésus. Et là, au milieu de cette réalité de perte et de rencontre apparaît le corps de Marie en son entièreté qui tombe sur terre. Cet acte de prostration devient donc une expression de son total abandon à Jésus, lui qui se trouve debout face à elle, accueille la douleur de Marie : « Seigneur, si tu avais été là, mon frère ne serait pas mort ! » (Jn 11,32). C'est le moment proprement de l'acte d'*embrassement* lorsque l'ensemble des présents dans cet acte se mirent à pleurer : « Jésus donc, quand il la vit pleurer, pleurer aussi les Juifs qui l'avaient accompagnée, [...] versa des larmes » (Jn 11,33.35). En fait, l'acte de '*se tenir ensemble*' émerge donc de cette situation de perte et de douleur lorsque tous les participants sont transis et envahis par ce moment de suspension entre la mort et ce que Jésus pourrait accomplir d'après ce qu'il a dit à Marthe : « Moi, je suis la Résurrection et la Vie : celui qui croit en moi, fût-il mort, vivra, et quiconque vit et croit en moi ne mourra jamais » (Jn 11,25).

Nous observons l'autre moment de cet acte de se tenir ensemble lorsque Jésus demande qu'on lui indique le lieu où se trouve le corps mort de Lazare. À cette demande, l'assemblée toute entière, signifiée par cette expression « on lui dit », réagit en ces termes : « Seigneur, viens et vois » (Jn 11,34). Enfin, l'assemblée toute entière va vers le lieu où se trouve le corps mort de Lazare. Dans cet acte d'enjambement de la foule, marchant à la suite de Jésus jusqu'à l'endroit où se trouve Lazare, nous pourrions reconnaître un sentiment qui unit et traverse les corps de tous les participants de cet événement. Pour le moment, nous pouvons dire qu'il y a quelque chose qui les tient ensemble et en fait, ils se sont mis en route pour découvrir 'cela'.

Revenons donc à la maison des frères où Jésus est invité à un repas. D'après l'événement que nous venons d'évoquer, il est possible désormais d'accéder à l'atmosphère qui accompagne le souper des frères avec Jésus. Ainsi, nous pourrions identifier une telle atmosphère par la série d'attitudes qui enveloppent les convives dans une ambiance réjouissante et même épanouissante après les journées marquées par l'événement 'mort et vie' de Lazare. En fait, c'est un moment et un milieu qui se présentent dans un *temps pascal* puisque ce dîner se situe juste entre l'événement où Lazare vient de 'retourner à la vie' et la proximité de la célébration de la Pâque, car selon le récit, ce repas se situe « six jours avant la Pâque ».

## ii- *Une onction de parfum*

Au milieu de l'atmosphère pascale que nous venons d'évoquer, apparaît Marie avec son flacon de parfum, qui « prenant une livre de parfum de vrai nard d'un grand prix, oignit les pieds de Jésus et lui essuya les pieds avec ses cheveux ; et la maison fut remplie d'odeur du parfum » (Jn 12,3). Pour comprendre cet acte de Marie, nous allons le relier à ce que nous avons découvert lors de notre étude sur la '*tente dressée parmi nous*' (Jn 1,14). En fait, pour comprendre cette réalité de la '*tente*', nous avons cherché dans l'expérience de l'Exode le sens originel et la source de sa signification. Nous avons constaté que la '*tente*' dans l'Exode constitue la *demeure visible* de la présence de Dieu au milieu de son peuple. En ce qui concerne le récit johannique, le corps de l'homme Jésus est la demeure visible de la présence de Dieu '*parmi nous*'. En outre, le livre de l'Exode évoque pareillement l'acte de consécration de ce lieu de la demeure appelé « la Tente du rendez-vous ». C'est dans cet acte de consécration de la '*tente*' que nous chercherons le sens originel de l'onction de Jésus par Marie. Le texte dit ce qui suit :

À l'entrée de la Tente du rendez-vous, en présence d'Iahvé, là où je vous donnerai rendez-vous pour te parler. C'est là que je donnerai rendez-vous aux fils d'Israël et l'endroit sera consacré par ma gloire. Je consacrerai la Tente du rendez-vous. [...] Je demeurerai au milieu des fils d'Israël et je serai leur Dieu. Et ils sauront que je suis Iahvé, leur Dieu, qui les ai fait sortir du pays d'Égypte pour que je demeure au milieu d'eux, moi, Iahvé, leur Dieu (Ex 29,42-45).

Nous reconnaissons en ce passage la raison d'être de la '*tente*' au milieu du peuple d'Israël : elle est le lieu de la rencontre et du rendez-vous des fils d'Israël avec Dieu. Et, puisqu'il est le lieu de la demeure et de la présence de Dieu, ce lieu est consacré par sa présence qui rayonne au milieu de son peuple. Notons ici la *connivence* originale de Dieu avec son peuple, signifiée par son acte libérateur, une connivence qui va jusqu'à prendre la décision de demeurer parmi son peuple. Ensuite, nous allons repérer l'onction de la '*tente*'.

Tu feras l'Autel pour brûler des parfums, tu le feras de bois d'acacia. [...] Puis tu le placeras devant le Rideau qui est au-dessus de l'Arche du Témoignage, par devant le Propitiatoire qui est sur le Témoignage, là où je te donne rendez-vous. Sur lui Aaron fera fumer l'encens des parfums ; chaque matin, quand il arrangera les lampes, il le fera fumer. Et quand Aaron fera monter les lampes, au crépuscule, il le fera fumer : encens perpétuel en présence d'Iahvé suivant vos générations. [...] Ce sera pour eux un rite éternel, pour lui et pour sa race suivant leurs générations. Tu en feras l'huile d'onction de sainteté, parfum de parfumerie, œuvre de parfumeur : ce sera l'huile d'onction de sainteté. Tu en oindras la Tente du rendez-vous et l'Arche du Témoignage. Tu les consacreras et ils seront saint des saints : tout ce qui y touchera sera sacré (Ex 30, 1. 6-7. 21. 25-29).



En tenant compte de ce passage, nous pourrions noter, en revenant au geste de Marie, l'accomplissement du mandat perpétuel d'oindre la Tente de la rencontre. Ainsi, dans l'acte d'oindre le corps de Jésus, Marie reconnaît et honore en lui la fidélité de la présence de Dieu, celui qui a promis de demeurer pour toujours parmi son peuple. En effet, Marie découvre dans le corps de Jésus ce que Philippe réclamera plus tard : « Montre-nous le Père » (Jn 14,8). En cohérence avec la 'tente' dressée parmi nous du Prologue de Jean, nous reconnaissons ici dans le geste de Marie l'acte d'onction du corps de Jésus, celui qui manifeste et rend possible la présence de Dieu parmi nous. Marie vient de découvrir celui que Jean Baptiste avait signalé comme l'inconnu qui habite au milieu de nous, celui qui est l'Élu et l'Agneau de Dieu, sur lequel demeure l'Esprit Saint. Pour ce qui concerne l'acte de '*toucher*' le corps de Jésus et en cohérence avec le récit johannique, Jésus est la '*tente*' de la demeure et de la présence de Dieu parmi nous. Il est le saint des saints et, selon ce que nous pouvons lire dans ce passage du livre d'Exode, Marie, par son acte de toucher participe à la sainteté de Jésus. Ainsi, l'événement de l'onction de Béthanie évoque celui de l'Exode.

Une fois que Marie eut oint les pieds de Jésus et les eut essuyés avec les cheveux, le récit nous dit que « la maison fut remplie de l'odeur du parfum » (Jn 12,3). En fait, tous les convives participent à l'odeur de ce parfum « de vrai nard [et] d'un grand prix » (Jn 12,3). Dans le livre de l'Apocalypse, nous trouvons des indices qui peuvent nous aider à comprendre le sens de ce parfum qui se répand dans toute la maison. Ainsi, Jean, dans sa vision voit ce qui suit :

Et je vis, au milieu du trône et des quatre Vivants, et au milieu des Vieillards, un Agneau debout. [...] Et il vint et il prit le livre de la main droite de Celui qui était assis sur le trône. Et lorsqu'il eut pris le livre, les quatre Vivants et les vingt-quatre Vieillards tombèrent devant l'Agneau, ayant chacun une cithare et des coupes d'or pleines de parfums, qui sont les prières des saints. Et ils chantent un cantique nouveau (Ap 5,6-9).

Plusieurs similitudes entre ce passage de l'Apocalypse et l'onction faite par Marie à Jésus peuvent être repérées. D'*abord*, dans le récit johannique comme ici dans l'Apocalypse, l'Agneau est Jésus en personne. *Ensuite*, tout comme dans l'évangile de Jean, en ce passage, l'Agneau est placé au *milieu* et il est debout. Puis, les quatre Vivants et les Vieillards tombent en position d'adoration devant l'Agneau. Marie, elle aussi, se jette aux pieds de Jésus en acte d'abandon lors de l'épisode de la reviviscence de Lazare, et pendant le dîner, elle s'est mise encore une fois aux pieds de Jésus, cette fois-ci en signe d'adoration en oignant les pieds de son Seigneur. Dans ce passage de l'Apocalypse les Vivants et les Vieillards portent des vases d'or pleins de parfum, « qui sont les prières des saints » (Ap 5,9). L'acte d'adoration des Vivants et des Vieillards s'achève avec un « cantique nouveau » (Ap 5,9). Enfin, le livre de l'Apocalypse note

une autre référence au parfum liée à la prière des saints : « Un ange vint et se plaça près de l'autel avec un encensoir d'or, et il lui fut donné beaucoup de parfums pour les offrir avec les prières de tous les saints. Et la fumée des parfums monta de la main de l'ange, *avec* les prières (*proseuche*<sup>222</sup>) des saints, devant Dieu » (Ap 8, 3-4).

De l'ensemble des indices que nous venons de relever à propos de l'épisode de l'onction de Jésus lors d'un souper offert par la communauté des frères, nous allons tirer ce qui constitue pour nous l'acte d'embrassement portant sur le fait de *se tenir ensemble*. Retraçons brièvement la séquence des dispositions corporelles de Marie, de l'épisode de Lazare jusqu'au dîner. *En premier lieu*, juste après l'enterrement de son frère, nous l'avons trouvée assise et entourée de ses voisins qui venaient la consoler. *Puis*, lorsqu'elle a appris que Jésus voulait la rencontrer, elle *se lève* aussitôt et se met en marche vers Jésus. *Par la suite*, elle aperçoit Jésus, et tombe à terre devant lui, qui se tenait debout face à elle. *Après cela*, elle marche avec la foule à l'endroit où se trouve le corps mort de son frère. *Enfin*, Marie entre en scène à l'endroit où se tenait le souper et porte avec elle un vase de parfum. Elle se jette aux pieds de Jésus et l'oint avec ce parfum en présence de tous les convives. Et la maison est remplie de l'arôme du parfum.

Contrairement à la position de Zumstein<sup>223</sup>, de Kieffer<sup>224</sup>, de Stemberger<sup>225</sup> et de Léon-Dufour<sup>226</sup> qui voient dans les épisodes du récit johannique d'abord des actes symboliques, le

---

<sup>222</sup> Le terme est un composé de la préposition 'avec' (*pros*) et du verbe 'prier' (*euchomai*). L'ensemble constitue un nom féminin '*proseuche*' qui dénote le sens de prier *avec* insistance.

<sup>223</sup> Cf. ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, pp. 21-22 à propos du sens symbolique du geste de Jésus du lavement des pieds. Nous avons cité ce passage de Zumstein lorsque nous avons pris nos distances par rapport à une lecture symbolique du récit johannique, cf. dans notre texte les pp. 273-275. Comme nous l'avons indiqué, nous assumons une lecture '*poétique*' du récit johannique, qui selon nous, est plus apte à rendre compte de la réalité de l'*Incarnation* du *Logos* dans la chair de l'homme Jésus, une telle incarnation qui s'exprime en ses gestes et en ses paroles.

<sup>224</sup> Cf. KIEFFER René, *Le monde symbolique de Saint Jean*, Paris, Cerf, coll. Lectio Divina num 137, 1989. À la p. 9, l'auteur précise l'emploi du mot 'symbolique' selon une définition proposée par G. Stemberger, *La symbolique du bien et du mal selon saint Jean*, Paris, 1970, pp. 15-16. Kieffer emprunte la définition de Stemberger en ces termes : « Le symbole est un raccourci expressif et dynamique, ouvert sur l'Absolu ». Au chapitre 3, pp. 97-116, l'auteur aborde le sens du 'langage symbolique de Jean' et particulièrement à la p. 75, l'auteur voit dans le geste de l'onction à Jésus par Marie comme un acte symbolique signifiant qu'« autour de Jésus se rassemblent symboliquement des amis et des ennemis. Le geste amical de Marie est contredit par la remarque mesquine de Judas Iscariote, qui prélude à sa future trahison (Jn 12,5) ».

<sup>225</sup> Cf. STEMBERGER Günter, *La symbolique du bien et du mal selon saint Jean*, Paris, Seuil, 1970. L'auteur note dans la p. 14 que « le symbole n'est pas lié à une situation, il s'adresse à l'homme en tant que tel ». Ainsi, dans la p. 16, il dit que « tout énoncé concernant Dieu dépasse le domaine de notre expérience ; il est 'analogue' – comme le dit volontiers la théologie catholique – ou symbolique, de sorte que l'on peut considérer le concept même de Dieu comme un symbole ». Enfin, à la p. 17 : « Selon cette manière de concevoir le symbole, nous pouvons considérer le Christ lui-même comme symbole : par son Incarnation, le monde divin nous est de quelque façon devenu visible ». Nous contestons cette vision d'une *Incarnation symbolique* qui ôte la réalité historique de l'événement '*qui a eu lieu comme tel*' puisque, selon l'auteur, tout *acte symbolique* n'est pas lié à une '*situation*' concrète et dépasse l'*expérience* de l'homme concret. Si l'événement de l'Incarnation ne touche pas l'expérience particulière et concrète de l'être humain, pourtant,

phénomène de l'arôme ressenti par les corps qui le perçoivent et celui de la maison remplie du parfum entraînant une *expérience synesthésique*<sup>227</sup> des disciples et de Jésus, cette expérience résiste à l'interprétation d'un acte purement symbolique. Pourquoi le *phénomène du parfum* ne peut-il pas se laisser réduire à un pur acte symbolique ? Nous allons y répondre avec les termes de Merleau-Ponty :

Le sentant et le sensible ne sont pas l'un en face de l'autre comme deux termes extérieurs et la sensation n'est pas une invasion du sensible dans le sentant. C'est mon regard qui sous-tend la couleur, c'est le mouvement de ma main qui sous-tend la forme de l'objet ou plutôt mon regard s'accouple avec la couleur, ma main avec le dur et le mou, et dans cet échange entre le sujet de la sensation et le sensible on ne peut pas dire que l'un agisse et que l'autre pâtisse, que l'un donne sens à l'autre. Sans l'exploration de mon regard ou de ma main et avant que mon corps se synchronise avec lui, le sensible n'est rien qu'une sollicitation vague<sup>228</sup>.

Dans ce passage que nous venons d'évoquer, deux détails nous intéressent pour justifier l'impossibilité de limiter le *phénomène du parfum* à un sens purement symbolique : [1] Le binôme sentant-sensible ne se compose pas de deux termes extérieurs qui sont mis l'un devant l'autre, que l'un est actif et l'autre est passif pour que finalement, l'un s'occupera de donner sens à l'autre. En fait, ce n'est pas le principe de la dualité qui va constituer la conscience de la réalité de cette relation. Quant au langage symbolique, nous avons noté chez Zumstein que l'interprétation de tout *acte symbolique* « n'est pas possible sur la seule base de l'épisode raconté, mais seulement en référence [à un autre] contexte narratif [extérieur à l'épisode]<sup>229</sup> ». Ainsi, les langages symboliques « sont des expressions à double sens<sup>230</sup> ». [2] La relation du 'corps' (la main, le regard) avec le 'sensible' (le dur, le mou, la couleur) est de l'ordre d'un échange, d'un accouplement et d'une synchronie. Sans cette relation, ne peut advenir la 'sollicitation' du réel chez celui qui la recueille et la perçoit. Sur ce point, Merleau-Ponty ajoute les précisions suivantes :

---

cet homme n'a plus rien à espérer un événement eschatologique puisqu'il suffirait d'imaginer un acte symbolique de l'eschatologie future. En fait, dans l'acte symbolique, c'est l'histoire concrète, – *il a eu lieu* – qui est mise à l'épreuve.

<sup>226</sup> Cf. LÉON-DUFOUR, *Lecture de l'Évangile selon Jean*, tome III, Paris, Seuil, 1993, pp. 27-34, à propos du lavement des pieds, l'auteur interprète cet événement comme 'un geste symbolique'. Sur ce point, l'auteur note à la p. 29 : « À la manière des prophètes qui posaient des actions symboliques, Jésus entend signifier quelque chose aux disciples. Quoi ? L'interprétation requiert une lecture qui tienne compte de l'art de Jn dans le domaine de la symbolique ».

<sup>227</sup> Cf. MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 275, « l'expérience synesthésique devient une nouvelle occasion de remettre en question le concept de sensation et la pensée objective. Car le sujet ne nous dit pas seulement qu'il a à la fois un son et une couleur : c'est le son même qu'il voit au point où se forment les couleurs ».

<sup>228</sup> *Ibid.*, pp. 258-259.

<sup>229</sup> ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon saint Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 21.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 26, note 44.

Mon attitude ne suffit jamais à me faire voir vraiment du bleu ou toucher vraiment une surface dure. Le sensible me rend ce que je lui ai prêté, mais c'est de lui que je le tenais. Moi qui contemple le bleu du ciel, je ne suis pas en face de lui un sujet acosmique, je ne le possède pas en pensée, je ne déploie pas au-devant de lui une idée du bleu qui m'en donnerait le secret, je m'abandonne à lui, je m'enfonce dans ce mystère, il 'se pense en moi', je suis le ciel même qui se rassemble, se recueille et se met à exister pour soi, ma conscience est engorgée par ce bleu illimité<sup>231</sup>.

Selon Merleau-Ponty, dans cet entrelacs – (a) du ciel qui se pense en moi, (b) et du 'je sentant' où le ciel même se rassemble, se recueille et se met à exister pour soi –, disparaît toute prétention à désigner l'*expression gestuelle* comme un *acte symbolique* puisque ce n'est pas la pensée objective qui constitue la relation entre le corps sentant et le sensible, mais « la perception synesthésique est la règle<sup>232</sup> » et pourtant :

Si nous ne nous en apercevons pas, c'est parce que le savoir scientifique déplace l'expérience et que nous avons désappris de voir, d'entendre et, en général, de sentir, pour déduire de notre organisation corporelle et du monde tel que le conçoit le physicien ce que nous devons voir, entendre et sentir<sup>233</sup>.

En revenant au phénomène du parfum, cet *acte expressif* permet de reconnaître en lui – dans ce parfum répandu – l'*accouplement*, la *synchronie*, l'*échange* et la *sympathie*<sup>234</sup> entre le corps sentant et le sensible. Ce phénomène de l'arôme éprouvé par le corps, renvoie à ce que Merleau-Ponty indique par rapport à l'affinité entre le corps et la *chose sentante*, lorsque celle-ci est « émis[e] dans le secret de ma chair, et leur solidité éprouvée par moi du dedans en tant que je suis parmi elles et qu'elles communiquent à travers moi comme chose sentante<sup>235</sup> ». En fait, ces *choses sentantes* communiquent leur secret à travers mon corps. Ainsi, le parfum est la *chose sentante* qui,

Communique à tout mon corps une même manière d'être et elle me remplit. [Le parfum] est reçu dans mon corps, et il devient difficile de limiter mon expérience à un seul registre sensoriel : [il] déborde spontanément vers tous les autres<sup>236</sup>.

En fait, nous pouvons reconnaître dans le corps de Marie une *expérience synesthésique*, un acte débordant de nouveauté qui la gagne progressivement dès l'événement du retour à la vie de son frère Lazare jusqu'à l'acte même où elle porte le flacon du parfum. Entre la réalité du tombeau où se trouve déposé le corps mort de son frère et la présence de Jésus au milieu

---

<sup>231</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 259.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>234</sup> Ces termes sont employés par MERLEAU-PONTY Maurice, *op. cit.*, pp. 258-259.

<sup>235</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 151.

<sup>236</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *op. cit.* (note 231), p. 273.

d'eux qui dit : « Je suis la Résurrection et la vie » (Jn 11,25) émerge une nouveauté qui se communique dans le secret à travers le corps de Marie.

Nous pouvons noter aussi que le retour à la vie de Lazare, n'est pas un événement qui le concerne lui exclusivement. Cet événement qualifié par le même Jésus de 'résurrection et de vie' à l'état naissant, déborde et se fait sentir d'une manière différente à chaque participant et, il est donc impossible de le limiter à la seule expérience de Lazare. Notons ici que Marthe a dû confesser sa foi en Jésus comme la « Résurrection et la vie » ; Marie a dû s'adresser à Jésus lorsqu'elle est sortie de la maison en compagnie de la foule qui la suivait ; les participants sont envahis par la douleur d'avoir attendu et pleuré avec les sœurs de Lazare et avec Jésus (Jn 11,33.35) ; Lazare a dû sortir dehors pour recouvrer la vie et ensuite participer au souper qui nous occupe ici (Jn 12,2). Marie ne s'arrête pas au seul épisode qu'elle pouvait vivre dans l'intimité de son corps et qui la touche profondément, elle veut le communiquer aux autres à travers elle et par le parfum qu'elle porte. C'est ainsi que Marie se lève, et par le fait d'enjamber l'espace, se met dans une disposition d'ouverture : le corps se meut vers la découverte d'une nouveauté qu'il porte déjà au fond de lui-même. Et, en prenant l'exemple de la musique, Merleau-Ponty note ceci : « Les sens communiquent. La musique n'est pas dans l'espace visible, mais elle le mine, elle l'investit, elle le déplace, et bientôt ces auditeurs trop bien parés, qui prennent l'air de juges, échangent des mots ou des sourires<sup>237</sup> ». Marie porte en son corps ce qu'elle a trouvé en Jésus, lui qui est « Résurrection et vie » (Jn 11,25). En fait, Marie a reçu en son corps cette *poétique de la vie* de Jésus et elle fait que cette poétique « déborde spontanément<sup>238</sup> » vers les autres.

Revenons au passage de l'Apocalypse évoqué précédemment, où se trouve l'usage de la préposition '*avec*' (*pros*) trouvée en Ap. 8,4 qui indique une relation d'accompagnement, d'accord et de simultanéité, pour signifier que le parfum et la prière *s'enveloppent* et s'offrent ensemble à Dieu et devant lui. Ainsi, dans le geste de Marie, nous repérons une nouvelle expression de reconnaissance de la présence de Dieu parmi nous. Marie porte en elle la tradition johannique de l'expérience de Dieu, puisque dans l'épisode du retour à la vie de son frère, elle a reconnu en Jésus comme le fait auparavant sa sœur Marthe « Le Fils de Dieu qui doit venir dans le monde » (Jn 11,27) et « Celui qui est la Résurrection et la vie » (Jn 11,25). Pourtant, Marie se situe dans le même horizon d'expérience que celui de Jean Baptiste qui reconnaît en Jésus l'inconnu qui 'habite au milieu de nous' (Jn 1,26), l'Agneau et l'Élu de Dieu sur lequel repose l'Esprit Saint (Jn 1,29.32.33) ; de plus, Marie participe aussi de ce que Jésus

---

<sup>237</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 271.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 273.

lui-même dit à Philippe : « Celui qui m'a vu a vu le Père » (Jn 14,9). C'est ainsi que nous pouvons dire ici que, *Jésus est l'expression du Père* et que Marie a eu l'expérience de cette réalité dans l'événement du retour à la vie de son frère. Dans le geste de Marie apparaît une nouveauté qui suggère celle que Jésus avait signifiée à la femme Samaritaine :

Elle vient, l'heure où ce n'est ni sur cette montagne ni à Jérusalem que vous adorerez le Père. [...] Elle vient, l'heure – et c'est maintenant ! – où les véritables adorateurs adoreront le Père en esprit et en vérité (Jn 4, 21.23).

Par son corps, Marie adore et découvre le Père dans le corps de l'homme Jésus. En fait, Marie découvre qu'en sortant de sa position assise et en se mettant en marche, enjambant l'espace, elle peut reconnaître la présence de Celui qui '*fait vivre*' (*ζωοποιεῖν*) (5,21) ; par ailleurs, elle se reconnaîtra participante de cette *poétique de la vie* qui se répand '*avec*' ce parfum, remplissant de son arôme tous les convives présents dans la maison. Tout comme dans l'Apocalypse, le parfum et la prière des saints s'enveloppent l'un *avec* l'autre pour s'offrir à Dieu. Devant cet horizon, nous pouvons parler d'une *poétique du parfum* qui, en répandant son arôme dans toute la maison, est capable d'envelopper tous les convives. Autrement dit, Marie fait mémoire de son expérience et l'exprime par son geste en oignant le corps de Jésus. Mais, c'est d'ici que vient la nouveauté et que l'acte de Marie devient poétique : lorsque Marie exprime par son geste cette réalité que '*Jésus est l'expression du Père*', cette même réalité émerge et se montre *avec* le geste de Marie, un tel geste à pris forme à l'état naissant dans son corps dès le moment qu'elle se lève et se met en marche vers Jésus.

Le geste et l'odorat se correspondent. De cette manière, les participants à l'onction *se-tiennent-ensemble* en éprouvant chacun à sa façon l'arôme qui pénètre tout leur corps. Cet acte de se tenir ensemble constitue ce que Merleau-Ponty appelle une '*extase originelle*', de manière à ce que comme nous l'avons évoqué plus haut, « autrui et mon corps naissent ensemble de l'extase originelle<sup>239</sup> ». C'est ainsi que par le geste de Marie d'oindre le corps de Jésus, tous les convives du repas participent de cet acte, non plus comme simple spectateur privilégié de l'onction, mais en partageant ensemble une même expérience – l'événement du retour à la vie de Lazare et du repas de la communauté des frères. Il advient une sorte de *transsubstantiation*, terme théologique adopté par Merleau-Ponty pour signifier le lien entre le voyant et le visible où les deux termes se rencontrent, avec une telle réciprocité « qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu<sup>240</sup> ». En fait, ce *phénomène de l'odorat* tel que nous le présente le récit johannique relie les événements de la mort et le retour à la vie. Ainsi, le corps percevant et sentant de Marthe

<sup>239</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard [Folio-essais], 1960, p. 284.

<sup>240</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 181.

témoigne de la situation que l'on est en train de vivre devant la grotte où se trouve le corps mort de son frère : « Seigneur, il sent déjà : c'est le quatrième jour » (Jn 11,39). Et, Jésus répond : « Ne t'ai-je pas dit que, si tu crois, tu verras la gloire de Dieu ? » (Jn 11,40). La mort est reliée à la pourriture de la chair qui se 'fait sentir', tandis que la 'vie' est reliée à la gloire de Dieu. Dans la prophétie du grand prêtre Caïphe, sont reconnus et ébauchés l'échange et l'affinité entre la gloire de Dieu et la mort de Jésus : « afin de rassembler dans l'unité les enfants de Dieu qui étaient dispersés » (Jn 11,52). C'est devant cet horizon d'une *poétique de l'odorat* qu'apparaît le geste de Marie comme une *expérience synesthésique*, puisque : (a) elle a eu l'expérience du corps mort 'senti' par l'odeur de la chair qui pourrit et puis, celle du retour à la vie de son frère ; (b) ce retour à la vie est lié à l'acte poétique de Jésus de 'faire vivre' ; (c) Marie entre en action et par son geste d'oindre avec le parfum le corps de Jésus, elle reconnaît l'acte de Jésus qui vient de manifester son pouvoir sur la mort remettant en vie le corps mort de Lazare et, (d) en son geste lié au parfum qui se répand dans toute la maison, elle fait découvrir à travers toute existence vivante le grand événement de la mort et de la résurrection de Jésus. Et, le même Jésus signifie cet acte à venir : « d'avance elle a parfumé mon corps pour l'ensevelissement » (Jn 12,7).

De même, nous trouvons chez Peter Brook un autre exemple de cette expérience de l'*extase originelle* ou de ce que nous sommes prêts à appeler l'événement de la *transfiguration (des synoptiques)* entendu ici au sens d'une *trans-expression collective* signifiant l'acte d'*embrassement*. À l'occasion de la célébration du quatre centième anniversaire de la naissance de Shakespeare, l'auteur décrit ainsi son expérience :

Nous levâmes pour porter un toast à William Shakespeare. Au moment où les verres tintaient, durant une fraction de seconde, à travers la conscience commune de tous qui étaient présents, et qui se concentraient sur la même chose, l'idée que quatre cents ans auparavant un tel homme avait existé et que c'était pour lui que nous étions rassemblés s'imposa à tous. Pendant un instant, le silence devint plus profond, une bribe de ce que nous cherchions nous était donnée... Un moment plus tard, tout était effacé<sup>241</sup>.

Nous reconnaissons dans cette célébration l'acte d'*embrassement* qui traverse de l'intérieur tous les participants et les *enveloppe* dans une expression commune qui donne la raison même de ce rassemblement. C'est ce que Merleau-Ponty note lorsqu'il signifie la correspondance entre l'intériorité et l'extériorité à partir de cet exemple : « Comme la nervure porte la feuille du dedans, du fond de sa chair, les idées sont la texture de l'expérience ; son style, muet

---

<sup>241</sup> BROOK Peter, *L'espace vide, Écrits sur le théâtre*, Seuil [Essais], [1968] 1977, p. 68.

d'abord, proféré ensuite<sup>242</sup> ». De là, le rassemblement autour du quatrième centenaire de la naissance de Shakespeare ne s'arrête pas à une cérémonie effectuée en mémoire d'une aussi insigne figure, mais l'acte d'*embrassement* touche le fond même de l'être-là – '*comme la nervure porte la feuille du dedans*' – de manière à ce que le même Shakespeare émerge du fond de cet acte tenu par l'ensemble convoqué autour de lui et l'*enveloppe* ensuite de tous les participants qui deviennent alors une *expression* inattendue de cette vie d'ensemble.

Ainsi, dans notre exemple du toast à Shakespeare, l'idée initiale pour laquelle les invités sont convoqués à rendre hommage à cette célèbre figure de la littérature universelle, devient l'acte pour lequel les convives sont tous présents là – cet acte est le lieu d'une transfiguration du langage où émerge une *nouvelle expression* que quelques mots de Peter Brook reprend selon ces mots à lui, l'expérience vécue :

L'idée que c'était pour lui que nous étions rassemblés s'imposa à tous. Pendant un instant, le silence devint plus profond, une bribe de ce que nous cherchions nous était donnée<sup>243</sup>.

Enfin, nous pouvons dire que cet acte de *se tenir ensemble* est un acte poétique et il est pourtant une '*trans-expression collective*' puisque, en reprenant les termes de Merleau-Ponty à propos du monde qui parle à travers le corps, l'acte de l'ensemble se « laisse parler et se parle en moi, perce mon présent<sup>244</sup> ».

### *iii- Les réactions des convives*

Revenant à l'épisode de l'onction à Béthanie, le récit nous livre deux réactions motivées par le geste de Marie ; celle de Judas et celle de Jésus. La *première* est celle de Judas l'Ischariote, « un de ses disciples, celui qui devait le livrer et qui dit : 'Pourquoi ce parfum n'a-t-il pas été vendu trois cents deniers, qu'on aurait donnés à des pauvres ? » (Jn 12,4-5). Et, le narrateur ajoute cette information : « Il dit cela, non qu'il eût souci des pauvres, mais parce que c'était un voleur et que, tenant la bourse, il emportait ce qu'on y mettait » (Jn 12,6). Nous allons situer l'attitude de Judas en tenant compte de ce que nous venons d'évoquer à propos de la compréhension de l'acte d'*embrassement*.

---

<sup>242</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 157.

<sup>243</sup> BROOK Peter, *L'espace vide, Écrits sur le théâtre*, Seuil [Essais], [1968] 1977, p. 68.

<sup>244</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *op. cit.*, p. 156.



Ainsi, Judas attaque directement l'acte de l'onction en mettant en cause le moyen même de l'accomplissement du geste : le parfum. L'argument avancé par Judas porte sur la vente du parfum censée aider les pauvres et vise à condamner l'acte de Marie. En fait, Judas veut imposer à l'autre sa propre vision du monde, alors que cette vision est profondément pervertie puisqu'il n'a aucun souci des pauvres. Avec cette vision perverse de la réalité, Judas veut neutraliser toute initiative et créativité de la part de l'autre. Dans notre étude à propos de l'acte d'enjambement, nous avons trouvé cette même attitude de Judas, de la part des Juifs qui ont croisé les pas de l'homme guéri portant son grabat pour l'avertir que ce jour-là est un jour de sabbat. Il est bien clair qu'avec ce type d'attitude de repliement sur soi-même, il n'y a aucune possibilité d'embrasser le monde de l'autre. Dans l'attitude de Judas et des spectateurs de l'homme guéri tout simplement il n'y a pas de conscience de l'existence de l'autre.

Quant à la réaction de Jésus, il relie le geste de Marie au grand événement pascal : « Jésus dit donc : 'Laisse-la ! *Elle pensait utiliser ce parfum pour le jour de ma sépulture, et elle a fait cela maintenant*<sup>245</sup>. Car les pauvres, vous les avez toujours avec vous ; mais moi, vous ne m'avez pas pour toujours » (Jn 12,7-8). Pour comprendre le geste de Marie sur l'horizon de la Pâque imminente (six jours avant), nous allons étudier l'usage du parfum dans ce passage comme au jour de l'ensevelissement du corps de Jésus, en observant quelle quantité d'aromates est utilisée lors de ces deux moments. Lors de l'onction à Béthanie le récit note que Marie a pris « *une livre* d'un parfum de nard pur » (Jn 12,3). Selon Claude Molla, cette quantité d'après « la livre romaine équivalait à 327,45 grammes<sup>246</sup> ». En outre, au jour de la sépulture, « le mélange de myrrhe et d'aloès [est] d'environ *cent livres* » (Jn 19,39). Cela fait 32 Kg 785 grammes. Le geste de Marie est donc à comprendre dans cet horizon d'immensité et de surabondance de la manifestation de Dieu qui se laisse voir dans l'événement pascal. Ainsi, nous découvrons le sens profond de l'acte de Marie dans l'événement pascal. Dans l'acte de Marie, nous trouvons à l'état naissant ce qui sera pleinement dévoilé dans la Pâque de l'homme Jésus : le Père se montre et se manifeste dans et par le corps de son Fils.

En tenant compte de ce que nous venons de constater, nous allons dans la suite nous rendre compte de la *troisième modulation charnelle* signifiée par le terme merleau-pontinien d'*engagement* et ses correspondants sémantiques : 'habiter' et 'investir'.

---

<sup>245</sup> Traduction proposée par LÉON-DUFOUR, *Lecture de l'Évangile selon Jean, tome II*, Paris, Seuil, 1990, p. 447. Pour l'auteur, cette traduction s'accorde avec ce que dit Mc 14,8 : « Ce qu'elle pouvait faire, elle l'a fait : d'avance elle a parfumé mon corps pour l'ensevelissement ». Passage déjà cité, p. 155.

<sup>246</sup> MOLLA Claude, *Le quatrième évangile*, Genève, Labor et Fides, 1977, p. 163.

### 3. L'acte d'engagement

Nous venons de préciser le sens d'*embrassement* d'après l'épisode johannique de l'onction de Béthanie. Nous avons eu l'occasion de reconnaître l'acte d'embrassement ou d'enveloppement en tant qu'*extase originelle* qui fait naître une vie de relation commune qui se tient ensemble. Dans la suite, nous allons étudier le troisième mode de présence du corps au monde signifié par le terme '*engagement*' et ses correspondants signifiés par l'usage des verbes '*habiter*' et '*investir*'. En fait, les deux verbes que nous regroupons autour de l'acte d'*engagement* ont dans l'ensemble de l'œuvre de Merleau-Ponty des statuts très variés<sup>247</sup>. Cette variété de sens nous amène à adopter ici l'usage de ces termes, du moins de ceux qui se réfèrent explicitement à la présence du corps au monde.

[1] *Habiter le monde par le corps*. Dans notre chapitre d'ouverture, nous avons mentionné cette habitation du monde par le corps. Il s'agit d'un « corps en mouvement [qui] habite l'espace et le temps<sup>248</sup> ». Alors, ce corps en mouvement, habitant l'espace et le temps, dit l'auteur, « ne se contente pas de subir l'espace et le temps, il les assume activement<sup>249</sup> ». Dans ce passage, nous venons de reconnaître le sens merleau-pontinien d'*habiter* le monde qui n'est pas de l'ordre d'une attitude passive, attitude qui ne ferait que supporter ou se soumettre au caprice du monde ; l'acte d'*habiter* le monde se traduit davantage par une activité corporelle. Ce mouvement du corps se confronte aux conditions qu'impose la situation donnée où se trouve le corps :

En tant que j'*habite* un 'monde physique', où des 'stimuli' constants et des situations typiques se retrouvent, – et non pas seulement le monde historique où les situations ne sont jamais comparables –, ma vie comporte des rythmes qui n'ont pas leur *raison* dans ce que j'ai choisi d'être, mais leur *condition* dans le milieu banal qui m'entoure. Ainsi, apparaît autour de notre existence

---

<sup>247</sup> Quant au terme [1] '*engagement*', nous trouvons l'usage au sens d'*engagement au monde* à plusieurs reprises dans l'œuvre de Merleau-Ponty. Ainsi, dans *Phénoménologie de la perception*, tandis que dans *Le visible et l'invisible* le terme n'apparaît que trois fois et sans une référence explicite à l'engagement dans le monde. De même, dans *Eloge de la philosophie*, le terme n'apparaît que deux fois. En *Signes* le terme apparaît quatorze fois, sans avoir le statut fort du sens de *s'engager au monde*. En ce qui concerne le verbe [2] '*habiter*' dans l'œuvre *Phénoménologie de la perception*, le terme apparaît d'*abord* comme 'habitude' ou 'habituelle' et *puis* mentionne le sens d'*habiter le monde*. Dans l'ensemble de l'ouvrage *Le visible et l'invisible*, le terme évoque exclusivement le sens fort d'*habiter le monde*. Enfin, l'usage du verbe [3] '*investir*'. Ce verbe dénote le sens de s'engager, de mettre toute l'énergie physique dans une activité. Ainsi, dans *Le visible et l'invisible* l'auteur l'emploie huit fois, dans *Phénoménologie de la perception* et dans *Signes* nous ne trouvons employé ce terme que sept fois et dans *Œil et l'esprit*, le verbe n'est employé qu'une seule fois.

<sup>248</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 132.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 132.

personnelle une marge d'existence presque impersonnelle, qui va pour ainsi dire de soi, et à laquelle je me remets du soin de me maintenir en vie<sup>250</sup>.

Le fait d'habiter le monde nous met d'emblée dans le rythme dramatique de l'existence avec les autres puisque : [a] le choix personnel de la raison d'être au monde ne nous isole pas du rythme de l'ensemble des autres habitants du monde ; [b] le rythme de l'ensemble des habitants du monde est la condition de possibilité de la raison de notre choix d'être au monde ; [c] cette existence qui nous embrasse et nous enveloppe avec tous les habitants du monde fait que nous tenons vivants.

Cet acte de '*cohabiter l'espace*' qui embrasse l'un et l'autre participant, dit l'auteur,

Ne peut jamais être total : l'espace et le temps que j'*habite* ont toujours de part et d'autre des horizons indéterminés qui renferment d'autres points de vue. La synthèse du temps comme celle de l'espace est toujours à recommencer<sup>251</sup>.

Certes, il faudrait reconnaître néanmoins que le corps « habite les choses [le monde] et véhicule les significations. Ainsi, la *parole* [au sens d'une '*parole originaire*<sup>252</sup>'], chez celui qui parle, ne traduit pas une pensée déjà faite, mais l'accomplit<sup>253</sup>». Enfin, cette habitation du corps comme être ouvert au monde fait que celui-ci se laisse repérer par le regard de l'homme :

Il n'y aurait pas de mouvement effectif et je n'aurais pas la notion du mouvement si, dans la perception, je ne laissais la terre, comme 'sol' de tous les repos et de tous les mouvements en deçà du mouvement et du repos, parce que je l'*habite*, et de même il n'y aurait pas de direction sans un être qui *habite* le monde et qui, par son regard, y trace la première direction-repère<sup>254</sup>.

Le monde est le lieu de notre expérience et pourtant il cesse d'être un espace purement naturel – *sol* – puisqu'il est habité par les corps. En fait, par cette habitation, le monde est repéré par ses expressions poétiques, expressions signifiées par les traces du regard.

[2] *S'investir au monde*. La particularité de l'usage merleau-pontinien de ce terme se trouve dans ce double aspect de l'activité de l'*investissement* dans le monde : (a) *engagement* physique du corps dans une action dans le monde ; (b) *envelopper*, revêtir et doter le monde d'humanité. En ce qui concerne le premier aspect indiqué par l'*engagement du corps*, l'auteur note ceci :

---

<sup>250</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 113.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 218, note 1, l'auteur précise qu'il s'agit d'une *parole originaire* : « ce que nous disons ici ne s'applique qu'à la parole originaire, celle de l'enfant qui prononce son premier mot, de l'amoureux qui découvre son sentiment, celle du 'premier homme qui ait parlé', ou celle de l'écrivain et du philosophe qui réveillent l'expérience primordiale ».

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 493.

Je ne suis pas l'auteur du temps, pas plus que des battements de mon cœur, ce n'est pas moi qui prends l'*initiative* de la temporalisation : je n'ai pas choisi de naître, et, une fois que je suis né, le temps fuse à travers moi, quoi que je fasse. Et cependant ce jaillissement du temps n'est pas un simple fait que je subis, je peux trouver en lui un recours contre lui-même, comme il arrive dans une décision qui m'*engage* ou dans un acte de fixation conceptuelle. Il m'arrache à ce que j'allais être, mais me donne en même temps le moyen de me saisir à distance et de me réaliser comme moi. Ce qu'on appelle la passivité n'est pas la réception par nous d'une réalité étrangère ou l'action causale du dehors sur nous : c'est un *investissement*, un être en situation, avant lequel nous n'existons pas, que nous recommençons perpétuellement et qui est constitutif de nous-mêmes<sup>255</sup>.

Nous trouvons en ce passage la frontière entre une *existence naturelle* et une *existence poétique*. Pour la *première*, puisque nous ne sommes pas à l'origine de telle ou telle initiative qui font que nous soyons vivants, nous ne sommes pas l'auteur du temps et des fonctionnements de nos organes vitaux. Quant à l'*existence poétique*, notre vie humaine n'est pas un simple fait éprouvé et accepté avec résignation selon la lourdeur d'une action venue du dehors vers nous. Une *existence poétique* est tracée par des décisions qui nous engagent, des actes qui nous compromettent et nous investissent dans la réalisation d'une œuvre ; '*constitutivement*', nous sommes des 'corps' en situation. En fait, s'investir au centre du monde est un acte dramatique puisque notre existence avec les autres comme des êtres ouverts au monde, demande de notre part des décisions qui nous engagent.

Quant au sens de revêtir ou d'investir le monde d'humanité, l'auteur consigne ce qui suit :

La chose ne peut jamais être effectivement en soi parce que ses articulations sont celles même de notre existence et qu'elle se pose au bout d'un regard ou au terme d'une exploration sensorielle qui l'*investit* d'humanité. Dans cette mesure, toute perception est une *communication* ou une *communion*, la reprise ou l'achèvement par nous d'une intention étrangère ou inversement l'accomplissement au-dehors de nos puissances perceptives et comme un *accouplement* de notre corps avec les choses<sup>256</sup>.

Le corps *investit* les choses d'humanité, ce qui instaure un contact, une communion et enfin un acte d'*accouplement* entre le corps et les choses.

[3] *L'incarnation comme un acte d'engagement du corps au monde*. L'incarnation est inhérente à la coexistence avec les autres et à la cohabitation au monde puisqu'elle est la force expressive de notre engagement dans le monde. Ainsi, notre engagement au milieu du monde révèle le sens de notre incarnation collective au seuil du monde pour que ceci devienne expression de notre inter-corporéité. Il s'agit d'investir cette vie collective d'humanité. L'auteur note ce qui suit :

Je m'*engage* avec mon corps parmi les choses, elles coexistent avec moi comme sujet incarné, et cette vie dans les choses n'a rien de commun avec la construction des objets scientifiques. De la

---

<sup>255</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 490.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 376.

même manière, je ne comprends pas les gestes d'autrui par un acte d'interprétation intellectuelle. [Car] c'est par mon corps que je comprends autrui, comme c'est par mon corps que je perçois des 'choses'. Le sens du *geste* ainsi 'compris' n'est pas derrière lui, il se confond avec la structure du monde que le geste dessine et que je reprends à mon compte, il s'étale sur le geste lui-même. [...] Le *geste* linguistique, comme tous les autres, dessine lui-même son sens<sup>257</sup>.

Ce passage nous fait comprendre que l'*engagement* du corps avec les autres au milieu du monde dévoile simultanément le sens du geste d'autrui. Le sens du geste n'est pas séparé de l'acte même de son accomplissement. Ainsi, le sens du geste d'autrui se dévoile devant moi juste au moment où mon corps s'engage dans l'acte d'incarnation comme être ouvert au monde. C'est par mon acte que le geste d'autrui fait irruption dans mon champ et que je peux découvrir son sens. Enfin, pour le moment, cette brève présentation suffit à la compréhension merleau-pontinienne de l'acte d'engagement qui nous servira de point de départ pour penser la suite de notre étude. À partir de quelques exemples tirés du récit johannique, nous allons donc reconnaître le sens de cet acte d'engagement.

Nous proposerons deux épisodes racontés par le récit johannique dans lesquels nous reconnaitrons l'émergence en son état naissant et latent d'un acte d'*engagement* envers le monde et avec les autres, un acte qui s'énonce par les traces d'une *réciprocité* inter-corporelle. Les deux épisodes que nous étudierons sont : le récit de la multiplication des pains (Jn 6,1-15) et le récit de la guérison d'un aveugle-né (Jn 9,1-41). Nous allons présenter et justifier le choix de ces textes johanniques qui nous aideront à reconnaître chez l'évangéliste sa façon particulière d'aborder l'acte d'engagement. Nous allons poursuivre notre découverte autour de la réponse et de la participation de l'homme à l'initiative amoureuse de Dieu. Même si cette initiative n'est pas mentionnée à chaque épisode, elle est à la base de tout acte d'incarnation accompli par l'homme Jésus. En effet, dans notre étude précédente, nous avons eu l'occasion de découvrir dans le geste de Marie une *nouvelle expression* de la reconnaissance de la présence de Dieu parmi nous lorsqu'elle oint le corps de Jésus. Comme nous l'avons vu, l'expérience s'est donnée dans la petite communauté de frères et de quelques autres invités et en présence de Jésus. En fait, il s'agit de penser l'émergence d'une vie de relation commune qui se tient ensemble.

En ce moment-ci, nous interrogeons le récit johannique sur le point suivant : comment émerge dans cette vie qui tient ensemble l'expérience de la participation à cette vie d'être ensemble et qui demande un acte de réciprocité ? Nous trouvons une *première réponse* dans le récit de la multiplication des pains (Jn 6,1-15) où apparaît la genèse d'une expérience de *participation* avec l'entrée en scène du jeune garçon muni de ses pains et de ses poissons, en

---

<sup>257</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 226.

contraste avec la passivité de la foule qui confortablement se laisse rassasier. *Ensuite*, dans l'épisode de la guérison d'un aveugle-né (Jn 9,1-41) nous observerons l'entrée en scène de l'homme guéri et son contact avec toutes les strates de la vie sociale de son époque : l'inconnu qui l'a guéri, les voisins, les parents, les autorités, etc. Ce sera une manière d'avancer dans notre découverte de l'acte du 'se-tenir-ensemble', une telle vie étant marquée par la participation, la réciprocité et l'engagement.

### a- Il y a ici un jeune garçon

Au cours de notre étude précédente concernant l'acte d'*embrassement*, nous sommes arrivés au point d'évoquer l'*émergence d'une vie de relation commune* qui se tient ensemble, une telle vie naissant d'une *extase originelle* provoquée par l'irruption des événements qui *enveloppent* l'existence commune. Nous sommes amenés maintenant à poursuivre cette pensée de l'émergence d'une telle vie de relation commune qui se tient ensemble, ici, sur l'horizon d'un acte d'*engagement* signifié par un mouvement de réciprocité. Nous avons longuement introduit la pensée merleau-pontinienne autour de cet acte d'*engagement* ordonné par un ensemble de dispositions corporelles désigné par les verbes suivants : habiter, s'investir et s'engager. Comme point de départ de notre lecture johannique, retenons ce que nous avons déjà évoqué à ce propos :

Le corps d'autrui et le mien sont *un seul tout*, l'envers et l'endroit d'*un seul phénomène* et l'existence anonyme dont mon corps est à chaque moment la trace, *habite* désormais ces deux corps à la fois<sup>258</sup>.

Nous allons voir comment se donne cette correspondance et réciprocité dans le récit de la multiplication des pains (Jn 6,1-15). En effet, l'épisode antérieur à celui de la multiplication des pains est justement celui que nous avons retenu en vue de penser l'acte d'*enjambement*. Il s'agit du récit de la guérison du malade de Bézatha (Jn 5,1-18) où l'homme guéri est invité à prendre son grabat et à se mettre à marcher ; ce récit est suivi du discours de Jésus sur sa relation avec le Père (Jn 5,19-47), discours au cours duquel il révèle deux aspects de la *poétique* qui nous occupe. Le *premier aspect* porte sur ce qui révèle le travail d'ensemble de Jésus et du Père :

---

<sup>258</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 411.

« Mon Père travaille jusqu'à présent, et moi aussi je travaille » (Jn 5,17). En fait, ce travail révèle une *poétique dramatique vécue ensemble* constatée par le récit et observée par les interlocuteurs de Jésus : « Voilà donc pourquoi les Juifs n'en cherchaient que plus à le tuer : parce que non seulement il violait le sabbat, mais il appelait encore Dieu son propre Père, *se faisant (poiein)* l'égal de Dieu » (Jn 5,18). Ainsi, la poétique de Jésus – *se faire Dieu* – offre déjà une atmosphère dramatique au scénario de la croix qui s'annonce dès maintenant. Le deuxième aspect relève de l'*engagement* du Père et du Fils pour une poétique de la vie (*zoopoiein*) : « De même que le Père relève les morts et les fait vivre (*zoopoiein*), ainsi le Fils fait vivre (*zoopoiein*) qui il veut » (Jn 5,21). Nous allons observer comment cette *poétique de la vie* émerge d'un acte d'engagement tenu par le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples.

Dans la séquence qui nous occupe, ce que Jésus '*allait faire*' se situe dans l'horizon de sa *poétique de la vie* – faire vivre (*zoopoiein*) – en communion avec le Père. C'est à l'horizon de la *poétique de la vie* que l'acte du jeune garçon acquiert toute sa force. Ainsi, le narrateur nous rend attentif à la mise en relief de la *poétique* de Jésus lorsque nous lisons les versets suivants : (i) La poétique du Père et du Fils : « De même que le Père relève les morts et les *fait vivre (zoopoiein)*, ainsi le Fils *fait vivre (zoopoiein)* qui il veut » (Jn 5,21) ; (ii) La mise en œuvre de la poétique de la vie : « Il disait cela pour le mettre à l'épreuve, car il savait, lui, ce qu'il allait faire (*poiein*) » (Jn 6,6). Nous verrons enfin, dans cet épisode, l'élargissement du sens du '*discipulat*', puisqu'il n'est pas restreint au groupe des douze.

[1] *Le commencement d'un engagement pour une poétique de la vie.* Cette poétique est signifiée par l'acte de *manger ensemble*, une communion célébrée (au sens de faire) avec les autres. Voyons comment le récit johannique décrit la composition de la scène :

Après cela, Jésus s'en alla de l'autre côté de la mer de Galilée, de Tibériade. Une foule nombreuse le suivait, parce qu'on voyait les signes qu'il *faisait (poiein)* sur ceux qui étaient malades. Jésus gravit la montagne, et là, il s'asseyait avec ses disciples. La Pâque, la fête des Juifs, était proche. Levant donc les yeux et voyant qu'une nombreuse foule vient vers lui, Jésus dit à Philippe : 'Comment acheterions-nous des pains pour que ces gens aient à manger ? Il disait cela pour le mettre à l'épreuve, car il savait, lui, ce qu'il allait *faire (poiein)*. Philippe lui répondit : « Deux cents deniers de pains ne suffiraient pas pour que chacun en reçoive un petit peu (Jn 6,1-7).

Deux détails nous intéressent, afin de rendre compte de l'acte d'engagement à l'horizon d'une poétique de la vie.

Un *premier aspect* à prendre en compte est l'acte d'*enjambement* de Jésus qui « s'en alla de l'autre côté de la mer de Galilée, de Tibériade » (Jn 6,1). L'acte du déplacement de Jésus indiqué par l'expression « l'autre côté de la mer », est répété quatre fois dans l'ensemble de ce

chapitre (Cf. Jn 6,1.17.22.25). Nous avons évoqué ce déplacement corporel vers ‘l’autre côté’ (*péran*) comme l’émergence d’un espace scénique qui est constitué par le mouvement du corps. Nous allons comprendre ce déplacement devant l’horizon de ce que nous avons signifié lors de notre étude du chapitre deux à propos de *l’installation scénique de l’être ensemble*. Nous avons dit que l’expression ‘*l’autre côté*’ ne peut pas d’être une simple prise de distance par rapport aux déplacements habituels de Jésus, elle s’inscrit à l’intérieur d’un champ sémantique plus large qui s’ordonne autour d’une réalité signifiée par le terme ‘*autre*’ (*allos*). En fait, nous avons constaté chez Jean l’usage de ce terme ‘*autre*’ pour se référer à plusieurs situations, comme par exemple : l’autre disciple (1,37.40), d’autres barques (6,23), d’autres brebis (10,16), d’autres signes (20,30), d’autres choses (21,25). Disons pour le moment que l’acte d’enjamber de Jésus, en se déplaçant vers l’autre côté, relie les deux espaces jusqu’alors établis comme frontière entre l’en-deçà et l’au-delà. Ainsi, les frontières de l’en-deçà et de l’au-delà se correspondent et s’accordent au cours du déplacement de Jésus.

Un *deuxième aspect* à retenir de cette installation scénique est la mention de la ‘*foule*’. Selon Léon-Dufour, « Cette foule est dite ‘nombreuse’, adjectif qui chez Jean se trouve seulement en ce récit et lors de l’entrée glorieuse de Jésus à Jérusalem juste avant sa Passion (12,9.12)<sup>259</sup> ». En effet, observons la disposition scénique où apparaît d’*abord* cette indication qu’une foule nombreuse « *le suivait* » (Jn 6,2) *ensuite*, « levant [Jésus] les yeux, il voit qu’une nombreuse foule *vient vers lui* » (Jn 6,5). La disposition de la foule est définie par l’engagement du corps de Jésus situé dans un double mouvement de passivité (derrière lui) et d’activité (devant lui). Au départ, la foule se met derrière Jésus, à sa suite, et dans un après-coup, la foule se déplace pour « venir vers lui ». Ce double mouvement de marcher derrière et de venir vers lui, prépare une disposition scénique où « le corps d’autrui et le mien sont l’envers et l’endroit d’un seul phénomène<sup>260</sup> » d’apparition de l’un pour l’autre. Ce phénomène d’apparition et d’accueil de l’un et de l’autre corps (Jésus et la foule) renvoie à l’épisode des trois visiteurs qui arrivent dans la tente d’Abraham. Notons une légère évocation de cette visite dans la composition de la scène johannique : « Iahvé apparu à Abraham, aux chênes de Mambré. Abraham était assis à l’entrée de la tente, en pleine chaleur du jour. Il leva les yeux et vit qu’il y avait trois hommes debout près de lui. Il les vit et accourut, de l’entrée de la tente, à leur rencontre » (Gn 18,1-2). L’acte d’apparition pour Abraham se donne aux chênes de Mambré lorsqu’il était assis à l’entrée de sa tente. Quant à Jésus, il avait gravi la montagne en compagnie de ses disciples. Puis, tout comme Abraham, Jésus est assis et, en levant les yeux, il voit que la foule vient vers

<sup>259</sup> LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l’Évangile selon Jean*, tome II, Seuil, Paris, 1990, p. 102.

<sup>260</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 411.



lui. Pour Abraham, en levant les yeux, il voit les trois visiteurs debout près de lui. La réaction d'Abraham c'est de se mettre à courir à leur rencontre. Quant à Jésus, il fait participer Philippe à son inquiétude de la famine qui pourrait mettre aux abois cette foule qui s'avance vers lui : il s'agit d'offrir un repas assez digne pour que les hôtes de passage puissent se restaurer. Dans l'épisode des trois visiteurs, apparaît le même geste d'hospitalité exprimé par l'invitation au repas :

Mon seigneur, si j'ai trouvé grâce à tes yeux, ne passe pas loin de ton serviteur. Qu'on apporte un peu d'eau ! Lavez-vous les pieds, puis étendez-vous sous les arbres. Je vais quérir un morceau de pain. Réconfortez votre cœur, après quoi vous pourrez passer, puisque vous êtes de passage près de votre serviteur. (Gn 18,3-5).

Ce passage fait apparaître ce qui viendra à désigner le « *petit morceau* » que Philippe veut offrir à chaque participant de cette foule nombreuse. Pour Abraham, ce 'petit morceau' comprend : se laver les pieds, s'étendre sous les arbres, manger un morceau de pain, se reconforter, se reposer et puis, continuer la marche. Enfin, le geste d'accueil extériorisé par la prévision du repas évoque ce que Luc et Mathieu consignent dans la prière enseignée par Jésus aux disciples lorsqu'ils s'adressent au Père : « Notre pain quotidien, donne-le-nous chaque jour » (Lc 11,3 et Mt 6,11).

[2] *Un jeune garçon avec ses cinq pains et deux poissons*. Nous arrivons maintenant au noyau originel sur lequel est fondée une relation de réciprocité. Cet acte originel de réciprocité apparaît dans la séquence suivante :

Un de ses disciples, André, le frère de Simon-Pierre, lui dit : 'Il y a ici un jeune garçon qui a cinq pains d'orge et deux menus poissons, mais qu'est-ce que cela pour tant de monde ?' Jésus dit : '*Faites (poiein)* s'étendre les gens'. Il y avait beaucoup d'herbe en cet endroit. Les hommes s'étendirent donc au nombre d'environ cinq mille. Jésus prit donc les pains et, ayant rendu grâce, il les distribua aux convives ; pareillement aussi pour les menus poissons, autant qu'ils en voulaient (Jn 6,8-11).

En ce passage, nous observons trois modes de relations avec Jésus. À savoir, les disciples, le jeune garçon et la foule (au nombre d'environ cinq mille). En ce qui concerne les *disciples*, nous venons de constater l'intervention de *Philippe* qui affirme l'impossibilité d'avoir les moyens nécessaires pour répondre à la demande de Jésus, vu la situation et l'état où ils sont. Dans la séquence qui nous occupe maintenant, c'est *André* qui entre en scène. En fait, dans notre étude précédente, nous avons eu l'occasion de reconnaître la participation des disciples sous forme de *délibération communautaire*<sup>261</sup> à l'activité publique de Jésus. Dans cette scène, les

---

<sup>261</sup> Cf. Jn 16, 17-18 et Jn 12,20-22.

disciples y participent en proposant des solutions à la problématique provoquée par Jésus, lui qui fait apparaître le sens de la situation qu'ils traversent. Philippe avait conclu que le peu de leur avoir ne suffirait pas pour tant de gens (Jn 6,7). Dans le même ordre d'idée, André fait aussi cette remarque : « mais qu'est-ce que cela pour tant de monde ? » (Jn 6,9). La situation où ils se trouvent les excède et tout calcul n'arrive pas à faire face à l'ampleur de la réalité.

Nous allons maintenant préciser dans la séquence du récit la composition de l'espace scénique où apparaît l'acte originel de la réciprocité entre Jésus et le jeune garçon. Voyons la séquence : (1) une foule nombreuse suit Jésus ; (2) Jésus est assis en haut de la montagne avec ses disciples ; (3) Jésus lève les yeux et voit la foule venir vers lui ; (4) l'intervention de Philippe et d'André due à la demande de Jésus ; (5) le jeune garçon est aperçu avec ses cinq pains d'orge et deux poissons ; (6) les disciples organisent la foule qui s'allonge sur l'herbe ; (7) *le moment central* : le jeune garçon sort de l'espace de la foule pour aller vers la montagne où se trouve Jésus. Pour sa part, Jésus, de sa position assise, s'est mis à descendre de la montagne, puisque le texte nous dira qu'après avoir donné à manger, il « se retira de nouveau dans la montagne » (Jn 6,15). Ensuite, nous pouvons reconnaître l'acte de la rencontre du jeune garçon et de Jésus où le récit nous dit que celui-ci « prit les pains et, ayant rendu grâce, il les distribua aux convives ; pareillement aussi pour les menus poissons, autant qu'ils en voulaient » (Jn 6,11) ; (8) et enfin, le passage de l'appellatif de 'nombreuse foule' à celui des 'convives' qui étaient allongés au nombre d'environ cinq mille.

Revenons au *moment central* de la séquence proposée pour repérer un acte d'engagement marqué par une réciprocité gestuelle. *De la part de Jésus*, nous avons constaté le fondement de l'engagement de son existence tissé par une poétique de la vie (*ζωοποιεῖν*) en lien avec le Père. Ainsi, le Père et le Fils s'engagent mutuellement au milieu du monde des relations humaines pour le 'faire vivre'. *Quant au jeune garçon*, il avait fait corps avec la nombreuse foule qui venait derrière Jésus emportant avec lui ses cinq pains d'orge et deux poissons. Lorsqu'il est aperçu avec la nourriture, il sort de cette masse informe de la foule pour remettre ses pains et ses poissons entre les mains de Jésus. Nous assistons à un mouvement d'enjambement des deux côtés : du jeune qui, par un acte de désappropriation, a tout donné pour nourrir la foule et de Jésus qui offre les pains et les poissons au Père et ensuite, se met à les distribuer lui-même aux convives.

Nous voyons ici que l'acte de réciprocité n'est pas un engagement de l'un envers l'autre comme si la relation devait rester enclose entre Jésus et le jeune garçon. La réciprocité johannique est de constituer un point de contact de l'un (Jésus) et de l'autre (le garçon) en

faveur d'un troisième (la foule). Il s'agit d'une réciprocité ouverte vers un autre. Ainsi, la poétique de Jésus arrive à sa pleine réalisation lorsque ce jeune garçon se dispose à tout donner et à ne rien garder. Cet acte évoque l'offrande de la pauvre veuve des synoptiques : « cette veuve, qui est pauvre, a mis plus que tous ceux qui mettent dans le Trésor. Car elle [...] a mis de sa privation : tout ce qu'elle avait, elle l'a mis, tout son bien » (Mc 12,43.44 et Lc 21,1-4). Selon cet épisode de l'offrande de la pauvre veuve, nous pourrions reconnaître l'acte du jeune garçon, comme celui de cette femme, un acte qui engage toute sa vie.

Lié à cet acte d'engagement réciproque nous pouvons reprendre la considération de Merleau-Ponty à propos de l'acte d'habiter le monde. Sur ce point, l'auteur observe ce qui suit :

Le corps d'autrui et le mien sont un seul tout, l'envers et l'endroit d'un seul phénomène et l'existence anonyme dont mon corps est à chaque moment la trace, habite désormais ces deux corps à la fois. [Et] cette vie étrangère [...] est une vie ouverte<sup>262</sup>.

En tenant compte de cette remarque de l'auteur, nous apprécions dans l'acte du garçon et celui de Jésus, l'envers et l'endroit de l'accomplissement du geste de donner à manger. Cette expression de l'ensemble signifiée par l'acte de *donner à manger* révèle le fond même d'une 'existence anonyme' qui 'habite' à la fois le corps de Jésus et celui du garçon. Selon le récit johannique, une telle habitation renvoie à l'expérience d'une inhabitation mutuelle : « Celui qui consomme ma chair et boit mon sang demeure en moi et moi en lui » (Jn 6,56). En fait, la chair et le sang désignent ici l'être humain tout entier, l'homme Jésus dans son entièreté. Dans l'épisode qui nous occupe, le jeune garçon reçoit et accueille l'homme Jésus dans son entièreté, comme celui qui 'fait vivre' (*ζωοποιεῖν*) à la façon du Père. Et c'est cette *poétique de la vie* qui circule et habite désormais le corps de ce jeune garçon.

[3] *Les convives mangèrent et furent rassasiés.* Nous allons repérer maintenant l'attitude de cette nombreuse foule anonyme qui progressivement acquiert une physionomie propre au point de devenir les convives d'un repas où Jésus lui-même devient leur serviteur. Tout comme Abraham qui s'est mis au service de ses trois visiteurs, ici, Jésus, les disciples et le jeune garçon sont au service de cette foule allongée pour le repas au nombre d'environ cinq mille. Voyons ce que dit le texte :

Quant ils [les hommes au nombre d'environ cinq mille] furent repus, il dit à ses disciples : 'Ramassez les morceaux qui sont restés, pour que rien ne se perde'. Ils les ramassèrent donc et remplirent douze couffins avec les morceaux des cinq pains d'orge qui étaient restés après qu'ils

---

<sup>262</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 411.

eurent mangé. Les gens, voyant le signe qu'il avait *fait (poiein)*, disaient donc : 'Celui-ci est vraiment le prophète qui doit venir dans le monde ! Jésus donc, connaissant qu'on allait venir et l'enlever pour le faire *(poiein)* roi, se retira de nouveau dans la montagne, tout seul (Jn 6,12-15).

Les cinq mille hommes sont rassasiés et tous ont mangé de ces cinq pains d'orge et de ces deux poissons. Tous ont mangé les mêmes nourritures : un morceau de ces pains et une portion de ces poissons et rien d'autre. L'acte de manger ensemble dévoile à l'état naissant un acte de communion entre le Père, le Fils, les disciples, le jeune garçon et les cinq mille convives. Ensuite, les disciples ramassèrent et remplirent douze couffins avec les morceaux en supplément. Dans cet acte des disciples de 'ramasser' et de 'remplir', nous observons la plasticité d'un geste qui se fait ensemble. Ainsi, l'acte du jeune garçon, celui de Jésus et puis maintenant l'acte des disciples, constituent un seul geste, un seul acte de la *poétique de la vie* du Père et du Fils, une poétique à laquelle participent à part entière les disciples (au sens plus large du terme).

Pour sa part, les convives reconnaissent eux aussi l'acte poétique de Jésus puisqu'il ont vu « le signe qu'il avait fait *(poiein)* » (Jn 6,14). Mais, la réponse de la foule à cette poétique débordante de vie donnée par Jésus n'est pas la même que celle du jeune garçon. Puisqu'ils « allaient venir l'enlever pour le *faire roi*, Jésus donc se retira de nouveau dans la montagne, tout seul » (Jn 6,15). La foule n'a pas encore compris l'acte de Jésus, du jeune garçon [ou de la veuve], de 'tout donner'. Dans cet horizon, une poétique de la vie pour 'faire vivre l'autre', est d'un autre ordre qu'une *poétique royale (faire roi)* proposée par la foule. En fait, la foule n'a pas l'attitude de réciprocité et d'ouverture que nous apprécions chez le jeune garçon. La foule se contenterait de trouver en Jésus un grand fournisseur de nourriture, mais elle n'a pas la sensibilité que nous attendons, à savoir, celle d'une attention, d'une participation et d'un engagement envers l'autre capable de constituer un acte commun tissé par une 'poétique de la vie'. Enfin, elle lit passivement l'événement avec les catégories et selon la configuration d'autrefois : être prophète, faire roi. Jésus, au contraire, l'invite à la participation d'une œuvre d'ensemble marquée par une poétique de la vie.

Dans la suite, nous allons aborder un autre aspect de cet acte d'engagement repéré dans le récit de la guérison d'un aveugle-né (Jn 9,1-41).

## b- Une source poétique de l'engagement

Nous venons d'évoquer l'état naissant d'un acte d'engagement inter-corporel dans la réalisation d'une œuvre commune. En fait, le *jeune garçon* a donné toute sa nourriture pour que le geste d'une *poétique de la vie* soit rendu manifeste aux cinq mille convives. Nous repérons la grandeur d'une *poétique gestuelle* dans cet acte d'engagement accompli ensemble entre ce jeune garçon qui donne ses pains et ses poissons et celui de Jésus qui rend grâce et distribue ensuite aux convives. Nous allons poursuivre notre recherche autour de cet engagement où est rendue manifeste une coparticipation dans la réalisation d'une œuvre commune. Dans notre étude précédente, nous venons d'apprécier la participation de ce *jeune garçon* à cette poétique gestuelle de l'ensemble. Cette fois-ci, nous allons reconnaître une autre modalité d'engagement, celle qui apparaît dans l'épisode de l'aveugle-né (Jn 9,1-41). Elle nous aidera à rendre compte de ce que nous avons adopté comme horizon d'interrogation de notre recherche : qu'est-ce qui fait que nous nous tenions ensemble ? En fait, nous allons étudier cet acte du *se-tenir-ensemble* sous cet aspect de l'acte d'engagement comme des êtres ouverts au monde. Sur ce point, Merleau-Ponty le note :

Nous tenons debout non par la mécanique du squelette ou même par la régulation nerveuse du tonus, mais parce que nous sommes engagés dans un monde. Si cet engagement se défait, le corps s'effondre et redevient objet<sup>263</sup>.

En ce passage, nous repérons un début de réponse à notre interrogation. Ainsi, le fait de *se-tenir-ensemble* repose sur le fait de notre engagement collectif au milieu du monde. Dans la suite, nous allons confronter cette première esquisse de réponse à l'épisode johannique de l'aveugle-né. Repérons la première séquence de cet épisode.

[1] *L'acte poétique de faire voir*. L'acte de guérison de l'aveugle-né apparaît comme un événement de la manifestation de l'œuvre de Dieu. Ainsi nous l'atteste la séquence suivante :

Et en passant, il vit un homme aveugle de naissance. Et ses disciples l'interrogèrent en disant : 'Rabbi, qui a péché, lui ou ses parents, pour qu'il soit né aveugle ? Jésus répondit : 'Ni lui n'a péché, ni ses parents, mais c'est pour qu'en lui soient manifestées les œuvres de Dieu. Tant qu'il fait jour, il nous faut travailler aux œuvres de Celui qui m'a envoyé ; vient la nuit, où nul ne peut travailler. Aussi longtemps que je suis dans le monde, je suis la lumière du monde'. Ayant dit cela, il cracha à

---

<sup>263</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, pp. 302-303, note 1. Cette remarque faite par l'auteur est une réponse à l'expérience proposée par George STRATTON : les objets que nous voyons projettent sur notre rétine une image renversée. Comment peut-il y avoir une vision droite avec une image renversée ?

terre et *fit (poiein)* de la boue avec sa salive ; et il mit cette boue sur les yeux de l'aveugle et lui dit : 'Va te laver à la piscine de Siloé' (ce qui signifie : Envoyé). Celui-ci s'en alla donc et se lava, et il vint voyant clair (Jn 9,1-7).

Nous avons déjà évoqué cette partie lorsque nous avons considéré le traitement johannique du temps<sup>264</sup>. Jésus se présente ici comme la lumière qui fait voir la réalité du monde et manifeste les œuvres de Dieu. En fait, c'est dans ce double mouvement de '*lumière*' que l'engagement de Jésus apparaît : il manifeste les œuvres de Dieu et il fait voir l'endroit et l'envers du monde. C'est dans cette installation scénique que nous pouvons relever la traversée de Jésus, son acte d'enjambement. Nous avons repéré à plusieurs reprises le sens de l'enjambement de Jésus, mais ici cet acte acquiert une particulière importance puisqu'il vient de sortir du temple lorsque ses interlocuteurs « prirent des pierres pour les lui jeter, mais Jésus se déroba et sortit du Temple » (Jn 8,59). En fait, dans cet acte de 'sortir du Temple', nous pouvons reconnaître ce que nous avons constaté dans l'épisode de la *purification du temple* (Jn 2,13-22)<sup>265</sup>. Le temple qui a perdu sa raison d'être, le lieu de rencontre et de rendez-vous avec Dieu, devient maintenant un lieu de marchandise et de violence. Or, à la place du 'temple' s'érige alors le corps du Fils qui devient l'expression de la présence de Dieu et pourtant, nous pouvons apprécier un mouvement unique d'élargissement de ce qu'est la maison du Père au sanctuaire du corps de l'homme Jésus. Ainsi, l'acte de sortir du temple renvoie à cette réalité originelle où le corps de Jésus est désormais le *sanctuaire* de la présence de Dieu au monde, présence nomade et mobile, comme au temps de l'Exode. Enfin, c'est dans cette perspective que la rencontre avec l'aveugle-né prend toute sa force. Au cours de son acte de déplacement, ici comme ailleurs, Jésus opère un premier contact avec l'autre en repérant par le regard celui qui se tient devant lui. C'est ainsi qu'en 'passant Jésus voit un homme aveugle'.

Quant aux disciples, rattachés à la tradition de leurs ancêtres, ils cherchent une explication qui gommerait leur engagement en reliant ainsi la cécité de naissance à une espèce d'arbre généalogique du péché et en demandant si la cause de la cécité est due au péché de l'aveugle ou à celui de ses parents. À cette lecture de la réalité de l'aveugle, Jésus oppose la clairvoyance d'un lien entre la guérison du non-voyant et la manifestation de l'œuvre de Dieu. C'est ici que nous pouvons apprécier la nouveauté de la poétique de Jésus, puisqu'une telle œuvre n'est comparable à aucune réalité du passé comme le voudraient les disciples.

Ainsi, la nouveauté de la poétique de Jésus rend compte d'une activité qui engage son corps dans l'accomplissement de l'œuvre du Père : « Tant qu'il fait jour, il nous faut travailler

---

<sup>264</sup> Cf. Entre le jour et la nuit, p. 193s.

<sup>265</sup> Cf. Du temple au corps, p. 147s.

aux œuvres de Celui qui m'a envoyé » (Jn 9,4). C'est devant cet horizon que l'acte de Jésus acquiert toute sa force : « Ayant dit cela, il cracha à terre et fit de la boue avec sa salive ; et il mit cette boue sur les yeux de l'aveugle » (Jn 9,6). Nous pouvons percevoir au cours de cet acte la mise en place de plusieurs mouvements du corps : (a) Jésus, en passant, voit l'homme aveugle ; (b) il s'arrête de poursuivre sa marche, (c) il parle avec les disciples ; (d) s'adresse à l'homme ; (e) il se penche, se baisse et il cracha à terre ; (f) il touche la terre pour faire (*poiein*) de la boue avec sa salive ; (g) il apporte dans sa main la boue préparée et il se redresse pour se remettre à la hauteur de la position corporelle de l'aveugle ; (h) et « il mit cette boue sur les yeux » (Jn 9,6), tout en touchant le corps – les yeux – de l'homme aveugle. En fait, cette séquence gestuelle corrobore ce que nous avons découvert à propos de la poétique de Jésus liée à l'arrivée de l'heure, telle que nous la présente le récit johannique. L'arrivée de l'heure de la manifestation du Père – ici, le temps de la manifestation de l'œuvre du Père – n'est pas de l'ordre d'une '*poétique de la parole*' désengagée de la vie de l'homme, que Jésus emprunterait pour révéler son Père. La poétique dont il s'agit se manifeste plutôt, avons-nous dit, dans l'engagement du corps tout entier qui s'exprime en geste, en faveur de l'autre placé devant lui. Ainsi, l'engagement de Jésus envers l'autre est un *acte poétique*, puisque comme l'avait remarqué Paul Valéry à propos du sens de la poétique, « c'est la notion toute simple de *faire*<sup>266</sup> » qui est ici en jeu. En Jésus, c'est l'*acte de faire*, qui implique l'engagement de tout son corps, désigne l'opération de réhabiliter l'autre en homme capable de s'engager, lui aussi, comme être ouvert au monde. Cet ainsi que l'*acte de faire* manifeste l'œuvre du Père.

[2] *La source poétique d'une parole engagée.* Dans les versets qui suivent cet événement de la guérison de l'aveugle-né, nous allons repérer la constitution de la poétique de Jésus qui '*fait voir*' comme point de référence qui vient à plusieurs reprises dans l'ensemble du récit de cet épisode de guérison. L'engagement de l'ancien aveugle se fonde sur cet acte poétique de Jésus qui l'a rétabli et le fait voir. Maintenant, c'est l'ancien aveugle qui devient l'acteur principal au point que Jésus sort de la scène pour y revenir plus tard.

Afin de bien comprendre l'autre *niveau d'engagement* que nous observerons ici, retenons ce que nous avons considéré dans notre étude précédente à propos de la participation du *jeune garçon*. Nous avons observé dans l'acte de ce *jeune garçon* le commencement d'une vie commune lorsqu'il s'engage à tout donner au bénéfice d'un troisième. Ainsi, une fois qu'il a accompli son acte de donation, il s'efface et le récit ne nous donne aucune piste sur ce qui est advenu à ce jeune homme. En fait, l'*ancien aveugle* nous permettra de poursuivre pourtant la compréhension

---

<sup>266</sup> VALÉRY Paul, *Introduction à la poétique*, Paris, Gallimard, 1938, p. 26.

johannique de cet acte d'engagement où apparaît une correspondance entre l'initiative personnelle (le cas de Jésus) et l'initiative d'autrui (l'ancien aveugle). Il s'agit de reconnaître la *formation* (émergence) de l'engagement de l'*autre* (l'autrui, l'autre côté, par rapport à l'initiative personnelle) et la naissance d'un acte de réciprocité. Pour reconnaître donc l'engagement de cet ancien aveugle, nous observerons comment il se situe devant l'acte poétique de Jésus et comment se déroule le drame de son existence provoqué par l'incompréhension de ses spectateurs. L'homme doit rendre compte de lui-même aux voisins et aux Pharisiens ; la poétique de Jésus les atteint indirectement de même que les parents de l'aveugle.

[3] *L'affirmation d'une identité : « Je le suis » (Ego eimi) (Jn 9,9)*. Repérons donc l'attitude de l'ancien aveugle face aux *voisins*. Le texte observe ce qui suit : « Les voisins donc et ceux qui l'avaient vu auparavant – car c'était un mendiant – disaient : 'N'est-ce pas celui qui se tenait assis et mendiait ?' D'autres disaient : 'C'est lui?'. D'autres disaient : 'Nullement, mais il lui ressemble'. Celui-ci disait : 'Je le suis' (*Ego eimi*) » (Jn 9,8-9). En fait, ce n'est plus seulement l'ancien aveugle qui commence à voir ; lui aussi fait voir, puisque lui-même engage ses voisins dans un 'renversement' du voir : il n'est plus désormais un mendiant. Ainsi, la réponse de l'aveugle met à l'épreuve le désir et le préjugé de toujours voir en lui un homme mendiant et malade. Par sa voix qui fait irruption, il brise une telle conversation close : « Je le suis » (Jn 9,9). C'est l'avènement d'une parole d'engagement affirmant son identité ; elle permet aussi aux voisins de s'ouvrir et d'entrer en relation avec l'homme guéri. Cette ouverture engage pareillement les voisins à s'intéresser à cet acte de nouveauté : « Comment donc tes yeux se sont-ils ouverts ? ». À cette demande, l'ancien aveugle ne fait que revenir à la source poétique de sa vie nouvelle. Ainsi, l'homme guéri participe de cette poétique de Jésus, d'*abord*, en ayant récupéré le *pouvoir de voir* ; *ensuite*, l'homme guéri découvre son *pouvoir de 'raconter'* en se racontant dans un récit poétique : « L'homme qu'on appelle Jésus a fait (*poiein*) de la boue et m'en a enduit les yeux, et il m'a dit : Va à Siloé et lave-toi. J'y suis donc allé, et m'étant lavé j'ai recouvré la vue » (Jn 9,11). Dans cet acte, nous apercevons un dépassement de la dualité de l'activité (l'initiative de Jésus) et de la passivité (l'aveugle en tant que bénéficiaire). Nous assistons plutôt ici à un seul acte de Jésus qui s'élargit et rayonne en se prolongeant dans l'acte de l'homme guéri : « L'homme qu'on appelle Jésus a fait... J'y suis donc allé... ».

[4] *La participation de l'homme à l'œuvre de Dieu*. Concernant la relation entre l'homme guéri et les Pharisiens, le récit donne cette information : « On amène aux Pharisiens l'ancien aveugle. C'était un sabbat, le jour où Jésus avait fait (*poiein*) de la boue et lui avait ouvert les yeux » (Jn 9,13-14). Cette fois-ci, c'est le narrateur qui se réfère à la poétique de Jésus d'ouvrir les



yeux de l'homme aveugle, mais avec cette précision temporelle : « c'était un jour de sabbat » (Jn 9,14). Comme nous l'avons déjà noté, c'est une journée aux normes religieuses très sensibles et Jésus est accusé une fois de plus de ne pas vouloir l'observer. Dans le passage suivant Jésus prend position par rapport au sabbat :

Alors qu'un homme reçoit la circoncision un sabbat pour que ne soit pas violée la Loi de Moïse, vous vous irritez contre moi parce que j'ai rendu la santé à un homme tout entier un sabbat. Cessez de juger sur l'apparence, mais jugez selon la justice (Jn 7,23).

C'est pourquoi, le fait de rendre la santé à l'*entièreté* de l'homme un jour de sabbat est un acte de justice.

Revenons à la scène où l'homme guéri se trouve devant les Pharisiens et au moment où ceux-ci lui demandèrent comment il avait recouvré la vue. En réponse à cette demande, l'homme reprend et met en parole son récit poétique : « Il m'a mis de la boue sur les yeux, et je me suis lavé et je vois » (Jn 9,15). À la réponse de l'ancien aveugle, tout comme les voisins, les Pharisiens eux aussi sont bouleversés dans leur compréhension de la relation de l'homme croyant avec Dieu jusqu'alors commandée par les règles de la piété. Ce qui les amène à dire : « Ce n'est pas un homme qui vient d'auprès de Dieu, puisqu'il ne garde pas le sabbat » (Jn 9,16). D'autres mettent en doute la véracité d'une telle 'théologie' de l'observance de la Loi. Ainsi, d'autres Pharisiens se demandent : « Comment un homme pécheur peut-il *faire (poiein)* de tels signes ? » (Jn 9,16). Et le narrateur ajoute : « Et il y avait division parmi eux » (Jn 9,16). La présence de l'homme guéri dans ce milieu enfermé dans la lecture d'un Dieu terriblement éloigné de la réalité de l'homme, cette présence déclenche un sérieux débat sur la participation même de l'homme à l'œuvre de Dieu.

Nous pouvons noter ensuite, dans l'intervention de l'ancien aveugle, une transformation de la compréhension de la participation de l'homme à l'œuvre de Dieu. Avant d'arriver à ce déplacement, repérons la progression de cette compréhension : (a) *d'abord*, un groupe de Pharisiens attaché à sa tradition théologique, refuse de reconnaître l'œuvre venant de Dieu lorsque l'acteur transgresse l'observance du sabbat ; (b) *ensuite*, un autre groupe met l'accent sur l'évidence du signe perceptible à leurs yeux et, bien qu'un homme pécheur ne peut en principe pas le faire ; (c) *enfin*, vient l'appréciation de l'ancien aveugle lui-même lorsque les Pharisiens lui donnent la parole pour s'exprimer : « 'Toi, que dis-tu de lui, de ce qu'il t'a ouvert les yeux ?' Il dit : 'C'est un *prophète*' » (Jn 9,17). Selon cette expression, l'homme guéri s'engage à reconnaître publiquement l'*autre*, celui qui lui a rendu la vue. Notons que cet homme s'est présenté aux voisins comme '*celui qui est*' (*Ego eimi* : Je le suis), une expression réservée à Jésus

seul. Nous verrons dans la séquence qui suit que l'homme guéri prendra véritablement une position prophétique lorsqu'il développera, à partir de son expérience, la poétique de Jésus et qu'il l'annoncera comme l'accomplissement de l'œuvre de Dieu<sup>267</sup>.

[5] *La poétique de Jésus est bien l'accomplissement de l'œuvre de Dieu.* Ensuite, l'homme guéri est appelé une seconde fois à un interrogatoire et se soumet à « rendre gloire à Dieu ! » (Jn 9,24). Les opinions divisées de l'un et l'autre groupe autour de la légitimité de l'acte de Jésus deviennent cette fois-ci une seule opinion négative : « Nous savons, nous, que cet homme est un pécheur » (Jn 9,24). L'homme appelle donc à l'évidence du phénomène de sa guérison : « je ne sais qu'une chose, c'est que j'étais aveugle et qu'à présent je vois » (Jn 9,25). Cet appel à reconnaître le phénomène qui se montre de toute évidence devant eux, évoque ce que Jésus déclare à plusieurs reprises, par exemple en Jn 10,37-38, lorsqu'il révèle une vie de réciprocité avec le Père : « Si je ne fais (*poiein*) pas les œuvres de mon Père, ne me croyez pas ; mais si je fais (*poiein*), quand même vous ne me croiriez pas, croyez les œuvres, afin de connaître une fois pour toutes que le Père est en moi et moi dans le Père ». En ce passage, Jésus montre que son acte poétique, ce qu'il fait, révèle sa relation de réciprocité avec le Père. Dans le cas de l'homme guéri, par le fait de reconnaître la source poétique de sa guérison, il rend compte de sa profonde implication dans ce qui est l'homme Jésus. Il s'engage de tout son corps à rendre compréhensible la poétique du geste de Jésus qui devient, avec les mots de l'homme guéri, le récit poétique d'une parole proférée de l'expérience vécue.

Ainsi, à la demande des '*enquêteurs*' incrédules devant sa guérison « comment l'a-t-il ouvert les yeux ? » (Jn 9,26), l'ancien aveugle répond : « Je vous l'ai déjà dit, et vous n'avez pas écouté. Pourquoi voulez-vous l'entendre à nouveau ? Voudriez-vous, vous aussi, devenir ses disciples ? » (Jn 9,27). Nous observons ici l'impuissance de l'évidence du geste quand, de l'autre côté, où résiste à accepter et à accueillir la créativité de la manifestation de Dieu. Pour eux, Dieu ne peut pas se montrer à l'œuvre autrement que selon leurs critères préétablis. En fait, les '*enquêteurs*' renoncent à habiter le monde de l'homme guéri. Cette neutralisation de la réalité de l'autre empêche tout acte de reconnaissance de la part des enquêteurs. Mais, pour l'ancien aveugle, c'est l'occasion d'exprimer ses convictions issues de sa propre expérience qu'il sait relier à la conscience commune de son peuple :

C'est bien là l'étonnant que vous ne sachiez, vous, d'où il est, alors qu'il m'a ouvert les yeux. Nous savons que Dieu n'exauce pas les pécheurs ; mais si quelqu'un est pieux et fait (*poiein*) sa

---

<sup>267</sup> Nous ne nous référons pas à l'intervention des parents de l'ancien aveugle (Jn 9,18-23) puisqu'une telle façon d'engagement face à la réalité, nous l'avons largement développé dans la partie précédente (cf. l'épisode de la 'multiplication des pains' et l'attitude des disciples excédés par la réalité).

volonté, celui-là, il l'exauce. Jamais on n'a ouï dire que quelqu'un ait ouvert les yeux d'un aveugle-né ! Si cet homme ne venait d'auprès de Dieu, il ne pourrait rien *faire* (*poiein*) (Jn 9, 30-33).

L'expérience de l'homme guéri l'engage à reconnaître l'origine divine de Jésus. Il s'étonne que ses interlocuteurs ne sachent pas 'd'où il est' venu (Jn 9,30). Pour lui, cet homme '*vient d'auprès de Dieu*' parce qu'il a ouvert les yeux d'un aveugle. Pour arriver à cette conclusion, il donne deux arguments théologiques tirés de l'Écriture. Le *premier argument* porte sur une connaissance collective : « nous savons » (Jn 9,31) Nous trouvons cette expression dans le Psaume 78,3 : « Ce que nous avons entendu et que nous savons, ce que nous ont raconté nos pères, nous raconterons à la génération future ». Autrement dit, tout le monde sait que « la face d'*Iahvé* est contre les malfaisants, les yeux d'*Iahvé* sont vers les justes et les oreilles vers leur clameur : ils crient et *Iahvé* les entend » (Ps 34,17.16.18). En fait, Jésus est un homme qui fait (*poiein*) la volonté de Dieu. Le *deuxième argument* porte sur une réalité jusqu'alors irréalisable : personne avant Jésus n'a guéri un aveugle-né. S'il peut le *faire*, c'est parce qu'il vient de Dieu. Enfin, l'homme guéri reconnaît dans l'acte poétique de Jésus l'accomplissement de l'œuvre de Dieu.

[6] *Rencontre et reconnaissance entre l'homme guéri et Jésus.* L'homme guéri vient d'être jeté dehors et c'est dans cet endroit que se passe la scène suivante. Tout comme l'usage de la *skène* du théâtre grec antique<sup>268</sup>, ce déplacement vers le dehors renvoie à une installation scénique où la totalité de l'acte arrive à son dénouement lorsque l'homme guéri rencontre Jésus. Cette scène du 'dehors' reste cachée à la vue directe des spectateurs. Chose curieuse, l'intériorité est dans le dehors. Repérons donc cette disposition scénique dans le passage suivant :

Jésus apprit qu'ils l'avaient jeté dehors et, le trouvant, il dit : 'Crois-tu, toi, en le Fils de l'homme ?' Celui-ci répondit, et il dit : 'Et qui est-il, Seigneur, pour que je croie en lui ?' Jésus lui dit : 'Et tu l'as vu, et celui qui parle avec toi, c'est lui'. Il déclara : 'Je crois, Seigneur', et il se prosterna devant lui. Et Jésus dit : 'C'est pour un jugement que moi je suis venu en ce monde : pour que ceux qui ne voient pas voient, et que ceux qui voient deviennent aveugles' (Jn 9,35-39).

En ce passage apparaissent plusieurs détails qui nous permettent de reconnaître le point d'arrivée d'une progression de l'acte de l'engagement et de l'habitation réciproque au monde. Voyons donc cette progression : (a) Tout a commencé par la poétique de Jésus – « il a fait » – qui entraîne l'acte d'enjambement de l'homme aveugle vers la piscine de Siloé – « J'y suis donc allé ». En fait, l'acte de voir l'amène à affirmer son identité jusqu'alors inaperçue et confondue au rôle d'un mendiant « Je le suis » (*Ego eimi*) (Jn 9,9). Lié à cet acte d'affirmation de son identité, il reconnaît l'autre qui l'a guéri. Il reconnaît en Jésus un prophète. (b) *Ensuite*, l'ancien

---

<sup>268</sup> Cf. La *skène* parmi nous, p. 145s.

aveugle revient à la source poétique de sa vie nouvelle en mettant en parole son récit poétique : 'son vécu' est ainsi raconté de vive voix. De même, à travers son récit poétique, l'ancien aveugle découvre en Jésus quelqu'un venant de la part de Dieu et dont l'acte poétique est bien l'accomplissement de l'œuvre du Père. (c) *Enfin*, dans cette dernière scène située en dehors, l'ancien aveugle s'apprête à vivre une autre expérience personnelle : voir celui qui l'avait guéri.

En fait, le seul qui puisse accéder à voir vraiment Jésus, à le reconnaître est l'ancien aveugle. Les voisins ont voulu le voir : « 'Où est-il ?' Il dit : 'Je ne sais rien' » (Jn 9,12) et les parents ont reporté leur totale méconnaissance de l'identité de celui qui a guéri leur fils : « Mais comment il voit maintenant, nous n'en savons rien, ou qui lui a ouvert les yeux, nous, nous n'en savons rien » (Jn 9,21). Les 'enquêteurs' de l'homme pareillement ont indiqué leur méconnaissance de l'origine (*procedence*) de Jésus : « Nous savons, nous, que Dieu a parlé à Moïse, mais celui-là, nous ne savons d'où il est » (Jn 9,29). Enfin, dans la scène de la rencontre de l'ancien aveugle avec Jésus, lorsque celui-ci l'engage à une confession de foi – « Crois-tu, toi, en le Fils de l'homme ? » (Jn 9,35) –, l'homme lui répond : « Et qui est-il, Seigneur, pour que je croie en lui ? » (Jn 9,36). Nous arrivons ici au moment le plus solennel d'une rencontre où le corps advient à l'expression poétique la plus profonde. Jésus lui répond : « Tu l'as vu, et celui qui parle avec toi, c'est lui » (9,37). Jésus est reconnu au cours d'une expérience de voir et de dialogue avec l'homme guéri. C'est dans le maintenant, le présent vif, au cours de l'acte de voir et de parler, dans la foulée de quelque chose qui est en train de se faire, c'est là qu'est aperçu et reconnu Jésus par l'homme guéri. C'est ici que se dévoile et se fait connaître l'*homme inconnu* dont a parlé Jean Baptiste, en disant : « Au milieu de vous se tient quelqu'un que vous ne connaissez pas » (Jn 1,26). Ainsi, en dehors de la frontière du déjà vu et du déjà connu, émerge cet homme inconnu qui se place au milieu de notre réalité humaine en invitant les hommes à participer au déroulement d'un acte poétique qui *fait vivre*.

La réaction de l'ancien aveugle incarne ensuite un double mouvement corporel, de parole et de geste : « 'Je crois, Seigneur', et il se prosterna devant lui » (Jn 9,38). C'est en ce geste que véritablement l'homme guéri « rend gloire à Dieu ! » (Jn 9,24), mais pas au sens attendu par ses enquêteurs. Selon Léon-Dufour, le geste accompli par l'homme guéri de se prosterner (*proskuneo*) devant Jésus « acquiert le sens fort d'adorer quand il a pour objet Dieu même, ainsi dans le dialogue avec la Samaritaine (Jn 4,20-23). Ici, il comporte un sens encore plus riche : celui qui est l'objet du geste n'est-il pas le nouveau Temple de la présence ?<sup>269</sup> ». En fait,

---

<sup>269</sup> LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l'Évangile selon Jean*, tome II, Seuil, Paris, 1990, p. 348.

l'homme guéri reconnaît dans le corps de l'homme Jésus la présence de Dieu parmi son peuple. Jésus est la *skène*, il est la tente de la demeure de Dieu dressée parmi nous. L'homme peut reconnaître en Jésus ce que lui-même éprouve dans sa propre chair : la présence agissante de Dieu.

Enfin, Jésus donne une explication à sa condition de '*Fils de l'homme*' dans la lignée du 'Juge eschatologique' selon le livre de Daniel (Dn 7,13). Ce jugement se manifeste sous une forme de chiasme : « ceux qui ne voient pas voient, et ceux qui voient deviennent aveugles » (Jn 9,39). En fait, l'épisode de guérison de cet aveugle-né qui arrive à voir, est pareillement un récit où ses interlocuteurs voyant deviennent progressivement aveuglés par leur propre savoir, devenant ainsi incapable de reconnaître la créativité de l'œuvre de Dieu qui se manifeste dans la vie de l'*autre*.

\*

Concluons ce chapitre en retenant les aspects les plus importants de la poétique gestuelle dans l'acte d'incarnation selon une *disposition* des corps au milieu du monde. Nous avons adopté la notion de *disposition corporelle* pour signifier le lien entre le geste et le drame de manière à aborder la *poétique gestuelle* dans l'acte d'incarnation des corps au monde selon les trois dispositions corporelles de Merleau-Ponty : enjambement, embrassement et engagement. Nous verrons ensuite que ce qui relie le geste au drame et celui-ci à la théâtralité et à la dramaticité, à cette étape de notre recherche, est la notion du *geste* comme *disposition*. En fait, nous avons évoqué le but de notre recherche en indiquant qu'il s'agit de penser la relation avec autrui comme habitants du monde à partir de la *disposition poétique* du geste corporel. Selon cette perspective, la notion chrétienne de l'incarnation vise l'engagement chrétien tels des êtres ouverts au monde par le fait que, selon Merleau-Ponty, « après l'Incarnation, Dieu a été dans l'extérieur, [puisque] on l'a vu à un certain moment [et] en un certain lieu<sup>270</sup> ». En fait, le sens de l'incarnation depuis celle de l'homme Jésus est un mouvement vers le monde qui entraîne un engagement personnel et inter-corporel. L'incarnation révèle notre implication et notre commune appartenance au monde. Ainsi, nous avons recueilli à partir de quelques épisodes du récit johannique le déploiement poétique de l'événement de l'incarnation de l'homme Jésus au milieu de la réalité humaine.

---

<sup>270</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, [Nagel : 1966] 1996, p. 212.

Dans notre recherche, nous avons porté une spéciale attention à la participation progressive et inter-corporelle d'*autrui* à l'initiative poétique de l'homme Jésus. En fait, nous avons essayé de répondre à cette question : comment *autrui* participe et s'implique dans l'initiative poétique de Jésus selon l'acte d'enjamber, d'embrasser et de s'engager au milieu du monde ?

Quant à l'acte d'*enjamber*, nous avons à nous poser cette question : comment le récit johannique aborde l'acte d'enjambement de Jésus lors de son entrée sur scène et lors de sa rencontre avec les autres ? Nous avons observé que tout acte d'enjambement de Jésus est lié à son 'regard' indiqué par cette référence : « levant les yeux » vers la foule, vers le Père, vers l'heure qui arrive ou encore, vers le temps pour découvrir le 'maintenant' de la moisson. En fait, tout acte d'enjambement de Jésus constitue pour lui un mouvement de déplacement vers l'autre, au point que les hommes qui reconnaissent en lui l'Élu de Dieu (Jn 1,34), enjambent leur vie vers Celui qui les fait vivre (*ζωοποιειν*). Ainsi, son entrée en scène (Jn 1,29-38) et le contact avec ses premiers disciples dévoilent une certaine disposition du corps qui demande l'engagement de toute une vie. En fait, 'enjamber' est un acte banal et quotidien, mais avec Jésus, cet acte porte en lui une interrogation radicale qui engage toute une vie : « Que cherchez-vous ? » (Jn 1,38). Nous trouvons ici *un premier aspect* de la spécificité johannique par rapport à la pensée de Merleau-Ponty. Chez Jean, l'acte d'enjambement comporte une disposition de radicalité qui est liée à la recherche personnelle et ensuite, cette recherche est approfondie dans une expérience communautaire, puisque les deux disciples « vinrent et virent où il demeurait, et ils demeurèrent chez lui » (Jn 1,39). Ainsi, l'acte quotidien d'enjamber est envahi par une attitude radicale définie progressivement à la suite du Maître. En fait, les deux disciples se mettront désormais en chemin à la suite du Christ comme des êtres ouverts au monde et disponibles pour rencontrer les autres.

Nous trouvons une autre spécificité johannique, lorsque Jésus rencontre l'*autre* selon l'épisode de la guérison du malade de Bézatha (Jn 5,1-17). Ce passage montre Jésus en plein acte de déplacement où il enjambe l'espace vers Jérusalem. De la rencontre de Jésus avec l'homme malade, nous retenons l'acte du regard, le dialogue entre l'un et l'autre et cet appel de Jésus adressé à l'homme de se lever et de marcher. Nous trouvons chez Merleau-Ponty à la source d'inspiration de sa pensée les expériences de situations limites de l'être humain : la cécité, les membres fantômes, la maladie mentale, les troubles psychologiques et le malade en phase terminale. L'auteur trouve appui sur certaines 'conclusions' de la médecine, de la psychologie, et surtout de la psychanalyse pour aborder ces situations humaines. Quant au

récit johannique, Jésus aborde la réalité humaine dans sa situation existentielle la plus concrète et la plus dramatique. Le récit johannique nous montre le présent visible du phénomène théâtral de l'existence poétique de Jésus. D'abord, Jésus voit la situation dans laquelle se trouve la personne concrète. Par exemple, lorsqu'il se trouve à Jérusalem, à l'occasion d'une fête juive, il distingue à la piscine de Bézatha parmi la foule des malades la personne souffrante dans sa singularité. Ensuite, Jésus s'approche de la personne malade et lui adresse une parole qui touche la profondeur de sa situation : « Veux-tu recouvrer la santé ? » (Jn 5,6). Jésus provoque chez le malade le désir de recouvrer la santé. Le malade pour sa part, trouve l'occasion d'être écouté pour raconter son histoire. Le malade s'exprime et se sent écouté par quelqu'un qui s'intéresse à sa vie. Puis, Jésus lui dit : « Lève-toi ! » (Jn 5,8). Nous en avons conclu que l'acte d'enjambement de Jésus comporte indissociablement l'acte de *faire enjamber l'autre*, pour que l'homme malade puisse récupérer le pouvoir de se tenir debout face au monde en se redressant, en se levant et en se mettant à marcher.

En outre, dans cet épisode de la guérison du malade de Bézatha, nous trouvons un *premier élément* qui nous aide à découvrir le phénomène de la théâtralité présent dans le quatrième évangile. Le récit nous décrit deux moments de cette réalité dramatique. Repérons donc le premier moment. Le texte nous dit qu'il s'agit d'un homme qui « souffrait de sa maladie depuis trente-huit ans » (Jn 5,5). D'abord, nous pouvons noter que le *drame* de sa réalité humaine 'malade' il le porte en lui-même depuis longtemps. En fait, le *drame* est dans son corps et il le vit à travers son corps. Puis, repérons que la situation 'dramatique' de son existence ne pose aucun problème pour *les autres* qui sont en pleine santé et qui con-vivent avec lui et avec une « multitude de malades » (Jn 5,2), au point qu'ils s'apprêtent à célébrer une fête tout près d'eux. Nous pouvons noter que, pour le récit johannique, ce qui n'est pas dramatique et qui ne pose pas de problèmes pour ceux qui sont en pleine santé et qui vivent à côté de la multitude des malades, s'avère justement ce qui est le plus dramatique. Nous avons indiqué cette situation comme une ironie dramatique très particulière au récit johannique.

Nous allons décrire le *deuxième moment* de cette réalité théâtrale que nous observons dans l'épisode de la guérison du malade de Bézatha. Lorsque l'homme malade recouvre la santé apparaît un autre mouvement dramatique. Le fait d'avoir récupéré la santé pose un problème à ceux qui sont habitués à voir en lui un homme malade. L'homme guéri incarne maintenant la bonne santé mais aussi le drame de l'incompréhension de ceux qui ne reconnaissent pas l'authenticité d'un tel acte. Nous apprécions à nouveau ici une ironie dramatique du récit johannique. Le fait d'être guéri incommode les spectateurs qui n'arrivent pas à comprendre ce

qui s'était passé avec cet homme ancien-malade. Nous pouvons noter ici que l'émergence d'une nouveauté portée dans le corps de l'homme guéri est aussi un acte dramatique. Mais, cet acte dramatique qui porte en lui une nouveauté, est ce qui lui permettra de *faire* de sa vie une *poétique dramatique*. Puisqu'il cherchera des mots pour dire sa situation, il annoncera la sainteté de l'homme qui l'a guéri, il portera en lui l'avant (homme malade) et l'après (homme guéri) en racontant aux autres la nouveauté qu'il vit en son corps et enfin, il rencontrera Jésus (au temple) pour confirmer en sa présence ce que Jésus a fait en lui est bien un acte poétique.

Il est temps maintenant de rendre compte de l'acte d'*embrassement*. Nous avons dit que l'*acte d'embrassement* nous permet de penser la relation du *se-tenir-ensemble* où l'expression de la *disposition corporelle* est marquée par la connivence, l'accointance, le contact, l'enveloppement, l'enchantement et l'entrelacement de l'un et l'autre participant de cette vie en relation de réciprocité. Nous avons posé cette question au récit johannique : comment l'acte d'incarnation révèle une relation de réciprocité entre le Père et le monde ? En fait, nous avons trouvé l'initiative de Dieu qui aime le monde comme la base fondatrice de toute relation que Dieu entretient avec le monde. L'homme découvre que, dès le commencement, il est aimé gratuitement et généreusement par Dieu. En cet amour originaire et fondateur du Père envers le monde, de telle façon apparaît l'acte d'embrassement dès la perspective de l'initiative des disciples envers le Maître. Ainsi, dans l'onction de Marie lorsqu'elle touche le corps de Jésus, elle découvre par son geste le fait que '*Jésus est l'expression du Père*' ; en fait, cette réalité émerge et se montre à travers le geste qu'elle est en train d'accomplir. Ainsi, l'acte d'embrassement apparaît dans l'intime correspondance entre le geste de Marie qu'elle est en train de faire au vif du présent et la profonde réalité de Jésus : il est l'expression de la présence de Dieu, l'oint et l'élu du Père ; il est aussi celui sur qui repose et demeure l'Esprit Saint.

Dans les deux épisodes – le retour à la vie de Lazare (Jn 11,1-45) et l'onction de Béthanie (Jn 12,1-9) – nous découvrons une autre lecture de la dramatique johannique : le passage du *drame existentiel* de l'événement de la mort à la *poétique de la vie en acte*. Nous n'allons pas évoquer ici tous les détails du drame de la mort de Lazare qui enveloppait ses deux sœurs, la foule des voisins et le même Jésus. Mais, retenons au moins le '*passage*' qui s'opère de la douleur à jubilation, de la mort au retour à la vie, de la perte de tout espoir à l'avant-goût de l'expérience de la '*résurrection et la vie*' en acte. Cette expérience de vie qui '*embrasse*' l'ensemble des participants autour de Lazare, aboutit à l'acte où Marie entre en scène avec son flacon de parfum pour oindre le corps de Jésus. En fait, nous avons dit que ce geste de Marie dépasse tout acte symbolique puisqu'il est l'expression de ce qu'elle a vécu par anticipation au cours de



l'épisode du retour à la vie de son frère et puisque cet acte d'expression est l'annonce de la Pâque du Maître. Dans l'acte poétique de Marie sont reliés les deux événements suivants : l'annonce par Jésus, lors de l'épisode de Lazare, qu'il est la résurrection et la vie et que cette vérité sera pleinement accomplie dans sa Pâque : dès le commencement, le Père se montre et se manifeste dans et par le corps de son Fils.

En effet, l'acte d'*engagement* vise le fait d'habiter le monde par le corps. Il s'agit de penser l'émergence d'une vie de relation commune qui se tient ensemble. Pour arriver à cette découverte, nous avons interrogé le récit johannique sur le point suivant : comment émerge, dans des corps qui se tiennent ensemble, l'expérience de la participation, une telle participation demandant un acte de réciprocité ? Nous avons évoqué deux épisodes du récit johannique pour penser cet acte d'engagement. Les deux épisodes sont les suivants : le jeune garçon avec ses cinq pains et deux poissons et l'autre jeune garçon aveugle de naissance. Il est vrai que cet acte d'habiter nous situe dans le rythme dramatique de l'existence avec les autres puisque le « *milieu banal*<sup>271</sup> » qui nous entoure, réagit sur la raison de notre être au monde. Mais il est bien vrai aussi que cet acte d'habiter le monde entraîne une existence poétique tracée par des décisions qui nous engagent avec les autres au monde. Nous verrons comment les deux épisodes étudiés montrent une progression vers une réciprocité partagée.

Dans le premier cas, le jeune garçon participe à la vie de Jésus dans sa poétique de 'distribuer' les aliments aux convives. Tout ce que le récit rapporte de ce jeune homme, c'est le geste qu'il accomplit de donner sa nourriture. Il est au commencement d'un acte d'engagement commun. Le récit ne nous dit plus rien de ce qui est advenu à ce jeune homme. Quant au jeune garçon aveugle de naissance, nous observons chez lui un autre registre d'engagement. Il est au commencement, au milieu et à la fin de l'action. Chose curieuse, dans son cas, tout a commencé par un geste : l'acte poétique de Jésus et le prolongement de cet acte lorsqu'il l'envoie à la piscine de Siloé. *Ensuite*, au milieu de cet événement, c'est la parole qui prend place pour faire advenir une parole poétique engagée. L'homme rend compte de sa nouvelle situation en se référant à la source poétique de sa vie nouvelle. Enfin, le dénouement de l'acte s'achève par un autre moment gestuel : la prosternation de l'homme guéri devant celui qui lui a rendu la vue. C'est le moment le plus noble d'un corps engagé qui reconnaît en se prosternant l'accomplissement de l'œuvre de Dieu dans sa propre vie.

Enfin, nous observons dans l'épisode de la guérison de l'aveugle-né (Jn 9,1-41) la mise en place d'une série de situations dramatiques qui nous intéresse pour avancer dans notre

---

<sup>271</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, pp. 113.

découverte de la dramatique johannique. Nous avons remarqué dans cet épisode le mouvement qui part d'un '*acte poétique*' vers une '*poétique dramatique*'. En fait, l'*acte poétique* s'opère dans l'engagement du corps de Jésus pour accomplir l'œuvre du Père. Cet acte se manifeste lorsqu'il « cracha à terre et fit (*poiein*) de la boue avec sa salive ; et mit cette boue sur les yeux de l'aveugle » (Jn 9,6). Jésus, par son 'acte de faire', s'engage de tout son corps pour réhabiliter l'autre en homme capable de s'engager, lui aussi, comme être ouvert au monde. C'est ainsi que son acte de faire manifeste l'œuvre du Père et se constitue en l'expression de la présence agissante de Dieu au milieu du monde. Quant à la '*poétique dramatique*', elle concerne l'engagement de l'ancien-aveugle. Pourquoi la nouvelle situation de l'ancien-aveugle est-elle dramatique ? Parce qu'il trouve des oppositions de tous les côtés de ses relations humaines : les voisins qui veulent toujours le voir dans un rôle d'aveugle ; les Pharisiens qui font appel à la faute grave de n'avoir pas observé le jour du sabbat ; les parents qui n'ont pas accompagné la nouvelle situation du fils en s'excusant que celui-ci, à l'âge adulte, peut s'exprimer par lui-même ; les 'enquêteurs' qui demandent que l'ancien-aveugle rende 'gloire à Dieu' déclarant devant eux que Jésus est un pécheur. Dans toutes ces situations, l'homme guéri prend position et s'engage de tout son corps à sauvegarder 'la source poétique de sa vie nouvelle'. C'est pourquoi son acte devient poétique : l'homme guéri s'engage et se confronte à son entourage en montrant à chaque moment la nouveauté de sa vie actuelle. Il récupère son pouvoir de '*voir*', mais aussi il découvre son pouvoir de '*raconter*' en se racontant dans un récit poétique : « L'homme qu'on appelle Jésus a fait (*poiein*) de la boue et m'en a enduit les yeux » (Jn 9,11).

Dans le chapitre qui suit, nous allons vérifier la pertinence de notre étude sur la poétique gestuelle en dialoguant avec Balthasar autour de la notion du drame.

## Chapitre VI : L'action dramatique du corps

Dans le chapitre précédent, nous avons justifié l'intérêt de penser la *phénoménalité du geste* comme une *disposition du corps* plutôt que comme un simple acte symbolique. En fait, ce qui est en jeu dans cette compréhension, c'est la réalité même du mystère de l'Incarnation. Nous avons montré le risque de penser le *geste* selon une portée strictement *symbolique* puisqu'elle met en péril la réalité même de l'événement ou de l'acte qui nous certifie qu'il 'a vraiment eu lieu'. Pour une interprétation symbolique, la 'chose même' ne peut rien dire de soi-même puisqu'elle est incapable de nous dévoiler son mystère et pourtant elle réclame un autre acte ou une autre réalité pour se raconter ou se signifier. En revanche, le *geste* comme *phénomène d'expression du corps* apparaît d'abord comme l'indice ou l'émergence d'un 'logos' à l'état naissant dans la confluence de deux commencements (incarnation-résurrection). Puis, ce *logos du geste* se montre au milieu de la scène du monde en forme de *rhizome* par la *disposition* des corps en acte au cours d'un présent vivant. Enfin, ce *logos du geste* se propose encore comme l'ouverture d'une incarnation du corps au monde par un acte de 'faire' (dramaticité) en tant qu'expression poétique de la *doxa* divine (théâtralité). Selon ce regard phénoménologique de l'émergence du *logos* du geste, nous sommes dans l'événement du milieu où apparaît la manifestation des corps qui se montrent à travers le geste. Nous venons d'aborder la disposition du 'se-tenir-au-milieu' pour penser l'incarnation des corps au milieu du monde.

Au cours de nos chapitres précédents, nous avons noté à plusieurs reprises, et nous l'aborderons sérieusement ici, ce que le récit johannique reconnaît être un *acte dramatique* lorsque le corps de l'homme Jésus se situe au cœur du conflit. Sur ce point, le terme 'drame' au sens étymologique du grec 'drama' veut dire 'action' accomplie sur scène. En fait, nous avons déjà vu chez Aristote sa compréhension élémentaire du 'drame' liée à l'agir. Pour l'auteur, «l'action est la base, l'âme de la Tragédie<sup>272</sup>». Cette action se déroule selon une série d'événements au cours de laquelle est perceptible un processus intersubjectif fait d'oppositions, de conflits, de situations pénibles ainsi que de situations douloureuses et d'événements graves ou tragiques qui inspirent la terreur ou la pitié<sup>273</sup>. En fait, il se trouve

---

<sup>272</sup> ARISTOTE, *Peri Poiêtikés*, trad., BATEUX Charles, *Les quatre poétiques*, vol 1, Paris, Saillant et Nyon, 1771, Ch. 6, 8, pp. 53-55.

<sup>273</sup> Cf. CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre, A-K*, Paris, Larousse-Bordas, 1998, pp. 522-523.

qu'au milieu de la relation humaine, il y a des oppositions, des dissymétries et des luttes qui entraînent un processus fait de toute sorte de conflits et d'événements graves.

En effet, notre approche du *drame* se fera à travers la lecture johannique de Balthasar afin de penser l'*action* en termes de *poétique dramatique* (théâtralité et dramaticité). Aborder la '*Théodramatique*' de Balthasar comporte un double intérêt. *D'une part*, nous allons vérifier la pertinence de notre approche de la 'poétique gestuelle' en dialoguant avec sa 'dramatique'. *D'autre part*, en lien avec le souci d'une 'vérification' de notre approche de la poétique, nous allons interroger sérieusement l'auteur sur sa théologie de la participation humaine dans l'œuvre divine à partir de sa compréhension du 'drame'. À cet effet, nous chercherons dans la '*Théodramatique*' de Balthasar des indices qui nous permettront de comprendre l'*action* en lien avec le *drame* en tenant compte de son économie *phénoménologique* et *dramatique*. Nous allons développer cette partie selon les termes que nous avons précisés en notre chapitre d'ouverture<sup>274</sup>. Recourir à la compréhension '*dramatique*' de cet auteur (selon les aspects théologique et théâtral) permettra aussi de mieux préciser la spécificité de notre approche poétique. *Ensuite*, nous allons étudier comment l'auteur aborde le lien entre l'aspect *dramatique* et l'aspect *théologique* de sa démarche pour penser l'action à partir de sa notion du '*pro nobis*'. Nous allons interroger la nature même de la '*Théodramatique*' de Balthasar et la notion de 'substitution' (*à la place de*) qu'il y affirme. Une dramatique par substitution ou par représentation est-elle pensable ? Sous le régime du « *commercium* » est-il possible de penser une théologie de l'action et de la participation ? En effet, nous dialoguerons avec l'auteur et nous contesterons certains points de sa « *dramatique* » à partir de notre lecture johannique et de notre compréhension de la poétique dramatique du geste.

Comment le récit johannique fait-il apparaître l'acte dramatique où Jésus est mis par ses opposants au cœur du conflit ? Nous observons au moins deux attitudes : [i] la violence de la part des opposants et, [ii] la réaction de Jésus qui consiste à aller jusqu'au bout (Jn 13,1). Repérons quelques traits de ces deux attitudes pour signifier, dès à présent, l'horizon devant lequel nous prenons position pour dialoguer avec Balthasar.

[1] *D'une part*, en ce qui concerne l'attitude des opposants aux gestes et paroles de Jésus, nous apercevons une perversité de la part des opposants qui se servent des gestes et des paroles de Jésus pour l'enfermer dans un réseau de conflits et inventer ensuite un argumentaire ayant pour but de justifier la mise en place de plans et de processus d'opposition, de trahison et de violence. Ensuite, ce processus aboutit à l'élimination et à la disparition

---

<sup>274</sup> Cf. À propos de la '*Théodramatique*' de Balthasar, p. 87s et Présentation du chapitre V, p. 106.

physique de l'adversaire en tant que corps ouvert au monde. Le processus dramatique arrive ainsi à son point le plus tragique avec l'élimination totale de l'adversaire : corps, geste et parole. Au-delà de l'accomplissement de cet acte tragique, il n'y a rien à attendre sauf la mort, par laquelle tout retourne au calme, la haine et la violence étant enfin apaisés. Selon cette perspective, les opposants aux gestes et paroles de Jésus sont restés dans l'encadrement *tragique* de l'événement signifié par la terreur, l'horreur et la cruauté de l'acte. Ainsi, l'acte tragique se développe dans un espace ténébreux et funeste provoquant la frayeur devant une telle réalité pathétique de la mort.

[2] *D'autre part*, le récit johannique décrit d'autres aspects de cet acte dramatique. Ainsi, dès le 'commencement' de l'incarnation de l'homme Jésus au milieu du monde, il éprouve le refus des hommes, car « il est venu chez lui, et les siens ne l'ont pas accueilli » (Jn 1,11). Face à ce refus, Jésus lui-même prend position devant le drame de la croix : « Si le grain de blé tombé en terre ne meurt, il reste seul ; mais s'il meurt, il porte beaucoup de fruit. Qui aime sa vie la perd, et qui hait sa vie en ce monde la conservera pour la vie éternelle » (Jn 12,24-25). Dans une telle situation dramatique, comme le note Merleau-Ponty dans son livre *Humanisme et terreur* :

Il n'y a pas de place pour des actions neutres ou indifférentes, le silence même joue son rôle et les transitions sont insensibles de l'intention à l'acte, du moi à autrui, de l'opposition à la trahison<sup>275</sup>.

En fait, dans cette attitude, il ne s'agit pas de subir passivement ou de refuser le *drame* de l'existence, mais d'affronter le mal – le chef de ce monde, selon Jean – pour dévoiler la perversité et l'abomination de son acte, même s'il faudra y perdre sa propre vie. Face à cette réalité hostile, Jésus décide aller jusqu'au bout : « Et que dire ? Père, sauve-moi de cette heure ! Mais voilà pourquoi je suis venu à cette heure-ci » (Jn 12,27 ; 13,1).

Nous approcherons la dramatique johannique selon la *deuxième attitude* pour penser l'*action* sous l'aspect de la *poétique*. Nous allons penser l'action sous l'angle du '*drame*' (action et événement) pour en dégager ensuite une *poétique gestuelle* selon le récit johannique. En effet, revenant aux deux attitudes que nous venons de proposer, qu'est-ce qui change et fait la différence entre la *première attitude*, celle des opposants à Jésus et la *deuxième attitude*, celle de Jésus et de ses proches ? Pourquoi la *première attitude* reste-elle sous le regard d'une dramatique de la terreur et de la fureur tandis que la *deuxième attitude* s'offre comme un *acte* poétique, théologique et artistique ? Autrement dit, quelle est la *poéticité* de l'attitude de l'ensemble Père,

---

<sup>275</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Humanisme et terreur*, 1974, in, *Œuvres*, édition établie et préfacée par Claude LEFORT, Paris, Gallimard [Quatro], 2010, p. 215.

Fils et Esprit Saint en lien avec les disciples, au cours du drame de la croix en lien à l'événement de la résurrection ? Enfin, pourquoi penser le drame de la croix sous l'angle d'une poétique gestuelle ? Voyons donc l'usage du récit johannique dans la *dramatique* de Balthasar.

## 1. Le récit johannique dans la dramatique de Balthasar

Après avoir indiqué dans le *chapitre d'ouverture*<sup>276</sup> l'intérêt de rendre compte de la '*Théodramatique*' de Balthasar, nous allons préciser maintenant l'enjeu de notre approche de l'œuvre de l'auteur dans chaque thématique que nous aurons progressivement à développer. Disons pour le moment, qu'il nous intéresse d'interroger Balthasar sur son économie *phénoménologique-dramatique*, afin de nous demander comment l'auteur se sert du récit johannique pour penser l'*action dramatique* ; une telle dramatique est abordée par l'auteur en termes d'*esthétique* dramaturgique. Quant à nous, le fait d'aborder cette économie *phénoménologique-dramatique* s'avère important pour voir comment émerge dans la pensée de l'auteur une 'théologie de l'action et de la participation' humaine à l'œuvre de Dieu.

De manière à nous situer dans l'ensemble de la '*Théodramatique*<sup>277</sup> de Balthasar, nous allons présenter brièvement la problématique que l'auteur s'engage à creuser tout au long de son œuvre composée de 4 tomes et de 5 volumes. En fait, l'auteur précise qu'après l'*esthétique théologique* apparaît la '*Théodramatique*' qui s'insère dans l'ensemble de son triptyque entre l'esthétique et le théologique. Selon l'auteur, l'esthétique porte sur la *Théo-phanie (le beau)*, la dramatique concerne la *Théo-praxie (le bien)* et la logique s'occupe de la *Théo-logie (le vrai)*. Quant au drame, il est lié à la praxis ou à l'action divine et à l'éthique. Retenons ainsi dès le départ la place que l'auteur donne à la '*Théodramatique*' dans l'ensemble de son triptyque :

Celui qui dit 'esthétique', qu'il entende par là l'acte même de la perception ou son objet 'beau' et 'glorieux', reste encore enfermé dans une statique, qui n'est pas à la hauteur du phénomène. L'esthétique doit se renoncer et partir à la recherche de nouvelles catégories. Pareillement, celui qui dit 'théologie' arrivera aussi à une statique, qui ne sera justifiée que s'il a d'abord expérimenté la dynamique de la Révélation comme événement, pour chercher, en se fondant sur elle, à explorer sa profondeur. [...] Nous sommes ainsi invités à la tâche de développer une Dramatique divine. [...]

<sup>276</sup> Cf. À propos de la '*Théodramatique*' de Balthasar, p. 87s et Présentation du chapitre V, p. 106.

<sup>277</sup> Cf. Présentation du plan de la *Théodramatique* de Balthasar en annexe II, pp. 600-602.

L'esthétique était essentiellement une théorie de la perception. La dramatique est chose entraînante, c'est une doctrine du mouvement. [...] À vrai dire, dans la dramatique divine, cette scène sera celle de Dieu, c'est ce qu'Il fait qui reste toujours le contenu décisif de l'action<sup>278</sup>.

En ce passage nous observons quelques détails qui intéressent la suite de notre étude : [1] L'auteur relie l'*esthétique* à l'*acte de la perception* de ce qui est 'beau' et 'glorieux'. Alors, cet *acte de la perception esthétique* du 'beau' et du 'glorieux' est dépourvu d'une portée phénoménale puisque son objet est enfermé dans une réalité statique. Autrement dit, l'acte esthétique, ayant marqué par son objet statique, « n'est pas à la hauteur du phénomène ». [2] D'où vient que l'*esthétique* et aussi la *théologie* doivent renoncer à leur propre catégorie pour aller à la recherche d'une autre, dans ce cas, celle de la '*dramatique*'. Derrière cette procédure se trouve la dialectique hégélienne pour signifier le moment de l'opposition ou de la négation de l'affirmation de la thèse antérieure. [3] En ce qui concerne la *Révélation*, celle-ci est un événement et pourtant, l'auteur s'apprête à développer une '*Dramatique divine*' dont l'acteur principal retrouvé sur la scène est Dieu lui-même. Suivant l'argument de l'auteur, il situe la révélation au plan événementiel, ce qui veut dire qu'il s'agit d'un phénomène qui porte sur la 'rencontre' de Dieu avec l'homme. Alors, quelle place est réservée pour l'homme dans cette 'dramatique' appelée 'divine' ? [4] Enfin, l'auteur indique sa compréhension de l'esthétique et de la dramatique. L'*esthétique* est une théorie de la perception et son objet est *statique*, alors que la *dramatique* est une doctrine du mouvement et son contenu est *phénoménal*.

Ce bref aperçu de l'enjeu argumentatif de Balthasar pour entreprendre l'écriture de sa '*Théodramatique*', nous permet d'évoquer ici l'angle sur lequel nous dialoguerons avec l'auteur. En fait, il nous intéresse de prendre position sur sa pensée autour de l'*action* liée à la *dramatique*. Pour arriver à rendre compte de cette approche, nous allons interroger l'auteur sur deux aspects de sa compréhension de l'*action* selon sa lecture johannique<sup>279</sup> : [i] l'économie

---

<sup>278</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Prolégomènes*, tome I, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1973] 1984, pp. 14-16.

<sup>279</sup> Nous aurons deux façons de procéder dans notre méthode de lecture de la *Théodramatique* de Balthasar. [1] En ce qui concerne l'exposition et le développement autour de l'économie *phénoménologique-dramatique*, nous allons chercher dans les trois premiers volumes de l'ouvrage cité, le lien entre (i) sa lecture johannique, (ii) sa méthode phénoménologique et (iii) son approche dramatique pour penser l'*action*. En fait, dans ces trois premiers volumes, l'auteur présente sa méthode de travail offrant une vision globale du parcours qu'il est en train de développer. Quant à nous, ce qui guidera notre approche de la *Théodramatique* c'est l'usage du récit johannique, de sorte que là où apparaissent dans l'ouvrage des citations des versets johanniques, nous chercherons à constater le lien entre les deux autres composants évoqués afin de découvrir ce qu'est l'*action dramatique* pour l'auteur. [2] Quant à la deuxième procédure de lecture, elle concerne plus particulièrement les deux derniers volumes où l'auteur aborde spécifiquement l'*action* et la *participation*. Les deux volumes sont : *L'action* (tome 3) et *Le dénouement* (tome 4). Notre intérêt portera sur la compréhension 'théologique' de l'action où interviennent le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les croyants (disciples). Ainsi, nous serons attentifs au phénomène de l'*action* en tant que *participation* des croyants à l'œuvre divine ou à la dramatique divine.

*phénoménologique-dramatique*. Balthasar s'est profondément inspiré du quatrième évangile pour penser sa 'théologie'. En outre, l'auteur admet avoir employé une méthode phénoménologique et avoir adopté une approche dramatique pour penser sa théologie. Partant de ce fait, comment interviennent ces trois éléments (lecture johannique, méthode phénoménologique et approche dramatique) pour penser l'action ? Selon la mise en place de sa méthode (économie), qu'est-ce qu'est l'action pour l'auteur ? [ii] théologie de l'action et de la participation. Nous demanderons notamment quelle théologie de l'action et de la participation se dégagent de sa réhabilitation contemporaine de l'idée de 'substitution' ou du 'merveilleux échange'. Autrement dit, dans quelle mesure l'action et la participation humaine à l'œuvre divine marquée par l'idée de la 'substitution' rend-elle compte du *se-tenir-ensemble* et du *faire-ensemble* du Père, du Fils et de l'Esprit Saint en lien avec les croyants (disciples) ?

Dans la suite, nous allons aborder l'économie *phénoménologique-dramatique* de Balthasar selon le présupposé de base de notre lecture du récit johannique. Nous avons trouvé dans les trois premiers volumes (*Prolégomènes, L'homme en Dieu et Les personnes dans le Christ*), la mise en place des présupposés de base de l'économie *phénoménologique-dramatique* de Balthasar, présupposés qui lui serviront à penser l'action divine et la participation humaine sous l'angle de la *dramatique*. Ainsi, nous interrogerons l'auteur sur sa compréhension du *drame* et de l'action pour reconnaître ensuite, comment l'approche phénoménologique apparaît ou manque dans telle ou telle compréhension. En fait, à mesure que nous présenterons les présupposés dramatiques de l'auteur, nous montrerons pareillement la spécificité de notre recherche.

#### **a- Les termes d'une action dramatique**

Nous sommes amenés à retracer l'économie phénoménologique et dramatique de Balthasar pour penser l'action dramatique. Nous n'avons pas l'intention de mettre en question l'accès 'dramatique' adopté par l'auteur pour penser les données de la Révélation divine. Bien que nous soulignerons de quelques 'doutes raisonnables' sur certaines affirmations théologiques et dramatiques proposées par l'auteur et que les données de la Révélation se prêteraient à être interprétées autrement, nous ne chercherons pas de prime abord à éliminer ou à contredire les



arguments fondamentaux de sa ‘*Théo-dramatique*’ pour montrer ensuite, en quoi nous avons dépassé le ‘maître’. En effet, notre prétention est bien modeste, car nous voulons *penser avec l’auteur* à partir du dévoilement de la *problématique fondamentale* de son approche de la ‘dramatique’, pour signifier par suite la spécificité de notre recherche. En fait, nous avons plusieurs points communs : la lecture du récit johannique, le fait de penser la Révélation sous l’angle de la dramatique, l’intérêt de penser l’action et la participation de tous les composants du drame. En outre, nous avons aussi nos différences : Balthasar pense l’*action dramatique* devant l’horizon du transcendantal du Bien (l’éthique), selon ces termes : l’individu qui se demande ‘*qui suis-je*’, la suprématie de la *parole* pour penser le *drame épique* et l’usage des outils dramatiques comme le rôle, l’auteur, l’acteur, le metteur en scène et le public ; tandis que nous pensons l’*action* sous l’angle de la *poétique* selon la phénoménalité de l’apparition des corps sur la scène, au présent vivant, cette apparition faisant émerger une dramaticité (faire) et une théâtralité (fait) du geste. Enfin, Balthasar pense sa ‘*Théo-dramatique*’ comme une synthèse de la théologie systématique qui englobe la *totalité* du mystère de la Révélation en son état d’achèvement. Nous pensons notre *poétique dramatique* en son état naissant (*in statu nascendi*) et en train de se faire.

### *i- Sous la perspective du drame*

Balthasar mentionne deux tendances de son économie phénoménologique-dramatique, formulées de la manière suivante :

Nous allons tenter de tirer parti des catégories du drame en vue de la théodramatique chrétienne. L’entreprise pourrait sembler à la fois abstraite et banale. Abstraite parce qu’on paraît s’engager sur une voie latérale, qui détourne du point central, qui introduit un élément de jeu théâtral dans le sérieux de la Révélation, qui grève sa lumière des ambiguïtés d’une parabole (‘théâtre du monde’) dont la portée, d’ailleurs, fait aujourd’hui question. Banale, car chacun sait bien que dans la Révélation biblique il s’agit d’une action divine, que la vie d’Abraham, de Moïse, de David, des prophètes, de Jésus, de ses apôtres, comporte toutes sortes de péripéties dramatiques qui sont éclairantes par elles-mêmes, et n’ont pas besoin de l’appui d’une dramatique terrestre. [...] Seule, finalement, l’exécution de notre ‘dramatique’ pourra montrer si elle est féconde ou non<sup>280</sup>.

<sup>280</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Prolégomènes*, tome I, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1973] 1984, p. 20.

En ce passage apparaissent les deux tendances de l'approche de Balthasar pour penser la révélation chrétienne avec de catégories dramatiques. D'*une part*, l'auteur admet l'appui et l'application ou l'exécution d'une théorie dramatique terrestre en vue de la théologie chrétienne. Il s'agit d'introduire dans la Révélation des catégories du drame et des éléments de jeu théâtral, ceux-ci étant éventuellement comme des '*lumières*' pour la Révélation, à la manière d'une parabole du 'théâtre du monde'. D'*autre part*, l'auteur reconnaît qu'à l'intérieur même de la Révélation apparaissent 'toutes sortes de péripéties dramatiques éclairantes par elles-mêmes'. Dans le *premier cas*, les outils dramatiques sont au service de la théologie et dans le *deuxième cas*, le drame est à l'intérieur de la même Révélation. En effet, ce passage laisse entendre la particulière préférence de l'auteur pour l'application d'une théorie dramatique (première tendance) quand il dit que : « seule l'exécution de notre 'dramatique' pourra montrer si elle est féconde ou non<sup>281</sup> ». En ce qui nous concerne, nous avons pris dans notre chapitre d'ouverture une claire préférence pour la deuxième tendance afin de reconnaître le drame dans sa phénoménalité à l'intérieur de la Révélation.

Pour le moment, retenons les deux éléments de l'économie *phénoménologique-dramatique* évoqués – *catégories dramatiques* et *phénomène dramatique* – pour repérer comment l'auteur les met en place et en fait usage. Ainsi, dans le passage suivant, l'auteur montre une claire inclination pour l'aspect phénoménologique du drame lorsqu'il critique la manière dont Hegel conçoit le drame chrétien comme la synthèse d'une conscience de l'unique vérité globale et pourtant, comme la fin ou la disparition du théâtre :

Notre tâche n'est pas de légitimer pour aujourd'hui ou pour demain l'existence d'un théâtre chrétien. Elle est de réfléchir sur la dramatique intrinsèque de la Révélation que Hegel dans des pages décisives a méconnue. La prépondérance du réel n'infirmes ni la possibilité du drame, ni à plus forte raison le caractère dramatique de l'existence dans le cadre de la Révélation. Mais si celle-ci est la suprême condition pour que l'existence (et le drame qui en est le reflet) connaisse un tragique authentique qui ne se dissipe pas dans le non-sens, alors la voie est libre pour prendre en considération les éléments intrinsèquement dramatiques de la Révélation elle-même<sup>282</sup>.

L'auteur fait sortir une fois de plus les deux éléments évoqués pour écrire sa théologie : (a) le drame comme représentation de l'existence (la tragédie grecque, chez Calderon, chez Shakespeare) et, (b) le caractère intrinsèquement dramatique de la Révélation elle-même. Alors comment l'auteur jouera-t-il avec ces deux éléments ? Dans le passage cité plus haut, Balthasar a déjà livré sa méthode d'approche : l'aspect *parabolique* du 'théâtre du monde' qui servira de lumière à la Révélation. Ensuite, l'auteur reconnaît que depuis le Moyen Âge il y a eu des

<sup>281</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Prolégomènes*, tome I, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1973] 1984, p. 20.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 101.

tentatives pour mettre en scène les contenus de la Révélation, mais que cela « n'a été fécond pour la théologie systématique. Il n'y a aucun traité de théologie où les noms de Calderon ou de Shakespeare aient paru dignes d'être mentionnés<sup>283</sup> ». D'où vient que, pour l'auteur « le moment est donc venu de tenter une synthèse : la théologie nous y pousse du dedans, et du dehors par le drame un riche matériel se trouve préparé<sup>284</sup> ». À la question que nous venons de poser sur l'usage du 'drame' et des données de la 'Révélation', l'auteur répond en indiquant que son intérêt est de faire une 'synthèse' du *dedans* (la Révélation) et du *dehors* (le riche matériel du drame). Pour arriver à cette 'synthèse', l'auteur s'engage à « élaborer, à partir du drame de l'existence un inventaire utilisable pour une théo-dramatique chrétienne<sup>285</sup> ». Balthasar qualifie cette dramatique existentielle de « naturelle<sup>286</sup> » comme « système des catégories du dramatique<sup>287</sup> » qui devait « s'acheve[r] dans la dramatique 'surnaturelle' entre le Dieu de Jésus-Christ et l'humanité<sup>288</sup> ».

D'après ce que nous venons d'évoquer, Balthasar s'apprête à saisir les données de 'Révélation dans une 'synthèse' systématique'. Alors, de quelle synthèse s'agit-il ? Est-ce qu'il s'agit d'une synthèse scolastique qui aborde les données de la Révélation au sens d'une *totalité thématique* dont l'exemple est la '*Somme Théologique*' de saint Thomas d'Aquin ? Est-ce qu'il s'agit d'une *synthèse perceptive* au sens phénoménologique du terme ? Nous pouvons penser qu'il s'agit de ce dernier mode de la synthèse puisque l'auteur lui-même admet que la 'Révélation' ne s'apprend que *phénoménologiquement*. En tout cas, l'auteur est bien conscient au moins de la mise en place de cette synthèse :

Il ne s'agit pas de couler la théologie dans une forme nouvelle et jusqu'ici étrangère. Elle doit tirer cette forme d'elle-même, la posséder déjà implicitement. [...] Mais cette Révélation est tout entière dramatique<sup>289</sup>.

En parallèle à l'approche phénoménologique, nous trouvons aussi une autre perspective qui confirme la prétention de l'auteur d'une *synthèse conceptuelle* et *thématique*. Cette perspective se laisse entendre lorsque Balthasar note la raison pour laquelle la totalité de la Révélation est dramatique. Elle est, dit l'auteur, « l'histoire d'un engagement de Dieu pour le monde qui est

---

<sup>283</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Prolégomènes*, tome I, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1973] 1984, p. 101.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 101.

sien, d'une lutte entre Dieu et la créature à la recherche de sa raison d'être et de son salut<sup>290</sup>». Tout en tenant compte de ce présupposé de base, l'auteur compose ses 5 volumes de la *Théodramatique* en commençant par la mise en perspective du drame avec l'outillage du théâtre (v 1) ; ensuite, vient une anthropologie neutre (v 2) ; puis, une christologie (v 3) ; après, une sotériologique (v 4) et enfin, une dramatique trinitaire (v 5). À cet effet, pour l'auteur, la relation de Dieu avec l'homme est marquée par un acte dramatique où « Dieu se trouve dès le premier moment de la création 'engagé' dans le monde ; il y a ainsi dès lors une dramatique entre Dieu et l'homme<sup>291</sup>». En tenant compte d'une telle réalité originelle de la dramatique divine, nous nous demandons si la lutte se situe *grosso modo* 'entre Dieu et l'homme', le contenu du drame ne serait-il pas une histoire d'infidélité, de péché et de connivence spontanée de la part de l'homme avec le mal.

En tenant compte du présupposé balthasarien du 'drame', voyons maintenant comment le récit johannique nous dévoile une dramatique bien complexe de plusieurs réalités qui se convoquent, s'enchevêtrent l'une l'autre dans un tissu qui surpasse le cadre temporel chronologique et local d'une scène particulière. Nous allons énumérer quelques réalités de cette dramatique :

[1] *L'accueil qui n'a pas eu lieu* : « Il est venu chez lui, et les siens ne l'ont pas accueilli » (Jn 1,11). Cet acte de non-accueil entre les êtres vivants remonte à l'épisode de Caïn et Abel : « suis-je le gardien de mon frère ? » (Gn 4,9).

[2] *La table renversée* : il n'y aura plus de marchand dans la Maison du Père et le *commerce* entre Dieu et l'homme est aboli puisque le Père s'est rendu présent et visible dans le corps du Fils (Jn 2,13-18).

[3] *Le drame entre la lumière et la nuit, entre le mal et la vérité* : « La lumière est venue dans le monde, et les hommes ont préféré les ténèbres à la lumière, car leurs œuvres étaient mauvaises » (Jn 3,19-21 et 12,35). La peur d'être exclu de la synagogue : le cas des parents de l'aveugle-né (Jn 8,18-23) ; des chefs des synagogues qui « ne se déclaraient pas, de peur d'être exclus de la synagogue ; car ils préférèrent la gloire des hommes à la gloire de Dieu » (Jn 12,42-43).

---

<sup>290</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Prolégomènes*, tome I, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1973] 1984, p. 102.

<sup>291</sup> *Ibid.*, pp. 104-105.

Ensuite, le drame est composé aussi [4] de la rupture de relation entre clans : « Comment ! toi qui es juif, tu me demandes à boire, à moi, qui suis une femme samaritaine ! Les Juifs en effet n'ont pas de relations avec les Samaritains » (Jn 4, 9.19).

[5] *Le fanatisme religieux* : « Voilà pourquoi les Juifs n'en cherchaient que plus à le tuer : parce que non seulement il violait le sabbat, mais il appelait encore Dieu son propre Père, se faisant l'égal de Dieu » (Jn 5,18). Dans cette radicalité aveuglante, le langage ne coïncide plus :

Pourquoi ne connaissez-vous pas mon langage à moi ? Vous avez, vous, le diable pour père, et ce sont les convoitises de votre père que vous voulez accomplir. Celui-là était homicide dès le commencement, et il ne s'est pas tenu dans la vérité (Jn 8,43-44).

[6] *Le drame entre les disciples* : le reniement de Pierre (Jn 13,38 ; 18, 15-18.25-27) ; la trahison de Judas (Jn 13,2.21.27) ; la mer agitée comme expression de la communauté naissante : « Et déjà l'obscurité était venue, et Jésus ne les avait pas encore rejoints et la mer s'agitait au souffle d'un grand vent » (Jn 6,16-21).

[7] *le drame entre le péché et le pardon (femme adultère)* : une religion qui lapidait les pécheurs est radicalement bouleversée par une nouvelle manière d'agir, celle de Jésus : un corps qui accueille le corps de l'autre et lui pardonne, « va, désormais ne pêche plus » (Jn 7,53-8,11).

Puis, le drame est aussi [8] *un acte de jugement* : « ceux qui ne voient pas voient, et que ceux qui voient deviennent aveugles » (Jn 9,39). Le jugement de ce monde : « le chef de ce monde va être jeté dehors » (Jn 12,31).

[9] *Le drame de la mort et le retour à la vie* : l'épisode de Lazare (Jn 11). [10] *La haine due à la méconnaissance de Dieu* : « Si le monde vous hait, sachez qu'il m'a haï avant vous. Si vous étiez du monde, le monde aimerait ce qui est à lui. [...] Ils ne connaissent pas Celui qui m'a envoyé » (Jn 15,18-25).

[11] *Entre la tristesse et la joie* : maintenant vous avez de la tristesse, mais de nouveau je vous verrai, et votre cœur se réjouira ; et votre joie, nul ne vous l'enlèvera » (Jn 16,20-22).

[12] *Enfin, le drame de la croix* (Jn 18-19). Jésus insiste que dans ce drame il n'est pas seul : « Je ne suis pas seul, parce que le Père est avec moi » (Jn 16,32). Au moment le plus dramatique, les siens sont aussi auprès de lui : « Près de la croix de Jésus se tenaient sa mère et la sœur de sa mère, Marie, femme de Clopas, et Marie de Magdala. Jésus donc, voyant sa mère et, près d'elle, le disciple qu'il préférait... » (Jn 19,25). Il suffit pour le moment de poser ici la complexité de l'acte dramatique chez Jean, nous y reviendrons ultérieurement.

En fait, selon le récit johannique, quoi qu'il en soit l'approche que nous adoptons pour aborder cette réalité dramatique, aucune de ses manifestations n'est négligeable. À cet effet et vu que notre intérêt est d'aborder le 'drame' en son état naissant, nous allons comparer deux exemples bibliques, celui choisi par Balthasar et le nôtre. En fait, cette mise en perspective, nous permettra de situer l'orientation balthasarienne d'une dramatique entre Dieu et l'homme en la confrontant à notre vision dramatique. Les deux exemples sont tirés de l'Ancien Testament. Ainsi, pour Balthasar, la porte d'entrée du 'drame' dans la Bible est la 'lutte pour la vie' qui se trouve dans l'épisode de Job, lui qui est « torturé sous le regard impénétrable de Dieu : celui-ci se repaîtrait-il de tortures ? Dieu a les yeux fixés sur son malheur (7,16-20 ; 10,20 ; 14,3)<sup>292</sup> ». Nous pouvons noter que livre de Job est une 'dramatique de la parole'. Il s'agit d'un procès verbal qui met à l'épreuve des concepts théoriques où le centre du drame se trouve dans la recherche du sens de son épreuve afin d'envisager une réponse à ce mystère : pourquoi un Dieu qui est juste afflige-t-il le juste ? Cette dramatique de la parole marquée par la protestation de l'innocence de Job face à la thèse traditionnelle des rétributions – s'il souffre, c'est qu'il a péché – ; à travers ce cri de protestation et de foi, Job découvre la justice de Dieu dans son expérience souffrante, tout en restant fidèle à Dieu dans son épreuve. En effet, Balthasar renforce son intérêt à penser le drame sous l'angle d'un *théâtre épique* lorsqu'il décrit le contenu dramatique de la théologie comme un « procès de Dieu contre son peuple, élu mais infidèle. [...] Il y a au cœur même de l'événement de grâce, une dimension juridique incontestable. [...] La violation du droit par l'homme pécheur doit amener Dieu à lui intenter un procès<sup>293</sup> ». Sur ce point, il cite à nouveau le cas de Job, lui qui « sera tenté de faire une sorte de procès à Dieu, dont il ne voit plus comment il peut encore sauver la justice<sup>294</sup> ».

Lorsque Balthasar expose sa notion de l'acteur, il admet sa sympathie pour la forme d'un *drame épique*<sup>295</sup> ou d'un théâtre métaphysique dont la parole est mise en scène. Les auteurs que Balthasar mentionne rendent compte de cette tendance. Par exemple, Balthasar cite l'Abbé d'Aubignac : « Parler, c'est agir<sup>296</sup> » ; ensuite, il évoque Rostowski : « De la parole sort

---

<sup>292</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Prolégomènes*, tome I, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1973] 1984, p. 123.

<sup>293</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Les personnages du drame, L'homme en Dieu*, tome II, volume 1, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1976] 1986, pp. 127-128.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>295</sup> Cf. p. 53 : théâtre épique selon Brecht.

<sup>296</sup> AUBIGNAC Abbé de, *La pratique du théâtre*, Paris, 1657, p. 390. Cité par, BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Prolégomènes*, tome I, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1973] 1984, p. 234.

immédiatement une action<sup>297</sup> » et enfin, il cite Hebbel : « Les actions ne deviennent dramatiques, selon Hebbel, que par les paroles et les sensations<sup>298</sup> ». En outre, Balthasar cite Stanislavski en bas de page en remarquant que cet auteur est plus mesuré dans sa formulation et mentionne ce passage : « L'œuvre littéraire d'un dramaturge [...] n'est pas une œuvre dramatique achevée tant qu'elle n'a pas trouvé, dans le jeu d'un acteur, sa vivante incarnation<sup>299</sup> ». Enfin, Balthasar reconnaît que l'élément épique ne sera pas supprimé de sa vision dramatique :

De même que l'élément épique n'est pas supprimé mais est intégré par le dramatique, ainsi l'attitude épique de la sérénité ne reçoit aucun désaveu de la part de la dramatique chrétienne, mais elle s'y trouve intégrée dans une attitude nouvelle<sup>300</sup>.

De notre part, nous avons cité l'exil à Babylone selon l'expérience et le témoignage d'Ezéchiel<sup>301</sup>, lui qui « était au milieu des déportés » (Ez 1,1). Dans cet épisode, nous avons observé l'acte de dépouillement de Dieu de toute sa majesté, lorsqu'il sort de son enceinte habituelle du 'temple' pour se rendre là où se trouve son peuple déporté en exil. Comme nous l'avons noté, dans cet épisode apparaît une double dramaticité : (a) la réalité existentielle de la déportation et, (b) la mise en scène de cette réalité par les mêmes déportés, une mise en scène qui engage une relation de réciprocité entre Dieu, le prophète et son peuple. Nous avons noté également, que cette mise en scène élémentaire, prépare la compréhension johannique du 'drame' lorsqu'elle est signifiée par ces trois mouvements de sa dramatique : [i] Un corps incarné parmi nous : Tout comme Ezéchiel qui était au milieu des déportés, le *Logos* « est devenu chair, il a dressé sa tente parmi nous » (Jn 1,14) ; [ii] L'aspect communautaire du drame : « Nous avons contemplé sa gloire [et] de sa plénitude nous avons tous reçu » (Jn 1, 14.16) ; [iii] Dieu qui est à l'œuvre jusqu'à présent : le Père est présenté par Jésus comme celui qui travaille : « Mon Père travaille jusqu'à présent, et moi aussi je travaille » (Jn 5,17).

La notion de 'drame' chez Balthasar est renforcée dans le deuxième volume intitulé *L'homme en Dieu*, lorsqu'il développe davantage son 'théâtre épique' (dans un sens différent de

<sup>297</sup> ROSTOWSKI F., *Deutsche Dramaturgie 27ss : L'action par la parole*. Cité par, BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Prolégomènes*, tome I, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1973] 1984, p. 234.

<sup>298</sup> HEBBEL, Werke I, p. 328. Cité par, BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Prolégomènes*, tome I, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1973] 1984, p. 234.

<sup>299</sup> STANISLAVSKI, *Das Geheimnis des schauspielerischen Erfolges* (Zurich-Vienne s.d.), p. 78. Cité par, BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Prolégomènes*, tome I, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1973] 1984, p. 234.

<sup>300</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Les personnages du drame, L'homme en Dieu*, tome II, volume 1, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1976] 1986, p. 48.

<sup>301</sup> Cf. La skène à l'exil de Babylone, p. 141.

celui de Brecht<sup>302</sup>) ; un tel théâtre est lié à l'herméneutique puisque « dans la mesure où toute théologie est explication de la révélation divine, elle est nécessairement tout entière herméneutique<sup>303</sup> ». Ce qui est au centre de cette *herméneutique dramatique* est le sens de l'*explication* d'un « drame qui se joue entre Dieu et l'homme<sup>304</sup> » et dont le contenu dramatique consiste dans la mise en scène d'un « procès juridique que Dieu intente contre le Peuple de l'Alliance<sup>305</sup> ». Ainsi, le *théâtre épique* devient l'explication du drame entre Dieu et l'homme comme lorsqu'« on va au théâtre pour vivre une situation qui s'explique d'elle-même en se déroulant. [...] C'est la suite de l'action qui montrera comment la figure définitive va prendre forme<sup>306</sup> ». Le point de convergence entre le *drame du monde* et le *drame divin* est cette opération herméneutique de l'*explication*. Pour Balthasar, Jésus est l'explication du Père (Jn 1,18) et le théâtre est l'explication de la réalité humaine.

## ii- *Pour arriver à l'action*

La compréhension *épique du drame* selon Balthasar nous amène à regarder comment l'auteur pense l'action. Nous verrons que l'*action* est reliée pour lui à la '*contemplation*', au '*rôle*' et à la '*mission*'. Voici ce que l'auteur dit de l'*action* dans l'ensemble de l'écriture théologique :

La théologie a toujours eu deux visages. L'un est contemplatif, tourné vers l'intérieur, méditant son objet, dont la vue est toujours nouvelle parce qu'il surpasse la vision humaine ; et pourtant il ne suffit pas de regarder, si bien que cette contemplation a toujours conduit à un engagement de l'ordre actif. Cette loi est actuelle, depuis les premiers commentaires de la Bible. Cette spéculation mystique, contemplative, a toujours eu dans le domaine chrétien son côté actif, par lequel elle participe au combat catholique pour le salut du monde. L'autre visage de la théologie est tourné vers l'extérieur : apologétique, critique, et s'il le faut polémique, foncièrement en dialogue avec les hommes<sup>307</sup>.

Nous repérons dans ce passage la manière particulière dont Balthasar opère l'articulation entre l'esthétique (contemplation) et la dramatique (action). En fait, selon les deux 'visages' de la théologie évoqués par l'auteur, l'*action* est conçue comme la *servante* de la contemplation et de

<sup>302</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Les personnages du drame, L'homme en Dieu*, tome II, volume 1, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1976] 1986, p. 77.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>307</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Prolégomènes*, tome I, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1973] 1984, p. 102.



l'apologétique. Derrière cette compréhension de l'action se trouve « la relation entre rôle et personne<sup>308</sup> » et pour Balthasar, « seul Platon avait dans un langage mythique tenté de jeter une lumière sur ce mystère<sup>309</sup> ». Nous avons déjà évoqué, dans la conclusion de la première partie de ce travail, la remarque faite par Taminiaux concernant la notion de l'action chez Platon. En fait, pour celui-ci, l'action, dit Taminiaux, n'est autre que « la mise-en-œuvre une ou des *Idées*<sup>310</sup> », puisque l'action est de l'ordre de « ce qu'il n'est pas et ne parvient pas à l'être<sup>311</sup> ». Selon ce présupposé balthasarien de l'action, concluons que la contemplation et l'apologétique précèdent l'*action*, puisque c'est le monde des *Idées* qui donne à l'action son pouvoir d'« être ». À cet effet, en empruntant les termes de Taminiaux, tout comme chez Platon, l'*action* est pour Balthasar « l'effet prévisible et voulu de ces normes<sup>312</sup> ».

Si notre interprétation de la manière dont Balthasar articule contemplation et action est correcte, nous pouvons noter qu'à cette articulation manquerait ce que Merleau-Ponty appelle l'« opération d'expression [originelle] comme valeur affective, comme mimique existentielle, plutôt que comme énoncé conceptuel<sup>313</sup> ». C'est-à-dire,

L'opération expressive réalise ou effectue la signification et ne se borne pas à la traduire, [puisque] la pensée n'est rien d'intérieur, elle n'existe pas hors du monde et hors des mots<sup>314</sup>.

De ce fait, dit Merleau-Ponty, « la pensée et l'expression se constituent donc simultanément<sup>315</sup> ». En lien à cette expression originelle de l'action évoquée par Merleau-Ponty, nous constatons que cette perspective n'est pas loin du langage biblique lorsque celui-ci montre qu'« au commencement, Dieu créa. [...] Dieu dit, [...] et il en fut ainsi » (Gn 1,1.6) ; cette *opération expressive* se trouve aussi dans le Magnificat de Marie, lorsqu'elle chante : « Le Tout-Puissant a fait pour moi de grandes choses. [...] Il a déployé la force de son bras » (Lc 1,49.51) ; cette expression originelle apparaît également dans le récit du jugement dernier qui s'accomplit dans le geste quotidien de la relation aux autres selon l'évangile de Mathieu :

Quand nous est-il arrivé de te voir affamé et de te nourrir, assoiffé et de te désaltérer, étranger et de t'accueillir, nu et de te vêtir, malade ou prisonnier et de venir te voir ? [...] Dans la mesure où

---

<sup>308</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Prolegomènes*, tome I, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1973] 1984, p. 117.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>310</sup> TAMINIAUX Jacques, *Art et événement, Spéculation et jugement des Grecs à Heidegger*, Paris, Belin, 2005, p. 22.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>313</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 222.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 223.

vous l'avez fait à l'un de ces plus petits de mes frères, c'est à moi que vous l'avez fait (Mt 25,37-40).

De même, l'Épître de Saint Jacques mettra en avant l'action pour manifester la foi en Jésus Christ : « moi, c'est par les œuvres que je te montrerai ma foi » (Jc 2,18). En effet, les auteurs chrétiens postbibliques que nous avons mentionnés au chapitre IV<sup>316</sup>, comme Tertullien, Lactance, Grégoire le Grand, Hugues de Saint Victor, témoignent de la fécondité de la pensée chrétienne au sujet de l'action liée au *corps*, une telle action qui s'exprime par et à travers le *geste*<sup>317</sup>.

Selon les exemples bibliques et patristiques que nous venons d'évoquer, le binaire *contemplation-action* ne relève pas d'une confrontation d'opposition et de juxtaposition entre ces deux éléments au risque d'instrumentaliser l'un par rapport à l'autre. C'est-à-dire, le risque d'établir la relation *contemplation-action* dans un rapport de type *stratégique* où le « *moyen* » (l'action) est au service de la « *fin* » (la *contemplation*). En fait, sans nier l'aspect contemplatif que peut avoir l'action, nous reconnaissons à celle-ci son propre statut de compréhension dans la pensée chrétienne. Sur ce point et en tenant compte notre lecture du récit johannique, la combinaison entre l'approche théâtrale et l'approche phénoménologique nous donnent accès à ce que le texte nous montre comme '*advenant*' et qui n'est pas au bout de notre stratégie.

Nous avons eu l'occasion de repérer, dans les exemples johanniques abordés au chapitre concernant les gestes et les paroles de Jésus (chapitre V), l'originalité de l'ensemble *voir-mouvoir* (contemplation-action) qui émerge et se montre *simultanément* dans chaque acte de Jésus avec les siens et en lien au Père. De ce fait et par rapport à l'interprétation balthasarienne de l'action, nous pouvons dire, qu'elle ne rend pas assez compte de cette *émergence simultanée* et de la *mutuelle correspondance* entre l'action et la contemplation. En fait, cet acte de simultanéité entre le voir et le mouvoir se trouve également évoqué dans l'expression ignacienne formulée de la manière suivante : « *in actione contemplativus* ».

Une preuve qui montre le fait que l'action est réglée par la contemplation des transcendants (beau, bien, vrai) apparaît lorsque Balthasar conçoit l'*action dramatique* à partir

---

<sup>316</sup> Cf. Le 'geste' selon des premiers auteurs chrétiens, p. 256s.

<sup>317</sup> Nous pouvons mentionner également des considérations tirées de la tradition prophétique de la l'Ancien Testament, par exemple, la remarque faite par Isaïe : « Le jeûne que j'agréé, n'est-ce pas ceci : dénouer les liens de la méchanceté, laisser flotter les attaches du joug, renvoyer libres ceux qui sont maltraités, et que vous brisiez tous les jougs ? N'est-ce pas rompre ton pain pour l'affamé ? Les miséreux sans foyer, tu les feras pénétrer dans ta maison. Quand tu verras quelqu'un nu, tu le couvriras, et tu ne te déroberas pas devant celui qui est ta chair. Alors ta lumière jaillira comme une aurore et ta cicatrisation progressera rapidement ; devant toi ira ta justice et la gloire d'Iahvé fermera ta marche » (Is. 58,6-8).

de ce que lui-même nomme, des ‘outillages dramatiques’<sup>318</sup>: l’auteur, le rôle, l’acteur, l’actuation, le metteur en scène, la présentation, le public, etc. Nous pouvons noter que le point d’entrée à l’*action* pour Balthasar est la constitution d’une ‘théorie dramatique’ que lui-même élabore selon l’angle de la ‘mise en scène de la parole’. En concordance avec sa vision d’un *drame épique* évoqué plus haut à partir de l’épisode de Job, Balthasar s’intéresse surtout à l’acteur, à son rôle et au passage de la compréhension du rôle à la mission, selon cette question : « Qui suis-je ? ». Disons pour le moment que l’intérêt de l’auteur est de dégager une ontologie transcendante de l’identité de l’acteur pris dans son individualité (la conscience de soi). Cette prétention se laisse entrevoir dans le passage que nous allons citer et commenter :

La pièce de théâtre pour la vie humaine contient implicitement toute la problématique insinuée par cette allégorie : non seulement que l’individu doit exercer sur le théâtre du monde une fonction déterminée qui lui est assignée de quelque part, [...] mais aussi qu’à ce rôle qu’il joue il n’est pas identique, et pourtant qu’il doit, pour être vraiment lui-même, s’identifier à lui<sup>319</sup>.

La tâche humaine de s’identifier avec le rôle est le point de convergence entre le ‘théâtre du monde’ et le ‘théâtre scénique’. Pour l’auteur, l’unité de l’individu et de son rôle est un acte qui seulement est accompli dans la dramatique divine. En citant Hugo Dingler, Balthasar trouve dans l’action morale la tentative humaine de relier cette identification de l’individu avec son rôle : « Il faut que [l’acteur] donne l’impression qu’il *veut* ce que, d’après l’impératif du rôle, il *doit*<sup>320</sup> ». Enfin, Balthasar dévoile le sens de cette identité liée au rôle et le principe qui la rend nécessaire à penser l’*action dramatique* :

‘Je suis’, ‘exister’ signifie être un individu ; [...] il signifie être un cas unique par excellence. Mais l’homme ne devient jamais à partir de lui-même le cas unique absolu, pas même dans sa relation à Dieu. Il ne devient que par le Christ<sup>321</sup>.

Selon cette perspective, le Christ, est ‘un cas unique par excellence’. Il est l’unique partenaire et le seul qui nous donne la possibilité de penser une dramatique divine. En fait, sans ce cas unique, « nous n’aurions pas eu le droit de nous risquer à une dramatique divine, car il n’aurait existé aucun partenaire pour le Dieu unique<sup>322</sup> ». Quel est donc le rôle du Christ ? Selon Balthasar,

---

<sup>318</sup> Cf. BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Prolégomènes*, tome I, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1973] 1984, pp. 107-402.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>320</sup> DINGLER Hugo, *Dramaturgie als Wissenschaft* (1904/5), I, p. 360. Cité par, BALTHASAR Hans Urs von, *op. cit.*, p. 235.

<sup>321</sup> *Ibid.*, pp. 548-549.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 551.

La tâche à lui confiée par le Père, d'exprimer la paternité de Dieu dans le monde et pour lui par tout son être, toute sa vie et sa mort, cette tâche [...] se comprend tellement comme 'l'explication' du Père' (Jn 1,18), 'la Parole du Père'<sup>323</sup>.

Quant à nous, nous n'avons pas mis l'accent pour penser l'*action* sur les 'outillages dramatiques', mais dès le départ de notre recherche, nous avons indiqué notre intérêt de penser l'action en son aspect 'poétique'. Pour arriver à cela, nous avons trouvé chez Aristote, notamment dans sa *Poétique*, un chiasme entre l'acteur et le poète lorsqu'il dit que le poète doit avoir quelque chose de l'acteur et celui-ci, quelque chose du poète. Pour qu'un acte soit poétique, les composants dramatiques s'entremêlent et s'entrelacent, sans perdre leur particularité, en vue de nous montrer l'œuvre en train de se faire. D'où vient que nous avons préféré parler d'une *installation*<sup>324</sup> des corps sur la scène, au présent vivant qui ouvre et fait voir un monde, le monde du corps sur la scène. Ainsi, dans l'acte théâtral, c'est le corps trouvé au présent scénique qui se met à l'œuvre, tout en reliant par lui le temps et l'espace. En fait, ce regard est entièrement phénoménologique. C'est pourquoi nous n'avons pas à mettre en place une *dramatique de l'action* qui s'occuperait de réfléchir à la représentation du 'soi' ; une telle représentation est signifiée selon Balthasar par la requête de l'identité formulée par la question 'qui suis-je ?'.

Notre intérêt porte sur le fait que dans l'Évangile de Jean, la question qui ouvre le récit ne s'appuie pas sur l'identité qui amènerait après coup à la représentation du soi sur la scène, mais sur une question qui déclenche le départ d'une expérience de vie d'ensemble. Du côté de Jésus : « Que cherchez-vous ? », et du côté des disciples : « Où demeures-tu ? » (Jn 1,38). En fait, ces deux questions, provenant de l'un et de l'autre côté ne peuvent être isolables de la situation où elles sont posées, pour éventuellement, penser une *synthèse poétique* d'une identité collective.

La séquence suivante nous amène à découvrir ce qu'ils ont cherché c'est Jésus lui-même et, puis, ils se mirent à sa suite pour découvrir la demeure de Jésus en demeurant avec lui (Jn 1,39). Ainsi, avant de penser le 'rôle'<sup>325</sup>, il y a un espace scénique où les corps se

---

<sup>323</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Les personnages du drame, Les personnes dans le Christ*, tome II, volume 2, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1978] 1988, p. 138.

<sup>324</sup> Cf. L'installation d'un monde selon Heidegger, p. 125s.

<sup>325</sup> Nous trouvons dans le film de DELIGNY Fernand et Josée MANENTI, *Le moindre geste*, 1968-1970 (réalisé par Jean-Pierre DANIEL), lorsque les acte sont présentés, la mise en relief du phénomène du corps sur scène : « Yves est Yves dans ce film, Any est Any, son père est son père, Marie-Rose est Marie-Rose, les Cévennes sont les Cévennes. Dans ce film, comme dans la vie très quotidienne, porteur d'une parole dont je certifie qu'elle n'est pas la mienne. Peut-on dire qu'elle soit la sienne. Et pourquoi faudrait-il que la parole appartienne à quelqu'un, même si quelqu'un la prend ? ». <http://www.youtube.com/watch?v=EjwsMIInjKwA>. Consulté 18 août 2012.

rencontrent et installent un monde, le monde de la demeure comme espace (de l'habitation de Jésus) et comme temps (rester avec lui).

Pourquoi notre accès au '*drame*' est-il alors *poétique et gestuel*? Nous avons indiqué dans notre chapitre d'ouverture l'affinité du '*poétique*' au '*drame*' dans le quatrième évangile, en le comparant aux synoptiques qui ont préféré la forme '*épique*'<sup>326</sup>. En effet, plusieurs passages johanniques rendent compte d'une correspondance entre la poétique et le drame, et plus particulièrement d'une *poétique dramatique* qui engage une relation de l'être, du *se-tenir* et du *faire ensemble* entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples.

Ainsi, dès le *Prologue*, l'acte originel de la '*poétique*' du Père est signifié par cette annonce : « Par lui (le *Logos*) tout a été fait (*égeneto*), et rien de ce qui a été fait (*égeneto*) n'a été fait (*égeneto*) sans lui » (Jn 1,3). En fait, Dieu est l'acteur de ce qui est advenu (l'aoriste *égeneto*) par son *Logos* incarné dans la chair de l'homme Jésus. Cet acte de '*faire advenir*' à l'existence ce qui auparavant ne l'était pas, est, tout simplement, le '*commencement*' d'un acte poétique. La réalité de cet acte de '*faire advenir*' à l'existence (Jn 1,3) est signifiée par l'activité du Père et du Fils de « *faire vivre* » (*zoopoiein*) : « De même que le Père relève (*egeiro*) les morts et les *fait vivre* (*zoopoiein*), ainsi le Fils *fait vivre* (*zoopoiein*) » (Jn 5,21).

En outre, les deux épilogues du livre relèvent d'un *récit poétique* plutôt que d'un manuel d'*explication* herméneutique : « Jésus donc *a fait* (*poiein*) devant les disciples beaucoup d'autres signes qui ne se trouvent pas écrits dans ce livre » (Jn 20,30). L'autre passage note : « Il y a encore beaucoup d'autres choses que Jésus *a faites* (*poiein*) ; si on les écrivait une à une, le monde lui-même, je crois, ne saurait contenir les livres qu'on en écrivait » (Jn 21,25). Enfin, les passages que nous venons de citer, nous poussent à ne pas rester indifférent devant cette réalité de la *poétique* qui est perceptible dans l'ensemble du récit johannique.

---

<sup>326</sup> Cf. Concernant l'Évangile de Jean, p. 78s.

## **b- Situation de l'homme au milieu du drame divin**

Nous allons relever les considérations dominantes de Balthasar à propos de la place de l'homme dans la dramatique divine.

### *i- L'homme dans le jeu divin*

L'auteur dit ce qui suit :

Pour qu'il y ait drame, il faut deux libertés face à face. Pour qu'il y ait drame divin, la première condition est donc l'existence, 'à côté' ou 'au sein' de la liberté divine absolue, d'une liberté non divine, créée et participant réellement de l'autonomie de la liberté divine, quand elle décide en faveur de Dieu, aussi bien que contre lui. Savoir comment une telle contraposition des libertés est possible, alors que Dieu est absolu, le 'Tout' et que rien ne peut s'échapper de l'Absolu ; et, en second lieu, une fois supposé le sens de Dieu selon la Bible, savoir comment, la création étant bonne 'en tant que telle', la liberté peut malgré tout s'égarer loin de Dieu<sup>327</sup>.

La dramatique divine se joue donc entre deux libertés : celle de Dieu et celle de l'homme. Lorsque la liberté humaine peut s'égarer et jouer contre Dieu, à ce moment là, le drame entre dans un procès judiciaire de Dieu contre l'homme égaré. L'auteur admet pareillement une autre façon de penser cette dramatique citant ce passage d'Ephésiens :

Ce ne pas contre des adversaires de sang et de chair que nous avons à lutter, mais contre les Principautés, contre les Puissances, contre les Régisseurs de ce monde des ténèbres, contre les esprits du mal qui habitent les espaces célestes (Eph 5,12).

Balthasar commente ce passage en ces termes :

Le chrétien n'a pas à combattre des adversaires à sa propre taille sur le même niveau, mais il est engagé sur un front où, avec Dieu dont il porte l'armure, il participe à une bataille contre les négateurs de Dieu<sup>328</sup>.

Nous verrons dans la suite, que cette perspective de la participation de l'homme à un 'combat' contre le mal est moins privilégiée par Balthasar pour préférer l'aspect du drame qui se joue entre Dieu et l'homme. Ainsi, l'homme est présenté en sa condition de pécheur et indocile à la volonté de Dieu :

---

<sup>327</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Les personnages du drame, L'homme en Dieu*, tome II, volume 1, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1976] 1986, p. 51.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 49.

Dans la révélation chrétienne, dit l'auteur, Dieu est celui qui se laisse toucher au plus profond par ce partenaire indocile, et il va jusqu'au 'merveilleux échange' (*admirabile commercium*) des perspectives et des situations dans le drame de la croix<sup>329</sup>.

D'où vient que l'homme est convoqué au drame et « ce n'est pas [lui] qui a l'initiative du drame divin, mais Dieu. [...] Dans la perspective de l'Écriture, tout est a priori considéré à partir de l'agir divin (dans lequel s'insère le jeu humain)<sup>330</sup> ».

En commentant l'hymne d'Ephésien 1,3-10, l'auteur fait cette remarque : « La question décisive posée par l'hymne n'est pas de savoir qui ou quoi est réconcilié, mais bien qui est le réconciliateur<sup>331</sup> ». Ce qui est décisif pour que le drame soit mis en scène, selon l'auteur, c'est la présence du donateur (le Christ) et moins important, la présence des bénéficiaires de ce don (les croyants). En s'appuyant sur Galate 4,2-4, Balthasar note qu'avant la venue du Christ, le temps des hommes est « désigné comme l'âge de la minorité, 'sous le régime des tuteurs et des intendants'<sup>332</sup> ». En outre, Balthasar précise que « la victoire du Christ en soi n'est pas encore sa victoire pour nous<sup>333</sup> », cela veut dire que d'abord il y a eu une victoire 'pour-lui' et l'homme doit s'engager encore dans un « combat dramatique<sup>334</sup> » dans lequel « l'homme entre dans le jeu divin. En principe il est déjà concerné, du fait que Dieu engage la partie, mais il lui reste de se laisser impliquer en sa propre liberté personnelle<sup>335</sup> ». Etant donné que Dieu 'engage la partie', cela montre que l'homme est impliqué dans un procès judiciaire. Enfin, comment l'homme, peut-il sortir de ce procès dans lequel il est entré contre sa volonté et contre sa décision personnelle? Alors, Balthasar évoque deux sortes d'issues possibles à ce procès judiciaire : « ou bien le drame humain peut être simplement biffé, éliminé, ou encore 'être éprouvé par le feu' ; [...] ou bien il peut, par grâce, être reconnu comme acte s'inscrivant dans l'acte du Christ et, dans ce cas, l'homme devient partenaire, coopérateur de Dieu<sup>336</sup> ».

Quant à nous, par le fait que notre point de départ est marqué par l'avènement du *Logos* dans la *chair* de l'homme Jésus, nous n'avons pas mis l'accent sur la notion d'*individu* comme le fait Balthasar qui veut que « dans le drame divin, il faut que le fait individuel ait un intérêt

---

<sup>329</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Les personnages du drame, L'homme en Dieu*, tome II, volume 1, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1976] 1986, p. 59.

<sup>330</sup> *Ibid.*, pp. 64-65.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 73.

absolu<sup>337</sup> ». En effet, une lecture du terme grec ‘*atome*’ traduit en latin par ‘*individuum*’<sup>338</sup> (*indivisible*), en tant que *sujet transcendantal* (*l’être pour soi*) et objet de connaissance (*conscience transcendantale*), permet à Balthasar d’inscrire sa compréhension d’*individu* « dans les limites du drame individuel de l’homme Jésus de Nazareth ; et c’est seulement comme tel, en tant qu’individuel, qu’il devient universel et concerne tous les hommes<sup>339</sup> », afin de concevoir un « drame unique du Christ comme norme de toute dramatique de l’existence humaine<sup>340</sup> ».

En tenant compte de la notion d’*individu* adoptée par Balthasar au sens d’un *individu universel* (réalité englobante), nous avons mis l’accent sur l’*individu*<sup>341</sup>, selon le sens biblique le plus élémentaire, en tant qu’être vivant ayant une expérience du ‘*corps*’, pour penser notre poétique dramatique dans sa phénoménalité<sup>342</sup>. Pourquoi avons-nous privilégié cette perspective du corps ? En fait, nous avons trouvé chez Jean la réalité du *Logos* advenu dans la chair, qui est avant tout, l’émission de vive voix, l’acte de parler, l’expression et le *Sermo* du Père. Selon le témoignage biblique du livre de la Genèse, l’homme est conçu à l’*imago Dei* (Gn 1,27), qui retrace le sens élémentaire de la sculpture et de la disposition du corps de se tenir debout puisqu’il est un être vivant, comme il est son créateur. D’où vient que la ‘parole proférée’ (le *Logos*) du Père n’est pas un traité discursif qui exige une ‘*explication herméneutique*’ pour le déchiffrer afin d’être compris. Selon Jean, le Fils est l’*exegéomai* du Père (Jn 1,18). Il est

<sup>337</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Les personnages du drame, L’homme en Dieu*, tome II, volume 1, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1976] 1986, p. 77.

<sup>338</sup> Cf. LALANDE, André (dir), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Société française de philosophie, Paris, PUF, 1960*, pp. 495-498, ‘individu’ : « du latin, ‘*individuum*’, traduction du grec ‘*atome*’ ; veut dire chose indivisible matériellement, comme un atome démocritéen ; ou objet de pensée sans parties, comme l’unité. Un *individu*, au sens le plus général et le plus complexe de ce mot, est un objet de pensée concret, déterminé, formant un tout reconnaissable, et consistant en un réel donné soit par l’expérience externe, soit par l’expérience interne. [...] Il arrive donc que par le mot ‘*individu*’ nous désignons tantôt la donnée concrète dont la présentation par l’expérience fournit un contenu et une raison d’être aux opérations logiques ; tantôt l’unité logique abstraite, nécessaire pour qu’il y ait une compréhension (unicité du sujet) et une extension (généralité des prédicats). C’est cette seconde individualité, et non la première, qui s’applique par assomption à tel ou tel objet de pensée, elle est alors une fonction logique ».

<sup>339</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *op. cit.*, p. 78.

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>341</sup> Nous suivons cette intuition de MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 13 : « Le cogito jusqu’à présent dévalorisait la perception d’autrui, il m’enseignait que le *Je* n’est accessible qu’à lui-même, puisqu’il me définissait par la pensée que j’ai de moi-même et que je suis évidemment seul à en avoir au moins dans ce sens ultime. Pour qu’autrui ne soit pas un vain mot, il faut que jamais mon existence ne se réduise à la conscience que j’ai d’exister, qu’elle enveloppe aussi la conscience qu’on peut en avoir et donc mon incarnation dans une nature et la possibilité au moins d’une situation historique. Le cogito doit me découvrir en situation. [...] Le véritable cogito ne définit pas l’existence du sujet par la pensée qu’il a d’exister, ne convertit pas la certitude du monde en certitude de la pensée du monde, et enfin ne remplace pas le monde même par la signification monde. [...] Il élimine toute espèce d’idéalisme en me découvrant comme ‘être au monde’ ».

<sup>342</sup> Cf. *Ibid.*, p. 188 : « Un roman, un poème, un tableau, un morceau de musique sont des individus, c’est-à-dire des êtres où l’on ne peut distinguer l’expression de l’exprimé, dont le sens n’est accessible que par un contact direct et qui rayonnent leur signification sans quitter leur place temporelle et spatiale. C’est en ce sens que notre corps est comparable à l’œuvre d’art. Il est un nœud de significations vivantes et non pas la loi d’un certain nombre de termes covariants ».



celui qui ‘raconte’, ‘fait connaître’ et ‘interprète’ le Père. Ces verbes montrent que le Fils n’est d’aucune manière un ‘acteur solitaire’ qui joue sur la scène divine et qui a besoin de se montrer en tant qu’acteur ‘exemplaire’<sup>343</sup> et unique du jeu divin. En revanche, nous avons eu l’occasion d’accentuer dans nos chapitres précédents que, dès le départ du récit johannique, Jésus est cet *exegéomai* du Père pour les autres, avec les autres et en aucun cas, à la place de l’autre. Nous reviendrons sur ce point, mais disons pour le moment que, selon l’Évangile de Jean, lorsque Jésus entre en scène, c’est le regard d’un autre qui le reconnaît et le signale du milieu des vivants : « Voici l’Agneau de Dieu, qui enlève le péché du monde » (Jn 1,29). Jésus participe d’un réseau de relations humaines et même, il se laisse signaler par un autre.

Admettons que le Père ait voulu *se raconter*, *se faire connaître* et *s’interpréter* (les trois acceptions de l’*exegéomai* selon Jn 1,18) par l’aspect concret de la ‘chair’ de son Fils ; dans ce cas pourrions nous vraiment rendre compte de la réalité de la Révélation en insistant, comme Balthasar le fait, sur l’individualité de Jésus en ces termes :

Le Christ est l’individu, et même le solitaire par excellence. ‘Vous (tous), vous êtes d’en bas ; moi (seul) je suis d’en haut. Vous, vous êtes de ce monde ; moi, je ne suis pas de ce monde’ (Jn 8,23)<sup>344</sup>.

Ainsi, la communauté que propose Balthasar est « une communauté formée d’une manière si christologique que, bien que communauté d’amour du Christ, elle se compose de purs individus, qui vivent en suivant le Christ individuel<sup>345</sup> ». En fait, en ce Christ individuel, dit l’auteur :

La conscience de soi (du sujet spirituel) coïncide avec la mission qui lui est donnée de la part de Dieu et qui, à cause de cette identité, ne peut être qu’une mission universelle, comprenant toutes les autres missions possibles<sup>346</sup>.

---

<sup>343</sup> Sur ce point, voir la sympathie de Balthasar pour la notion de ‘totalité’ pour interpréter le drame unique du Christ sur la scène divine : « Jésus Christ, l’Élu de toute éternité, il est exalté au-dessus de tout ce qui est au ciel (Ph 2,8), dans sa dramatique embrasse toutes les dimensions du monde et de l’histoire, la norme de tout drame réel et possible. Cela signifie que tous les conflits immanents au monde peuvent au mieux trouver une solution provisoire. [...] Le drame unique du Christ s’impose comme norme de toute dramatique de l’existence humaine », in, BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Les personnages du drame, L’homme en Dieu*, tome II, volume 1, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1976] 1986, pp. 69-70.

<sup>344</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Les personnages du drame, Les personnes dans le Christ*, tome II, volume 2, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1978] 1988, p. 356.

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 356.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 404.

La part de l'homme, celui qui joue dans le jeu divin, est précisée en ces termes :

*L'Imago* est créée en vue de la *similitudo*, non pour se développer par un effort de perfectionnement [...], mais pour servir de lieu où l'archétype divin peut s'insérer. Dans le Christ, l'homme créé peut par la grâce devenir une personne (théologique)<sup>347</sup>.

Selon nous, cette perspective reprend l'idée de Leibniz lorsqu'il conçoit Dieu comme un horloger qui règle le mouvement du monde. Dans la vision de Balthasar, y a-t-il vraiment une place signifiante reconnue à la chair de l'humanité ? Par exemple, nous ne trouvons pas beaucoup de références aux guérisons de Jésus. De même, chez Balthasar il y a assez peu de références où Jésus se tient avec ses disciples, rencontre la Samaritaine, se laisse toucher par Marie (la sœur de Lazare), lorsqu'elle oignait les pieds du maître, encore, lave les pieds des disciples ou enfin, ce qui nous paraît assez frappant, l'auteur omet dans sa *Théodramatique* la citation explicite du récit de la passion selon les quatre évangiles. Nous essayons de comprendre cette omission en admettant que l'auteur a déjà traité cette problématique dans son étude '*théologie des trois jours*' qui apparaît dans *Mysterium Salutis*, intitulée *Le mystère Pascal*<sup>348</sup>.

En ce qui concerne la *Théodramatique*, la passion est vue tout particulièrement sous l'angle *eschatologique* et soulignée par « l'espace dramatique : ciel et terre<sup>349</sup> ». Ce que l'auteur lui-même précise dans l'introduction du quatrième volume : « la totalité de l'événement se joue entre le ciel et la terre. L'horizon à partir duquel tout est aperçu n'est cependant ni le ciel ni la terre, mais c'est une sorte d'entre-deux neutre<sup>350</sup> ». En effet, nous nous demandons si, ce lieu neutre du drame pourrait-il rendre compte de l'effectivité eschatologique d'une vie sans fin qui émerge de l'événement de l'incarnation ?

---

<sup>347</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Les personnages du drame, Les personnes dans le Christ*, tome II, volume 2, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1978] 1988, p. 416.

<sup>348</sup> BALTHASAR Hans Urs von, « Le mystère pascal », in, Hans Urs von BALTHASAR et Alois GRILLMEIER, *Mysterium Salutis, Dogmatique de l'histoire du salut*, vol 12, Paris, Cerf, 1972, chapitre 9, pp. 9-275.

<sup>349</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Les personnages du drame, L'homme en Dieu*, tome II, volume 1, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1976] 1986, p. 147.

<sup>350</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, L'action*, tome III, Namur, Culture et Vérité, [1980] 1990, p. 9.

## ii- Le 'jeu' dramatique de l'action

Nous observons l'intérêt de Balthasar à signifier l'action dramatique comme 'jeu'. Selon son acception élémentaire dans le domaine théâtral, ce terme provient du latin 'jocus' qui veut dire « jeu de parole<sup>351</sup> » (parole) et s'oppose à 'ludus' qui veut dire « jeu en action<sup>352</sup> » (geste) et « on parle communément de jeu pour désigner 'la manière dont un comédien remplit son rôle' (Litttré). Le mot est, alors, synonyme d'interprétation<sup>353</sup> ». Pour Balthasar, le 'jeu' a le sens de l'interprétation d'un rôle dans la mise en scène de la parole. Ainsi, l'auteur dira :

Dieu a d'avance annexé la dramatique existentielle de la scène du monde à son tout autre jeu. Et pourtant, ce jeu, il a voulu et veut le jouer aussi sur la scène où nous nous agitons. C'est un jeu dans le jeu : notre jeu joue dans son jeu<sup>354</sup>.

Dans un autre passage, il remarquera encore que « si l'on veut qu'il y ait une action jouée avec un partenaire, il faut bien que l'homme entre dans le jeu divin<sup>355</sup> ». Enfin, pour l'auteur de la *Théodramatique*, l'espace du jeu est ouvert par le Christ :

Par l'espace ouvert de la mission du Christ est ouvert 'l'espace du jeu' pour les personnes qui jouent ensemble, non cependant comme un simple 'fluide' [ludus], mais comme un espace personnel et personnalisant ; ce qui n'empêche pas, mais au contraire suppose que le Christ qui donne l'espace apparaisse lui-même comme la personne centrale sur cette scène<sup>356</sup>.

---

<sup>351</sup> FOULQUIÉ Paul, *Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris, PUF, 1962, pp. 388-389, 'jeu' : « Du latin 'jocus' (jeu de paroles, plaisanterie), opp. à 'ludus' (jeu en action), qui a donné l'adj. fr. ludique. [...] Activité consistant à entrer dans le rôle d'un personnage qu'on n'est pas. La façon de s'acquitter de ce rôle ».

<sup>352</sup> FOULQUIÉ Paul, *Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris, PUF, 1962, p. 388.

<sup>353</sup> CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre, A-K*, Paris, Larousse-Bordas, 1998, pp. 887-888. En fait, à la p. 888, nous trouvons cette remarque : « à l'époque classique, le jeu du comédien se partage, inégalement, entre deux pôles opposés : la voix et le geste. *D'une part*, ce mot concerne la déclamation ou le 'débit'. Grimarest (1705) remarque : 'Le comédien doit se considérer comme un orateur qui prononce en public un discours fait pour toucher l'auditeur'. [...] Ce n'est qu'en 1946, lors de la séparation du théâtre et de la musique que l'École royale de déclamation (1786) deviendra, en titre, Conservatoire national d'art dramatique. [...] *D'autre part*, le jeu fait appel au geste. Certes, la gestuelle des comédiens classiques français est très limitée et contraignante, au moins dans la tragédie. Au XVIIIe siècle, Voltaire dira : 'On ne se pique plus de déclamer des vers comme on faisait du temps de Baron ; on veut du jeu de théâtre ; on met la pantomime à la place de l'éloquence'. Au XIXe siècle, le jeu se réunifie : il engage toute la personne du comédien et se confond de plus en plus avec l'interprétation, voire l'incarnation, du personnage. La notion d'imitation triomphe au point d'exclure du jeu tout élément proprement ludique ».

<sup>354</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Prolégomènes*, tome I, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1973] 1984, p. 17.

<sup>355</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Les personnages du drame, L'homme en Dieu*, tome II, volume 1, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1976] 1986, p. 75.

<sup>356</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Les personnages du drame, Les personnes dans le Christ*, tome II, volume 2, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1978] 1988, pp. 199-200.

Dans cet *espace du jeu* ouvert par le Christ, dit Balthasar :

L'homme peut, pour diriger son action, disposer de certaines 'normes' générales, déduites de la condition humaine, [...] mais qui, lorsque surgit la norme absolue, doivent nécessairement se comprendre comme issues d'elle<sup>357</sup>.

Selon cette perspective, le '*jeu*' dramatique pour Balthasar est l'interprétation du rôle selon une norme établie au préalable. Le '*jeu*' est donc en lui-même 'dramatique' pour tous ceux qui veulent être des 'partenaires' du Christ :

Dans l'espace de jeu ouvert par le Christ, des sujets spirituels créés peuvent devenir des personnes théologiquement importantes, des partenaires de jeu dans le drame divin. Elles ne peuvent pas pénétrer par leur force propre dans cet espace de jeu et encore moins, une fois admises en lui, se choisir elles-mêmes leur rôle théologique<sup>358</sup>.

Bien que Balthasar précise que la 'mission' qui désigne la participation et l'adjudication du rôle dans ce 'jeu' « n'est nullement employé[e] en un sens réservé à une élite<sup>359</sup> », mais qu'elle laisse entrevoir la conception d'un '*jeu*' au sens le plus lourd du terme : l'imitation d'une figure exemplaire, la mise en scène d'un drame métaphysique, la *mimesis* au sens de représenter un rôle sans être soi-même et une dramatique de la parole au sens d'un théâtre épique.

En ce qui nous concerne et afin de nous référer à l'*action dramatique*, nous privilégions le terme '*acte*' pour signifier l'événement qui est en train de se faire. En effet, l'usage du terme est connu dans l'économie théâtrale pour signifier, entre autres, le présent de l'événement dramatique. Balthasar l'utilise d'ailleurs pour diviser la '*Théodramatique*' en cinq actes. Or, nous n'avons pas employé ce terme pour découper notre écriture selon la règle de la division du drame classique en cinq actes (décrétée par Horace)<sup>360</sup>. En fait, le terme '*acte*' au sens d'*agir* concentre les deux acceptions du phénomène d'un présent scénique : (1) *agere* (*latin*), qui veut dire, *faire* et pousser en avant ; (2) *actus-actum* (participe passé), qui veut dire, *fait*<sup>361</sup>. Ainsi, l'*acte*

---

<sup>357</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Les personnages du drame, L'homme en Dieu*, tome II, volume 1, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1976] 1986, p. 71.

<sup>358</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Les personnages du drame, Les personnes dans le Christ*, tome II, volume 2, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1978] 1988, p. 211.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 418.

<sup>360</sup> Cf. CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre, A-K*, Paris, Larousse-Bordas, 1998, pp. 13-14 : « À l'origine, partie d'une pièce de théâtre dans laquelle se déroule l'action, par opposition aux passages chantés et dansés qui l'interrompent et la divisent ainsi en un nombre d'actes déterminé. Cette division obéit à des considérations à la fois esthétiques et pratiques. Sur le plan théorique, seule compte la division en cinq actes, décrétée par Horace, et qui fut la marque du théâtre latin. [...] Le théâtre grec ne connaissait que la division en épisodes (de deux à six) rythmés par les apparitions du chœur ; le théâtre du Siècle d'or espagnol divisera ses pièces en trois 'journées' ».

<sup>361</sup> Cf. FOULQUIÉ Paul, *Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris, PUF, 1962, pp. 7-12. Ainsi, à la p. 8, nous trouvons cette indication : « Acte et action. Tous deux dérivés du latin. [1] *agere*, agir, faire : acte, du

renvoie au phénomène de l'*acteur* sur scène, un tel phénomène est marqué, selon nous, par la *théâtralité* (le *fait*, le corps *exposé* en scène) et la *dramaticité* (le *faire*, le corps *engagé* sur scène). Nous reviendrons sur ce point lorsque nous allons rendre compte de l'usage johannique du '*faire*' pour penser la correspondance entre l'acte et l'action.

### c- Lecture johannique de Balthasar

Nous aurons pu commencer cette partie intitulée « action dramatique et participation selon Balthasar » montrant tout d'abord l'usage balthasarien du récit johannique pour aborder ensuite l'action, le drame et la participation. En fait, cette procédure aurait conduit notre lecteur sur une piste déjà tissé par nous au préalable. Or, notre lecture de la *Théodramatique* est marquée aussi par un regard phénoménologique, ce qui nous amène à donner d'abord la 'parole' au texte pour que celle-ci s'exprime d'elle-même. Maintenant, nous sommes en mesure de reconnaître la spécificité de l'usage balthasarien du récit johannique à partir de certaines régularités de références au récit par des citations qui reviennent à plusieurs reprises. À cet effet, nous allons aborder la place de l'Écriture dans la dramatique divine de l'auteur pour, ensuite, nous référer à son usage johannique. Balthasar le précise en ces termes :

L'Écriture est une pièce accompagnant la marche du drame, [...] alors il est évident que toute interprétation chrétienne de l'Écriture ne peut être que spirituelle ; ce sera une lecture de l'Ancien Testament dans la visée de l'incarnation du Verbe comme Parole intégrale et une lecture du Nouveau à partir de l'incarnation ; ce sera enfin une herméneutique dans l'Esprit du Christ<sup>362</sup>.

Lié à cette lecture herméneutique du Nouveau Testament à partir de l'incarnation, en citant Cothenet, Balthasar reconnaît la spécificité du récit johannique qui est « composé comme un drame, le quatrième évangile nous fait participer au conflit entre les ténèbres et la lumière, et oblige à prendre parti pour la lumière tandis qu'il est encore temps (Jn 12,36)<sup>363</sup> ». D'après de ce que nous pouvons observer de l'usage du récit johannique, Balthasar s'en sert

---

participe passé *actum*, fait, accompli ; [2] *actio*, action, le faire ou l'agir eux-mêmes. Cette distinction originelle subsiste en français ».

<sup>362</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Les personnages du drame, L'homme en Dieu*, tome II, volume 1, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1976] 1986, pp. 94-95.

<sup>363</sup> FEUILLET A., *Introduction à la Bible, II*, (1959), p. 625. Cité par, BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Les personnes du drame, L'homme en Dieu*, tome II, volume 1, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1976] 1986, p. 126.

plutôt pour illustrer sa pensée et la plupart des cas, il fait allusion au texte sans le transcrire. En outre, la plupart des citations mentionnées par l'auteur, sont tirées des séquences où se trouvent les discours d'enseignement de Jésus<sup>364</sup>, ce qui renforce notre constat de sa sympathie pour la forme épique du drame qui oriente le présupposé de base de l'ensemble de sa '*Théodramatique*'.

Nous allons évoquer quelques passages johanniques adoptés par Balthasar pour mieux comprendre son approche *phénoménologique-dramatique*<sup>365</sup>. À mesure que nous commentons les passages johanniques employés, nous soulignerons les grands thèmes qui interviennent dans la dramatique de l'auteur.

[1] *Une dramatique composée sous l'angle du transcendantal du Bien*. Nous allons revenir au premier passage johannique qu'apparaît dans la *Théodramatique* de Balthasar. Le passage est ce qui suit : « Si quelqu'un veut faire sa volonté, il connaîtra, de cet enseignement, s'il est de Dieu, ou si moi, je parle de moi-même » (Jn 7,17<sup>366</sup>). En fait, la référence à ce passage johannique est évoquée par Balthasar sans une citation explicite lorsqu'il justifie sa démarche dramatique tissée dans la perspective du *transcendantal du Bien* (drame éthique), selon les termes suivants :

Le Bien qui se réalise dans la démarche divine devient, en entrant en contact avec le théâtre du monde, un Bien mis en constatation par l'ambiguïté du monde, et qui reste caché. [...] Ce Bien accompli ne se produit que sur la scène du monde<sup>367</sup>.

Dans cette relation entre « Dieu », « le Bien » et « le monde », l'auteur ajoute un quatrième composant, « l'homme », en ces termes :

<sup>364</sup> La liste des versets employés est tirée des deux premiers volumes de la *Théodramatique*. Nous indiquerons le nombre de citations pour chaque verset. En ce qui concerne la *première partie* de l'évangile de Jean (1-12) : **1**, 1<sup>2</sup>.13<sup>3</sup>. 14<sup>3</sup>.18. 29.50 ; **3**, 4. 13. 16. 19. 36 ; **4**, 11-12.23 ; **5**, 19<sup>2</sup>.20<sup>3</sup>.25.26.36 ; **6**, 29.38<sup>2</sup> ; **7**, 17.38 ; **8**,31.53 ; **10**,38 ; **11**,4.40.41<sup>2</sup> ; **12**, 28.30.32.35.48. Quant à la *deuxième partie* de l'évangile de Jean (13-21) : **14**,12<sup>4</sup>.13-14.16 ; **15**,7.13.16.24 ; **16**,12<sup>2</sup>.13<sup>2</sup>.14<sup>3</sup>.15<sup>2</sup>.23-24.26.29.32 ; **17**,24<sup>2</sup> ; **18**,19.33-37 ; **20**,17.30-31 ; **21**,25.

<sup>365</sup> Quant au troisième volume intitulé *Les personnes du drame, Les personnes dans le Christ*. Comme nous l'avons évoqué, ce volume traite plus particulièrement la dramatique en son aspect christologique, voici les citations johanniques employés par Balthasar. En ce qui concerne la *première partie* de l'Évangile de Jean (1-12) : **1**,1<sup>3</sup>.3<sup>2</sup>.6.9<sup>2</sup>.11<sup>2</sup>.12.13<sup>3</sup>.14.16s.18<sup>4</sup>.20.30.32.33<sup>2</sup>.35s.36.39. 42.46<sup>2</sup>.49.50.51 ; **2**,4.8.18s.21.56 ; **3**,2.3.5<sup>2</sup>.7<sup>3</sup>.8.11.12.13.16<sup>6</sup>.17<sup>2</sup>.19.32.34<sup>4</sup> ; **4**,14<sup>2</sup>.22<sup>4</sup>.23.34<sup>3</sup> ; **5**,8.19s<sup>3</sup>.20<sup>3</sup>.22.23<sup>2</sup>.24<sup>2</sup>.25.26<sup>2</sup>.27-29.30<sup>4</sup>.31. 36.37.39s.43.46<sup>2</sup> ; **6**,4.10.29.34.38<sup>4</sup>.39.51.53.57.62 ; **7**,18.28.29.33. 39<sup>2</sup>.43 ; **8**,13.14.16.18<sup>2</sup>.23<sup>3</sup>.26<sup>2</sup>.28.29. 32.35.38<sup>2</sup>.40.41.42<sup>2</sup>.50.56. ; **9**<sup>2</sup>,4.12 ; **10**,4s.10<sup>2</sup>.17.18<sup>2</sup>.27s.36.37 ; **11**,41.42.52<sup>2</sup> ; **12**,27<sup>3</sup>.31<sup>2</sup>.32<sup>2</sup>.41.44.45. 47s.49<sup>3</sup> ; Quant à la *deuxième partie* de l'évangile de Jean (13-21) : **13**,16.20.32.36<sup>2</sup> ; **14**,2s.6.9<sup>2</sup>. 10.12.16<sup>2</sup>.23s<sup>2</sup>.30.31<sup>2</sup> ; **15**<sup>2</sup>,5.7.9.15.21.26 ; **16**,5.7.11.13-15<sup>2</sup>.19.28.30<sup>3</sup>.32.33 ; **17**<sup>2</sup>,2<sup>2</sup>.5.6.8<sup>2</sup>.11<sup>3</sup>.12.15.17. 18<sup>3</sup>.19.21.22.23.24.25 ; **18**,36.39. ; **19**,3.26.30<sup>4</sup> ; **20**,21<sup>2</sup>.22 ; **21**,7.15.19s.22s.

<sup>366</sup> Cf. Lecture johannique selon Balthasar, p. 387s.

<sup>367</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Prolégomènes*, tome I, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1973] 1984, p. 17.

Le bien que Dieu nous fait ne peut pas être reconnu comme vérité sans notre collaboration (Jn 7,17 ; 8,31s), [...] ; non seulement pour prendre connaissance de la vérité du bien, mais aussi pour l'incorporer de plus en plus au monde<sup>368</sup>.

Dans les deux passages mentionnés par l'auteur, il est question de la « connaissance » de l'enseignement de Jésus, par l'écoute de la parole, afin de connaître la vérité.

[2] *Le décalage du temps entre Jésus et les disciples*. Liée à l'écoute de la parole que nous venons d'évoquer, Balthasar emprunte des passages du récit johannique pour se référer à la *dissymétrie temporelle* entre le maître et les disciples. Sur ce point, l'auteur émet la remarque suivante pour la justifier ensuite par le récit johannique : « Un abîme paraît maintenant s'ouvrir entre le destin de Jésus et celui des disciples, dès avant Pâques et surtout après Pâques<sup>369</sup> ». Cette considération remet en cause le sens de l'existence chrétienne à la suite du Christ : « comment est-il tout simplement possible de suivre celui qui est l'inimitable ?<sup>370</sup> ». Balthasar emprunte donc les versets johanniques pour fonder sa déclaration :

Jean – très conscient du décalage du temps ('pas maintenant' – 'plus tard') – en reprojétant déjà dans les commencements la fin apportée par Jésus. [...] Dans l'évangile, on peut, par médiation (ecclésiale), parvenir à l'existence et à la vocation de ceux qui suivent Jésus (Jn 1,35s, 42.46) ; on peut aussitôt 'voir' et 'demeurer' (1, 39.46.50s). On peut déjà 'suivre' celui qui donne sa vie pour ses brebis (10,4s.27s). On peut être appelé à suivre Jésus avec la perspective de la mort du martyr (21,19s) ; on peut être appelé à entrer directement dans le mystère du grain de blé qui meurt et qui dans la mort porte beaucoup de fruit (12,23-36). Mais, comme chez les synoptiques et chez Paul, Jésus reste solitaire qui marche en avant (13,36), parce que Jésus, qui est personnellement 'le Chemin' (14,6), doit frayer le premier la voie des disciples afin qu'une telle voie soit possible (14,2s)<sup>371</sup>.

Quant au contenu de cette affirmation de Balthasar, d'un tel Jésus solitaire, les mêmes passages et d'autres attestent plus nettement l'aspect communautaire de la réalité eschatologique de l'incarnation qui se manifeste au présent vivant de la vie de la communauté croyante. Comme nous pouvons le noter, derrière l'usage du récit johannique se trouve l'influence de la notion transcendantale d'*individu* qui est bien présente dans la façon d'élaborer la pensée de Balthasar. Cette notion lui a servi pour trouver dans le récit johannique des repères pour penser 'le drame unique du Christ comme norme de toute dramatique', puisque, dit Balthasar :

---

<sup>368</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Prolégomènes*, tome I, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1973] 1984, p. 17.

<sup>369</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Les personnes du drame, Les personnes dans le Christ*, tome II, volume 2, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1978] 1988, p. 98.

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 104.

S'il s'agit de faire venir à l'existence un monde, avec des libertés finies, de dresser une scène et de composer une pièce pour ce monde, seul donc le Fils pourra en être le fondement de base et la fin ; lui seul pourra en déterminer le déroulement<sup>372</sup>.

En tenant compte de ce présupposé de base, l'auteur lit le récit johannique en vue de renforcer ses arguments déjà composés au préalable (le Bien, l'individu, le drame unique, le drame comme procès entre Dieu et l'homme). C'est pour cela que les actes accomplis par Jésus sont interprétés sous le signe d'une possibilité conditionnée : « on peut déjà... mais, Jésus reste solitaire ».

[3] *Du drame unique à l'analogie*. En fait, le *drame unique* de Jésus en tant que norme de toute dramatique prépare le sens de l'*analogie*. À cet effet, Balthasar introduit l'idée d'*analogie*, pour penser la 'participation' des disciples au drame de Jésus, selon deux types : l'*analogia entis*<sup>373</sup> et l'*analogia fidei*<sup>374</sup>. En ce qui concerne le premier type, il relève de l'analogie entre le Fils et le Père : « Le Fils divin qui se fait homme est l'*analogia entis* concrète<sup>375</sup> ». L'exemple est tiré d'un verset johannique : « Comme le Père possède la vie en lui-même, ainsi a-t-il donné au Fils de posséder la vie en lui-même » (Jn 5,26). L'*analogia fidei* se réfère à la relation entre Jésus et les siens : « Il est indubitable que Jésus a fait participer les siens à son attente propre à l'heure, bien que cette heure ait été pour lui une heure particulière et unique<sup>376</sup> ». Alors, cette participation, selon l'auteur, est l'analogie :

Entre l'attente imminente de Jésus et celle de l'Église primitive [ :] il n'y avait pour l'Église absolument aucune possibilité plus exacte de suivre Jésus que de le suivre d'une manière transposée et analogique<sup>377</sup>.

C'est-à-dire, le temps des disciples est analogue puisqu'il est transposé au temps de Jésus. En tout cas, dans cette considération de l'auteur, selon nous, il y a une nette séparation –

---

<sup>372</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Les personnes du drame, L'homme en Dieu*, tome II, volume 1, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1976] 1986, p. 232.

<sup>373</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Les personnes du drame, Les personnes dans le Christ*, tome II, volume 2, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1978] 1988, p. 177 : « *Analogia entis* signifie qu'il est impossible de comparer Dieu absolu et infini avec la créature finie totalement dépendante de lui, qui ne trouve aucune position d'où elle pourrait se comparer avec Dieu, mais peut seulement s'élever tout entière vers lui ». Dans la note 2 de la même page, l'auteur développe davantage le sens de l'analogie : « Comme *analogia attributionis* : quand le contenu analogue d'un *analogatum princeps* qui contient pleinement le concept est transporté sur un deuxième sujet qui ne le contient par participation que par une relation extérieure au premier) ou *proportionis* : quand deux réalités, comparées entre elles, présentent une ressemblance dans la dissemblance, ou enfin *proportionalitatis* : quand, dans les deux réalités qui ne sont pas comparables comme totalités, il y a chaque fois une proportion interne qui forme la base d'une possibilité de comparaison : la créature a un rapport de non-identité avec son être contingent, Dieu a un rapport d'identité avec son être absolu ».

<sup>374</sup> Cf. BALTHASAR Hans Urs von, *op. cit. (note 372)*, tome II, volume 1, p. 231.

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>376</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *op. cit. (note 373)*, tome II, volume 2, p. 114.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 114.



décalage du temps – entre l’heure de Jésus et celle des disciples. Et si nous pensons que l’heure de Jésus est précisément ‘*pour nous*’ et ‘*avec nous*’? L’auteur répond à notre question selon cette déclaration : « Ce chemin d’abord solitaire l’a rendu solidaire avec nous<sup>378</sup> » ; c’est-à-dire, lorsque les croyants auront fait de même et comme Jésus, mais à leur tour. Nous reviendrons sur ce point ultérieurement.

Selon les trois exemples thématiques que nous venons d’évoquer de l’usage du récit johannique, nous pouvons repérer la façon dont Balthasar mentionne le passage johannique sans le citer explicitement. Comme nous venons de le contacter, le récit johannique intervient au cours du discours argumentatif de l’auteur pour l’approuver et le ratifier, sans pour autant y ajouter aucune nouveauté au discours déjà entamé. De notre part, nous avons indiqué l’intérêt de découvrir le ‘*logos*’ sous-jacent au récit johannique, un tel ‘*logos*’ qui se montre en se racontant en son état naissant. Autrement dit, il s’agit de donner une crédibilité première au récit johannique afin de découvrir comment ce récit fait apparaître la relation d’être ensemble entre le Père, le Fils et l’Esprit Saint en lien avec les disciples. Selon cette *économie phénoménologique*, nous citons encore une fois la procédure de Cézanne évoquée par Merleau-Ponty lorsque le peintre « représentait les objets dans l’atmosphère où nous les donne la perception instantanée, sans contour absolu, liés entre eux par la lumière et l’air<sup>379</sup> ». Merleau-Ponty conclut en disant : « L’objet est comme éclairé sourdement de l’intérieur, la lumière émane de lui. Il faudra donc dire que Cézanne a voulu revenir à l’objet<sup>380</sup> ». En effet, dans notre procédure, le récit johannique ne vient pas de l’extérieur afin de légitimer un discours argumentatif. La pensée est naît de l’intérieur même du récit. Selon cette perspective, le ‘*logos*’ se montre dans toute sa lumière *à travers* et *par* le récit johannique.

Par la suite nous allons aborder la possibilité de penser une théologie de *l’action et de la participation* selon la « *Théodramatique* » de Balthasar.

---

<sup>378</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Les personnes du drame, Les personnes dans le Christ*, tome II, volume 2, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1978] 1988, p. 105.

<sup>379</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard [nrf], [1966], 1996, p. 16.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 17.

## 2. Une théologie de l'action et de la participation

Nous venons de considérer l'économie *phénoménologique-dramatique* de Balthasar selon son usage du récit johannique pour aborder sa compréhension de l'*action dramatique* et la *situation de l'homme* dans le jeu divin. Dans la présente étude, nous nous servirons des deux derniers volumes de la *Théodramatique* de Balthasar et plus particulièrement du volume concernant l'*action* (tome 3). Comme nous l'avons évoqué dans l'introduction de ce chapitre, nous allons aborder la raison théologique de Balthasar concernant l'*action* et la *participation* à partir de sa notion du '*pro nobis*'. Nous indiquerons les points de notre désaccord avec Hans Urs von Balthasar concernant la notion de '*substitution*' à partir de notre lecture johannique et à partir de notre compréhension de la *poétique dramatique* du geste déjà évoquées dans les chapitres précédents.

### a- Le « *pro nobis* » chez Jean

Avant d'aborder le texte de Balthasar, il nous faudra d'abord rendre compte de l'usage de la préposition « *pour* » (*hyper*) et « *à la place de* » (*anti*) dans le récit johannique. Bernard Sesboüé, en son œuvre intitulée *Jésus-Christ l'unique médiateur*, rend compte de la polyvalence des significations de la particule « *pour* ». Selon l'auteur, « le *pour* s'explique en deux directions : d'une part 'en notre faveur' ou 'pour notre vie' et d'autre part 'en raison de' nos péchés<sup>381</sup> ». Ainsi, « le Symbole de Nicée-Constantinople s'inscrit davantage dans la visée du 'en faveur de' en disant : 'pour nous, les hommes, et pour notre salut'<sup>382</sup> ». Le terme « *pour* » est énoncé en grec par ces prépositions : *hyper* (*en faveur de*), *peri* (*à cause de*), *anti* (*à la place de*), *dia* (*en raison de*). Sur ce point, Sesboüé s'appuie sur la découverte de Walter Kasper pour examiner les occurrences néotestamentaires de l'usage des trois acceptions. Kasper note en son œuvre *Jésus le Christ* ce qui suit :

---

<sup>381</sup> SESBOÜÉ Bernard, *Jésus-Christ l'unique médiateur, essai sur la rédemption et le salut* (éd revue et mise à jour), Paris, Desclée, [1988] 2003, p. 115.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 115.

Les formules avec *hyper* se rencontrent déjà dans des couches très anciennes de la tradition. [...] Le mot *hyper* a une triple signification : (i) à cause de nous, (ii) pour nous, en notre faveur, (iii) à notre place<sup>383</sup>.

Ce premier contact avec la formule « *pro nobis* » (*pour nous*) nous permet d'examiner l'apparition de la préposition « *hyper* » (12 fois) dans le récit johannique. Pour bien saisir la portée de ce terme, nous allons distinguer les trois modes d'apparition de ses occurrences dans le récit johannique :

[1] *Donner sa vie pour le monde* : « le pain que moi je donnerai, c'est ma chair, *pour* la vie du monde » (Jn 6,51). *Pour les brebis* : le berger donne sa vie *pour* les brebis (Jn 10,11) ; je donne ma vie *pour* les brebis (Jn 10,15). *Pour ses amis* : « Personne n'a de plus grand amour que celui qui livre sa vie *pour* ses amis » (Jn 15,13). Il nous faut retenir pour le moment comment apparaît la préposition '*pour*' : elle est liée à la *vie donnée* par Jésus *en faveur de* la *vie* du monde, des brebis et de ses amis.

[2] *En vue de la Gloire et pour la Sanctification* : Pierre disant à Jésus : je donnerais ma vie *pour* toi (Jn 13,37) ; Jésus à Pierre : « Tu donneras ta vie *pour* moi ! » (Jn 13,38). Le retour à la vie de Lazare : « cette maladie ne va pas à la mort, mais elle est *en vue de (hyper)* la *gloire de Dieu*, afin que *par (dia)* elle soit glorifié le Fils de Dieu » (Jn 11,4). L'envoi au monde :

Comme tu m'as envoyé dans le monde, moi aussi je les ai envoyés dans le monde. Et *pour eux (hyper)* je me *consacre moi-même*, afin qu'ils soient, eux aussi, *consacrés en vérité* » (Jn 17,18-19).

En effet, le '*pour*' de Pierre est souvent interprété comme la marque de l'incompréhension du disciple par rapport à ce que signifie 'donner sa vie', même si nous ne pouvons pas nier le martyre de Pierre : lui aussi a donné sa vie *pour* son Maître.

Nous avons noté selon le premier cas évoqué plus haut, Jésus est le sujet de l'action dans l'usage du terme « *hyper* », puisqu'il est celui qui donne sa vie « *pour* » : le monde, les brebis et les amis. En revanche, dans les deux versets qui nous occupent à présent (Jn 11,4 et 17,18-19) l'emploi de la préposition '*hyper*' donne à penser que le '*bénéficiaire*' de l'action est maintenant « *en faveur de* » la Gloire de Dieu et de la sanctification de Jésus. À cet effet, le retour à la vie de Lazare, l'acte accompli par Jésus, est « *pour* » (en faveur de) la Gloire de Dieu. De même, l'envoi des disciples au monde, comme Jésus lui-même était envoyé par le Père, fait penser que le « *pour* » rend compte d'un double envoi qui conduit à la *sanctification* de Jésus et à celle des

---

<sup>383</sup> KASPER Walter, *Jésus le Christ (éd revue et augmentée)*, Paris, Cerf, [1974,1976] 2010, p. 326.

disciples. Dans cette perspective, l'usage johannique du terme « *hyper* » ne se réfère plus à une relation unidirectionnelle *donateur-bénéficiaire*, mais ce terme évoque une relation de réciprocité.

[3] *Un pour le peuple* : Remarque de Caïphe : « vous ne réfléchissez pas qu'un seul homme meure *pour* le peuple, et que la nation tout entière ne périsse pas » (Jn 11,50) ; *Première remarque du narrateur* : « cela, il ne le dit pas de lui-même ; mais comme il était grand prêtre (souverain sacrificateur) cette année-là, il prophétisa que Jésus devait mourir *pour* la nation » (Jn 11,51) ; *Deuxième remarque du narrateur* : « Et non *pour* la nation seulement, mais encore afin de *rassembler* (*sunago*) dans l'unité les enfants de Dieu qui étaient dispersés » (Jn 11,52). C'est l'écho du conseil de Caïphe : « Mieux vaut qu'un seul homme meure *pour* le peuple » (Jn 18,14). Nous pouvons noter ici que l'emploi de la préposition « *hyper* » : « un seul homme *pour* la nation », est une parole de jugement du grand prêtre qui, avec le Sanhédrin, condamne Jésus à mort (11,46-53). Le narrateur ne s'arrête pas au calcul (*logizomai*) du pragmatisme politique du grand prêtre, mais il ouvre une autre interprétation de la mort de Jésus : « mais encore *afin de* (*hina*) *rassembler* dans l'unité les enfants de Dieu qui étaient dispersés (*diaskorpizo*) ». Ainsi, le « *pour* » (*en faveur de*) ne peut pas être compris sans l'adverbe « *hina* » (*pour, afin de, en vue de*) qui d'ailleurs, apparaît 117 fois dans le quatrième évangile. En fait, la vie donnée par Jésus est un *acte proxémique* qui comprend le dessein de « *rassembler* » les enfants dispersés dans la communion avec le Père.

En outre, le terme « *anti* » (*à la place de*) est employé par Matthieu et Marc dans les contextes suivants : « Le Fils de l'homme n'est pas venu pour être servi, mais pour servir et donner sa vie en rançon *pour* (*anti*) beaucoup » (Mt 20,28 ; Mc 10,45). Chez Jean, l'équivalent à cette réalité de l'incarnation du Fils, comme nous l'avons vu, est signifié par la préposition « *hyper* » : donner sa vie *pour* le monde, *pour* les brebis, *pour* ses amis. Au quatrième évangile, en cohérence avec ce que nous avons indiqué à propos de la participation des disciples au salut donné par le Christ, le mot « *anti* » est employé une seule fois et se trouve au Prologue en ces termes : « De sa plénitude nous avons tous reçu, et grâce *sur* (*anti*) grâce ; car la Loi a été donnée par Moïse, mais la grâce et la vérité sont venues par Jésus Christ » (Jn 1,16-17). En effet, selon l'usage ici du terme « *à la place de* » (*anti*), Jean nous fait comprendre que, dans l'avènement de l'incarnation, la 'grâce' du Christ n'est pas un *substitut* à la 'grâce' de la Loi donnée par Moïse, mais que cette *grâce* de Dieu, qui se manifeste dès le commencement, est donnée pleinement en Jésus-Christ ; c'est-à-dire, la révélation définitive de Dieu et de son plan de salut sont donnés, selon les acceptions de la vérité chez Jean, vraiment, réellement, pleinement et

*effectivement*<sup>384</sup> dans les gestes et les paroles de l'homme Jésus. Les synoptiques diront cette réalité en ces termes : « Ne croyez pas que je sois venu renverser la Loi ou les Prophètes ; je ne suis pas venu renverser, mais accomplir » (Mt 5,17).

En fait, ce bref aperçu de l'usage johannique des termes « *hyper* » (*en faveur de*) et « *anti* » (*à la place de*) nous fait comprendre la réalité de l'événement de l'incarnation : elle est profondément liée d'*une part*, au don de la vie du Christ « *en faveur* » du monde, des brebis et des amis, *afin de* (*bina*) rassembler dans la communion avec le Père ; d'*autre part*, elle reconnaît que l'œuvre de Dieu était déjà en marche dans la *grâce première* de la Loi, mais que dans l'avènement du *Logos* dans la chair de l'homme Jésus, cette *grâce première* est donnée pleinement, vraiment et effectivement dans la *grâce* du Christ. Ainsi, le terme « *anti* » (*à la place de*) ne renvoie pas au sens d'une *substitution*, mais à l'effectivité de l'accomplissement de l'œuvre de Dieu dont les disciples sont participants et bénéficiaires.

### ***b-* Le « *pro nobis* » de l'action trinitaire chez Balthasar**

Dans l'introduction de ce chapitre nous avons précisé la nature de notre approche de la « *dramatique* » de Balthasar en nous demandant comment l'auteur aborde le lien entre son *économie dramatique* et la *théologie de l'action et de la participation* marquée par sa notion du « *pro nobis* ». Nous avons indiqué pareillement l'angle « *poétique* » sous lequel nous allons dialoguer et contester certains points de la *dramatique* de l'auteur. Retenons donc quelques « *figures* » de la *dramatique* de Balthasar.

---

<sup>384</sup> Ce terme rejoint à ce que nous allons proposer comme la plus haute signification de la dramaticité du geste : l'acte se donne effectivement dans un présent vivant.

## *i- La figure dramatique*

Pour bien situer le regard théologique de Balthasar sur l'action et la participation de l'homme dans le drame divin, nous allons repérer quelques points clés de sa procédure, tout en tenant compte de ce que nous avons déjà dit de sa méthode d'écriture.

[1] *Selon le voyant de l'Apocalypse*. Balthasar aborde l'action dramatique sous l'axe de la *contemplation chrétienne* en la reliant au *voyant de l'Apocalypse*. Nous trouvons cet indice dans le premier volume de sa *Théodramatique*, intitulé *Prolégomènes*, où Balthasar légitime l'intérêt qu'il y a de relier la *figure esthétique* à la *figure dramatique*. Cet aspect figuratif donnera une grande unité à son travail d'écriture théologique dans la mesure où « au cœur de l'esthétique a donc déjà commencé la 'dramatique théologique'. Dans l'apperception, il y avait déjà le 'ravisement'. [...] Maintenant, il s'agit de nous laisser introduire par lui [Dieu] dans sa dramatique<sup>385</sup> ». Nous verrons plus tard la portée de cette entrée « figurative » dans la théologie, mais retenons dès le départ que toute sa tentative a été « consacrée à montrer que la 'figure esthétique' se déploie directement en 'figure dramatique'<sup>386</sup> ». Mais, qu'est donc cette figure ? L'auteur part de ce présumé de base :

Le fait que, dans l'existant, l'être tout entier puisse être présent et se dévoiler, que cette existence se tienne dans la lumière absolue, qu'elle y soit lisible et intelligible, et que son caractère unique manifeste à l'évidence l'unité indivisible de l'Être en sa totalité, c'est cela qui fonde la révélation de Dieu dans la figure individuelle du Christ<sup>387</sup>.

Nous pouvons observer en ce passage, Balthasar se situe tout comme le *voyant prophétique ou apocalyptique* dans une position descendante, à partir d'en haut (*Dieu en son immanence*). En tenant compte de la notion merleau-pontinienne de *perception* où interviennent le « côté vu » et le « côté non-vu » de l'objet dans l'acte perceptif, nous pouvons observer le 'point de vue' de Balthasar. Celui-ci se positionne du côté de ce qui est caché, – la profondeur du mystère de Dieu –, de ce qui n'est accessible que par le Fils, selon le Prologue de Jean : « Dieu, personne ne l'a jamais vu ; un Dieu, Fils unique qui est tourné vers le sein du Père, Celui-là l'a fait connaître » (Jn 1,18). Selon un langage cinématographique, nous pouvons noter la position de

---

<sup>385</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Prolégomènes*, tome I, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1973], 1984, p. 13.

<sup>386</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Les personnes du drame, L'homme en Dieu*, tome II, Volume 1, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1976], 1986, p. 64.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 19.

la caméra, dans ce cas précis, derrière l'être tout entier plongé dans une surabondance de lumière. En effet, le caméraman nous fait voir l'existence telle qu'elle se manifeste dans un surcroît de lumière lorsque cette existence devient lisible et intelligible dans l'unité indivisible de l'Être en sa totalité. Ainsi, la lumière absolue qui est fondement de la révélation de Dieu se répand dans la figure du Christ. Selon cette manière de concevoir la réalité de la Révélation et suivant l'allégorie de la caverne de Platon, Balthasar situe la lumière à l'intérieur de la caverne et ce qui sort à l'extérieur est la « *figure* » individuelle du Christ.

L'auteur de la *Théodramatique* confirme son point de vue théologique selon les termes suivants :

Ceci présuppose que la figure puisse être lue comme forme signifiante et comme expression ; il faut, par conséquent, que le rayon qui part de l'être, se communique de manière dynamique à travers les existants, soit perçu et compris<sup>388</sup>.

Le centre de cette attention théologique est de rendre compte du fil de la « communication » afin que Dieu soit perçu et compris. En effet, selon cette compréhension balthasarienne de la révélation de Dieu dans la figure du Christ, la mission de celui-ci sera comprise en termes herméneutiques : la '*parole*' qui explique Dieu, « puisqu'il s'agit du passage de la '*figure*' à la '*parole*'<sup>389</sup> ». En fait, cette *méthode explicative* de la figure du Christ comme *parole herméneutique* du Père, trouve son fondement, pour Balthasar, dans le contexte de la *théologie scolastique* : « Nous entendons toujours le beau comme un '*transcendental*' (au sens scolastique)<sup>390</sup> ». Nous verrons dans la suite l'articulation entre cette *communication herméneutique* et la *méthode contemplative*.

[2] *Méthode contemplative*. Le moyen de communication et d'accès à cette *figure herméneutique* du Christ, Balthasar l'identifie à sa *méthode contemplative*. Pour accéder à la réalité de Dieu, l'auteur fait appel à la contemplation chrétienne, elle serait « sommée de quitter le parterre et de monter sur la scène pour participer délibérément à l'action [:] c'est-à-dire, arracher le discours épique-contemplatif à sa neutralité pour le jeter dans le drame<sup>391</sup> ». C'est dans cet encadrement contemplatif (vision) que l'auteur pense aborder la mise en scène de l'action dramatique. Ensuite, pour relier la *contemplation* et le *drame*, Balthasar se sert de la vision

---

<sup>388</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Les personnes du drame, L'homme en Dieu*, tome II, Volume 1, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1976], 1986, p. 19.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 64.

apocalyptique. L'action de la dramatique figurative est précisée en ces termes : « Nous ne pouvons dès lors commencer autrement qu'en nous plaçant sous le signe de l'Apocalypse<sup>392</sup> ».

Selon ce que nous venons d'évoquer, la vision apocalyptique est réservée au *voyant* (visionnaire) privilégié qui a la particularité de raconter les événements advenus entre Dieu et le monde : « Le voyant inspiré prend de la hauteur par rapport à toute la révélation historique de l'Ancien et du Nouveau Testament<sup>393</sup> ». Ce voyant inspiré « reçoit de Dieu une vision surplombante, détachée des faits empiriques, bien qu'elle les intègre, concernant la totalité de l'événement qui se joue entre le ciel et la terre<sup>394</sup> ». Mais, quelles sont les réalités que ce voyant tient à communiquer ? Balthasar note que la vision du voyant « est une suite d'images, rapportées à la réalité, mais qui possèdent leur propre vérité symbolique<sup>395</sup> ». En fait, cette *vérité symbolique* n'a aucune relation avec le monde de l'expérience, puisque, selon l'auteur, « l'horizon à partir duquel tout est aperçu n'est cependant ni le ciel ni la terre, mais c'est une sorte d'entre-deux neutre<sup>396</sup> ». C'est ainsi que, la *vérité symbolique* du voyant est anhistorique puisque, « les faits racontés et les combats décrits ne sont pas des tranches de l'histoire réelle, mais des vues de surplomb sur des choses depuis longtemps acquises et instaurées dans l'absolu<sup>397</sup> ».

Cette lecture balthasarienne du drame apocalyptique anhistorique, est fort contestée selon un autre regard que nous trouvons dans l'ouvrage de Christoph Theobald intitulée *Présences d'Évangile I, Lire les Évangiles et l'Apocalypse en Algérie et ailleurs*. En fait, dès la préface de cet ouvrage, nous sommes introduits dans une lecture de l'Apocalypse qui relie le « drame raconté » par le texte et le « drame vécu » par une communauté croyante. Ainsi, le livre s'ouvre par cette donnée originelle : « ce livre est le fruit d'une histoire<sup>398</sup> ». Cela veut dire, que le texte est d'abord lu et réfléchi dans une communauté croyante en tenant compte de la situation historique et concrète de leur convivialité humaine. L'auteur rend compte de l'*expérience croyante d'aujourd'hui* à partir de celle de *Jésus avec les siens*, telle qu'elle est signifiée par l'Apocalypse : « L'enjeu de notre travail est de faire le lien entre ce que nous vivons aujourd'hui [...] et ce qui est arrivé à Jésus de Nazareth et aux siens. La lecture [de l'Apocalypse] nous aidera à

---

<sup>392</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, L'action*, tome III, Namur, Culture et Vérité, [1980], 1990, p. 5.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>398</sup> THEOBALD Christoph, *Présence d'Évangile I, Lire les Évangiles et l'Apocalypse en Algérie et ailleurs*, Paris, Ouvrières, 2011, p. 7.



comprendre notre situation d'aujourd'hui, et à la comprendre comme chrétiens<sup>399</sup>». Ce livre, dit l'auteur, s'inscrit à l'intérieur d'un genre littéraire très développé dans la littérature juive, un genre appelé 'apocalyptique'.

Selon ce genre littéraire, la réalité humaine est abordée en termes dramatiques ; selon le langage de Theobald, il s'agit d'« une littérature de crise [ :] une crise radicale parce que ce sont les institutions d'Israël qui sont concernées<sup>400</sup> ». Voyons donc la place du visionnaire selon cette lecture de l'Apocalypse qui relie la réalité d'hier racontée par le texte et la réalité d'aujourd'hui. Pour l'auteur, « le visionnaire de la littérature apocalyptique révèle à certains qu'un 'monde nouveau' viendra d'en haut, du ciel, bientôt. [Et] au milieu de l'histoire, retentit la question : 'Jusques à quand ?' et la réponse : 'Bientôt'<sup>401</sup> ». Voyons par la suite comment Balthasar conçoit l'office du voyant.

[3] *L'office de déchiffreur apocalyptique de la figure*. Revenant à l'interprétation de l'Apocalypse par Balthasar, il est clair que, pour lui, le drame divin n'est ni dans le ciel ni dans la terre, mais dans l'entre-deux. L'auteur comprend donc la relation de la *figure* et du drame de la croix en ces termes :

La manifestation de Dieu dans la figure ultime de sa révélation, qui est la mort et la dérélition de Jésus Christ. [...] Au cœur de la figure à déchiffrer (qui donne la clé de tout), il y a la non-figure de la croix<sup>402</sup>.

Retenons cette mise en opposition observée entre la 'figure' et la 'non-figure'. Soulevons pour le moment une question de compréhension. Est-ce que la croix peut s'emparer de la figure de Dieu au point de s'affirmer comme la non-figure de Dieu ? En outre, l'auteur précise quelle est la participation des croyants à l'intérieur de ce cadre dramatique dressé entre la figure et la non-figure selon les termes suivants : « le spectateur croyant devient capable de déchiffrer la sur-figure de l'amour trinitaire qui se manifeste<sup>403</sup> ». En fait, les croyants sont invités à participer à titre de spectateur-décrypteur (déchiffreur apocalyptique). Dans ce projet de '*figure dramatique*', il n'est pas nécessaire, dit l'auteur, d'opérer une réduction phénoménologique, « parce que, dans la perspective de l'Écriture, tout est a priori considéré à

---

<sup>399</sup> THEOBALD Christoph, *Présence d'Évangile I, Lire les Évangiles et l'Apocalypse en Algérie et ailleurs*, Paris, Ouvrières, 2011, p. 129.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>402</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Les personnes du drame, L'homme en Dieu*, tome II, Volume 1, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1976], 1986, p. 22.

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 22.

partir de l'agir divin (dans lequel s'insère le jeu humain). [...] Dieu a l'initiative et [...] gouverne d'un bout à l'autre, même s'il y implique le monde<sup>404</sup>».

Selon cet office de déchiffreur de la *figure dramatique*, comment faut-il comprendre l'approche phénoménologique de l'auteur ? Sur ce point, Vincent Holzer en son œuvre intitulée *Le Dieu Trinité dans l'histoire*, nous donne une clé d'interprétation de cette dramatique :

La pensée de Balthasar, dit Holzer, n'est ni une phénoménologie de type husserlien, ni une métaphysique de type thomiste, ni une forme chrétienne de néo-platonisme, elle semble vouloir intégrer sous la raison figurative ou esthétique le meilleur de ces trois accès à l'intelligibilité du réel. Il semble donc que ce soit la figure qui détermine le travail de la raison<sup>405</sup>.

La remarque faite par Vincent Holzer nous permet de bien cibler la notion de dramatique selon Balthasar : une telle notion est constituée par une '*raison figurative*'. Cette perspective, nous fournit l'orientation que doit prendre notre recherche pour bien comprendre le sens de l'action dramatique qui se dégage d'une telle *pensée figurative*. En effet, nous serons attentifs à cette manifestation de l'action abordée sous l'angle de la figure et d'une '*figure dramatique*'. Retenons une question qui nous servira d'orientation pour mieux comprendre la dramatique de l'auteur, nous la citons littéralement : « Pourquoi est-il opportun aujourd'hui – et pour la première fois aujourd'hui – de développer une dramatique théologique ?<sup>406</sup> ». Ce qui est en jeu pour l'auteur est de contester une certaine lecture philosophique de l'événement de la croix qui se conçoit comme l'acte de la mort de Dieu (Nietzsche)<sup>407</sup>. Face à ce regard philosophique de la mort de Dieu, Balthasar propose une lecture *théologique* de la croix suivant sa raison d'être la plus pertinente qui justifie le fait même d'être participant au drame :

Dans la première, Adam, l'homme, déploie son action, comme individu et comme communauté. Dans la deuxième partie, c'est Dieu qui agit : dans la préparation en vue de Jésus Christ, en Jésus lui-même et au plus haut point dans la croix et la résurrection. Dans la troisième partie, les deux acteurs se rencontrent dans l'histoire, en cet affrontement que l'Apocalypse a décrit comme le combat du *Logos*<sup>408</sup>.

---

<sup>404</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Les personnes du drame, L'homme en Dieu*, tome II, Volume 1, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1976], 1986, p. 65.

<sup>405</sup> HOLZER Vincent, *Le Dieu Trinité dans l'histoire, Le différend théologique Balthasar – Rahner*, Paris, Cerf, 2007, p. 435.

<sup>406</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, L'action*, tome III, Namur, Culture et Vérité, [1980], 1990, p. 54.

<sup>407</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 54-58. À la p. 56, Balthasar critique la Théologie de la Libération en ces termes : « voici que la théologie de la libération intègre l'Évangile (où la croix et la résurrection sont devenues superflues) dans la construction du temple de l'humanité. Et une certaine sotériologie, encouragée par l'exégèse, fait glisser les traits essentiels de l'image de Jésus vers sa 'solidarité' avec les opprimés et les diffamés : la croix, à laquelle étaient auparavant suspendus les péchés du monde, n'est alors rien de plus que l'expression consécutive de cette solidarité ».

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 58.

Enfin, dans ce schème proposé par l'auteur nous pouvons noter une structure hiérarchique de l'action selon chaque composant du drame : l'homme, Dieu [le Père], Jésus Christ [le Fils], la rencontre de deux acteurs dans le combat du *Logos* [Dieu et le Fils]. L'Esprit Saint n'est pas mentionné dans ce schème, mais nous le trouverons cité à plusieurs reprises. À partir de cette structure de l'action, nous allons aborder la façon dont Balthasar pense la nature et le rôle de l'homme dans le drame divin.

## ii- *L'homme est-il incapable ?*

En ce qui concerne l'*homme*, l'auteur reprend l'Apocalypse pour signifier l'histoire d'un drame qui se déroule « selon la verticale entre ciel et terre<sup>409</sup> ». Ainsi, pour Balthasar :

Sans une révélation prophétique, personne ne pourrait dévoiler cette histoire verticale ; l'homme terrestre est incapable de le faire par lui-même<sup>410</sup>.

D'après cette perspective, Balthasar dénie à l'homme la capacité de se mettre lui aussi à la recherche de Dieu. Pourquoi donc l'homme en est-il incapable ? Parce que l'homme, dit l'auteur, « vit l'histoire anthropologiquement, comme un flux dans le temps qui s'écoule, c'est-à-dire horizontalement. Et, dans cette dimension, la vie historique ne peut lui apparaître que comme une immense inconnue<sup>411</sup> ».

C'est ainsi que pour Balthasar, la situation historique de l'homme « demeure totalement incapable d'en inaugurer par elle-même la réalisation et même de pressentir<sup>412</sup> » une rédemption divine. C'est pourquoi, dit l'auteur, « on peut et on doit sans aucun doute affirmer que le monde, tel qu'il est réellement dans sa déchéance, a été pensé et créé par Dieu en vue de cette rédemption<sup>413</sup> ». Ce qui est inadmissible pour l'auteur n'est pas cette manière de comprendre l'aspect sotériologique de l'incarnation, mais « l'idée que cette rédemption, qui est l'acte de

---

<sup>409</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, L'action*, tome III, Namur, Culture et Vérité, [1980], 1990, p. 61.

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 65.

Dieu le plus libre qui soit, se proposerait ‘toujours déjà’ dans la conscience de l’homme, même simplement de manière transcendante<sup>414</sup>».

Le raisonnement de l’auteur s’opère de la manière suivante : puisque l’homme est *incapable*, Dieu apparaît sur scène avec son acte de *rédemption*. Sur ce point, disons provisoirement ce qui nous paraît irrecevable dans la compréhension de la *rédemption* selon Balthasar : penser la *prédestination rédemptrice* de Dieu à partir de l’incapacité et du manque de l’homme. En fait, dans le raisonnement de l’auteur résonne une certaine ‘solitude’ dans l’acte rédempteur de Dieu : l’homme *seul* est incapable, Dieu *seul* vraiment agit. Nous observons dans ce raisonnement de l’auteur la mise en marge de la révélation biblique de l’Ancien et du Nouveau Testament : une telle révélation témoigne en effet de la participation et de la collaboration *avec* Dieu, des hommes et des femmes de bonne volonté au cours de l’histoire humaine. Selon les données bibliques, Dieu n’a jamais agi seul, mais a toujours voulu se servir des concours concrets de la collaboration humaine. Dieu ne fait pas tout seul, il agit *avec*. Or, ce qui est étonnant dans la pensée de Balthasar est qu’il conteste ce que nous venons de lui reprocher, puisqu’en effet, il reconnaît la participation humaine dans le drame divin.

Où se situe le point problématique de la participation selon la *Théodramatique* de Balthasar ? Le problème vient non de l’ordre de la *nature de la participation*, mais il est plutôt de l’ordre de la *poétique de la participation*. Voyons comment apparaît cette problématique. Tout d’abord, la *non-poéticité* de la participation apparaît dans sa vision de la « nullité » de l’homme qui montre l’extrême séparation de ce qui appartient à l’homme et de ce qui appartient à Dieu. À cet effet, repérons dans le passage suivant comment Balthasar aborde la participation humaine dans le drame divin :

Cette lumière est celle qui à la fois tombe d’en-haut sur un comportement déployé dans le temps et lui confère un sens regardé comme définitif. Recevoir cette lumière rayonnant de l’absolu est possible uniquement dans l’acceptation libre de la raison capable de la totalité de l’être, donc par un acte de volonté sans lequel il ne saurait être question du drame. En effet, un destin se déroulant sans aucune possibilité de décision libre de la part de l’homme serait non dramatique et infrahumain<sup>415</sup>.

Nous retrouvons en ce passage la position du caméraman ou du visionnaire évoquée plus haut. Balthasar conçoit l’acceptation d’actes de la volonté et de décisions libres de la part de l’homme uniquement selon une structure verticale. Retenons que, selon le passage cité, la lumière tombe d’en-haut et se déploie dans le temps des actes humains. Le passage que nous

---

<sup>414</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, L’action*, tome III, Namur, Culture et Vérité, [1980], 1990, p. 65.

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 97.

venons de citer sert à l'auteur de lien pour développer les « *gestes fondamentaux* que l'homme est apte à produire sur scène<sup>416</sup> ». Comment allons-nous reconnaître ces *gestes fondamentaux* selon cette structure de relation verticale ? L'auteur précise en ces termes :

On reconnaîtra comme gestes fondamentaux ceux qui naissent à la lumière de l'être comme tel, et donc aussi du bien, du vrai et du beau ; ou encore ce sont les gestes qui naissent de l'expérience de l'*analogia entis*<sup>417</sup>.

Pour Balthasar, cette '*analogia entis*' en termes chrétiens signifie « la situation de la créature devant Dieu<sup>418</sup> ». En citant l'œuvre de Przywara intitulée *Analogia entis I*, Balthasar précise son *principe d'analogie* :

La montée (*ana*) de l'esprit (*logos*) fini se fait dans une attraction vers un pôle supérieur, en s'adaptant à un rythme qui descend d'en haut (*anô*) ; la créature spirituelle sait donc qu'elle doit s'élever (*ana*) en s'orientant vers la réponse à cet appel d'en haut (*anô*)<sup>419</sup>.

Cette perspective de la '*montée vers un pôle supérieur*' est acceptable à condition qu'une *poétique de la participation* soit possible et tout en tenant compte de l'événement de l'incarnation du *Logos* qui est « devenu chair et qui a dressé sa tente parmi nous » (Jn 1,14). Selon le *régime dramatique* qui concerne la pensée de Balthasar, l'homme doit chercher le ciel tandis que dans l'incarnation, d'après le quatrième évangile, le Père a voulu, en son Fils, séjourner parmi nous pour nous 'rapprocher' de lui. Repérons encore dans le passage suivant l'insistance de l'auteur sur l'*adhésion* de l'homme dans la dramatique divine :

L'adhésion, c'est-à-dire la liberté suscitant l'assentiment à une 'révélation' de l'absolu (révélation qui n'est pas hétérogène à la lumière et qui ne la contracte pas), avec la volonté de la mettre en pratique dans le concret par une décision personnelle, telle est la donnée fondamentale de toute dramatique sur la scène du monde. Seul un tel acte confère au flux des événements une figure consistante, avec son commencement, son milieu et sa fin, ce qui était, pour Aristote, la condition pour qu'il y ait drame<sup>420</sup>.

Nous venons d'évoquer le sens de l'*analogia entis* en termes d'une relation verticale entre Dieu et l'homme. En fait, les *gestes fondamentaux* que l'homme est apte à produire sur scène sont éclairés grâce à la lumière reçue d'en-haut. Quels sont ces *gestes fondamentaux* ? Balthasar en propose quelques uns<sup>421</sup> : l'acte de conversion (option de vie fondamentale), la relation avec

---

<sup>416</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, L'action*, tome III, Namur, Culture et Vérité, [1980], 1990, p. 96.

<sup>417</sup> *Ibid.*, pp. 96-97.

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 101. Cf. PRZYWARA Erich, *Analogia entis I*, Einsiedeln, Johannes-Verlag, [1930] 1962, p. 206.

<sup>420</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>421</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 96-100.

autrui (justice et miséricorde : « il s'agit du jugement global sur toute une existence<sup>422</sup>»), l'amour humain et l'espérance (« un appel vers ce qui est définitif<sup>423</sup>»). Nous pouvons noter que ces '*gestes*' sont plutôt des attitudes internes à l'homme. En fait, la tradition théologique les avait nommées '*vertus théologiques*'. Les *gestes fondamentaux* sont alors pour Balthasar les '*vertus*'. Le geste n'est pas de l'ordre du *faire*, mais de l'*être vertueux*. Ainsi, les *gestes corporels* ont peu d'importance au regard de cette capacité de *faire du bien* selon la remarque suivante :

Nous avons laissé de côté tous les gestes existentiels qui, au plan du fini, sont toujours les contreparties de chaque comportement. Au rire s'opposent les larmes ; là où est la joie, là est aussi la tristesse ; avec la naissance vient la mort, avec la puissance, la faiblesse et la défaite ; il y a la prudence et aussi la folie ; l'ouverture à l'absolu et aussi l'obstination qui se ferme contre lui. En un mot, le 'Grand théâtre du monde' peut très bien se jouer, comme l'a fait Calderon, en forme de 'grande foire du monde'. Tout dépend de la distance que l'on prend par rapport aux acteurs et à leurs mimiques<sup>424</sup>.

En effet, la notion balthasarienne du *drame* lié au *geste* que nous venons d'évoquer, nous permet de rendre compte des grands axes *ontologiques* et *phénoménologiques* qui nous séparent de l'auteur. Selon nous, ce qui est en jeu en ce clivage est la compréhension même du *drame* : celui de Balthasar consiste en une *dramatique des gestes vertueux* ; la nôtre est une *poétique dramatique* de l'expressivité du corps façonné en geste. Voyons comment se produit ce clivage.

Notre lecture des données de la Révélation s'articule selon son économie dramatique. Cela vaut pour Balthasar comme pour notre recherche. À cet égard, nous sommes héritiers d'une compréhension dramatique pour laquelle dès l'origine et notamment dans la *tragédie grecque*, le *drame* est avant tout, un acte qui se joue sur une scène. Il fallait que les corps des acteurs apparaissent sur la scène pour que l'acte dramatique soit accompli. Les poètes dramaturges écrivent leurs poèmes pour être joués sur une scène et sous les regards des spectateurs. Le *drame* n'est donc pas un acte de contemplation des idées éternelles dans l'intimité individuelle. Il fallait que le corps agisse et se rende visible sur une scène. Sans le présupposé de base de l'action physique, il nous sera bien difficile de dire que *la chose a eu lieu*, puisque pour qu'il y ait un événement, il fallait l'engagement du corps de l'acteur sur scène et que ceci soit vu par quelqu'un d'autre. À cet effet, dans le registre du *drame*, il n'y a pas un acte individuel, puisque je ne joue pas pour moi-même mais que, dès l'origine, le *drame* est conçu comme un acte collectif. C'est pourquoi, dans la perspective de cette compréhension dramatique, la mise en scène des *gestes vertueux* (gestes fondamentaux) ne serait pas possible sans une incarnation dans

---

<sup>422</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, L'action*, tome III, Namur, Culture et Vérité, [1980], 1990, p. 98.

<sup>423</sup> *Ibid.*, pp. 99-100.

<sup>424</sup> *Ibid.*, pp. 100-101.

les gestes de l'existence. Nous n'avons d'autre moyen que le corps propre (personnel et particulier) pour que la lumière d'en-haut se montre et s'incarne à travers les expressions de l'action physique.

Que supposent les gestes vertueux au théâtre ? Pour répondre à cette question, la remarque faite par Anatoli Vassiliev, metteur en scène du théâtre russe, nous paraît pertinente. Vassiliev se réfère au travail patient et persistant requis pour façonner le geste physique :

Il s'agit de la précision exacte de la présence physique. Dans l'espace macroscopique, un geste physique précis au millimètre. Et cela, ça se travaille. Il y faut toute une vie. Toute une vie monacale. C'est quand ce geste physique est comme 'greffé' dans la vie de Dieu, que l'homme communique avec son immensité. Telle est l'ascèse des moines. Chaque jour ils s'exercent à la rigueur du chant. Chez eux le geste physique du verbe agit dans le son<sup>425</sup>.

Cette expérience d'un metteur en scène nous permet de penser que le geste s'apprend et pour cela, il faut, comme dit Vassiliev, toute une vie monacale. En outre, l'événement de l'incarnation nous apprend que la transcendance de Dieu apparaît dans le corps fragile et éphémère de son Fils. L'expérience de la communauté croyante de l'après Pâques montre aussi que les corps des chrétiens sont tout à fait capables de manifester au monde la communion avec le Père. Ainsi, les gestes existentiels ne sont pas soumis uniquement à l'empire de la contradiction et de la nullité de l'homme. Nous espérons bien, après tout que, ce corps de chair ne soit pas si mauvais et si contradictoire pour que Dieu ait choisi de s'y incarner pour habiter parmi nous.

En fait, comme nous l'avons évoqué dans l'introduction à ce chapitre, notre intérêt est de découvrir une théologie de l'action et de la participation en tenant compte de la pensée de Balthasar autour du « *pro nobis* ». Sur ce point, lorsqu'il aborde *l'action dans le pathos de Dieu*, l'auteur nous livre une fois de plus l'horizon devant lequel il faudra comprendre son projet *Theo-dramatique*. L'intérêt de le mentionner ici permet de mieux nous rendre compte de la complexité de sa *pensée dramatique*. Balthasar affirme ce qui suit :

Il est impossible de déterminer par un concept isolé ce moment capital du rapport complexe et dramatique qui se noue entre Dieu et les hommes. Ce concept devrait contenir toutes les données suivantes : l'initiative pure de Dieu, mais qui ne renonce pas pour autant à l'activité de l'homme ; l'amour divin réconciliateur, avec tout aussi bien la jalousie et la colère à apaiser ; l'incapacité de l'homme pécheur à se réconcilier de lui-même avec Dieu, mais incapacité qui doit cependant être surmontée<sup>426</sup>.

---

<sup>425</sup> VASSILIEV Anatoli, *Sept ou huit leçons de théâtre*, Paris, P.O.L, 1999, p. 84.

<sup>426</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, L'action*, tome III, Namur, Culture et Vérité, [1980], 1990, pp. 205-206.

Cette mise en perspective bien complexe de la dramatique balthasarienne s'éclairera lorsque l'auteur abordera la place du *Père* en lien avec le Fils et l'Esprit Saint dans le drame. Nous allons donc, découvrir comment Balthasar pense sa *théo-logie* de l'action.

### *iii- L'action trinitaire*

Dès les *Prolégomènes*, Balthasar se demande quelle est la place réservée au Père dans l'action dramatique ? Les questions formulées par l'auteur le sont en ces termes :

En quel sens le drame théologique est-il un drame de Dieu lui-même ? Dieu entre-t-il dans l'action ? N'est-il pas dégradé par là en simple élément d'un ensemble plus large ? Ou reste-t-il, comme dans le Grand Théâtre du Monde, de Calderon, celui qui regarde d'en haut ? Mais un tel rôle est-il digne de lui ? (D'ailleurs cette pièce de Calderon ne fait aucune place au Christ). Quels sont les rapports entre la Trinité immanente et celle de l'économie du salut ? Que veut dire l'expression 'kénose' de Dieu ? En quel sens Dieu est-il engagé dans le jeu du monde ?<sup>427</sup>

Cet ensemble de questions nous guidera pour rendre compte de la place du Père en lien avec le Fils et l'Esprit Saint dans l'action dramatique selon Balthasar. Le point de départ pour penser le « *pro nobis* » d'après l'auteur est marqué par l'arrivée de l'heure selon le verset de Jn 17,19 : « Ce temps de passage est en même temps celui de sa 'consécration' *pour* (hyper) les siens, afin qu'ils 'soient eux aussi consacrés par la vérité' (le terme de consécration incluant l'offrande de la mort)<sup>428</sup> ». C'est ainsi que Balthasar introduit d'emblée la pertinence du « *pour nous* ». Ainsi, le drame divin se situe-t-il entre l'arrivée de l'heure du Fils et le « *pro nobis* », selon les termes suivants :

Le maître-mot du renouvellement de l'alliance, ou de la fondation de la nouvelle, est le '*pro nobis*'. En ce terme convergent deux postulats apparemment inconciliables : d'une part un jugement doit être rendu et une expiation accomplie ; et d'autre part, il faut que la grâce triomphe, et précisément par le jugement et dans son exercice. Alors l'alliance est restaurée en sa forme primitive et définitive<sup>429</sup>.

---

<sup>427</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Prolégomènes*, tome I, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1973], 1984, pp. 57-58.

<sup>428</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, L'action*, tome III, Namur, Culture et Vérité, [1980], 1990, p. 213. L'auteur remarque à la page 214, « une perspective trop centrée sur l'incarnation pourrait estomper la coupure de la passion, ce qui réclame un renouvellement de l'attention sur les lois propres de celle-ci ».

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 215.



En fait, le « *pro nobis* » signifie la *restauration* de l'*alliance perdue*. Ainsi, cette notion contient à la fois :

L'agir de Dieu réclamant l'obéissance rédemptrice de Jésus, et aussi la présence de ceux dont Jésus prend la place. [...] On ne peut se contenter d'une substitution passive ; les bénéficiaires de la substitution doivent être eux-mêmes intégrés activement dans le mouvement<sup>430</sup>.

D'après ce passage, Balthasar nous fait savoir que le sens du « *pro nobis* » (à la place de), ne dénote pas une « *substitution passive* », mais il est de l'ordre d'une « *substitution active* ». Comment Balthasar conçoit une telle *substitution active* ? Sur ce point, l'auteur passe en revue les *principaux aspects de la réconciliation* dans le Nouveau Testament<sup>431</sup>. À titre d'exemple nous en citerons quelques uns : [1] *Dieu livre son propre Fils pour nous tous*. Ainsi, à la base du « *pro nobis* » se trouve l'acte de donation (Jn 3,16) et l'assentiment de Jésus (Jn 10,17s) : « de là vient l'idée qu'il est donné (Jn 1,29) et, comme prêtre (de la même offrande) celui qui (se) donne (He 4,14s) : cela dans le même acte (He 9,14)<sup>432</sup> ». [2] *Le don pour nous va jusqu'à un véritable échange*, puisque, « celui qui est livré est identifié au péché (2Co 5,21) ; il est devenu 'malédiction' (Ga 3,13), afin que nous devenions 'justice divine' (d'alliance)<sup>433</sup> ». L'auteur fait cette interprétation : « Il s'agit réellement de l'Agneau de Dieu (Jn 1,29), c'est-à-dire, appartenant à Dieu, qui prend la place du pécheur ; s'il était autre, il ne pourrait en aucune façon occuper cette place<sup>434</sup> ». [3] *Le résultat de l'événement de la réconciliation est une libération* par rapport à quelque chose : « libération de l'esclavage du péché (Jn 8,34), du diable (Jn 8,44)<sup>435</sup> ». [4] *La filiation adoptive dans le Christ* : « elle s'opère dans le Saint-Esprit et confère le même Esprit de Dieu qui crie en nous 'Père', nous assurant de notre filiation adoptive dans le Christ vis-à-vis de Dieu le Père (Ga 4,6s ; Rm 8,10s)<sup>436</sup> ». [5] *Le passage de la colère de Dieu à l'amour miséricordieux*, accompli par l'acte de réconciliation. Selon les exemples que nous venons d'évoquer, la *substitution active* relève, entre autres, la *libération* de l'esclavage en vue d'une *filiation* adoptive.

En effet, ce langage de la « *réconciliation* » de l'homme pécheur avec Dieu par la mort expiatoire du Fils, devient dans le langage des Pères de l'Église d'*échange* ou « *admirabile commercium*<sup>437</sup> ». Comment Balthasar articule-t-il cet acte de *substitution active* avec la libération en vue de la filiation ? L'auteur prend appui sur la pensée d'Anselme, lui qui souligne l'*agir divin* de

---

<sup>430</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, L'action*, tome III, Namur, Culture et Vérité, [1980], 1990, p. 215.

<sup>431</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 216-219.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>437</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 221-241.

Jésus par le terme ‘*sponte*’ (agir de son propre gré). Balthasar critique en passant la *Théologie de la Libération* en ces termes : « Cette manière de proposer la mort de Jésus comme l’ultime conséquence de son engagement pour la justice devrait séduire une théologie de la libération<sup>438</sup> ». Ce qui est en jeu ici, c’est de savoir si l’humanité de Jésus est *expiatrice* (*Théologie de la Libération*) ou si c’est son ‘*sponte*’ (agir divin) réservé à la nature divine (Anselme) qui accomplit cette expiation. Anselme pense le ‘*pro nobis*’ de la manière suivante : « Jésus ne pourrait, en tant que Dieu, appliquer le salaire à lui-même, le fruit en revient aux hommes pécheurs, en vue desquels tout a été entrepris<sup>439</sup> ».

Comment relier ce « *salaire* » (*substitution passive*) qui reviendra aux hommes pécheurs et la « *substitution active* » ? Pour répondre à cette question il nous faudra d’abord repérer quelques détails. En fait, nous venons d’observer le présupposé de base anselmien emprunté par Balthasar pour interpréter le *commercium* sous l’angle de l’*agir divin*. Quelques indices nous paraissent suggérer cette tendance. Le *premier indice* apparaît dans la remarque suivante : « Aujourd’hui une perspective trop centrée sur l’incarnation pourrait estomper la coupure de la passion<sup>440</sup> ». Le *deuxième indice* se situe au moment où Balthasar critique le sens de la passion selon Thomas d’Aquin :

Il est étrange que Thomas, qui avait longuement exposé les souffrances de l’âme du Christ, caractérise ensuite la passion de préférence comme un événement corporel. [...] Nulle part on ne voit l’accent posé sur l’*abandon par Dieu* comme étant le cœur de la passion<sup>441</sup>.

Le *troisième indice*, comme nous l’avons déjà évoqué plus haut, Balthasar ne fait aucune mention au cours de la *Théodramatique* du récit de la passion tel que nous le reportent les quatre évangiles. Bien que l’auteur ait déjà abordé la passion dans sa *Théologie des trois jours*, il est fort remarquable que le « *drame* » de la passion chez Balthasar dans sa *Théodramatique* s’arrête à la dernière Cène qu’il relie à la communion eucharistique. À cet effet, l’auteur s’interroge en ces termes : « ne faut-il pas qu’il y ait un lien direct entre la Cène de Jésus, référée à l’événement de la croix, et la célébration actuelle de l’eucharistie ?<sup>442</sup> ». Relevons ce que dit l’auteur :

Cette présence du drame rédempteur ne s’achève que par la re-présentation permanente du Christ corporellement livré ‘pour nous’. Il est certain que le Christ, lorsqu’il donnait aux disciples

---

<sup>438</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, L’action*, tome III, Namur, Culture et Vérité, [1980], 1990, p. 234.

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. 365.

son corps livré et son sang versé, n'a pas eu en vue la simple matérialité de sa substance corporelle, mais bien l'événement de salut opéré en elle<sup>443</sup>.

Balthasar se réfère au sacrifice du Christ à partir de la célébration eucharistique offerte par l'Église. Ensuite, Marie est mentionnée au pied de la croix comme l'archétype de la foi communautaire puisqu'en son « oui » [elle] devient, l'assentiment dans l'excès de souffrance à l'acte sacrificiel de son Fils<sup>444</sup>. L'auteur souligne aussi que dans le 'oui' de Marie s'opère « à la fois le dépassement de toute la foi vétérotestamentaire et la naissance, ainsi que l'archétype, de la foi ecclésiale<sup>445</sup> ». Marie est présentée comme « la nouvelle Eve et 'l'aide assortie' (Gn 2,20) du nouvel Adam<sup>446</sup> ». Comme nous le pouvons noter, Balthasar passe de la cène à l'eucharistie et de Marie à l'Église<sup>447</sup>.

Nous sommes au cœur de l'acte central du drame, « car ce qui se déroule et est en train de se décider sur la scène, en concentrant toute l'histoire du monde, c'est l'action totale de Dieu dans ce monde<sup>448</sup> ». Ainsi, dans ce 'théodrame' « non seulement l'homme, mais aussi Dieu lui-même, joue une suprême partie, puisque l'absolu est acteur avec, ou contre, la liberté créée et se faisant lui-même liberté humaine<sup>449</sup> ». Alors, quelle est la place de Dieu dans ce drame ? Encore une fois, nous retrouvons ici le voyant (cameraman) qui enregistre les détails de l'acte total de Dieu. Sur ce point, Balthasar nous donne cette précision :

Dieu ne saurait être un simple spectateur. [...] Il ne serait alors rien d'autre que le 'Soleil du Bien' de Platon, rayonnant de toute éternité au-dessus d'une 'gigantomachie'<sup>450</sup>.

Et, quelle est donc la place de l'homme ? L'homme apparaît dans sa condition « d'homme coupable en face de Dieu [qui] ne peut pas se trouver simplement passif, comme le patient endormi sur la table d'opération, pendant qu'on lui enlève le cancer de la faute<sup>451</sup> ».

---

<sup>443</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, L'action*, tome III, Namur, Culture et Vérité, [1980], 1990, p. 363.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 367.

<sup>445</sup> *Ibid.*, p. 367.

<sup>446</sup> *Ibid.*, p. 367.

<sup>447</sup> Le couple Adam et Eve est remplacé maintenant par le couple Jésus et Marie. En fait, nous ne sommes pas favorables à l'affirmation d'un tel type de parallélisme puisque dans les données de la Révélation la place de Marie est assez claire : elle est la mère du Seigneur et non la femme de Jésus. En tout cas, le mythe œdipien (Œdipe qui épouse sa mère) est très proche de ce parallélisme réhabilité par l'auteur. Selon nous, Marie est Marie et il n'est pas nécessaire de chercher tel ou tel type de représentation pour signifier et reconnaître sa présence et son acte dans l'œuvre de Dieu.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>451</sup> *Ibid.*, p. 294.

Pour Balthasar, l'acte central du drame, « c'est-à-dire ce qui se passe entre l'Agneau qui porte le péché et les coupables, ne peut être significatif que si l'on met à l'arrière-plan la doctrine trinitaire comme présupposé intradivin<sup>452</sup> ». En effet, le drame est vu dans la perspective de la doctrine trinitaire, tandis que les données de l'Ancien et du Nouveau Testament sont prises en compte comme des références complémentaires, c'est-à-dire « on expose, comme complément nécessaire en situation terrestre, la théologie de l'alliance de l'Ancien et du Nouveau Testament<sup>453</sup> ». Dans cette disposition d'écriture de Balthasar, nous retenons son intérêt d'aborder le mystère de la Trinité non à partir des données bibliques, mais davantage à partir de l'essence divine. À cet effet, Balthasar donne deux raisons de penser la doctrine trinitaire comme le présupposé intradivin de l'acte central du drame de la croix, selon les termes suivants :

Non seulement toute la doctrine de la Trinité ne peut être développée qu'à partir d'une théologie de la croix, [...] mais de plus, la doctrine de la Trinité est le présupposé toujours contenu dans la doctrine de la croix<sup>454</sup>.

Cela veut dire que, la doctrine de la Trinité ne peut être conçue « comme un simple résultat de l'événement de la croix, mais comme une donnée qui lui est intrinsèque<sup>455</sup> ». Nous allons donc aborder les *trois kénoses divines* qui s'opèrent, selon Balthasar, au cours de cet acte central du drame.

*Première kénose* : En se référant à l'expression de Boulgakov qui « désigne l'extériorisation de soi du Père dans la génération du Fils<sup>456</sup> », Balthasar signifie cette réalité « comme une première 'kénose' intradivine à la base de toute vie trinitaire<sup>457</sup> ». Mais, comment l'auteur conçoit cette kénose ? Selon Balthasar, « le Père se désapproprie totalement de sa divinité et la remet au Fils ; il ne lui en donne pas simplement une 'part', il communique au Fils tout ce qui est à lui : 'Tout ce qui est à toi est à moi' (Jn 17,10)<sup>458</sup> ». Ainsi, cet acte de donation du Père « n'est pas à concevoir, à la manière arienne, comme existant 'avant' ce don de soi : il est ce mouvement de donation totalement désintéressé et qui ne retient rien<sup>459</sup> ». Cette donation même est de l'ordre d'un abandon de Dieu à Dieu ou d'une dépossession de soi au point d'un athéisme divin, puisque, selon l'auteur, « dans l'amour du Père il y a un renoncement absolu à

---

<sup>452</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, L'action*, tome III, Namur, Culture et Vérité, [1980], 1990, p. 295.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>455</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>457</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>458</sup> *Ibid.*, pp. 299-300.

<sup>459</sup> *Ibid.*, p. 300.

être Dieu pour soi seul, un abandon de l'être-Dieu et, en ce sens, un a-théisme divin, celui de l'amour<sup>460</sup>».

En revenant à la compréhension balthasarienne de l'*athéisme divin*, suscitent en nous quelques interrogations : comment un tel non-Dieu se ferait-il reconnaissable au moment où l'homme s'adresse à lui dans un tel état d'effacement ? Comment lui permettrait-il de le reconnaître précisément en tant que 'Dieu' ? En fait, cette manière de comprendre Dieu ne nous pousserait-il pas à adopter finalement l'annulation de son existence ? Quelle est la pertinence d'« amputer » Dieu de sa *divinité* ? Pourquoi faut-il mettre Dieu entre parenthèses, lui qui est précisément l'acteur principal de sa dramatique ? Pour le moment, retenons ce que nous l'avons déjà évoqué plusieurs fois. Selon l'Évangile de Jean, Dieu se montre comme mystère, puisque « personne ne l'a jamais vu et seul le Fils l'a fait connaître » (Jn 1,18) et pourtant, nous n'avons pas d'autres moyens de pénétrer au sein de la communion divine que ce qui nous est révélé par le Fils. Nous reviendrons sur ce point.

Voyons maintenant la participation du Fils dans ce drame divin. En fait, à l'acte de dépossession du Père, « la réponse du Fils à la possession consubstantielle de la divinité reçue ne peut être qu'une éternelle action de grâces (*eucharistia*) vis-à-vis de la source qui est le Père, action de grâces aussi désintéressée et sans réserve que l'était le don original du Père<sup>461</sup>». Dans cette correspondance entre la dépossession du Père et l'action de grâce du Fils, l'Esprit Saint procède « des deux comme leur 'nous' subsistant, 'respire l'Esprit' commun, qui scelle la différence infinie tout en la maintenant ouverte (c'est cela même l'essence de l'amour) et, parce qu'il est l'unique Esprit des deux, fait le lien de leur unité<sup>462</sup>».

L'auteur souligne également que « ce drame originel, qui se déroule par-dessus tous les temps, il est absurde de le croire 'statique', 'abstrait', 'clos sur lui-même', de prétendre qu'il ne recevrait donc son rythme et sa coloration qu'en passant par un monde temporel et créé<sup>463</sup>». Balthasar prévient qu'un tel type d'interprétation de la part de ses lecteurs, portant sur une éventuelle considération de sa dramatique comme statique, donnerait « une importance excessive et ambiguë à la liberté créée<sup>464</sup> ». Puisque, dit l'auteur, « le drame trinitaire est éternel :

---

<sup>460</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, L'action*, tome III, Namur, Culture et Vérité, [1980], 1990, p. 300.

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>464</sup> *Ibid.*, p. 302.

jamais le Père ne fut sans le Fils, jamais le Père et le Fils ne furent sans l'Esprit. Tout ce qui est temporel se produit dans l'enveloppement de l'événement éternel<sup>465</sup>.

*Seconde kénose* : Deux actes sont concernés. *Le premier*, est l'acte de création. *Le second*, est l'alliance conclue avec Noé, Abraham et Moïse<sup>466</sup>. En fait, « grâce à la kénose originelle, dit Balthasar, les autres kénoses de Dieu dans le monde sont en principe rendues possibles et elles en sont de simples dérivations<sup>467</sup> ». Les deux actes sont vus par Balthasar comme « l'imprudence trinitaire de l'amour divin<sup>468</sup> ». L'élargissement de la première kénose dans l'acte *ad extra*, apparaît comme :

Une kénose de toute la Trinité ; en effet, le Fils ne pourrait être consubstantiel au Père autrement qu'en se désappropriant à son tour ; et leur 'nous', qui est l'Esprit, ne peut pareillement être Dieu que s'il scelle comme 'Personne' cette désappropriation<sup>469</sup>.

Comme nous le pouvons noter, au cours de la deuxième kénose, il y a un renoncement collectif à leurs propriétés. Si nous avons bien compris, tous ont pris congé de leur condition de 'personne'. Cependant, ceux qui jusqu'alors n'ont rien changé c'est l'homme qui est toujours perçu dans sa condition de pécheur incapable et l'Église qui a pris la place de Marie.

Un tel acte de désappropriation, ne favoriserait-il pas l'expression la plus haute d'un *individualisme conformiste* qui au nom d'une collectivité, la *personne* se renonce elle-même à tout acte d'engagement poétique dans la vie quotidienne. En fait, nous nous demandons s'il serait possible de penser une *action dramatique* dans une telle condition de renoncement ? Comme nous venons de l'évoquer, il est bien significatif que jusqu'ici l'*actrice* la plus 'active' dans l'ensemble de la dramatique, c'est Marie, qui, dans un après-coup, rend sa place à l'Église. En dernière instance, selon ce que nous pouvons percevoir de la perspective de Balthasar et de « l'autolimitation du Dieu trinitaire<sup>470</sup> », l'Église est seule chargée de tout le poids de l'activité humaine dans le drame du salut.

*Troisième kénose* : elle s'institue sur la base de l'incarnation du Fils. Selon Balthasar, lorsque « Jésus fait ce qui nous est impossible, son action est d'abord exclusive ; mais dans la mesure où, sur la croix, il se porte garant pour nous devant Dieu – et réellement paie la garantie –, son

---

<sup>465</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, L'action*, tome III, Namur, Culture et Vérité, [1980], 1990, p. 303.

<sup>466</sup> Cf. *Ibid.*, p. 304.

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 305.

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>470</sup> *Ibid.*, p. 307.

action devient inclusive<sup>471</sup>». Dans cette réalité de l'incarnation, le théologien s'interroge sur la place de l'homme particulièrement dans l'acte de la croix : « comment les pécheurs, dit l'auteur, en vertu de cet acte qui est la quintessence même de leur malice, peuvent en retour devenir participants de la grâce divine et acquérir leur liberté comme enfants de Dieu [?] <sup>472</sup> ». Pour résoudre ce paradoxe de la croix, Balthasar renforce sa notion de l'absence ou de l'effacement de figure subjective. Pour l'auteur, il n'y a pas une subjectivité capable de comparaître en personne devant Dieu, mais il faudra plutôt y parvenir par la *délégation* d'une *figure représentative* ou exemplaire.

De même, « l'absence d'une figure apparaît clairement [...] dans la scène de la Passion ». Ainsi, le long parcours de l'expérience de foi, « cède la place » et « atteint son sommet dans le 'oui' de l'humble servante, au moment de l'incarnation du Fils <sup>473</sup> ». La participation au drame se fait par la figure représentative de Marie, dans son « oui unique prononcé pour tous. [Marie est donc] la représentante de l'humanité dans son consentement <sup>474</sup> ». Autrement dit,

Marie est par anticipation comme la concentration essentielle de la nature humaine qu'assumera le Verbe et Fils de Dieu, et pour autant elle est coresponsable. [...] Marie a donné son consentement au nom de tout le genre humain <sup>475</sup>.

Dans cette *troisième kénose*, nous arrivons au dévoilement du mode de participation humaine à la dramatique divine. Tout au long de notre étude autour de la dramatique balthasarienne, nous avons éprouvé une certaine suspicion qui se voit confirmer ici. Bien que l'auteur se soit pressé d'insister sur le fait que sa dramatique rend compte de la participation humaine, nous trouvons que cette participation est sur le mode d'une *délégation* par « *représentation* » où quelqu'un agit à la place et au nom de tous. En conséquence, le sens de la « *substitution active* » relève de l'acte d'une délégation par représentation.

---

<sup>471</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, L'action*, tome III, Namur, Culture et Vérité, [1980], 1990, p. 326.

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 327.

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 327.

<sup>474</sup> *Ibid.*, pp. 327-328.

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. 329.

### **c- Le jeu de la fin**

Le drame s'approche de sa fin. Après ce long parcours de la lecture autour de la 'dramatique' de Balthasar, nous allons aborder dans cette partie de notre étude [a] la compréhension de Balthasar du 'dénouement' du drame ; [b] une mise au point de la problématique de ce chapitre : l'enjeu d'une poétique marquée par la phénoménalité du geste qui conteste une dramatique des outillages. Voyons donc comment Balthasar aborde le temps de la fin.

#### ***i- Le dénouement***

Il s'agit de l'intervalle du temps situé entre le « *déjà-là* » et le « *pas encore* », le temps de ce qui est en train de s'accomplir. C'est l'*eschaton*, le temps du suspens avant la tombée du rideau. Dans l'avant-propos du volume qui concerne l'action dramatique, Balthasar précise que « l'action n'ira pas jusqu'à son aboutissement ; il le fera seulement pressentir en première approche et comme en filigrane : le dénouement reste encore à venir<sup>476</sup> ». De même, dans l'introduction au volume sur le dénouement, l'auteur s'interroge si après l'*action* de la dramatique divine, il est « encore besoin de parler d'un 'dénouement' (*Endspiel*) ?<sup>477</sup> ».

À vrai dire, l'action est marquée, dit l'auteur, par « l'escalade de la résistance du monde contre l'amour toujours plus grand de Dieu dans l'incarnation<sup>478</sup> ». Cette opposition entre l'homme et Dieu, « déterminait, dit l'auteur, le mouvement dynamique du drame<sup>479</sup> ». Balthasar a montré dans cet acte divin, « comment le nœud de l'action était tranché : la solution, on l'a vu, se trouve fondamentalement dans la Croix, qui est la prise en charge de la résistance croissante de l'homme contre Dieu<sup>480</sup> ». Comme nous le pouvons noter, le drame est dû à cette résistance de l'homme à l'amour de Dieu et pourtant, l'action de Dieu est fondamentalement une 'prise en charge' de l'incapacité de l'homme de consentir à cet amour. C'est pourquoi le

---

<sup>476</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, L'action*, tome III, Namur, Culture et Vérité, [1980], 1990, p. 5.

<sup>477</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Le dénouement*, tome IV, Namur, Culture et Vérité, [1983], 1993, p. 45.

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>479</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 45.



Fils se met à la place de l'homme et, par un principe de substitution, la colère de Dieu ne retombe pas sur l'homme qui l'a bien mérité, mais sur le Fils. De cette manière, l'homme récupère sa capacité première de se 'retourner' vers Dieu. Dans cette perspective, dit l'auteur, « la véritable 'fin dernière' est la vie trinitaire de Dieu révélée en Jésus Christ. [...] La révélation nous ouvre l'accès à la vie originelle de Dieu. Bref, le drame divin en son aspect final, c'est-à-dire, dans son dénouement, ne peut être que trinitaire<sup>481</sup>».

Nous sommes donc au temps de la fin, dans le jeu de la fin (*Endspiel*). Selon Camille Domont, il s'agit de « la dernière 'manche' qui devra décider de l'issue d'un match, et durant laquelle court un temps de 'suspense' qui tient en haleine les spectateurs<sup>482</sup>». En effet, pour bien comprendre ce *dénouement trinitaire*, retenons en mémoire ce que nous avons abordé dans ce chapitre autour des trois kénoses trinitaires proposées par Balthasar. En abordant la toute-puissance de Dieu, l'auteur livre cette compréhension de l'événement trinitaire de Dieu :

À partir de l'événement trinitaire, comment le Dieu un et trine veut être tout-puissant [?] Ce ne sera pas d'abord en créant, mais bien dans l'échange des processions actives et passives, quand il remet chaque fois en propre à l'autre sa puissance et la lui abandonne sans la reprendre. Si l'on craint de voir là une 'limitation' ('nécessaire' pourtant dans le processus trinitaire) de la puissance divine en devenant chaque fois personnelle – et donc une sorte d'impuissance – on trouvera la compatibilité de deux aspects de la puissance divine (en tant que toute-puissance réelle et abandon réel de puissance) dans la notion surplombante de l'amour absolu, dont on ne peut parler finalement qu'à partir du *De Deo Trino*<sup>483</sup>.

Dans ce passage, il est question de la puissance divine dans son impuissance. En fait, d'après les données du quatrième évangile, nous ne sommes pas autorisés à penser la réalité de Dieu en termes de compatibilité intradivine de la toute-puissance et de l'abandon de la puissance. Chez Jean apparaît plutôt une « *condescendance* » de Dieu qui se fait voir dans sa « *doxa* » et à la manière d'un point sublime. En fait, nous aurons l'occasion de le développer plus tard, mais nous l'annonçons dès maintenant.

Ensuite, Balthasar précise la manière dont il faut comprendre l'*événement trinitaire* ; il s'agit « d'un événement qui n'est pas un devenir au sens intramondain. Ce n'est pas une arrivée à l'existence de ce qui, à un certain moment, n'est pas<sup>484</sup> ». Autrement dit, l'*événement intradivin* « doit être réellement quelque chose qui fonde l'idée, la possibilité interne et la réalité d'un

---

<sup>481</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Le dénouement*, tome IV, Namur, Culture et Vérité, [1983], 1993, p. 47.

<sup>482</sup> DUMONT Camille, « L'action et dénouement dans la dramatique de Hans von Balthasar », NRT 116/5 (1994), p. 731.

<sup>483</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *op. cit.*, p. 56.

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 57.

devenir. Bref, le devenir intramondain est un reflet de l'événement éternel de Dieu<sup>485</sup>. Sur ce point, Balthasar cite un passage du livre de Wilhelm Moock, intitulé *Lettres sur la Sainte Trinité*<sup>486</sup>, où Moock comprend l'événement en son « état naissant ». Avant de transcrire ici le passage, indiquons l'intérêt d'évoquer cette approche de la réalité divine à partir de sa notion d'« événement », puisque nous y lisons une certaine concordance avec notre approche phénoménologique. En effet, nous avons reconnu une crédibilité décisive à la phénoménalité sous-jacente au récit johannique, afin de reconnaître l'apparition dans son état naissant (*in statu nascendi*) de la relation de l'être, du vivre, du se tenir et du faire ensemble entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples. Il est nécessaire maintenant de souligner le sens que Moock donne à l'événement applicable à la relation intradivine et à la réalité intramondaine :

L'événement demeure pour ainsi dire *in statu nascendi*, comme on le dit en chimie, c'est-à-dire définitif et devenu éternel. En d'autres termes, il est éternellement nouveau ; il n'y a aucune durée entre son commencement et sa fin ; il est cependant éternellement immuable, non comme un mouvement figé, mais comme l'origine de tout mouvement ; il n'est pas le mouvement lui-même, mais sa matrice<sup>487</sup>.

Balthasar reconnaît que « cette ontologie confirme [sa] méthode<sup>488</sup> ». Pour bien comprendre l'enjeu de cette ontologie de Moock, repérons comment Balthasar l'interprète à l'intérieur de son projet esthétique-dramatique trinitaire :

L'Esthétique partait de la figure (du Verbe incarné Jésus Christ). Mais la figure, en tant que telle, n'est vraie et remplie de 'gloire' que dans la mesure où elle révèle qu'elle provient de l'unité du Père, et retourne en elle dans l'Esprit. Et tout cela se déroule dans une 'dramatique divine' qui révèle, au niveau du monde et dans l'ordre de la rédemption, le mouvement transcendant de la Trinité éternelle. Moock va dans le même sens<sup>489</sup>.

En effet, ce que Balthasar retient de la pensée de Moock est la *figure trinitaire* comme modèle intramondain. Ce mode de raisonnement est bien présent aussi dans la pensée de Moock pour signifier que « la réalité trinitaire est aussi le modèle des créatures<sup>490</sup> ». Quant à nous, nous sommes plutôt enclins à retenir une approche de l'événement comme *origine* et *matrice* de tout mouvement. Nous allons par la suite mettre au point notre critique de l'ambiguïté balthasarienne de la participation humaine au drame divin.

---

<sup>485</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Le dénouement*, tome IV, Namur, Culture et Vérité, [1983], 1993, p. 57.

<sup>486</sup> MOOCK Wilhelm, *Briefe über die Heilige Dreifaltigkeit*, Dülmen, Laumann, [1940] 1949.

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 215, cité in, BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Le dénouement*, tome IV, Namur, Culture et Vérité, [1983], 1993, p. 61. Balthasar cite l'édition de 1940, nous avons eu accès à l'édition de 1949.

<sup>488</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *op. cit.*, p. 61.

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>490</sup> MOOCK Wilhelm, *op. cit.*, p. 219, cité in, BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Le dénouement*, Tome IV, Namur, Culture et Vérité, [1983], 1993, p. 61.

## ii- *À la recherche d'une action relationnelle*

Pourquoi l'insistance de notre critique sur l'ambiguïté balthasarienne de la participation ? Du point de vue strictement théâtral, nous l'avons vu, le Père, qui est l'acteur par excellence, est sur la scène par le corps du Fils, puisque dans sa première kénose il s'est tout entier donné au Fils au point qu'il n'est plus (a-théisme divin). En outre, celui qui occupe le rôle de spectateur, c'est la mère de Jésus, la représentante de toute l'humanité. En fait, le Fils n'est pas seulement le représentant du Père sur la scène, mais il est aussi l'humanité pécheresse puisque dans ce drame qui se joue entre Dieu et l'homme, le Fils se met à sa place (substitution). Comme nous pouvons le noter, il s'agit d'un drame joué par un seul acteur (le Fils) et sous le regard d'un seul spectateur (la mère de Jésus). Ainsi, l'humanité est représentée d'une double manière : dans l'*action*, c'est par le Fils et comme *spectateur*, c'est par la mère. En effet, dans ce drame, l'homme est aperçu sous l'angle de l'être incapable, de l'être pécheur et pourtant, il est situé face à la Figure divine dans sa défiguration.

Ce qui nous paraît discutable dans cette *dramatique d'en haut* et par *représentation*, c'est que la vie, pour qu'elle soit vécue, ne peut pas être représentée par quelqu'un d'autre, puisque l'autre ne peut pas vivre à ma place. La seule manière d'exister est de le vivre personnellement et personne d'autre ne peut prendre la place de notre existence. Du moment que nous sommes composés de chair et d'os, l'acte de vivre devant et avec l'autre est une affaire personnelle avec toutes les conséquences dramatiques que cet acte implique.

Nous trouvons dans la description scénique de Balthasar, une certaine similitude avec le drame de l'absurdité ou de la banalité de la vie, tel qu'il apparaît chez Tchekhov et Beckett. Comme le note Vered Harel, en faisant allusion au commentaire de Stanislavsky à propos de *La Cerisaie* de Tchekhov, il s'agit d'« un drame social de l'effacement<sup>491</sup> ». En fait, Peter Szondi en son œuvre intitulée *Théorie du drame moderne*, fait la même remarque à propos de la dramatique de Tchekhov :

Dans les drames de Tchekhov, les hommes vivent sous le signe du renoncement. C'est surtout le renoncement au présent et à la communication qui les caractérise : le renoncement au bonheur dans la rencontre concrète<sup>492</sup>.

---

<sup>491</sup> HAREL Vered, « Tchekhov-Beckett : l'absence d'un point de vue », in, *Revue d'histoire du théâtre*, 224/4 (2004), p. 395.

<sup>492</sup> SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne*, Paris, Circé, [1965] 2006, p. 30.

Nous observons pareille démarche dans le drame de Balthasar. Aux kénoses évoquées, il faut ajouter, l'intemporalité du drame et encore, qu'il se joue dans un lieu sans lieu (« a-topos, sans lieu), puisque le drame est situé dans un point neutre entre le ciel et la terre.

Chez Beckett, « si l'on convient que *Godot* est au ciel, l'espace-temps prend ici aussi des dimensions cosmiques intemporelles, englobant dans les deux cas, le déroulement cyclique de la nature, face à la détérioration perpétuelle de la vie humaine [...] aboutissant à la mort<sup>493</sup>». Chez Balthasar, nous assistons à un effacement de l'action existentielle (l'acte de faire) pour privilégier le regard du témoin qui *assiste* en tant que spectateur passif (visionnaire) à la vision d'une action figurée, symbolique et mystique (le passage de la dernière Cène à l'eucharistie). Ce qui signifie, en dernière conséquence, l'effacement du corps de la scène. L'acte central de la croix est vu sous l'angle de la dernière Cène (avant) ou dans l'eucharistie célébrée dans l'Église (le sacrifice mystique du corps du Christ). Chez Balthasar, il y a une avant-scène et une après-scène, mais le moment même de l'exécution de l'acte s'efface.

Tout comme chez Beckett, où l'absence et l'attente de *Godot* crée un espace sans espace ou un temps sans temps, Balthasar signifie dans son œuvre l'absence de Dieu dans la vie de l'homme pécheur qui ouvre une distance et un abîme marqués par l'écart (*hiatus*) de toute possibilité de proximité entre Dieu et l'homme pécheur. Dans ce '*hiatus*', les seuls repères qui restent à l'homme sont sa condition d'être pécheur et la contemplation du Bien qui ne descend pas jusqu'à lui mais qui se trouve dans une position surplombante. Balthasar aborde le côté lumineux du drame avec la mise en scène du Bien, en évoquant la splendeur de la réalité divine. Chez Beckett, la réalité lumineuse se trouve dans la mémoire du passé, tandis que, pour Balthasar, cette luminosité est attendue pour l'homme dans une réalité future, qui est le temps de *l'eschaton* ou de la « fin de partie » (*Endspiel*). Alors, ce temps présent où se joue effectivement l'action pour Balthasar, les gestes existentiels sont marqués par les signes de la contradiction. Le monde humain ne peut être un repère pour reconnaître la présence de Dieu. Toute initiative de libération de la part de l'homme, n'est que l'expression de cette condition horizontale (anthropologique) de l'homme. Comme le dira Beckett dans la bouche de Pozzo dans *En attendant Godot* :

Un beau jour je me suis réveillé, aveugle comme le destin. Je me demande parfois si je ne dors pas encore. [...] Vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps ? C'est insensé ! Quand ! Quand ! Un jour, ça ne vous suffit pas, un jour pareil aux autres il est devenu

---

<sup>493</sup> HAREL Vered, « Tchekhov-Beckett : l'absence d'un point de vue », in, *Revue d'histoire du théâtre*, 224/4 (2004), p. 398.

muet, un jour je suis devenu aveugle, un jour nous deviendrons sourds, un jour nous sommes nés, un jour nous mourrons, le même jour, le même instant, ça ne vous suffit pas ?<sup>494</sup>

En fait, l'attente de *Godot* a commencé par cette réplique : « rien à faire ». Cette expression qui inaugure l'attente chez Beckett, se trouve aussi chez Balthasar pour signifier la banalité de l'histoire qui ne sait plus comment continuer son écoulement, puisque, dit l'auteur : « tout événement terrestre, avec toute sa pompe et sa prétention, reste une pure apparence<sup>495</sup> ». Malgré ce drame terrestre, Balthasar propose une issue à cet inouï routinier du temps humain en donnant à l'homme la possibilité de s'adresser au Bien transcendant. En fait, ce qui reste à l'homme, c'est de se retourner (conversion) vers Dieu par un acte liturgique qui implique un regard contemplatif des béatitudes qui ne sont pas de ce siècle mais dans le temps de Dieu.

Ce bref rapprochement du drame de Balthasar du théâtre de l'absurde de Tchekhov et de Beckett, nous permet de saisir l'enjeu du *drame poétique* envisagé par notre étude. Sur ce point, Peter Szondi rend compte d'un point de vue de la littérature dramatique sur ce qui était une règle de distinction donnée par Aristote entre la littérature épique et la littérature dramatique. L'enjeu de cette dramatique aristotélicienne, selon Szondi, est que le drame doit être intemporel, puisque l'art se reconnaît par son intemporalité :

Cette conception traditionnelle, fondée sur la distinction originelle entre la forme et le contenu, ignore la catégorie de l'historicité. La forme préexistante est historiquement indifférente, seule la matière est originellement historique, et conformément au schéma commun à toute théorie pré-historique, le drame qui en résulte apparaît comme la réalisation historique d'une forme intemporelle. Si la forme dramatique n'est pas considérée comme historiquement définie, cela signifie aussi que le drame est possible à toutes les époques et qu'à toutes les époques il peut figurer à bon droit dans les poétiques<sup>496</sup>.

Selon Szondi, cette distinction n'est plus valable dans le drame moderne né à la Renaissance puisque le *poète* y a pour souci de :

Construire la réalité d'une œuvre dans laquelle il voulait constater et réfléchir son existence, en reproduisant les relations entre les hommes. L'homme n'entrait dans le drame que dans sa relation à autrui. La sphère de l'« inter » lui apparaissait comme la sphère essentielle de son existence<sup>497</sup>.

Il s'agit, de l'irruption de l'histoire dans le drame au point que celui-ci ne s'intéresse plus à la mise en scène des *idées transcendantes* ou de la représentation d'un mythe constitutif et originel de la réalité humaine. C'est l'histoire du présent de la relation interhumaine qui envahit le

---

<sup>494</sup> BECKETT Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, pp. 146 et 154.

<sup>495</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Prolégomènes*, tome I, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1973], 1984, p. 208.

<sup>496</sup> SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne*, Paris, Circé, [1965] 2006, p. 8.

<sup>497</sup> *Ibid.*, p. 13.

drame. Selon cette perspective, Balthasar récupère l'ancienne distinction entre la forme et le contenu pour penser la *forme dramatique* selon l'axe du *Bien transcendant* et le *contenu dramatique* apparaît comme la querelle de Dieu avec l'homme pécheur. Pour Balthasar, cette action qui se joue au présent n'est que passagère et éphémère puisque l'action demande un dénouement et une fin au-delà d'elle-même. Nous trouvons ce point de vue dès le premier volume de la *Théodramatique (Prolégomènes)*. Notre auteur souligne, en fait, un certain risque du drame contemporain qui a tendance à privilégier un présent sans fin. En s'appuyant sur la réflexion de Szondi, Balthasar met en garde contre une « théorie dramatique qui pose le drame comme un absolu, qui en comprend l'écoulement comme une 'suite absolue du présent', comme 'pure actualité'<sup>498</sup> ». À cet effet, Balthasar précise cette relation entre la finitude du jeu et l'infinitude de sa signification :

Le sens de la suite des actes ne lui est immanent qu'en lui étant aussi transcendant comme un *in-fini*, et l'acteur ne peut finalement l'embrasser du regard : ainsi chez *Platon*, ainsi implicitement chez *Épictète*, ainsi explicitement chez *Calderon* : la possibilité pour le spectateur de juger du sens d'un drame et de la qualité d'un rôle n'est qu'une image du verdict transcendant, qui juge le jeu de la vie immanent, fini, après son achèvement<sup>499</sup>.

Selon le langage du drame moderne, Balthasar opère pareillement un déplacement de perspective dans sa dramatique, puisque le sens de l'action se manifeste après son achèvement. En effet, Balthasar réunit les deux perspectives. L'ancienne, avec le principe du Bien transcendant. La moderne, avec l'idée d'accepter le présent historique, mais à condition que le sens soit dévoilé après l'action. La force de gravité du *drame balthasarien* se trouve hors scène et après l'accomplissement de l'action. C'est pour cela que nous pouvons comprendre que l'auteur n'a pas voulu mentionner le récit de la *passion* dans la composition de sa *Théodramatique*, puisque la passion ne trouve son sens qu'après l'action. Autrement dit, le spectacle du monde ainsi que le spectacle dramatique n'acquièrent leur importance qu'au moment du jugement dernier et du jugement du spectateur.

---

<sup>498</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Prolégomènes*, tome I, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1973], 1984, p. 208.

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 208.

## Conclusion récapitulative

Nous allons proposer une relecture de l'ensemble de la deuxième partie – la notion de *geste*, la disposition du *corps* et l'*action dramatique* – pour répondre à cette question : quelle est la compréhension de l'action qui émerge en filigrane de cette deuxième partie de notre étude ? Autrement dit : qu'est-ce qui change dans la compréhension de l'action, lorsque nous la pensons en termes de poétique gestuelle ?

### 1. Une action des corps par des gestes

Nous allons proposer par la suite quelques traces de la notion d'*action* qui se montrent en filigrane comme *drame* et ont nourri progressivement le parcours de cette deuxième partie. Comme nous l'avons évoqué dans le *chapitre d'ouverture*<sup>500</sup>, la notion de la poétique chez Aristote qui n'est pas centrée uniquement sur l'écriture du poète mais sur l'action elle-même. Aristote note que le recours au mètre n'est pas ce qui qualifie les différents genres de poétiques, mais que c'est l'imitation (*la mimesis*) qui les distingue : elle n'est autre que l'acte du faire (*poiein*). Aristote reprend le sens de la dramatique de la tragédie grecque qui relie dans un même événement le poète et l'acteur, puisque l'œuvre poétique ne s'achève pas dans l'écriture mais dans l'action. Pour Aristote, nous avons vu, l'action est la base, l'âme et la fin de la tragédie<sup>501</sup>. Selon cette considération, nous pouvons contester l'analyse de Szondi que nous venons d'évoquer à propos du drame contemporain, qui limite remarquablement la poétique à l'encadrement de l'écriture dramatique. Bien que pour Aristote ce qui confère à la poétique le statut philosophique soit l'agencement de l'intrigue (*mythos*), chez lui se correspondent l'écrivain-poète (celui qui donne la forme) et l'acteur qui agit sur la scène (celui qui incarne en son corps l'œuvre du poète). En tenant compte de cette appréciation d'Aristote, nous avons suggéré de reconnaître dans la correspondance entre le poète et l'acteur un *chiasme originel* pour penser la *poéticité de l'action de l'acteur* centrée sur son acte de faire. C'est ainsi que la même

---

<sup>500</sup> Cf. Au milieu, des corps en geste au cours d'un acte dramatique, p. 103s.

<sup>501</sup> Cf. ARISTOTE, *Peri Poiêtikés*, trad., BATEUX Charles, *Les quatre poétiques*, vol 1, Paris, Saillant et Nyon, 1771, Ch. 6, 7, pp. 51-55.

écriture du poète empiète sur l'action de l'acteur de même que l'action de l'acteur est envahie par l'écriture du poète.

En fait, nous ne sommes pas resté sur l'accent aristotélicien de l'*écriture dramatique* pour penser la poétique, puisque nous nous intéressons plutôt à l'ouverture originelle que l'auteur laisse entrevoir avec la mise en place d'un acte d'empiètement du poète et de l'acteur l'un sur l'autre et ceci pour penser l'*aspect corporel* et plus particulièrement, le côté *gestuel* de la poétique. À cet effet, nous avons évoqué la réhabilitation du sens premier de la poétique chez Paul Valéry. En fait, l'auteur resitue la poétique aristotélicienne dans son sens élémentaire de « *faire* » pour s'intéresser au moment même de l'exécution de l'acte au cours duquel une œuvre est faite. Selon cette perspective, le traitement du temps ne se situe pas entre le passé de l'écriture poétique et le présent historique de la mise en scène ; mais la nouveauté du futur empiète sur le présent et l'anticipe. Nous avons eu l'occasion d'étudier et de montrer cette perspective de la nouveauté qui vient vers le présent et empiète sur lui, qui est d'ailleurs, à part entière johannique. Ainsi, le temps nouveau est un temps qui vient et se rend perceptible dans le maintenant du temps présent. C'est pourquoi nous n'avons pas pensé une poétique en termes de '*re-présentation*' de quelque chose de préétabli et de transcendant, puisque le propre de la nouveauté est de se montrer dans sa fraîcheur qu'aucune forme déjà vécue ne peut représenter. Certes, Valéry pense encore la poétique seulement dans la perspective de la littérature. Ce sera l'apport de Passeron d'élargir la poétique aux autres domaines de l'activité humaine, pour penser une « phénoménologie du faire<sup>502</sup> ». Enfin, Politzer, qui n'emploie pas le terme de 'poétique', pense le *drame* comme « une science originale et une discipline nouvelle de l'expérience dramatique<sup>503</sup> ». Pour l'auteur, « il y a place pour une discipline qui étudie le drame dans son actualité<sup>504</sup> ». Ainsi, dès Aristote, la poétique s'inscrit à l'intérieur d'une pensée philosophique et d'après les derniers auteurs (Valéry, Passeron et Politzer), elle est pensable en termes phénoménologiques qui rendent compte de l'expérience dramatique de la vie humaine.

En tenant compte de ce présupposé de base d'une poétique abordée selon la phénoménalité de l'expérience dramatique, nous avons cherché dans la tradition théologique et théâtrale une pensée de la relation entre le corps et le geste sous la perspective d'une genèse capable d'apprécier la *poétique gestuelle* selon son aspect dramatique. Ainsi, au *chapitre IV*, nous avons abordé la notion du *geste* liée au corps. Au *chapitre V*, nous avons étudié à l'intérieur du récit johannique et selon les termes de Merleau-Ponty, la disposition des *corps* qui s'incarnent

---

<sup>502</sup> PASSERON René, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 23.

<sup>503</sup> POLITZER Georges, *Les fondements de la psychologie, écrits 2*, textes réunis par Jacques DEBOUZY, Paris, Sociales, 1969, p. 82.

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 83.



au milieu du monde. Enfin, en ce *chapitre VI*, nous abordons l'*action dramatique* selon la pensée de Balthasar. Quelle est donc la compréhension de l'action qui émerge en filigrane de cette deuxième partie de notre étude ? Repérons quelques traits majeurs de cette poétique.

Tertullien nous propose une étroite correspondance entre le corps et le geste lorsqu'il aborde l'expressivité du *Sermo* manifestant la réalité même de Dieu. *Selon le geste du Fils*, la phénoménalité du *geste* du *Sermo* fait apparaître la consistance, la solidité et la réalité intérieure de Dieu. *Selon le corps du Père*, le *Sermo* est consistant grâce à Celui '*par quor*' (*per quod*) il est l'expression du Père. Retenons aussi que, pour Tertullien, le geste quand il se réfère à Dieu, est un *art plastique* (*plasticam Dei*). Cela signifie que Dieu est le sculpteur du corps humain. Il s'agit d'un art de faire, et donc, un art poétique. Lié à ce principe élémentaire de la compréhension du corps associée au geste, nous trouvons chez Lactance une première approche de la poétique du geste. Pour l'auteur, le propre de l'*acte poétique* est d'« ajouter un peu de couleur à des aventures réelles (*gestis*)<sup>505</sup> ». Dans un autre passage, l'auteur note que « l'expression poétique [...] vise à exposer ce qui a eu lieu (*gesta*), par un langage figuré, comme à travers un voile aux couleurs variées<sup>506</sup> ». L'*expression poétique* est de faire apparaître le geste dans son milieu d'émergence. Il n'y a pas une pure impression du geste isolé de son milieu d'apparition. Mais, ces couleurs variées que Lactance évoque, suggèrent l'apparition du réel (le monde sensible) qui se présente devant nos yeux comme un 'brouillard' : l'acte du poète est d'y faire venir par les mots à la surface de notre compréhension les gestes du monde qui sont là aux couleurs variées.

Nous venons d'évoquer une expression poétique qui rend compte du lien entre le corps et le geste. Dans la suite, nous allons retenir la compréhension du geste selon Hugues de Saint-Victor (1125) et Johann Jakob Engel (1786). Ainsi, pour Hugues de Saint-Victor, le geste est « un mouvement (*motus*) et une posture (*figuratio*) des membres du corps pour toute façon d'agir (*modus agendi*) et de se comporter (*modus habendi*)<sup>507</sup> ». Dans cette définition de l'auteur, le geste est conçu comme '*mouvement*' (l'agir) et '*posture*' (la disposition) du corps. Comme nous le pouvons noter, le *geste* n'est pas compris comme un simple accessoire de l'ensemble du mouvement corporel, il n'est rien d'autre que l'action et la disposition même du corps dans l'espace. Cela nous amène à penser le geste comme la façon d'engager son propre corps et la

---

<sup>505</sup> LACTANCE, *Divinae Institutiones*, Livre I, Paris, Cerf [Sources Chrétiennes], [313-315] 1986, XI- 23, pp. 118-119.

<sup>506</sup> LACTANCE, *Epistome divinarum institutionum*, Paris, Cerf [Sources Chrétiennes], [320] 1987, XI- 1, p. 78.

<sup>507</sup> HUGUES DE SAINT-VICTOR, « De institutione novitiorum », chapitre XII, in, *L'œuvre d'Hugues de Saint-Victor*, vol. I, Turnhout, Brepols [Sous la règle de saint Augustin, 3], 1997, pp. 58-59.

façon d'apparaître pour les autres sur la scène du monde. Ainsi, le geste évoque la façon d'agir (dramaticité) et la façon d'apparaître (théâtralité) avec les autres au milieu du monde.

Quant à Johann Jakob Engel, l'auteur nous présente le geste selon deux aspects de l'expression : le geste est une *expression du corps* (celui qui exprime le sentiment du moment) et un *art d'expression* (musicalité). En ce qui concerne l'*expression du corps*, l'auteur se démarque d'une compréhension du geste liée à la peinture (symbole, figure, représentation sensible) puisque, « le véritable geste est celui qui exprime le sentiment du moment. [...] Je donne à ce geste le nom d'expression. [En fait], les acteurs et les orateurs ne doivent pas peindre les actions, mais exprimer les pensées<sup>508</sup> ». Pour Engel, le geste permet d'exprimer et de rendre compte du sentiment du moment. C'est le geste qui nous fait voir la situation où se trouve engagé le corps et c'est le geste qui fait le lien entre la situation et la pensée. Si pour Aristote, l'agencement de l'intrigue (*mythos*) est ce qui confère à la poétique la catégorie d'*archè*, chez Engel, c'est justement le *geste* qui donne au monde sensible la possibilité d'être pensable puisque le *geste* est l'expression de la réalité ainsi que de la pensée. En ce qui concerne le geste comme un '*art d'expression*', l'auteur indique qu'il comprend cette *expression* au sens de la musique grecque antique « qui y renfermait plusieurs arts unis dès leur origine : l'art du geste, des mimes et des mouvements du corps avec leur partie lyrique, savoir, la danse ; [...] l'art de la déclamation, aussi avec sa partie lyrique qui comprenait le chant et l'accompagnement des instruments<sup>509</sup> ». Nous pouvons noter ici la correspondance entre le *geste* (l'art du geste) et la *parole* (l'art de la déclamation). Ainsi, le geste fait apparaître un principe d'unité, d'affinité, d'accord, d'harmonie avec le corps, la pensée et la parole. Le corps tout entier avec les plus minuscules de ses membres devient un seul geste à travers la séquence expressive du développement progressif d'un seul mouvement. Il s'agit d'un élan d'ensemble du corps qui se fait geste.

---

<sup>508</sup> ENGEL Johann Jakob, *Ideen zu einer Mimik* (1786), tr. fr., *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, vol 1, Paris, Jansen, 1795 [an III], Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France, lettre XXVII, p. 317.

<sup>509</sup> *Ibid.*, lettre XXXII, pp. 60-61.

## 2. Une disposition poétique du geste

De notre parcours de compréhension du *geste* nous pouvons tirer trois acceptions : [i] disposition, [ii] action et, [iii] expression. Ainsi, au *chapitre V* nous avons abordé la '*disposition*' du corps au monde selon les termes proposés par Merleau-Ponty : enjambement, embrassement et engagement. En ce *chapitre VI*, nous étudions l'aspect dramatique de l'action selon la pensée de Balthasar. Nous aborderons encore davantage aux chapitres suivants l'aspect *expressif* du geste lié à la *doxa* johannique.

De notre chapitre concernant le geste lié à a *disposition du corps*, nous allons retenir deux situations du récit johannique où nous trouvons une réponse à la question que nous nous posons : qu'est-ce qui change dans la compréhension de l'action lorsque nous la pensons en termes de poésie gestuelle ?

La *première situation* concerne l'expérience synesthésique du phénomène de l'odorat reliée aux événements de la mort et le retour à la vie (Jn 11,1-12,8). En effet, comme nous l'avons vu, Marie porte en elle la tradition johannique de l'expérience de Dieu, puisque dans l'épisode du retour à la vie de son frère, elle a reconnu en Jésus qu'il est effectivement l'expression du Père, celui qui est « la Résurrection et la vie » (Jn 11,25). Dans le geste de Marie, nous repérons une nouvelle expression de la reconnaissance de la présence de Dieu parmi nous. Marie fait mémoire de son expérience et l'exprime par son geste en oignant le corps de Jésus. Cet acte devient poétique puisque Marie exprime par son geste la réalité de Jésus qui est effectivement l'expression du Père, cette même réalité émerge et se montre avec le geste de Marie. Ainsi, le parfum se répand et remplit de son arôme tous les convives présents dans la maison. Les participants à l'onction éprouvent chacun l'arôme qui pénètre tout leur corps et partagent ensemble une même expérience. Cette intuition de base de l'acte d'une nouvelle expression de la présence de Dieu parmi nous qui émerge et se montre dans le geste de Marie, nous permettra d'avancer dans le chapitre suivant pour penser le geste en termes théologiques.

L'*autre situation* que nous retenons ici concerne l'épisode de la guérison de l'aveugle-né (Jn 9,1-41). Nous observons dans cet épisode une '*poétique dramatique*' latente puisque le drame est déjà dans le corps et non à l'extérieur. Nous avons reconnu que l'*acte poétique* s'opère dans l'engagement du corps de Jésus pour accomplir l'œuvre du Père. C'est ainsi que son *acte de faire* manifeste l'œuvre du Père et se constitue effectivement en l'expression de la présence de Dieu

au monde. En quoi le corps de l'ancien-aveugle est-il dramatique ? Le geste de vie de l'acte poétique de Jésus pénètre le corps de l'homme guéri et le rend capable de se lever et de prendre place au milieu d'une réalité humaine qui jusqu'alors lui était déniée. Le geste de Jésus s'élargit et traverse la frontière de son propre corps pour habiter le corps de cet homme guéri. Les deux corps sont réunis par le geste qui les traverse et les enveloppe l'un l'autre. Cette continuité du geste que l'homme guéri transporte désormais dans son corps est si manifeste que cet homme se trouve désormais un voyant de la présence de Dieu au milieu du monde. De même, l'homme guéri prend position au milieu de la réalité quotidienne de la vie et s'engage de tout son corps à laisser voir en lui la source poétique de sa vie nouvelle. Son corps devient ainsi l'expression de la présence de Dieu au monde.

Comme nous pouvons le noter, la *poétique dramatique* du quatrième évangile est entièrement un acte d'incarnation de la présence de Dieu au monde, une présence capable de toucher le corps de l'homme pour que celui-ci devienne, par la suite, l'expression même de la présence de Dieu au milieu du monde. Et, peut-être, ce *corps poétique*, touché par Dieu sera-t-il la seule trace de la présence opérante de Dieu que l'humanité pourra encore reconnaître.

### 3. Vers une poétique de la participation

En tenant compte de la *poétique dramatique* du récit johannique que nous venons d'évoquer, nous avons travaillé à vérifier notre approche poétique en dialoguant avec la '*dramatique*' de Balthasar. Nous ne reviendrons plus sur nos points de désaccord avec la dramatique balthasarienne, mais nous allons retenir ici la compréhension du '*pro nobis*' selon le récit johannique et selon la pensée de Balthasar afin de signifier la pertinence d'une *poétique de la participation*.

Voyons d'abord comment Balthasar conçoit le *drame* selon ce présupposé théologique du '*pro nobis*'. En s'appuyant sur Jn 17,19 l'auteur comprend l'*arrivée de l'heure* de Jésus comme le temps de « sa 'consécration *pour (hyper)* les siens, afin qu'ils 'soient eux aussi consacrés par la

vérité' (le terme de consécration incluant l'offrande de la mort)<sup>510</sup>». Ainsi, le drame divin se situe entre l'arrivée de l'heure du Fils et le 'pro nobis' : « en ce terme convergent deux postulats apparemment inconciliables : d'une part un jugement doit être rendu et une expiation accomplie ; et d'autre part, il faut que la grâce triomphe<sup>511</sup>». Suivant la pensée d'Anselme, Balthasar réserve l'acte expiatoire uniquement du côté de l'agir divin et ainsi, la mort expiatoire du Fils peut devenir un véritable échange ou substitution (à la place de) puisque le Fils « prend la place du pécheur<sup>512</sup>». Suivant cette perspective, l'acte central du drame, un acte proprement judiciaire, « c'est-à-dire, ce qui se passe entre l'Agneau qui porte le péché et les coupables, ne peut être significatif que si l'on met à l'arrière-plan la doctrine trinitaire comme présupposé intradivin<sup>513</sup>». Ainsi, l'acte proprement dramatique se joue à l'intérieur de la Trinité et loin de toute participation humaine. À cet effet, l'événement de l'incarnation n'a rien apporté à l'humanité sur la révélation divine. D'après la notion balthasarienne de l'analogia entis, l'homme doit monter, « s'élever (ana) en s'orientant vers la réponse à cet appel d'en haut (anô)<sup>514</sup>». Ce qui est proprement 'dramatique' dans la pensée de Balthasar, c'est cette dissymétrie entre l'agir de Dieu et celui de l'homme : Dieu est descendu pour rejoindre l'homme par l'incarnation de son Fils et l'homme, selon Balthasar, doit s'élever pour contempler le Bien transcendant et ainsi rencontrer Dieu en haut justement là où il n'est plus vraiment puisqu'il est tellement descendu en et par son Fils. Nous verrons maintenant comment apparaît dans le récit johannique l'usage du terme « hyper ».

En fait, comment penser une poétique de la participation humaine à l'œuvre divine selon l'usage johannique du terme 'hyper' ? Le terme est relié à l'acte même de l'incarnation qui embrasse aussi l'événement de la croix. Ainsi, Jésus lui-même signifie-t-il son acte d'incarnation au milieu du monde, puisqu'il donne sa chair, sa vie pour (hyper) la vie du monde, pour les brebis, pour ses amis. Il s'agit d'une vie donnée – sa propre chair – en faveur du monde, des brebis et de ses amis. Notons déjà l'étroite affinité entre celui qui donne et les bénéficiaires. À cet effet, Jésus ne se donne pas à une humanité anonyme et amorphe, puisque ce monde est constitué de brebis qu'il connaît (« je connais mes brebis et mes brebis me connaissent », Jn 10,14) et d'amis qu'il aime et pour lesquels il donne sa vie (Jean, Marie, Pierre, Nicodème, Marthe, Lazare). Ensuite, le terme se réfère aussi à Dieu : « en vue de (hyper) la gloire de Dieu, afin que par (dia) elle soit glorifié le Fils de Dieu » (Jn 11,4). Ce terme évoque donc la

<sup>510</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, L'action*, tome III, Namur, Culture et Vérité, [1980], 1990, p. 213.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>512</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>514</sup> *Ibid.*, p. 101.

participation humaine à l'œuvre divine « *en faveur de* » la Gloire de Dieu (Jn 11,4) et aussi, la sanctification de Jésus : « Et pour eux (*hyper*) je me consacre moi-même, afin qu'ils soient, eux aussi, consacrés en vérité » (Jn 17,19). En effet, le « *pro nobis* » johannique dit quelque chose de la communion que Dieu vit avec le Fils et à travers celui-ci avec le monde, les brebis et les amis. Cette perspective est renforcée lorsque le grand prêtre emploie ce terme '*hyper*' pour signifier la mort de Jésus, mais le narrateur johannique va au-delà d'une interprétation politique de la mort de Jésus énoncée en ces termes : « Et non *pour (hyper)* la nation seulement, mais encore afin de *rassembler (sunago)* dans l'unité les enfants de Dieu qui étaient dispersés » (Jn 11,52). Nous avons dit et nous le répétons ici : la vie donnée par Jésus est un *acte proxémique* qui, depuis le commencement, ne fait rien de plus crucial que '*rassembler*' les enfants dispersés dans la communion avec le Père.

Enfin, en tenant compte de l'état actuel de notre recherche, il nous faudra penser dans la suite l'*acte poétique* du geste en mettant davantage l'accent sur cet aspect théologique que nous venons d'évoquer. À cet effet, nous aborderons au chapitre suivant l'expressivité du geste du Père, du Fils et de l'Esprit Saint en lien avec les disciples, selon la compréhension johannique de la « *poétique* ». En fait, nous avons noté dans le récit johannique l'usage du terme « *faire* » (*poiein*) qui désigne l'affinité de l'acteur avec son acte inséparable de lui. La poétique est ce quelque chose qui émerge entre l'acteur et son acte. Pour comprendre une telle *théologie poétique* de l'expressivité du geste de l'*être-ensemble*, nous avons trouvé dans la Patristique l'usage d'un terme composé qui évoque le fait de *descendre-avec (sugkatabasis)* pour signifier la relation du Père avec l'humanité.

## TROISIÈME PARTIE

### Une théologie poétique du geste

Nous avons tout préparé pour aborder en cette partie de notre recherche la pensée *poétique du geste*, une telle pensée expressive du corps qui émerge de la correspondance entre l'acte de la 'condescendance' du Père et le monde qui se meut en *geste*. En fait, nous allons étudier la *théo-logie poétique* du geste en tant qu'opération expressive du corps. Dans la deuxième partie nous avons abordé le 'geste' comme 'disposition' et comme 'drame' du corps qui émerge sur la scène du monde. À cet effet, l'épisode de l'onction à Béthanie prépare l'horizon de notre recherche dans cette dernière partie de notre étude. Nous avons dit que Marie a reconnu en Jésus qu'il est effectivement l'expression du Père lorsqu'elle rassemble en son geste d'oindre le corps du Maître l'acte accompli par Jésus quand il fait retourner à la vie son frère Lazare, montrant ainsi qu'il est véritablement « la Résurrection et la vie » (Jn 11,25) : dans le geste de Marie s'annonce pareillement l'acte suprême de la passion et de la résurrection de Jésus. Ainsi, dans le geste de Marie émerge une nouvelle expression de la reconnaissance de la présence de Dieu parmi nous, puisque son geste dit quelque chose de ce qu'elle a vécu (le retour à la vie de son Frère), dit quelque chose de la relation du Père et du Fils (Il est la Résurrection et la vie) ; enfin, le geste ouvre un acte de participation et de partage à cette même expérience lorsque le parfum se répand et remplit de son arôme tous les convives. Cette opération expressive du geste de Marie nous permettra de relier la compréhension de la *poétique johannique* et celle du *geste* comme 'expression' selon les trois auteurs majeurs qui nous guident dans cette étude – Hugues de Saint-Victor, Johann Jakob Engel et Maurice Merleau-Ponty –, pour reconnaître une *signification ontologique* au *geste* qui se dévoile au cours de l'acte d'expression poétique, le plus révélateur, celui de l'événement de la passion-résurrection, particulièrement, selon la relation entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples.

Repérons tout d'abord le présupposé de base autour de la compréhension du *geste* comme 'expression' ébauchée au cours de notre étude pour bien signifier l'enjeu d'une *théologie poétique du geste*.

Nous avons trouvé chez Hugues de Saint Victor (1125) une compréhension du ‘*geste*’ selon laquelle il précède et prépare le sens de l’*expression*. Ainsi, pour l’auteur, le ‘geste’ se montre comme *mouvement* et *disposition* du corps « pour toute façon d’agir et de se comporter<sup>1</sup> ». Lié à ce mouvement et à cette disposition qui apparaît dans l’acte d’agir et de se comporter, l’auteur insiste sur la *musicalité du corps*, puisque, « la musique est entre le corps et l’âme [...] pour mouvoir et sensibiliser le corps lui-même<sup>2</sup> ». En fait, cette *musicalité du corps* rend compte aussi d’une discipline du corps, puisque, selon Hugues de Saint-Victor, « la discipline est un mouvement ordonné de tous les membres et une disposition décente dans tout leur maintien en leur action<sup>3</sup> ». Cette *musicalité du corps* est donc une *opération d’expression* qui demande un *mouvement ordonné* et une *disposition du corps* comme le notera à son tour Anatoli Vassiliev, metteur en scène du théâtre russe, tel que nous l’avons évoqué au cours du chapitre précédent :

Il s’agit de la précision exacte de la présence physique. Dans l’espace macroscopique, un geste physique précis au millimètre. Et cela, ça se travaille. Il y faut toute une vie. Toute une vie monacale<sup>4</sup>.

Ensuite, nous trouvons chez Johann Jakob Engel (1786) une compréhension du geste comme ‘*expression*’ selon deux aspects qui empiètent l’un sur l’autre : le geste est une *expression du corps* puisqu’il exprime le sentiment du moment et le geste est un *art d’expression* puisqu’il est un principe d’unité comme la musique grecque antique qui renfermait plusieurs arts : geste, mime, mouvement du corps, danse, déclamation, etc. Comme nous l’avons noté, chez Engel, c’est le geste qui ouvre au monde sensible la possibilité d’être pensable puisque le geste est une *opération d’expression* de la réalité ainsi que de la pensée. Pour Engel, le geste par son pouvoir d’*expression* n’est pas un simple ‘*porteur*’ de message et pourtant, la tâche de l’acteur ne consiste pas à imiter la nature, mais à être affecté par elle. En fait, le geste révèle cet acte d’affectation du corps par le monde sensible. De même, le *geste* comme *art d’expression* rend compte d’une correspondance entre l’intériorité (l’être affecté) et l’extériorité (l’acte vif) pour rendre le corps tout entier à une seule opération d’expression gestuelle. C’est le même corps qui bouge et s’exprime en geste.

Chez Merleau-Ponty, le *corps* fonde le lien entre le *monde sensible* et le *monde de l’expression*. Bien que la réflexion de Merleau-Ponty autour de l’*expression* s’encadre souvent entre une

---

<sup>1</sup> HUGUES DE SAINT-VICTOR, « De institutione novitiorum », chapitre XII, in, *L’œuvre de Hugues de Saint-Victor*, vol. I, Turnhout, Brepols [Sous la règle de saint Augustin, 3], 1997, pp. 58-59.

<sup>2</sup> HUGUES DE SAINT-VICTOR, « Didascalicon », BUTTIMER Charles Henry (édit), *Hogonis de Sancto Vitore, Didascalicon, De Studio Legendi, A Critical Text*, Washington, The Catholic University of America Press, 1939, Chapitre XII, pp. 32-33.

<sup>3</sup> HUGUES DE SAINT-VICTOR, *op. cit. (note 1)*, pp. 48-49.

<sup>4</sup> VASSILIEV Anatoli, *Sept ou huit leçons de théâtre*, Paris, P.O.L, 1999, p. 84.



phénoménologie de la peinture comme langage du monde et de la parole (ainsi que de l'écriture) comme expression de communication, nous trouvons cependant dans son œuvre maintes références à la réalité du *geste* comme '*opération expressive*' du corps. Nous allons suivre cette intuition originelle de la réalité du *geste* qui apparaît à plusieurs reprises dans l'ensemble de l'œuvre de l'auteur et plus particulièrement lorsqu'il aborde « le *logos* du monde esthétique<sup>5</sup> ». Ainsi, en se référant à l'inachèvement des œuvres de peintres modernes, l'auteur emploie le terme *expression* selon l'usage qu'il nous importe de retenir pour la suite de notre étude :

La tolérance de l'inachevé, dit l'auteur, peut vouloir dire deux choses : ou bien en effet qu'on renonce à l'œuvre et qu'on ne prétend plus qu'à l'expression immédiate de l'instant, du senti et de l'individu – à l'expression brute' comme dit Malraux –, ou que l'achèvement, la présentation objective et convaincante pour les sens, n'est plus considéré comme nécessaire ni même suffisant<sup>6</sup>.

En fait, nous voulons reconnaître dans l'usage du corps qui se montre en *geste* cette '*expression immédiate*' ou '*expression brute*' porteur d'une signification universelle, puisque, comme le souligne Merleau-Ponty,

La perception même n'est jamais finie, puisqu'elle ne nous donne un monde à exprimer et à penser qu'à travers des perspectives partielles qu'il déborde de tous les côtés<sup>7</sup>.

Ainsi, « ce moment, précoce ou tardif, où le spectateur est atteint par le tableau, reprend mystérieusement à son compte le sens du geste qui l'a créé et, sautant les intermédiaires, [...] rejoint le monde silencieux du peintre, désormais proféré et accessible<sup>8</sup> ». À cet effet, le *logos du geste* comme opération expressive du corps, pourrait pareillement se comprendre comme ce '*logos du monde esthétique*' selon Merleau-Ponty, un tel *logos*,

Ne passe pas par l'évidence objective, d'une signification qui ne vise pas un objet déjà donné, mais le constitue et l'inaugure, et qui n'est pas prosaïque parce qu'[il] réveille et reconvoque en entier notre pouvoir d'exprimer et notre pouvoir de comprendre<sup>9</sup>.

Tout comme l'acte des « peintres-enfants, qui n'ont pas appris leur propre geste, ils se laissent posséder et dissoudre par l'instant<sup>10</sup> », de même, pour le corps qui se montre en geste peut « se

---

<sup>5</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard [Tel], 1969, p. 60, note ceci en marge, au moment où l'auteur évoque la réalité d'une communication primordiale : « La première parole ne s'est pas établie dans un néant de communication parce qu'elle émergeait des conduites qui étaient déjà communes et prenait racine dans un monde sensible qui déjà avait cessé d'être monde privé ».

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 78.

constituer un organe d'expression<sup>11</sup>» capable de nous dévoiler une compréhension de notre relation inter-corporelle advenue au milieu du monde.

En effet, la compréhension du *geste* comme '*expression*' selon les auteurs que nous venons d'évoquer, nous situe dans l'empiètement de *deux mouvements* de l'*opération expressive* du *geste*. Ainsi, chez Hugues de Saint-Victor, le geste est un *mode de se comporter* (intérieurité) et un *mode d'agir* (extériorité) ; chez Johann Jakob Engel, le geste est une *expression du corps* et il est aussi un *art d'expression* et, enfin, chez Merleau-Ponty, le geste relie le *monde sensible* et le *monde de l'expression*. Dans cette même perspective, nous trouvons chez Jean l'usage du verbe '*poiein*' (faire) qui désigne à la fois l'*acteur* et son *acte*, au point de ne plus savoir, comme le dit Merleau-Ponty à propos de l'Être muet, « qu'ici finit la nature et commence l'homme ou l'expression<sup>12</sup> ». Cette connivence entre l'acteur et son acte dans l'opération expressive du geste, doit nous permettre de « concevoir la pensée comme corporelle<sup>13</sup> » capable d'accomplir cette union entre les deux mouvements *d'opération expressive* du geste tels que nous le trouvons chez les auteurs évoqués. C'est à ce moment qu'il est pertinent de nous demander quelle est la portée théologique du geste en ces termes : le geste en son expression poétique peut-il nous dévoiler la spécificité de l'expression divine en son lien avec l'humanité ? Le geste peut-il dévoiler une signification *théologico-poétique* de la présence du Père parmi nous, constituant ainsi une relation de vie commune et, dans quel sens le geste poétique exprime-t-il un *logos* de l'expérience humaine de la relation avec le Père ?

Lié à cet horizon de *signification théo-logique du geste*, l'énoncé dogmatique du texte conciliaire *Dei Verbum* numéro 2, nous retrace un chemin à parcourir selon les termes suivants : [1] *La condescendance du Père* : « Il a plu à Dieu dans sa sagesse et sa bonté de se révéler en personne et de faire connaître le mystère de sa volonté » ; [2] *Le logos silencieux du geste* : Dieu se révèle en personne « par le Christ, le Verbe fait chair, [...] et dans l'Esprit Saint ». En effet, « pareille économie de la Révélation comprend des gestes et des paroles intimement unis entre eux » ; [3] *Le point sublime de la doxa divine* : « les hommes sont rendus participants de la nature divine, [...] pour les inviter et les admettre à partager sa propre vie » ; [4] *Une communauté poétique* : « Dans cette Révélation le Dieu invisible s'adresse aux hommes en son immense amour ainsi qu'à des amis ». Ainsi, au chapitre VII, nous allons penser le lien entre le Père et le geste. Comme nous venons de l'évoquer, il s'agit de découvrir une signification *théo-logique* du geste qui se montre au cours d'une *opération d'expression* de la relation entre le Père, le Fils et l'Esprit

---

<sup>11</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard [Tel], 1969, p. 78.

<sup>12</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, FolioPlus, [1964] 2006, p. 58.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 39.

Saint en lien avec les disciples. En fait, selon l'entrelacement de la croix et de la résurrection tel que le récit johannique nous le propose, nous mettrons dans ce chapitre l'accent sur l'événement de la passion pour reconnaître l'émergence d'une poétique *du logos silencieux* du geste. Cet acte d'empiètement entre la *condescendance* du Père et le *logos silencieux* du geste nous amène à aborder au chapitre VIII, l'expression poétique du geste à l'horizon de l'événement de la résurrection. Il s'agit de penser l'avènement d'une *communauté poétique en acte* selon le sens johannique de la *doxa*. Nous allons aborder la réalité d'une *communauté poétique* en tenant compte de la pensée de Merleau-Ponty lorsqu'il souligne la correspondance entre une *communauté d'être* et une *communauté de faire*, selon les termes suivants : il s'agit de fonder « une situation commune qui n'est plus seulement communauté d'être mais communauté de faire<sup>14</sup> ». Nous allons donc aborder dans la suite l'acte de la *condescendance du Père* et découvrir par lui une signification théologique de l'acte poétique du *geste de faire ensemble*.

---

<sup>14</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard [Tel], 1969, p. 195.



## Chapitre VII : Le *logos* du geste selon l'acte de *descendre-avec*

Nous avons considéré au chapitre précédent l'action et la participation par « *représentation* » telle qu'elle apparaît dans la *dramatique figurative* de Balthasar. Au cours de cette longue étude de la *Théodramatique* émerge presque transversalement en filigrane dans les détails, une latence, plus que jamais vivante, concernant l'affinité entre l'événement de l'*incarnation* et la *poétique gestuelle*. Pour Balthasar, nous l'avons vu, s'est montré assez soucieux d'emprunter une *stratégie dramatique* (outils théâtraux) pour rendre compte de l'aspect transcendantal du « *Bien* ». Ainsi, le grand projet d'une œuvre totale en cinq actes a été pleinement achevé dans les cinq volumes de sa *Théodramatique*.

En effet, pour rendre compte de la *poétique gestuelle* au cours de notre étude du récit johannique, nous avons constaté de maintes manières les contacts et les expériences des hommes et des femmes avec Dieu. Dès le *Prologue* et jusqu'à la fin du récit, nous avons repéré chez Jean la spécificité de l'expérience de Dieu qui se donne au cours d'un acte communautaire. En fait, chez Jean l'événement collectif qui évoque un 'contact' de Dieu avec l'humanité n'apparaît pas sous le registre intentionnel d'un sacrifice rituel ou d'un culte où la communauté croyante se déterminerait pour toujours à se rassembler en vue d'honorer le nom de Dieu. Pour le quatrième évangile, Dieu se rend plutôt perceptible dans des situations humaines concrètes. Il est perçu avant tout comme celui qui '*fait-vivre*'. Dans cette perspective, Karl Rahner dans son œuvre intitulée *Dieu dans le Nouveau Testament*, fait cette remarque :

Nous pouvons apercevoir que pour l'homme [du Nouveau Testament] la question essentielle n'est pas de savoir *ce qu'est Dieu*, mais de savoir de quelle manière il veut se manifester au monde<sup>15</sup>.

Comme nous l'avons abordé dans nos chapitres précédents, cette manifestation de Dieu au monde, crée un lien et constitue une vie d'être '*avec*' capable d'apercevoir « ensemble » au cours de l'histoire du monde cette manière d'être de Dieu. Comme le note Rahner, Dieu se rend perceptible et dit *quelque chose* de lui-même à l'homme et celui-ci ne saurait être capable de percevoir « qu'à travers le comportement effectif de Dieu à son égard, et non pas par ce qu'il est nécessairement en lui-même. Les interventions de Dieu dans l'histoire du salut sont

---

<sup>15</sup> RAHNER Karl, *Dieu dans le Nouveau Testament*, Paris, Desclée [Foi Vivante], 1968, p. 98. Cette édition est un extrait de l'ouvrage intitulé « *Schriften zur Theologie* », tome I, paru en français dans « *Écrits Théologiques* », tome I.

vraiment pour l'homme des expériences<sup>16</sup>». Alors, qu'est-ce que cette expérience ? Du point de vue phénoménologique de l'*expérience du monde*, nous trouvons chez Merleau-Ponty le *présupposé de base* de la compréhension d'« *expérience* », sur laquelle toute notre réflexion jusqu'alors est bâtie. L'auteur parle d'un '*mélange*' avec le monde selon les termes suivants :

Ce mélange avec le monde qui recommence pour moi chaque matin dès que j'ouvre les yeux, à ce flux de vie perceptive entre lui et moi qui ne cesse de battre du matin au soir, et qui fait que mes pensées les plus secrètes changent pour moi l'aspect des visages et des paysages m'apportent tantôt le secours et tantôt la menace d'une manière d'être homme qu'ils infusent à ma vie<sup>17</sup>.

Pour Merleau-Ponty, l'« *expérience* » de notre contact perceptif avec le monde par le moyen de notre corps apparaît d'abord comme une « conviction massive<sup>18</sup> ». Cette conviction fait que « je m'approche de la chose même que je voyais tout à l'heure de plus loin. C'est la vie perceptive de mon corps qui soutient ici et garantit l'explicitation perceptive<sup>19</sup> ». Ainsi, l'*expérience* du corps comme possibilité de s'approcher de la *chose même* est foncièrement *chiasmique*, puisque :

Ma conviction de voir la chose elle-même ne résulte pas de l'exploration perceptive, elle n'est pas un mot pour désigner la vision proximale, c'est inversement elle [*la vie perceptive de mon corps*] qui me donne la notion du 'proximal', du 'meilleur' point d'observation de la 'chose même'<sup>20</sup>.

Nous soulignons dans ce passage le sens de l'*expérience* comme *conviction massive* qui me permet de m'*approcher* de la chose. En fait, cette conviction massive du « il y a » quelque chose devant moi, m'ouvre un champ et permet de me déplacer pour appréhender la chose même. En effet, cette atmosphère propre à l'*expérience* est un *acte de proximité* que nous avons abordé au *chapitre 3*<sup>21</sup> et, selon les termes de Merleau-Ponty, évoque la notion du « *proximal* ». Nous pouvons rappeler pareillement tout ce que nous avons dit à propos de l'*acte d'embrassement*<sup>22</sup> du corps de l'autre : la connivence, le contact, la réciprocité et l'accointance.

Revenons à l'expérience de Dieu des hommes et femmes du Nouveau Testament d'après ce que nous découvrons dans le récit johannique et qui confirme notre interprétation par cette appréciation de Rahner :

[Les expériences] ne sont pas de simples exemples, des cas particuliers faisant apparaître les propriétés d'une essence divine dont l'homme connaîtrait les notes nécessaires par la

<sup>16</sup> RAHNER Karl, *Dieu dans le Nouveau Testament*, Paris, Desclée [Foi Vivante], 1968, p. 99.

<sup>17</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 56.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 58-59.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>21</sup> Cf. Le temps pascal de la rencontre, ch III, p. 173s.

<sup>22</sup> Cf. Embrassement, p. 310s.

métaphysique. L'enseignement qui se tire de telles expériences ne vient d'aucune autre source que de ces expériences elles-mêmes, toujours nouvelles, toujours inattendues. L'objet de la connaissance qui en résulte n'est pas quelque chose qui existe de tout temps, mais quelque chose qui se produit dans un événement unique. L'essentiel de ce que le Nouveau Testament nous apprend des 'propriétés' divines ne consiste donc pas dans une doctrine sur l'essence divine. Le nouveau Testament nous décrit le visage concret de la personne de Dieu, le visage sous lequel il se manifeste au monde<sup>23</sup>.

En tenant compte de cette considération de Rahner, comment pouvons-nous rendre compte d'une *théo-logie poétique* qui ne retombe plus dans une explication herméneutique de concepts préétablis ? En fait, nous allons considérer cette interrogation selon la perspective proposée par Merleau-Ponty lorsqu'il aborde le passage de l'expérience à la réflexion :

Nous entrevoyons la nécessité d'une autre opération que la conversion réflexive, plus fondamentale qu'elle, d'une sorte de *surréflexion* qui tiendrait compte aussi d'elle-même et des changements qu'elle introduit dans le spectacle, qui donc ne perdrait pas de vue la chose et la perception brutes, et qui enfin ne les effacerait pas, ne couperait pas, par une hypothèse d'inexistence, les liens organiques de la perception et de la chose perçue, et se donnerait au contraire pour tâche de les penser, de réfléchir sur la transcendance du monde comme transcendance, d'en parler non pas selon la loi des significations de mots inhérentes au langage donné, mais par un effort, peut-être difficile, qui les emploie à exprimer, au-delà d'elles-mêmes, notre contact muet avec les choses, quand elles ne sont pas encore des choses dites<sup>24</sup>.

Ce passage nous permet de situer avec clarté le sens de notre étude sur la *poétique gestuelle* dans le récit johannique. Nous n'avons pas d'abord le souci de découvrir la mise en place d'une stratégie narrative de signification préétablie du narrateur johannique pour communiquer au lecteur la puissance de sa poétique. Il ne s'agit pas non plus d'un carnet de voyage qu'au bout du chemin parcouru, l'auteur johannique mettrait par écrit en mémoire de l'expérience vécue en prenant appui sur un *langage métrique*. Ce n'est pas dans cette perspective que nous comprenons la poétique gestuelle du récit johannique. En fait, le contact muet du corps avec la chose qui n'est pas encore abordée en termes de choses *dites* est, pour nous, le seuil d'où émerge la poétique gestuelle. Nous avons proposé de qualifier un tel contact muet d'*acte pollinique*. Selon cette perspective et comme nous l'avons dit au chapitre d'ouverture<sup>25</sup>, l'enjeu de notre écriture *théo-logique* est de redécouvrir un « *logos* » qui se montre en se racontant au cours de la lecture du récit johannique. Ainsi, une pensée de l'expérience de Dieu (*théo-logos*) ne sera pas de l'ordre d'une opération de traduction de la chose perçue en discours selon un univers de pensée déjà préétabli, mais elle consistera plutôt en l'acte d'apparition scénique d'un *logos* à l'état naissant qui s'énonce en se racontant. Nous avons vu, ce « *logos* » de Dieu est le

---

<sup>23</sup> RAHNER Karl, *Dieu dans le Nouveau Testament*, Paris, Desclée [Foi Vivante], 1968, p. 99.

<sup>24</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 59-60.

<sup>25</sup> Cf. Vers une poétique gestuelle des corps en acte, p. 21s.

même *Logos* advenu dans la chair de l'homme Jésus, comme nous l'atteste le *Prologue* de Jean. En effet, le Fils est l'*exegéomai* du Père ; celui qui, par son corps, raconte, fait connaître et interprète le Père.

Comment penser donc une *théo-logie du geste* en tant qu'opération expressive du corps capable de rendre compte de la présence et de l'action de Dieu parmi nous selon le récit johannique ? En fait, au cours de notre étude, nous avons aperçu une affinité entre l'*incarnation* et la *poétique*. C'est-à-dire, tout d'abord c'est le *Logos* qui advient chair dans le corps de l'homme Jésus. Le mouvement est descendant, puisque l'initiative est divine. Dans cette même perspective, l'énoncé conciliaire *Dei Verbum 2* s'emploie à signifier la libre initiative de Dieu de se révéler en personne aux hommes pour les inviter à participer de sa nature divine et à partager sa propre vie. En effet, ce présupposé de base nous amène à penser une *théo-logie poétique* de la présence et de l'action de Dieu parmi nous à l'horizon de l'usage johannique de la « *condescendance* » (*sugkatabasis*) du Père. Comment allons-nous aborder cet acte de la « *condescendance* » du Père ? Certes, le récit johannique n'emploie pas ce terme composé, il est plutôt employé par quelques Pères de l'Église pour signifier la participation du Père à l'événement de l'incarnation. Néanmoins, le récit johannique emploie les termes « *sun* » (ensemble) et « *katabaino* » (la descente en enjambant l'espace).

À cet effet, nous étudierons le terme « *condescendance* » (*sugkatabasis*) en son usage patristique pour le relier ensuite aux termes voisins correspondant à l'usage johannique. Il s'agit de nous réapproprier l'usage originel de ce terme en tant qu'il signifie avec force l'expérience croyante de la descente de Dieu parmi nous. Nous confronterons ce terme au récit johannique pour découvrir la signification du *geste* de la '*descente-avec*' qui dévoile une *opération expressive* de l'ensemble Père, Fils et Esprit Saint en lien avec les disciples. *Ensuite*, nous allons aborder cette « *condescendance* » en lien avec le *logos silencieux* du corps qui se montre dans le corps expressif du Fils au cours de sa passion. Comme nous l'avons annoncé dans le chapitre d'ouverture<sup>26</sup>, il s'agit de rendre compte du '*logos silencieux*' du *geste* à l'état naissant pour penser une signification théologique du geste. Nous contesterons un certain rapport de l'homme croyant avec Dieu, avec le monde et avec les autres, limité à une opération de communication. À cet effet, selon la pensée de Merleau-Ponty concernant le *logos muet* du *geste* et ce que nous avons déjà évoqué au chapitre d'ouverture à propos de *nouvelles expressions*<sup>27</sup>, nous interrogerons le récit johannique en ces termes : le geste comme opération expressive du corps ne nous montre-t-il pas une autre logique dans la relation inter-corporelle qu'une simple affaire de communication ? Enfin,

<sup>26</sup> Cf. Présentation du chapitre 7, p. 111s.

<sup>27</sup> Cf. *Nouvelles expressions de théâtralité*, pp. 47-53.



le geste comme opération expressive du corps ne nous dévoile-t-il pas une œuvre intercorporelle où le monde se meut en geste ? Nous allons donc aborder dans la suite l'acte de la 'condescendance' du Père selon les termes que nous venons d'évoquer.

## 1. L'acte de la condescendance du Père

Dans le *chapitre V*, nous avons abordé l'une des dispositions corporelles du se-tenir-au-milieu indiquée par l'acte d'*enjambement*. Nous avons évoqué le sens élémentaire de cette disposition du corps qui indique l'acte d'être debout, de se pencher et de marcher vers l'avant. Cet acte d'enjambement, avons-nous dit, est la condition de tout être vivant qui se trouve en situation de déplacement au milieu du monde. Ainsi, l'acte de se mouvoir, de bouger, de circuler, de marcher, de venir vers l'autre, constitue notre contact originel avec ce monde. Liée à cette notion d'*enjambement*, nous avons trouvé dans l'usage des Pères de l'Église celle de « *condescendance*<sup>28</sup> » qui, dans son sens premier, évoque l'acte d'enjamber. En fait, nous sommes bien conscients du déplacement de sens plutôt péjoratif que le mot a opéré de nos jours. En tenant compte de cette réalité, nous allons le resituer dans son sens originel pour le comprendre ensuite selon l'axe de la *poétique* à l'intérieur du récit johannique. Voyons donc le sens de cet acte de « *descendre-avec* » qu'évoque le terme « *condescendance* » (*sugkatabasis*).

Selon Kamiel Duchatelez, dans son article intitulé *La 'condescendance' divine et l'histoire du salut*, le terme « *sugkatabasis*<sup>29</sup> » est un terme composé de deux prépositions :

*Sun* : 'ensemble' (avec) ou 'en même temps', et *kata*, qui signifie originellement 'de haut en bas' ; puis le verbe *bainô*, qui s'entend du mouvement des jambes qui s'écartent, particulièrement

---

<sup>28</sup> Nous nous appuyerons sur quatre documents de base pour aborder cette problématique. Nous les citons ici par leur ordre d'importance dans notre réflexion : [1] DUCHATELEZ Kamiel, « La 'condescendance' divine et l'histoire du salut », in, *NRT* 95/6 (1973) pp. 593-621 ; [2] PINARD Henry, « Les infiltrations païennes dans l'ancienne loi d'après les Pères de l'Église, La thèse de la condescendance », in, *RSR* 9 (1919), pp. 197-221 ; [3] *Concile Œcuménique Vatican II, Constitution Dogmatique « Dei Verbum »* n° 13, « *synkatabasis* », Paris, Vitrail-Centurion, 1967, p. 136 ; [4] DREYFUS François, « Divine Condescendance (*synkatabasis*) as hermeneutic principle of the Old Testament in Jewish and Christian tradition », in, EMERTON John et LEIDEN A., Congress volume [Acts / of the congress of the International organization for the study of the Old Testament, 19-24 July 1992], New York, Brill, 1995, pp. 96-107.

<sup>29</sup> Nous trouvons deux manières de latiniser le terme grec « συγκατάβασις » : '*sugkatabasis*' ou '*synkatabasis*'. Nous adoptons la première proposition par le simple fait que, selon les œuvres consultées, c'est la manière la plus courante de latiniser ce terme.

pour marcher, et par suite de l'action de 'marcher', 'aller'. Le sens premier et propre indique donc l'acte de descendre ensemble (avec) ou en même temps, de con-descendre<sup>30</sup>.

Comme nous le pouvons noter, le verbe « *bainó* » signifie l'acte d'enjamber. Les deux prépositions qui l'accompagnent rendent compte de cet acte d'enjambement qui se fait « ensemble » (*sun*) et dans un mouvement qui vient de haut en bas. Selon Duchatelez, « le substantif *sugkatabasis* n'apparaît qu'au dernier siècle avant notre ère chez Philodème. Condescendre se rapporte le plus souvent aux personnes descendant ensemble ou en même temps vers un lieu inférieur, en particulier l'Hadès, la plaine, le lieu de combat<sup>31</sup> ». L'auteur note que, dans la Bible, le seul endroit où apparaît le substantif, c'est dans les Actes des Apôtres lorsque le gouverneur romain Festus refuse de transférer Paul à Jérusalem : « Que ceux donc d'entre vous qui sont qualifiés, dit-il, *descendent-avec-moi (sugkatabantes)* » (Ac 25,5). Lié encore au sens premier, c'est à la fin du II<sup>e</sup> siècle qu'Irénée emploiera ce terme composé en reprenant les expressions de Marc le Mage (hérétique) qui conçoit la génération de Jésus selon l'économie suivante : « les anges étaient conséminés avec Jésus, [puis] condescendaient et montaient ensemble<sup>32</sup> ».

Ensuite, Duchatelez aborde les deux acceptions du terme par les Pères de l'Église pour signifier la descente de Dieu avec son Fils dans l'incarnation : « une descente vers un lieu inférieur » ou « au secours de » et « une accommodation » ou « adaptation ». Sur ce point, l'auteur fait cette remarque :

Jusqu'ici le sens propre du verbe 'condescendre' était fortement déterminé par la préposition *sun* (avec), signifiant une action commune (ensemble) dans la descente. En d'autres cas – surtout s'il n'y a qu'un seul être qui descend – le poids du sens affecte avant tout le lieu ou la personne vers lesquels on descend ; et alors apparaît plus clairement l'idée de l'aide, d'une descente pour se joindre à quelqu'un et le secourir<sup>33</sup>.

En ce qui concerne la *première acception* de la condescendance, l'auteur rend compte de son apparition dans le livre de Daniel (version de la Septante) dans l'épisode des trois jeunes gens, qui étaient tombés au milieu de la fournaise de feu ardent, « mais l'Ange du Seigneur était descendu (condescendit) dans la fournaise en même temps qu'Azarias et ses compagnons, et il écarta de la fournaise la flamme du feu » (Dn 3,49). Quant à la *deuxième acception*, se trouve une affirmation chez Origène suivant laquelle « la divine économie s'adapte aux hommes, comme

---

<sup>30</sup> DUCHATELEZ Kamiel, « La 'condescendance' divine et l'histoire du salut », in, *NRT* 95/6 (1973), p. 594.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 594.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 595.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 596.

les adultes condescendent aux enfants en employant leur langage. Le Christ s'adapte donc aux hommes<sup>34</sup>». Cette acception est la plus développée et celle qui, arrivée jusqu'à nos jours, a été retenue dans la Constitution Dogmatique « *Dei Verbum* » n° 13, en ces termes : « Dans la Sainte Écriture, la vérité et la sainteté de Dieu restant toujours sauvées, se manifeste donc la 'condescendance' merveilleuse de la Sagesse éternelle 'pour que nous apprenions l'ineffable bienveillance de Dieu et à quel point, [...] il a adapté son langage'<sup>35</sup>».

Il nous suffit pour le moment de clore ici cette brève présentation du sens originel de ce terme composé. En effet, s'impose à nous maintenant la question : comment apparaît ce terme dans l'Évangile de Jean ? En fait, le récit johannique connaît les termes : « *sun* » (ensemble), « *kata* » (de haut en bas) et « *katabaino* » (descendre). Nous allons étudier chaque terme évoqué pour découvrir à l'intérieur du récit johannique ce que les Pères de l'Église ont signifié par le terme « *sugkatabasis* » l'expérience de la descente de Dieu avec son Fils dans l'incarnation. Voyons donc comment apparaît impliqué le *Père* dans cet acte d'incarnation selon les termes que nous venons de proposer de creuser.

### a- Ensemble en œuvre

Le quatrième évangile comporte deux lieux où apparaissent la préposition « *sun* ». La *première mention* se trouve à l'entrée de la Passion :

Jésus s'en alla (*exerchomai*) avec (*sun*) ses disciples de l'autre côté du torrent du Kédron. Il y avait là un jardin, dans lequel il entra (*eiserchomai*), ainsi que ses disciples (Jn 18,1).

Retenons cette mise en scène de la passion où l'espace est tracé entre Jérusalem (où Jésus est entré en Jn 12,12) et l'autre côté (*peran*) du torrent du Kédron où se trouve un jardin (mont des Oliviers). En fait, Jésus et ses disciples sortent *ensemble* (*sun*) de Jérusalem et entrent au jardin. Dans ce premier verset, nous pouvons noter que l'entrée (*eiserchomai*) sur la scène de la passion est un acte qui se fait *ensemble*. Ensuite, le *deuxième verset* apparaît dans le récit de la résurrection. Le texte dit ce qui suit :

---

<sup>34</sup> DUCHATELEZ Kamiel, « La 'condescendance' divine et l'histoire du salut », in, *NRT* 95/6 (1973) p. 600.

<sup>35</sup> Concile Œcuménique Vatican II, Constitution Dogmatique « *Dei Verbum* » n° 13, Paris, Vitrail-Centurion, 1967, p. 136. En fait, le Concile reprend l'expression de Saint Chrysostome, in, Gen 3,8, homélie 17,1.

Simon Pierre leur dit : 'Je m'en vais pêcher'. Ils lui disent : 'Nous venons, nous aussi, avec (*sun*) toi. Ils partirent (*exerchomai*) et montèrent dans le bateau ; et cette nuit-là ils n'attrapèrent rien (Jn 21,3).

En tenant compte du verset antérieur, nous pouvons noter dans ce verset ce qui nous occupe à présent, les disciples « sortirent » (*exerchomai*) et montèrent dans le bateau mais n'ont rien attrapé. En termes du langage dramatique, une « représentation » technique (d'un savoir faire) n'est pas suffisante pour que la chose advienne. Les disciples reconnaîtront que la présence de Jésus avec eux s'avère importante pour que l'acte d'agir *ensemble* soit effectif. Cette intuition de base nous permettra de reconnaître d'autres usages de cette préposition « *sun* » liés à d'autres termes eux aussi employés dans le récit johannique.

### ***i- Rassembler***

Nous avons déjà trouvé dans notre *étude précédente*<sup>36</sup> comment le narrateur johannique corrige l'usage du terme « *hyper* » (*pour*), employé par le grand prêtre Caïphe, celui qui avait dit : « vous ne réfléchissez pas qu'il vaut mieux pour vous qu'un seul homme meure *pour* (*hyper*) le peuple » (Jn 11,50). La correction faite par le narrateur johannique pour signifier la mort de Jésus est donc la suivante : « Et non pour la nation seulement, mais encore afin de *rassembler* (*sunago*) dans l'unité les enfants de Dieu qui étaient dispersés » (Jn 11,53). Nous trouvons dans ce passage le terme composé de la préposition « *sun* » (*ensemble*) et le verbe « *ago* » (mener, conduire). Ce verbe nous fait comprendre que l'acte d'amener et de conduire les enfants dispersés qui, au fur et à mesure, se sont rassemblés, cet acte est déjà le commencement de l'unité. L'unité qui se fait au cours du rassemblement amené par Jésus est un acte entièrement *poétique*. Par l'emploi du terme composé « *sun+ago* », la réalité du rassemblement qui concerne Jésus et les enfants dispersés est un événement au cours duquel l'exécution de l'acte de rassembler se met en œuvre. En fait, cet acte d'unité est une œuvre qui se fait ensemble, tout en reconnaissant que c'est Jésus qui prend l'initiative et mène vers l'unité. Retenons pareillement l'appellation des enfants. Ce sont des enfants de « *Dieu* » (*Théos*) qui sont dispersés. Nous avons déjà abordé, lors de notre étude sur le *premier commencement*<sup>37</sup>, cette

<sup>36</sup> Cf. Le « *pro nobis* » chez Jean, p. 392s.

<sup>37</sup> Cf. Ils sont engendrés de Dieu, p. 133s.

qualité de l'homme devant *Dieu* : « À tous ceux qui l'ont reçu, il a donné pouvoir de devenir enfants (*tekna*) de Dieu » (Jn 1,12). En effet, selon Jean, l'homme, même dans sa dispersion, ne perd pas sa qualité d'être enfant de Dieu. C'est ici que nous pouvons apprécier la fidélité de Dieu en son engagement envers l'homme. Cet acte d'engagement apparaît déjà lorsqu'Abraham intercède devant Dieu en faveur de Sodome et Gomorrhe en ces termes :

Abraham s'avança et dit : 'Est-ce que vraiment tu feras périr le juste avec le méchant ? Peut-être y a-t-il cinquante justes au milieu de la ville. Est-ce que vraiment tu feras périr ? Ne pardonneras-tu pas à la localité à cause des cinquante justes qui sont en son sein ? Loin de toi d'agir de cette façon-là, en faisant mourir le juste avec le méchant, de sorte qu'il en soit du juste comme du méchant ! Loin de toi ! Est-ce que celui qui juge toute la terre ne pratiquerait pas la justice ?' Iahvé dit : 'Si je trouve dans Sodome cinquante justes au milieu de la ville, je pardonnerai à toute la localité à cause d'eux'. [...] Abraham reprit et dit : 'Que mon seigneur ne s'irrite pas et je parlerai rien qu'une fois encore. Peut-être s'en trouvera-t-il dix ?' Il dit : 'Je ne détruirai pas à cause des dix' » (Gn 18,23-26.32).

Nous pouvons noter en ce passage la fidélité de Dieu dans sa correspondance avec l'homme juste. En fait, cette proximité de Dieu qui apparaît également évoquée dans la compréhension de l'homme en tant qu'enfant de Dieu chez Jean, s'écarte entièrement de l'anthropologie dramatique de Balthasar. Nous l'avons vu, l'auteur suggère la condition de l'homme comme celle d'un être incapable de participer avec créativité au salut et, de plus, l'homme se trouve dans un procès judiciaire entraînant un drame où la victime est Dieu lui-même.

Repérons encore l'usage de ce verbe « *sunago* » dans le récit johannique. Comme nous venons de l'apercevoir, l'événement de rassemblement des enfants de Dieu est déjà un *geste poétique* ; de même, l'acte humain ou ce que fait l'homme en propre ne peut être autre qu'un geste de 'rassemblement'. Ainsi, lors de l'épisode de la multiplication des pains, Jésus dit à ses disciples : « *ramassez* (*sunago*) les morceaux qui sont restés, pour que rien ne se perde. Ils les *ramassèrent* (*sunago*) donc et remplirent douze couffins avec les morceaux des cinq pains d'orge qui étaient restés » (Jn 6,12-13). Le sens de l'acte de *rassemblement*, c'est « pour que rien ne se perde ». Jésus vient de livrer ici son *secret poétique* que les convives n'ont pas eu la sensibilité de reconnaître, puisque « vous me cherchez, dit Jésus à la foule, non parce que vous avez vu des signes, mais parce que vous avez mangé des pains et que vous avez été rassasié » (Jn 6,26). La foule n'a pas reconnu cette *poétique du rassemblement* qui a pour principe originel que rien ne se perde, puisque le Père se trouve présent et visible dans cet acte même de rassemblement.

Cet acte de *rassembler* (*sunago*) apparaît dans l'événement de la passion et de la résurrection. Ainsi, en ce qui concerne la passion, le récit affirme : « Judas, qui le livrait, connaissait aussi

l'endroit, parce que Jésus s'y était *souvent retrouvé* (*sunago*) avec ses disciples » (Jn 18,2). Nous avons déjà évoqué, l'endroit dont il s'agit ici, c'est le jardin de l'autre côte du Kédron. Puis, l'autre verset évoque l'expérience de la résurrection, c'est le suivant :

Le soir de ce même jour, le premier de la semaine, alors que, par peur des Juifs, les portes du lieu où se *trouvaient* (*sunago*) les disciples étaient fermées, Jésus vint et se tint au milieu (Jn 20,19).

Dans le récit de la passion, nous pouvons noter la disposition de Judas qui se trouve seul (comme le morceau perdu et dispersé) devant cette *communauté* habituellement *rassemblée* avec Jésus. En fait, la sortie de Judas sera comme quelqu'un qui « ne demeure pas en [Jésus], on le jette dehors comme le sarment et il sèche, et les sarments secs, on les ramasse (*sunago*) et on les jette au feu, et ils brûlent » (Jn 15,6). Ensuite, dans l'épisode de la résurrection, nous pouvons noter en effet, une *communauté rassemblée* devant le Vivant qui se tient au milieu d'eux. En affinité avec cette réalité de la résurrection, nous pouvons rappeler ce que nous avons déjà abordé à propos du semeur et du moissonneur qui se réjouissent *ensemble* (*homou*). Le texte dit que l'acte du moissonneur est d'« *amasser* (*sunago*) du fruit pour la vie éternelle » (Jn 4,36). Où est le Père dans cet acte de semer, de moissonner, d'amasser et de se réjouir ? Sans prétendre assigner au Père tel ou tel office, il est bien remarquable que dans l'acte d'amasser et dans l'acte de se réjouir ensemble des acteurs, ils disent quelque chose de la vie éternelle du Père. Nous verrons par la suite, comment cette vie du Père inaugure une nouvelle relation.

## *ii- Une nouvelle relation*

Nous aborderont d'autres usages de la préposition « *sun* », lesquels évoquent tous un acte accompli « *ensemble* ». Nous trouvons un terme qui est propre au récit johannique et employé une seule fois dans le Nouveau Testament. Il s'agit du verbe composé « *sugchraomai* », la préposition « *sun* » (ensemble ou avec) et le verbe « *chraomai* » (traiter, faire usage) qui veut dire, avoir des relations avec ou s'associer avec<sup>38</sup>. Le passage où apparaît ce verbe se situe dans l'épisode de la rencontre de Jésus avec la Samaritaine. En effet, elle s'étonne de ce que Jésus lui demande de lui donner à boire. Ensuite, le narrateur johannique ajoute cette explication : « Les

---

<sup>38</sup> Cf. <http://www.enseignemoui.com/bible/strong-biblique-grec-chraomai-5530.html>. Consulté le 05 octobre 2012.

juifs en effet n'ont pas de *relations* (*sugchraomai*) avec les Samaritains » (Jn 4,9). En fait, l'acte de Jésus est justement d'entrer en relation (*sugchraomai*) avec la Samaritaine. Ce qui auparavant n'était pas possible, dans la rencontre de Jésus avec la Samaritaine, apparaît comme une nouvelle relation marquée par le « *sun* » : il s'agit d'une relation de réciprocité qui enveloppe et engage des deux côtés, tantôt Jésus et tantôt la femme. Ensuite, repérons le verbe « *chraomai* » qui veut dire, 'traiter l'autre'. En Actes 27,3 nous trouvons l'usage de ce verbe en ces termes : « Le jour suivant, nous abordâmes à Sidon, et Julius, qui *traitait* (*chraomai*) Paul avec humanité (*philantropos*) » (Ac 27,3). En revenant au passage johannique, la relation de Jésus avec la Samaritaine signifie l'abolition de toute hostilité (Lc 9,52-53), injure et mépris (Sir 50,26). Traditionnellement, les Juifs *traitent* (*chraomai*) les Samaritains comme une race hybride (2Rs 17,24s), d'hérétiques et de schismatiques<sup>39</sup>. Enfin, cet acte de traiter l'autre avec *philanthropie* est le commencement d'un temps nouveau qui s'offre comme l'acte d'« adorer le Père en esprit et vérité » (Jn 4,23). Il s'agit donc de traiter l'autre dans cet esprit de *philanthropie* ou de bienveillance pour que la relation soit *effectivement* (en vérité) un acte d'adoration du Père. Jésus prend congé de la femme avec cette interpellation : « Si tu savais le don de Dieu et qui est celui qui te dit : donne-moi à boire » (Jn 4,10).

Cette *interpellation* que nous venons d'évoquer, apparaît dans le récit johannique selon ce terme « *suneidesis* » (*sun+eido*) qui signifie 'voir ensemble avec les autres' et pourtant, 'avoir un *sens commun* (conscience) de toute chose'. Nous pouvons relier ici ce que nous venons d'évoquer sur la nouvelle relation inaugurée par Jésus. Ce terme se trouve dans l'épisode de la femme adultère :

Quand ils eurent entendu, *accusés par leur conscience* (*suneidesis*)<sup>40</sup>, ils se retiraient un à un en commençant par les plus vieux, et il resta seul avec la femme, qui était là au milieu » (Jn 8,9).

Il est remarquable que celui qui se rend compte de cette conscience commune soit l'homme le plus âgé ; c'est-à-dire, celui qui a l'expérience d'avoir 'vu ensemble avec les autres'. Pour avoir cette *conscience commune* de la nouveauté inaugurée par Jésus, le récit johannique nous donne quelques termes qui conduisent à l'expérience du *faire-ensemble*.

Ainsi, est-il du verbe « *sunanakeimai* » (*sun+ana+keimai*) qui veut dire, 'se reposer ensemble, dîner ou manger ensemble, coexister (des convives)'. Le récit johannique connaît les trois termes qui composent le verbe indiqué : *sun* (ensemble), *ana* (milieu, parmi, entre) et *keimai*

<sup>39</sup> Cf. Commentaire d'OSTY, La bible, Jn 4,9, p. 2266.

<sup>40</sup> Cf. LÉON-DUFOUR, *Lecture de l'Évangile selon Jean*, tome II, Paris, Seuil, 1990, p. 317 : « un manuscrit ajoute : « accusés par leur conscience » ».

(l'installation du corps : être couché, s'établir, se situer, se tenir)<sup>41</sup>. Il s'agit de la disposition du corps d'ensemble à table avec d'autres, assis ou couchés pour manger. Nous trouvons ce verbe « *sunanakeimai* » dans l'épisode de l'onction à Béthanie : « On lui [à Jésus] fit donc là un dîner, et Marthe servait, et Lazare était l'un de ceux qui *étaient-à-table-avec* (*sunanakeimai*) lui » (Jn 12,2). En ce qui concerne le verbe « *anakeimai* », il se réfère à l'expérience d'être ensemble pour manger. Ainsi, lors de la multiplication des pains : « Jésus prit donc les pains et, ayant rendu grâce, il les distribua aux convives (*anakeimai*) » (Jn 6,11). De même, lors de la cène pascale, « À table, tout contre le sein de Jésus, se trouvait (*anakeimai*) un de ses disciples, celui que Jésus préférait » (Jn 13,23). À vrai dire, le verbe évoque l'installation corporelle du disciple pour signifier la manière dont le disciple se trouvait à ce moment-là : à table et tout contre le sein de Jésus. Nous pouvons noter aussi, dans cette installation corporelle, la disposition de proximité la plus intime entre Jésus et ses disciples. Dans ce même repas pascal, apparaît un autre usage du verbe en ces termes : « Mais aucun de ceux qui *étaient-à-table* (*anakeimai*) ne comprit (*ginosko*) pourquoi il lui avait dit cela » (Jn 13,28).

Un autre verbe employé par le récit johannique pour évoquer une activité qui se fait ensemble, c'est le terme « *suneiserchomai* » (*sun+eis+erchomai*) qui veut dire, 'entrer ensemble'. Nous avons déjà mentionné le verbe « *eisrechomai* » (entrer), au moment de l'entrée dans la passion par l'introduction de Jésus avec ses disciples au jardin des Oliviers (Jn 18,1). Ici, nous abordons l'usage de ce verbe avec la préposition « *sun* ». Ainsi, après la multiplication des pains, le lendemain, lorsque la foule se tenait de l'autre côté de la mer, elle « avait remarqué qu'il ne se trouvait là qu'une seule barque, et que Jésus n'était pas *entré* (*suneiserchomai*) dans le bateau *avec-ses-disciples* (*suneiserchomai*) » (Jn 6,22). Le récit emploie deux fois ce verbe pour signifier ce que la foule a vu de l'autre côté de la mer : Jésus est entré seul dans le bateau et il n'a pas été vu avec ces disciples par la foule, « mais que seuls ses disciples étaient partis » (Jn 6,22). En fait, ce que la foule n'a pas vu, c'est justement ce que seuls les disciples ont vu : Jésus marchant sur la mer et se rapprochant du bateau. Les disciples « allaient donc le prendre dans le bateau, mais aussitôt le bateau toucha terre au lieu où ils allaient » (Jn 6,19.21).

Dans cet épisode de l'expérience de la perception apparaît un double mouvement du voir, celui de la foule et celui des disciples. De même, ce double mouvement du voir, nous permet de signifier la portée de notre lecture phénoménologique du récit johannique. Voyons comment apparaissent ces deux mouvements. En fait, le point central gravite autour du verbe « *suneiserchomai* » (entrer ensemble). Selon le regard de la foule, Jésus n'est pas entré avec les

<sup>41</sup> Cf. <http://www.enseignemmoi.com/bible/strong-biblique-grec-suneido-4894.html>. Consulté le 05 octobre 2012.



disciples dans le bateau, il n'a pas même été aperçu avec eux dans la barque une fois que tous y sont entrés et s'y sont installés. Du côté des disciples, le narrateur nous donne cette information : « Et déjà l'obscurité était venue, et Jésus ne les avait pas encore rejoints » (Jn 6,17). *Ensuite*, Jésus marche sur la mer, se rapproche du bateau et la réaction des disciples est la suivante : « ils eurent peur » (Jn 6,19). La situation est bien critique : l'obscurité, l'agitation de la mer, la solitude des disciples qui se retrouvent sans Jésus dans la barque et encore, l'apparition de quelqu'un qui s'approche du bateau. Nous pouvons souligner le fait que Jésus n'est pas « *entré* » (*eiserchomat*) comme le montre ce passage : « Ils allaient donc le prendre dans le bateau, mais aussitôt le bateau toucha terre au lieu où ils allaient » (Jn 6,21). Nous pouvons noter ici que l'expérience de l'être *ensemble* dépasse l'uniformisation où tout le monde devrait faire la même chose, comme c'est le cas ici, d'*entrer-ensemble*. Il n'est pas nécessaire que tout le monde entre en même temps dans le même bateau (ce que réclame la foule). Jésus a encore, d'autres moyens radicalement inattendus pour rejoindre la foule et les disciples.

Jésus montre que l'acte d'*être-ensemble* ne se trouve pas dans le fait d'entrer dans le bateau pour constituer un *ensemble* qui fait nombre, mais il s'agit plutôt d'un acte de « *proximité* » qui enveloppe tous les participants dans un esprit commun. Le récit nous dit, « Il se *rapproche* du bateau... et aussitôt le bateau toucha terre » (Jn 6,19.21). Cet acte de *rapprochement* nous renvoie à l'expérience de la rencontre de Jésus avec la Samaritaine où l'acte d'adorer le Père en esprit et en vérité ne se trouve ni dans le fait d'avoir mangé (le cas de la foule), ni dans le fait de monter tous ensemble dans la même barque (*ensemble numérique*), mais il se situe dans une nouvelle forme de proximité inaugurée par Jésus lorsqu'il *se rapproche* de la Samaritaine comme il *se rapproche* de la barque où se trouvent ses disciples. Dans cette perspective, l'acte d'être-ensemble évoque ce que nous avons abordé à propos de l'*installation*.

Le fait d'*être-ensemble* n'est pas seulement une 'mise en scène' par le recours à une technique scénographique sophistiquée capable de représenter l'action. L'évidence nous amène alors à dire : 'voilà, ils sont ensemble'. Il s'agit plutôt de l'*installation d'un monde*, du monde de l'acte de l'être-ensemble qui dépasse l'aspect du nombre et de la scénographie. Nous comprenons cette *installation d'un monde* dans la perspective d'une *poétique à l'état naissant*.

Selon les termes d'Antonin Artaud, une telle poétique relève d'un « acte théâtral<sup>42</sup> » ou d'un « geste de théâtre<sup>43</sup> ». Il s'agit, dit Artaud, « de réintroduire dans chaque geste de théâtre [...] le

---

<sup>42</sup> ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes*, tome V, Paris, Gallimard, 1964, p. 154.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 154.

sens cosmique de rigueur, [...] de tourbillon de vie qui dévore les ténèbres<sup>44</sup>». D'où vient que, pour l'auteur :

Une pièce où il n'y aurait pas cette volonté, cet appétit de vivre aveugle et capable de *passer sur tout*, visible dans chaque geste et dans chaque acte, et dans le côté transcendant de l'action serait une pièce inutile et manquée<sup>45</sup>.

Si nous prenons en compte l'*action poétique* de Jésus en tant que l'*exegéomai* du Père, – celui qui raconte, fait connaître et interprète le Père –, l'*installation d'un monde* par l'expérience de l'*être-ensemble* est donc de faire venir sur la scène la réalité la plus intime de son expérience avec le Père. Cette installation qui fait venir sur la scène l'invisible de l'expérience de la relation de Jésus avec le Père dans cet acte d'*être-ensemble* avec les disciples, peut être comprise à partir du « *surplus* » (*meizon*) johannique. Le phénomène d'apparition de la '*chose même*' nous amène à comprendre que cette chose simplement vécue ou vue, est toujours *plus grande* que ce que nous pouvons en saisir par le regard et par les mots. Ainsi, lorsque Jésus emploie ce terme « *plus grand* », il ne s'arrête pas à un principe comparatif, puisque le « *plus* » dépasse toute mesure. Il ne s'agit pas d'une supériorité quantitative, mais plutôt de l'ordre d'une excellence qualitative.

Constatons ce que nous venons de considérer dans l'épisode de la rencontre de Jésus avec Nathanaël. Celui-ci, juste après son passage de l'incrédulité à sa confession de foi, entend de Jésus ces paroles : « Parce que je t'ai dit : 'Je t'ai vu dessous le figuier, tu crois. Tu verras *mieux* (*meizon*) encore » (Jn 1,50). Selon Merleau-Ponty, l'acte de croire ce qui est donnée à voir ne vient pas d'une synthèse spéculative, mais d'une maturation du regard :

Cet extraordinaire empiètement, auquel on ne songe pas assez, interdit de concevoir la vision comme une opération de pensée qui dresserait devant l'esprit un tableau ou une représentation du monde, un monde de l'immanence et de l'idéalité. Immergé dans le visible par son corps, lui-même visible, le voyant ne s'approprie pas ce qu'il voit : il l'approche seulement par le regard, il ouvre sur le monde. Et de son côté, ce monde, dont il fait partie, n'est pas en soi ou matière. Mon mouvement n'est pas une décision d'esprit, un faire absolu, qui décréterait, du fond de la retraite subjective, quelque changement de lieu miraculeusement exécuté dans l'étendue. Il est la suite naturelle et la maturation d'une vision<sup>46</sup>.

Dans ce passage, Merleau-Ponty nous situe devant un « *surplus* » du voir qui ne nous invite pas à prendre appui sur une opération de la *synthèse rationnelle* qui mesurerait la quantité du voir. Dans cet acte de voir et de travailler le corps, le surplus du voir et du mouvoir est de l'ordre d'une attitude et d'une disposition du corps. Il s'agit d'un acte de proximité et de profondeur où le corps du voyant est immergé dans le visible. Ainsi, l'invitation de Jésus à Nathanaël

<sup>44</sup> ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes*, tome V, Paris, Gallimard, 1964, pp. 154-155.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>46</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, Folio plus, [1964] 2006, p. 13.

acquiert toute sa signification dans cette vision qui mûrit dans l'intensité et la persistance de l'acte de voir ce qui depuis longtemps a attiré le regard. Le « *plus* » auquel Jésus engage le disciple, n'est pas de l'ordre d'une certitude empirique qui, après quelques observations de la réalité, pourrait en tirer une conclusion hâtive. L'acte de *voir mieux*, c'est donc un *voir intensif* ou comme nous l'avons évoqué avec l'expression de Vassiliev à propos de la pratique du geste dans l'art théâtral, « cela se travaille. Il y faut toute une vie. Toute une vie monacale<sup>47</sup> ».

Le quatrième évangile nous reporte à d'autres endroits où apparaît l'usage de ce « *surplus* » d'excellence qualitative. Nous pouvons observer que le récit johannique joue entre ces deux sens, du comparatif et de l'excellence qualitative. En fait, lorsque les interlocuteurs de Jésus l'interrogent, ils emploient le terme dans le sens d'une *comparaison*. Il est question ici de comparer à partir de la tradition de leurs pères (Jacob et Abraham) pour signifier d'abord leur expérience vécue et ensuite, la rapprocher et la valider dans l'expérience de Dieu vécue par Jésus. Ainsi, les interlocuteurs de Jésus lui demandent : « Serais-tu *plus grand (meizon)*, toi, que notre père Jacob ? » (Jn 4,12) ; « serais-tu *plus grand (meizon)*, toi, que notre père Abraham ? » (Jn 8,53). À ces questionnements, Jésus répond au sens qualitatif en reliant son agir et son être à la réalité du Père : « Le Père en effet aime le Fils et il lui montre tout ce qu'il fait ; et il lui montrera des œuvres *plus grandes (meizon)* que celles-ci, pour que vous soyez étonnés » (Jn 5,20). Dans cette réponse de Jésus apparaît le double mouvement du « *surplus* » : du point de vue d'un principe comparatif, l'œuvre de Dieu se montre dans une supériorité qui dépasse toute mesure et, du point de vue de celui qui vit cette expérience, il s'agit d'une *profondeur* de Dieu irréductible aux catégories et aux principes de la pure raison, de telle manière que l'*homme croyant* est ravi d'*étonnement* par l'incommensurabilité inhabituelle et inattendue de la manifestation de la présence de Dieu<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> VASSILIEV Anatoli, *Sept ou huit leçons de théâtre*, Paris, P.O.L., 1999, p. 84.

<sup>48</sup> Nous pouvons admettre avec quelques nuances la notion de Jean-Luc Marion à propos du « *phénomène saturé* » pour nous référer à l'expérience du « *surplus* » de Dieu. Cf. Jean-Luc MARION, « Le phénomène saturé », in, *Le visible et le révélé*, Paris, Cerf, 2005, pp. 35-74. Ainsi, à la p. 70, l'auteur note : « Le concept de phénomène saturé, nous venons donc de le décrire comme invisible (imprévisible) selon la quantité, insupportable selon la qualité, mais aussi inconditionné (absolu de tout horizon) selon la relation et irréductible au Je (irregardable) selon la modalité ». En un autre passage, pp. 72-73, Marion relie ce phénomène saturé à la notion du « sublime » de Kant, en ces termes : « Kant fournit un exemple du phénomène saturé. [...] Il s'agit en effet du sublime. En fait, c'est dès la doctrine du sublime qu'il s'agit d'un phénomène saturé. En effet, selon la quantité, le sublime n'a pas de forme ni d'ordre, puisqu'il est grand 'sans comparaison', absolument et non comparativement. Selon la quantité, il contredit le goût en tant que 'plaisir négatif' et provoque un 'sentiment de démesure', de 'monstruosité'. Selon la relation, il échappe très clairement à toute analogie et à tout horizon puisque c'est littéralement 'l'illimité' (*Unbegrenztheit*) qu'il représente. Selon la modalité enfin, loin de s'accorder avec notre pouvoir de connaître, [...] le rapport de la faculté de juger au phénomène s'inverse donc, au point que ce soit le phénomène qui désormais 'regarde' le Je dans le 'respect' ». Nous observons dans cette relation regardant-phénomène une certaine passivité de la part de celui qui regarde puisque c'est le phénomène saturé qui prend la part active dans cet événement.

Nous employons ici le sens de la *profondeur* selon les termes de Merleau-Ponty :

Ce que j'appelle profondeur c'est ma participation à un Être sans restriction, et d'abord à l'être de l'espace par-delà tout point de vue. Les choses empiètent les unes sur les autres parce qu'elles sont l'une hors de l'autre<sup>49</sup>.

Ainsi, le « *surplus* » de Dieu telle une *profondeur* sans restriction et au-delà de tout point de vue préalable, apparaît dans cet acte d'empiètement proposé par Merleau-Ponty lorsqu'il met en relation le corps et le monde : « je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé<sup>50</sup> ».

Le verset suivant, nous donne un autre regard sur la démesure qualitative du Père vue à travers son geste envers les brebis : « Mon Père, qui me *les* [les brebis] a données, est *plus grand* (*meizon*) que tout, et nul ne peut rien arracher de la main de mon Père » (Jn 10,29). En effet, personne ne pourrait arracher de la main du Père les brebis qu'il a remises à Jésus, puisque le Père est *plus grand* que tout. Le Père non seulement se laisse voir, mais il se montre dans sa démesure en son œuvre et par son pouvoir d'agir. À cet effet, le récit johannique prévient toute dispersion qui amènerait à penser le sens de ce « *surplus* » qualitatif de Dieu selon le « *mezas* » (grandeur, majesté, somptueux, puissant).

Il est bien remarquable que dans le quatrième évangile, l'emploi du terme « *mezas* » est bien plus modeste (5 fois)<sup>51</sup> que ceux des synoptiques (Mt 20 fois, Mc 15 fois, Lc 25 fois), les Actes des Apôtres (29 fois) et l'Apocalypse (75 fois)<sup>52</sup>. C'est pourquoi le récit johannique n'emploie pas le terme « *mezas* » pour se référer à la démesure de Dieu. C'est-à-dire, le « *surplus* » de Dieu n'est pas le résultat d'une construction synthétique et mentale de la grandeur ou de l'incommensurabilité du Père, mais il s'agit plutôt de le faire voir et de le faire émerger à la surface de l'expérience de l'être ensemble.

Enfin, la compréhension johannique de l'être-ensemble vue dans la perspective du « *surplus* » de la profondeur et de la démesure du Père, nous amène à reconnaître dans les passages suivants des indices qui confirmeront notre lecture. D'abord, Jésus note : « le serviteur *n'est pas*

---

D'après Merleau-Ponty, nous voudrions trouver plutôt une interactivité, ou suivant les termes de l'auteur du *Visible et l'Invisible*, un acte d'empiètement entre le regardant et le phénomène saturé.

<sup>49</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, Folio, [1964] 2006, pp. 33-34.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>51</sup> Jn 6,18 : un *grand* vent ; Jn 7,37 : le *grand* jour de la fête ; Jn 11,43 : il cria d'une voix *forte* ; Jn 19,31 : ce jour de sabbat était un *grand* jour et Jn 21,11 : cent cinquante-trois *grands* poissons.

<sup>52</sup> Le récit johannique emploie encore le *surplus* pour se référer à l'œuvre de Jésus. Ainsi, en Jn 5,20 : « Pour moi, le témoignage que j'ai est *plus grand* (*meizon*) que celui de Jean : les œuvres que le Père m'a données pour que je les accomplisse, ces œuvres mêmes que je fais témoignent à mon sujet que c'est le Père qui m'a envoyé ».

*plus grand (meizon)* que son seigneur, ni l'envoyé plus grand que celui qui l'a envoyé » (Jn 13,16). Dans le même sens, se trouve cet autre passage : « Souvenez-vous de la parole que moi je vous ai dite : Le serviteur *n'est pas plus grand (meizon)* que son seigneur. S'ils m'ont persécuté, vous aussi ils vous persécuteront » (Jn 15,20). Sur ce point, Zumstein parle d'une « relation asymétrique entre le maître et le serviteur [qui] débouche sur une même pratique, tout en la fondant<sup>53</sup> ». Selon ce que nous venons de constater dans l'usage de la préposition « *sun* » et maintenant dans l'usage de ce « *surplus* » qualitatif de l'action du Père et de son Fils, les deux termes nous renvoient à un acte d'*empiètement interactif* du maître avec les disciples et les disciples avec le maître. Cet acte d'*empiètement* sur l'axe de la *profondeur* est signifié par Merleau-Ponty de la manière suivante :

Il ne peut s'agir de l'intervalle sans mystère que je verrais d'un avion entre ces arbres proches et les lointains. Ni non plus de l'escamotage des choses l'une par l'autre que me représente vivement un dessin perspectif : ces deux vues sont très explicites et ne posent aucune question. Ce qui fait énigme, c'est leur lien, c'est ce qui est entre elles – c'est que je voie les choses chacune à sa place précisément parce qu'elles s'éclipsent l'une l'autre –, c'est qu'elles soient rivales devant mon regard précisément parce qu'elles sont chacune en son lieu. C'est leur extériorité connue dans leur enveloppement et leur dépendance mutuelle dans leur autonomie<sup>54</sup>.

Ce passage nous aide à comprendre la problématique qui est en jeu dans le propos de *l'être ensemble* selon le récit johannique. Nous avons noté que cette expérience de l'ensemble ne se rapporte pas à une localisation perspective dans l'espace entre ce qui est proche et lointain ou dans une comparaison métrique pour définir ce qui est le plus grand. D'après le quatrième évangile, l'action des disciples ne se trouve pas juxtaposée ou fusionnée dans celle du maître. De plus, *l'incarnation à l'œuvre*, puisque le Père est toujours à l'œuvre avec son Fils, ne nous permet pas de penser les actes de Jésus comme des modèles pour les disciples, comme le comprend Zumstein en ce passage lorsqu'il signifie la relation maître-serviteur : « Le Christ devient ainsi le modèle qui permet de déchiffrer et de comprendre la réalité vécue par la communauté postpascale<sup>55</sup> ». Selon Zumstein la relation entre Jésus et les disciples se trouve dans cette réalité : « L'asymétrie de condition aboutit à une identité de destin : les disciples encourront la même persécution que celle qui a naguère frappé le Christ<sup>56</sup> ». Cette même perspective est aussi adoptée par Balthasar pour penser un drame à deux temps : le temps du Fils et le temps des disciples. Ainsi, après la mort du maître, la communauté postpascale s'inscrirait sur un autre régime et donc il ne serait plus possible de penser une relation et un

---

<sup>53</sup> ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Saint Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 116.

<sup>54</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, Folioplus, [1964] 2006, p. 45.

<sup>55</sup> ZUMSTEIN Jean, *op. cit.*, p. 116.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 116.

acte qui se fait ensemble. Selon nous, l'acte poétique de Jésus est toujours vivant dans les gestes et paroles des disciples.

L'usage johannique de la préposition « *sun* » en lien à l'adjectif « *meizon* », nous permet d'adopter dans notre étude sur l'expérience de l'*être-ensemble* entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples, le terme « *empiètement* » employé par Merleau-Ponty pour aborder le lien entre le corps et le monde. Cet '*empiètement*' nous permet de penser que l'acte de faire-ensemble ne se circonscrit pas à la réalité spatio-temporelle de l'événement-source de la vie de Jésus, mais qu'il est promesse d'un avenir dans les gestes et les paroles des disciples. Par conséquent, « la profondeur ainsi comprise est plutôt l'expérience de la réversibilité des dimensions, d'une 'localité' globale où tout est à la fois<sup>57</sup> ». Nous reviendrons sur ce point au chapitre 8, lorsque nous aborderons à propos de l'avènement poétique du geste.

### *iii- Entrer ensemble*

Dans l'introduction à ce chapitre nous avons annoncé l'intérêt de rendre compte de l'action poétique dans la perspective de l'événement de la passion et de la résurrection. En effet, depuis le départ de notre étude, nous sommes amenés à découvrir progressivement une *poétique gestuelle* à l'intérieur de ce grand mystère pascal. Lié à cet horizon de recherche, nous trouvons un autre usage du verbe « *suneiserchomai* » (*entrer ensemble*) lorsque Jésus comparait devant Anne et Caïphe. De même que dans l'épisode de l'entrée au jardin des Oliviers de Jésus avec ses disciples, l'usage de ce verbe énonce l'*entrée ensemble* dans la passion (18,1) ; ainsi, dans le verset suivant, apparaît une autre allusion à une activité accomplie ensemble : « Simon-Pierre suivant Jésus, ainsi qu'un autre disciple. Ce disciple était connu du grand prêtre, et il *entra-avec* (*suneiserchomai*) Jésus dans la cour du grand prêtre, tandis que Pierre se tenait près de la porte » (Jn 18,15).

Sur ce point, chez les exégètes que nous avons consultés, notamment Léon-Dufour<sup>58</sup>, Molla<sup>59</sup> et Zumstein<sup>60</sup>, leur intérêt était d'aborder ce verset à partir de l'identité du disciple

---

<sup>57</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, Folio plus, [1964] 2006, p. 45.

<sup>58</sup> Cf. LÉON-DUFOUR, *Lecture de l'Évangile selon Jean*, tome IV, Paris, Seuil, 1996, pp.54-59.

<sup>59</sup> MOLLA Claude, *Le quatrième Évangile*, Genève, Labor et Fides, 1977, p. 249.

inconnu et du reniement de Pierre qui viendra dans les versets suivants, mais ils n'ont pas rendu compte de l'amplitude de ce verbe. Zumstein donne néanmoins quelques indices de cette entrée des disciples au lieu où se trouve Jésus, tout en soulignant « le radical abandon dont Jésus est la victime, sa totale solitude sont mis en exergue<sup>61</sup> ». Ensuite, l'auteur aborde le verbe « suivre » pour dire que « Pierre tente de suivre Jésus sur le chemin de la Passion. [...] Pierre ne demeure pas à l'extérieur, mais il pénètre dans la cour du palais, il se tient dans l'espace où va se dérouler l'ultime affrontement entre le Christ johannique et le monde<sup>62</sup> ». Puis, selon une description progressive, l'auteur aborde donc l'identité du disciple inconnu : « Avec Pierre surgit une figure mystérieuse, inconnue des synoptiques, celle de 'l'autre disciple'. [...] Ce disciple mystérieux est associé à Pierre<sup>63</sup> ». Zumstein attribue encore une autre qualité à ce disciple inconnu : « Il est le témoin silencieux qui accompagne Jésus sur le chemin de la Passion<sup>64</sup> ». Et dans une note, l'auteur continue :

La connivence du disciple bien-aimé avec le grand prêtre lui permet d'apparaître comme un témoin privilégié du procès de Jésus et, par là même, comme le garant crédible de la tradition johannique<sup>65</sup>.

Si nous tenons compte de l'usage du verbe « *suneiserchomai* », l'action ne se concentre pas sur le fait d'*entrer*, comme c'était le cas de la foule qui ne voit pas *entrer* Jésus dans le bateau ; mais plutôt, sur le fait d'*entrer ensemble*, puisque l'action qui est en train d'être accomplie, le demande. Il s'agit d'une action qui traverse tous les espaces par lesquels Jésus vit sa passion. Selon cette perspective, l'action de l'événement de la passion est en train d'être accomplie et est donc un acte qui concerne la vie de l'être ensemble de Jésus et de ses disciples. À cet effet, Jésus n'est pas seul dans ce procès, bien que chaque participant s'engage à sa manière et personnellement dans cet événement de la croix.

Si nous tenons compte du lien entre le verbe « *sivre* » (*akoloutheo*) et le verbe « *entrer ensemble* » (*suneiserchomai*), la passion concerne les disciples et aussi le Père. Dès l'entrée en vue de la passion, signifié par l'entrée ensemble au jardin, et jusqu'à la fin, chaque disciple pose un acte particulier et personnel de participation à cet événement. Ainsi, Judas qui est, tant de fois, « *entré* » dans la barque avec les autres disciples, n'a pas compris que l'expérience de l'*être ensemble* va plus loin qu'un simple acte de représentation et de simulacre d'être vu parmi les

---

<sup>60</sup> ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Saint Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, pp. 209-210.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>65</sup> *Ibid.*, note 15.

autres. Pierre, qui se tenait à côté de la porte, niera avoir connu son Maître, mais après ce reniement quelque chose d'inattendue viendra changer sa vie. Au pied de la croix se tenaient le disciple aimé, la mère de Jésus, Marie de Magdala et les autres femmes. Enfin, lors de la mise au tombeau du corps de Jésus, apparaissent Joseph d'Arimathie et Nicodème. Certes, nous avons déjà évoqué lors de notre étude sur l'arrivée de l'heure<sup>66</sup>, que la marque distinctive de cette heure de la passion est le drame de la *dispersion* : « vous serez dispersés chacun allant de son côté et me laisserez seul. Mais je ne suis pas seul, parce que le Père est avec moi » (Jn 16,32). Ainsi, d'après cette annonce de Jésus, le Père est celui qui assure la communion dans cette heure de la dispersion.

Lié à cet événement de la passion, le récit johannique connaît encore un autre verbe où apparaît la préposition « *sun* ». Il s'agit du verbe « *sunerchomai* » (*sun+erchomai*) qui veut dire, 's'assembler, venir ensemble, cohabiter ou habiter ensemble'<sup>67</sup>. Ainsi, lorsque le grand prêtre (Caïphe) interroge Jésus sur ses disciples et sur son enseignement, il dit ce qui suit :

Moi, c'est ouvertement que j'ai parlé au monde ; moi, j'ai toujours enseigné dans la synagogue et dans le Temple, où tous les Juifs se réunissent (*sunerchomai*), et je n'ai rien dit en secret (Jn 18,20).

Si nous lisons ce passage en lien avec la première partie du récit johannique et en tenant compte du verbe « *sunerchomai* », nous pouvons noter que l'enseignement public de Jésus n'était pas restreint à la synagogue et au Temple, mais qu'il allait aussi là où les gens habitent ensemble, là où les gens sont réunis, là où quelqu'un va ou vient avec un autre, là où quelqu'un part avec ou accompagne quelqu'un d'autre. Dans cette perspective, si nous mettons le point d'attention sur le verbe « *sunerchomai* », nous aurons ce schème : [1] c'est ouvertement que j'ai parlé au monde et je n'ai rien dit en secret ; [2] j'ai toujours enseigné dans la synagogue et dans le Temple ; [3] là où tous les Juifs s'assemblent (*sunerchomai*). Si nous sommes cohérents avec l'ouverture de la révélation qui est manifestée au monde (*kosmos*) et par elle rien n'est dit en secret, Jésus non seulement a enseigné dans la synagogue et dans le Temple, mais là où tous les Juifs *habitent ensemble*.

Merleau-Ponty, en parlant de l'empiétement dans l'art, nous aide à comprendre ce qui évoque pour nous l'acte de faire et de vivre ensemble. Lisons ce que dit l'auteur :

L'art n'est pas construction, artifice, rapport industriel à un espace et à un monde du dehors. C'est vraiment le 'cri inarticulé' dont parle Hermès Trismégiste, 'qui semblait la voix de la lumière'. Et, une fois là, il réveille dans la vision ordinaire des puissances dormantes un secret de

---

<sup>66</sup> Cf. L'heure liée au Père, p. 215s.

<sup>67</sup> Cf. <http://www.enseignemoui.com/bible/strong-biblique-grec-sunerchomai-4905.html>. Consulté le 06 octobre 2012.



préexistence. Quand je vois à travers l'épaisseur de l'eau le carrelage au fond de la piscine, je ne le vois pas malgré l'eau, les reflets, je le vois justement à travers eux, par eux. S'il n'y avait pas ces distorsions, ces zébrures de soleil, si je voyais sans cette chair la géométrie du carrelage, c'est alors que je cesserais de le voir comme il est, où il est, à savoir : plus loin que tout lieu identique<sup>68</sup>.

L'évocation ici par Merleau-Ponty du mythe grec à propos de l'apparition de Dieu à Hermès dans une vision où le cri inarticulé de celui-ci est la Parole même de Dieu, l'auteur veut signifier que ce cri inarticulé réveille un *secret de préexistence*. En effet, ce cri d'Hermès qui *semblait la voix de la lumière*, nous renvoie à ce que nous avons déjà évoqué dans notre chapitre précédent<sup>69</sup> à propos de l'expressivité du *Sermo* selon Tertullien. En interprétant le prologue johannique, Tertullien met l'accent sur l'expressivité du corps pour rendre compte de la corporéité de Dieu en ces termes : le Fils est le *Sermo* proféré par le Père. L'enjeu de cette corporéité est de montrer que l'acteur (Dieu), ce *par quoi* le *Sermo* est solide, consistant et corporel ne peut pas être inconsistant et vide. Il s'agit d'une véritable révélation de l'un grâce à l'autre.

Selon cette perspective, nous trouvons ici en germe la notion de l'*empiètement* développée par Merleau-Ponty, notion abordée dans l'exemple du carrelage vu *par* et *à travers* l'épaisseur de l'eau et les reflets. Et, d'après les termes du récit johannique, cet acte d'*empiètement* apparaît dans la réponse de Jésus à Philippe, en soulignant que le Père se montre *par* et *à travers* le Fils : « Celui qui m'a vu a vu le Père » (Jn 14,9). À cet effet, Merleau-Ponty aborde la réalité de l'acte d'*empiètement* selon ces termes :

L'eau elle-même, la puissance aqueuse, l'élément sirupeux et miroitant, je ne peux pas dire qu'elle soit dans l'espace : elle n'est pas ailleurs, mais elle n'est pas dans la piscine. Elle l'habite, elle s'y matérialise, elle n'y est pas contenue, et si je lève les yeux vers l'écran des cyprès où joue le réseau des reflets, je ne puis contester que l'eau le visite aussi, ou du moins y envoie son essence active et vivante. C'est cette animation interne, ce rayonnement du visible que le peintre cherche sous les noms de *profondeur*<sup>70</sup>.

Cette considération de Merleau-Ponty offre un déplacement de la notion de « *il y a* » quelque chose « dans l'espace ». Le déplacement de la notion contenant-contenu apparaît dans cet acte d'*empiètement* de l'eau qui habite non seulement la piscine, mais tout l'espace environnant. Dans cet acte d'*empiètement*, il y a une réciprocité, puisque non seulement l'eau se projette sur l'écran du cyprès, mais le cyprès se reflétera aussi au long de cette étendue

---

<sup>68</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, FolioPlus, [1964] 2006, p. 48.

<sup>69</sup> Cf. Le corps selon Tertullien, p. 250s.

<sup>70</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *op. cit.*, pp. 48-49.

aqueuse. Au chapitre V, nous avons abordé cette correspondance de l'eau avec son environnement, comme un acte de connivence et d'accointance<sup>71</sup>.

Enfin, c'est dans cet acte d'*empiètement* entre le Père et le Fils en lien avec les disciples que nous pouvons mieux comprendre les deux « *surplus* » suivants : « Le Père est *plus grand (meizon)* que moi » (Jn 14,28). Le Fils est celui qui a l'expérience d'habiter la profondeur du « sein du Père » (Jn 1,18), celui qui nous fait connaître donc la démesure du Père. De plus, nous trouvons la dans cet autre verset : « Personne n'a de *plus grand (meizon)* amour que celui qui livre sa vie pour ses amis » (Jn 15,13). Le « *surplus* » du Père qui habite dans le Fils, se dévoile dans la démesure de cet acte d'amour manifesté dans la donation de la vie pour ses amis.

Nous venons donc d'aborder l'usage johannique du terme « *sun* » (ensemble), le premier mot que compose le terme « *condescendance* ». Dans la suite, nous aborderons les deux autres mots composés de la « *condescendance* » (*sugkatabasis*). En fait, le récit johannique ne connaît pas le substantif « *katabasis* » employé par les Pères de l'Église pour composer le terme « *sug+kata+basis* ». Ce substantif est employé une seule fois dans le Nouveau Testament et plus particulièrement dans l'Évangile de Luc, pour indiquer le côté de la montagne où s'opère l'acte de la descente lors de l'entrée de Jésus à Jérusalem : « Comme déjà il approchait de la *descente (katabasis)* du mont des Oliviers, toute la multitude des disciples, dans sa joie, se mit à louer Dieu d'une voix forte pour tous les miracles qu'ils avaient vus » (Lc 19,37).

Pour ce qui concerne le récit johannique, la préposition « *kata* » (entre, de haut en bas) apparaît dans 9 occurrences. Le verbe « *baino* » est méconnu du quatrième évangile ; en revanche, apparaît le verbe composé « *kata+baino* » (descendre) qui est employé 18 fois. Ainsi, nous étudierons maintenant comment apparaît l'usage du verbe « *katabaino* » dans le récit johannique.

---

<sup>71</sup> Cf. Embrassement (connivence, accointance), p. 310s.

## **b- Descendre pour enjamber**

Nous sommes amenés maintenant à considérer l'usage johannique du verbe « *katabaino* » (descendre) pour avancer dans notre étude sur l'*opération expressive* du *geste* dans la perspective de la « *condescendance* » du Père. À cet effet, nous allons aborder dans un *premier moment* l'usage du verbe 'descendre' en lien au Père, au Fils et à l'Esprit Saint. *Ensuite*, nous découvrirons comment le verbe 'descendre' rend compte de l'événement de l'incarnation du *Logos* dans la chair de l'homme Jésus. À cet effet, vu que le verbe évoque de même le sens d'*enjamber*, nous le relierons à ce que nous avons déjà abordé sur ce point dans notre chapitre précédent. En fait, au cours de notre étude, nous allons aborder d'autres verbes employés par le récit johannique pour signifier cet acte de 'descendre'. Il s'agit des verbes suivants : venir (*erchomai*), envoyer (*pemphein*), provenir (*ekporeuomai*), envoyer (*apostellein*). Repérons donc l'usage johannique du verbe « *descendre* » en lien avec le Père, le Fils et l'Esprit Saint.

### **i- Descendre pour demeurer**

Dans la présentation du terme composé « *sugkatabasis* » (*condescendance*), nous avons évoqué le sens premier de la préposition « *kata* » qui veut dire, 'de haut en bas' et le sens originel du verbe « *baino* » qui signifie, 'enjamber' pour marcher ou 'venir'. Ainsi, le terme composé « *kata+baino* » est traduit par *descendre*, *arriver* et *venir*. Dans cette traduction, l'acte d'*enjambement* reste en arrière-plan et presque sans importance. À cet effet, invoquons ici à nouveau la notion théologique du « *per quod* » (*ce par quoi*) de Tertullien lorsqu'il signifie la relation du Père avec le Fils. Selon Tertullien, le Fils est corporel, consistant et solide, parce que d'abord le Père l'est ainsi et puisqu'il est « *ce par quoi* » le Fils est fait. Reprenons aussi l'exemple phénoménologique de l'*empiètement* proposé par Merleau-Ponty lorsqu'il signifie l'acte de voir « à travers l'épaisseur de l'eau le carrelage au fond de la piscine, dit l'auteur, je ne le vois pas malgré l'eau, les reflets,

je les vois justement à travers eux, par eux<sup>72</sup>». En tenant compte de l'usage de l'adverbe « *per quod* » de Tertullien et du « *par, à travers* » de Merleau-Ponty, nous sommes amenés à penser que l'acte de « *descendre* » est possible *par* l'acte même d'*enjamber*. En termes phénoménologiques, il n'y a pas une *descente en soi* qui apparaîtrait d'abord dans l'évidence d'une idée claire et distincte s'imposant à l'esprit par son état géométrique. En fait, pour que cette *descente* soit un événement exposée au regard des témoins, il fallait qu'un corps franchisse, pénètre, traverse en l'enjambant, l'espace. C'est-à-dire, l'acte d'enjamber est « *ce par quoi* » le corps accomplit l'acte de la *descente*. En tenant compte de l'usage théologique et phénoménologique du « *per quod* » ou du « *par, à travers* » nous allons aborder les significations du verbe johannique « *katabaino* », traduit par '*descendre, arriver et venir*'. Comme nous l'avons évoqué plus haut, nous découvrirons l'usage de ce verbe relié au Père, au Fils et à l'Esprit Saint en lien avec les disciples.

[1] *La descente de l'Esprit Saint*. Jean baptiste témoigne de cet événement en disant : « J'ai vu l'Esprit *descendre* (*katabaino*), comme une colombe, *du* (*ek*<sup>73</sup>) ciel, et il est *demeuré* (*meno*) sur lui [Jésus] » (Jn 1,32). Dans le verset suivant, Jean témoigne encore de la descente de l'Esprit sur Jésus : « Celui qui m'a envoyé [...], Celui-là m'a dit : Celui sur lequel tu verras l'Esprit *descendre* (*katabaino*) et *demeurer* (*meno*) sur lui, c'est lui qui baptise dans l'Esprit Saint. Et moi j'ai vu, et j'ai témoigné » (Jn 1,33-34). Selon ces versets, la descente de l'Esprit a son origine au ciel et c'est de là qu'il procède vers le Fils incarné. Ainsi, la distance ou l'*intermezzo* entre le haut et le bas (*kata*) est habitée par la descente de l'Esprit. Autrement dit, le milieu entre le Père qui est en haut et le Fils qui est en bas est désormais *réservé* (affecté), d'après le témoignage de Jean, comme le lieu de transit, de passage et d'irruption de l'Esprit qui vient vers le Fils pour demeurer ainsi en lui. À cet effet, le sens originel du verbe « *katabaino* », descendre pour marcher ensemble, est honoré par l'acte de la « *demeure* » de l'Esprit sur le Fils. C'est-à-dire, le Fils sur lequel demeure l'Esprit, est celui qui enjambe l'espace du monde pour nous rendre proche du Père.

Associé à la descente et à la demeure de l'Esprit, le récit johannique nous propose un autre verbe pour signifier cette présence de l'Esprit. Il s'agit du verbe « *erchomai*<sup>74</sup> » qui est traduit par « *venir* » et « *arriver* » d'un lieu vers un autre. Repérons que cet acte de déplacement est vu de la

<sup>72</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, FolioPlus, [1964] 2006, p. 48.

<sup>73</sup> Cette préposition « *ek* » (de) désigne l'origine d'où l'action ou le mouvement procède. C'est un terme employé par Jean 134 fois. Cette préposition est employée dans les autres livres du NT selon les données suivantes : Mt 67 fois, Mc 53 fois, Lc 74 fois, Ac 87 fois, Rm 50 fois, Ap 99 fois. Données tirées de, <http://www.enseignemoi.com/bible/strong-bible-grec-ek-1537.html>. Consulté le 09 octobre 2012.

<sup>74</sup> Ce verbe « *erchomai* » apparaît dans le récit johannique 142 fois. Dans les autres livres du NT : Mt 111 fois, Mc 80 fois, Lc 96 fois, Ac 54 fois, Ap 32 fois.

position de celui qui accueille et reçoit. En reprenant notre exemple de la disposition du ‘caméraman’, notons que, selon l’usage du verbe « venir », le ‘voyant’ se trouve juste derrière celui qui reçoit pour capturer dans son film l’arrivée de celui qui vient. Certes, cette disposition scénique est bien différente de celle de Balthasar, lui qui place son ‘caméraman’ derrière celui qui vient. L’enjeu de ces deux façons de voir la scène est que pour le récit johannique, ce point de vue du témoin s’inscrit pleinement dans l’économie de l’incarnation tandis que d’après Balthasar, il est enfoncé à l’intérieur de la caverne platonicienne pour ensuite, se retrouver surplombant le monde.

Jésus prend la parole pour annoncer la venue de l’Esprit aux disciples, en ces termes : « Lorsque *viendra* (*erchomai*) le ‘Paraclet’, que moi je vous *enverrai* (*pempain*) d’auprès du Père, l’Esprit de vérité qui *provient* (*ekporeuomai*) du Père, c’est lui qui témoignera à mon sujet » (Jn 15,26). Avant d’aborder le verbe « venir » en lien avec la *descente*, repérons encore d’autres passages où le récit se réfère à la venue de l’Esprit. Dans ce même contexte du discours d’adieu et de la promesse de l’envoi de l’Esprit, Jésus livre aux disciples l’office du *Paraclet* en ces termes : « Mieux vaut pour vous que moi je m’en aille, car si je ne m’en vais pas, le ‘Paraclet’ ne *viendra* (*erchomai*) pas vers vous ; mais si je pars, je vous l’enverrai (*pempo*). Et, une fois venu (*erchomai*), celui-ci *dévoilera* (*elegcho*) le monde au sujet de péché, de justice, et de jugement » (Jn 16,7-8). Puis, le passage suivant précise la venue et l’office du *Paraclet* : « Quand il *viendra* (*erchomai*), celui-là, l’Esprit de vérité, il vous *guidera* (*hodegeo*) vers la vérité totale ; car il ne parlera pas de lui-même, mais il dira ce qu’il entend, et il vous annoncera ce qui *doit venir* (*erchomai*) » (Jn 16,13).

Pour apercevoir le lien entre la descente de l’Esprit sur le Fils (Jn 1,32-33), la promesse de son envoi par Jésus aux disciples et la venue de cet Esprit *vers* eux, nous serons très attentifs à l’usage des verbes dans les versets que nous venons d’évoquer. Repérons donc comment Jésus se situe devant son Père par rapport à la venue de l’Esprit selon les verbes employés. Ainsi, Jésus annonce que [1] le *Paraclet* *viendra*. [2] Jésus *enverra* d’auprès du Père. [3] Il s’agit de l’Esprit de vérité qui *provient* du Père. [4] Pour cet accomplissement, mieux vaut que Jésus s’en *aille*, puisque s’il ne s’en *va* pas, le *Paraclet* ne *viendra* pas vers les disciples. [5] Si Jésus *part*, il *enverra*. [6] Une fois *venu* le *Paraclet*, il *dévoilera* le monde au sujet du péché, de la justice et de la crise. [7] Quand il *viendra*, il *guidera* les disciples et annoncera ce qui *doit venir*. En fait, nous pouvons noter la mise en place de *deux temps* scéniques de l’arrivée de l’Esprit. Un *premier temps* dans cette série d’actes consiste dans le « *départ* » de Jésus vers le Père. Ainsi, lorsque Jésus sera parti, l’Esprit de Vérité « *viendra* » (*erchomai*), il « *sera envoyé* » (*pempain*) et il « *proviendra* »

(*ἐκπορευομαί*) du Père. Un *deuxième temps* apparaît lorsque l'Esprit sera arrivé *vers* les disciples qui sont au milieu du monde : il dévoilera le monde, guidera les disciples et annoncera ce qui doit venir. Pour le moment il importe de rendre compte de ce *premier temps scénique* concernant l'acte de la venue de l'Esprit.

En ce qui concerne l'acte de la venue de l'Esprit, pourquoi faut-il que Jésus s'en aille pour que l'Esprit vienne ? Pourquoi cette coïncidence entre l'*aller* de Jésus et la *venue* de l'Esprit ? L'Esprit qui vient du Père n'était pas déjà descendu et n'avait-il pas demeuré en Jésus ? Repérons par la suite l'enjeu de cette descente de l'Esprit.

Pour répondre aux questions, retenons d'abord quelques détails. Il s'agit du même Esprit : [i] celui qui est descendu et demeure sur le Fils ; [ii] celui qui s'annonce en termes de Paraclet lors de l'arrivée de l'heure du départ de Jésus vers le Père, [iii] et enfin, celui qui est soufflé sur les disciples au cours de l'événement pascal. Il faudra ajouter aussi qu'entre la « *descente* », l'annonce de la « *venue* » et le « *souffle* » sur les disciples, se trouve l'événement de la croix. En effet, cet acte de la croix est aussi un événement de l'Esprit, selon que Jésus lui-même a voulu le signifier en cet acte final : « tout est achevé, [Jésus] inclinant la tête, il remit l'esprit » (Jn 19,30).

Afin de bien saisir le sens de cet acte d'« *envoyer* » d'après le terme « *pempein* », évoquons ici son synonyme propre à l'évangile de Jean, « *apostellein* ». Ce verbe évoque le sens d'ordonner à quelqu'un d'aller vers un lieu défini et de laisser partir<sup>75</sup>. En fait, ce verbe dénote *le fait* d'être envoyé associé à la finalité de l'envoi, par exemple : « comme tu m'as envoyé (*apostellein*) dans le monde, moi aussi je les ai envoyés (*apostellein*) dans le monde » (Jn 17,18) ; ou cet autre exemple, « les Juifs *envoyèrent* (*apostellein*) pour demander » (Jn 1,19). Ainsi, ce verbe désigne le fait d'être expédié, de partir vers un lieu *avec* un mandat à accomplir. Considérons maintenant l'usage du verbe « *pempein* » traduit par « *envoyer* ». Le récit johannique l'emploie 32 fois, dont 25 se réfèrent à l'envoi du Fils par le Père, indiqué par cette expression : « Le Père, celui qui m'a envoyé<sup>76</sup> » ; puis, le Paraclet sera envoyé par le Père au nom de Jésus (Jn 14,26) ; ensuite, les versets qui nous occupent à présent sont ceux où il est dit que le Paraclet sera envoyé par Jésus de la part du Père (Jn 15,26 et 16,7) ; encore trois versets se réfèrent à l'envoi des

---

<sup>75</sup> Cf. <http://www.enseignemoi.com/bible/strong-biblique-grec-apostello-649.html>. Consulté le 10 octobre 2012.

<sup>76</sup> Le verbe « *pempein* » évoque l'acte du Père qui envoie le Fils : 1,33 ; 4,34 ; 5,23.24.30.37 ; 6,38.39.40.44 ; 7,16.18.28.33 ; 8,18.26.29 ; 9,4 ; 12,44.45.49 ; 13,20 ; 14,24 ; 15,21 ; 16,5. Ce verbe est peu utilisé par les synoptiques et d'autres livres du NT, ainsi : Mt 3 fois, Mc 1 fois, Lc 10 fois, *Jn 32 fois*, Ac 12 fois, Ap 5 fois. Le synonyme de ce verbe est « *apostello* » (envoyer) qui est connu par les synoptiques, Jn et Actes, ainsi : Mt 21 fois, Mc 20 fois, Lc 25 fois, *Jn 27 fois*, Ac 24 fois.

disciples par Jésus (Jn 13,16.20 ; 20,21) et un verset évoque l'envoi des émissaires juifs en vue de questionner Jésus sur son identité (Jn 1,22). Le verbe « *pempein* » indique l'acte même de l'envoi. Il s'agit d'un *acte poétique*, puisque l'action ne retombe pas sur le mandat qui dénote une finalité à accomplir ou, la chose faite qu'implique le résultat final, mais qu'elle renvoie au geste originel du Père de faire que l'Esprit soit en train d'être envoyé. C'est à ce moment que nous pouvons découvrir pourquoi apparaît l'insistance de Jésus à aller où se trouve le Père pour « *envoyer* » (*pempein*) l'Esprit.

Le verbe « *pempein* » désigne donc l'acte d'*empiètement* de celui qui envoie (le Père ou le Fils) dans l'action de celui qui est en train d'être envoyé (l'Esprit Saint). Si Jésus insiste sur la nécessité d'aller vers le Père pour *envoyer* l'Esprit, c'est parce que l'accomplissement de l'œuvre du Père implique pareillement cet acte poétique de faire venir l'Esprit. Ainsi, cet acte d'envoi n'a pas le sens de lancer quelque chose depuis un lieu pour arriver vers un autre, il est plutôt un *acte poétique* qui évoque le moment même de l'*exécution de l'acte* d'envoi de l'Esprit. Cela signifie l'engagement du Père et du Fils pour que l'acte de l'avènement de l'Esprit s'accomplisse lorsque Jésus lui-même amène en son corps l'Esprit, pour le rendre ensuite aux disciples. Cet avènement de l'Esprit par le corps du Christ s'accomplit lors de la première soirée pascale du Ressuscité avec les disciples :

'Comme le Père m'a *envoyé* (*apostello*), moi aussi je vous *envoie*' (*pempo*). Et, ayant dit cela, il souffla sur eux, et il leur dit : 'Recevez l'Esprit Saint' (Jn 20, 21-22).

Jésus évoque *le fait d'être envoyé* par le Père (*apostello*), puisque, avec cet *acte fondateur*, il met en œuvre l'acte au cours duquel l'envoi des disciples est fait en soufflant sur eux l'Esprit Saint. L'usage du verbe « *pempein* » nous permet de dire, en prenant le terme de Tertullien « *par qui* » (*per quo*) et de Merleau-Ponty « *par, à travers* » : Jésus est celui *par qui* l'Esprit vient vers les disciples. Cet Esprit qui provient du Père, vient vers le monde et dévoilera le péché ainsi que la crise du monde, en révélant la réalité de Jésus devant le Père : Jésus est un homme juste (Jn 16,8).

[2] *L'acte de la descente concernant le Père*. Nous trouvons une référence à la descente impliquant le Père lors de la rencontre de Jésus avec Nathanaël : « En vérité, en vérité je vous les dis : vous verrez le ciel *ouvert* (*anoigo*), et les anges de Dieu *monter* (*anabaino*) et *descendre* (*katabaino*) sur le Fils de l'homme » (Jn 1,51). Il peut être pertinent d'évoquer ici la remarque faite par Léon-Dufour à propos du ciel ouvert : « le verbe est au parfait-présent, impliquant

non seulement le fait de l'ouverture, mais sa réalisation permanente<sup>77</sup>». Dans une note, l'auteur précise le sens du temps parfait-présent, en disant qu'il « désigne une action qui eut lieu dans le passé et qui continue encore<sup>78</sup>». La considération de l'auteur nous amène à penser l'ouverture comme un acte *poétique*. En fait, le ciel ouvert n'évoque pas une action ponctuelle qui s'est terminée dans le passé, mais l'acte d'ouverture du ciel est en train de se faire et sa réalisation est encore à l'œuvre aujourd'hui (maintenant). C'est en cette ouverture permanente du ciel que Jésus place la présence incessante de l'assistance du Père, une telle assistance étant indiquée par cet acte de *monter* (*anabaino*) et *descendre* (*katabaino*) des anges de Dieu sur lui. Jésus évoque ici la vision de Jacob à Béthel selon les termes suivants :

Il eut un songe et voici qu'une échelle était dressée par terre, sa tête touchant aux cieux, et voici que des Anges d'Élohim montaient et descendaient sur elle. Et voici que Iahvé se tenait debout près de lui. Il dit, [...] voici que je suis avec toi (Gn 28,12-13.15).

Selon cette perspective, l'acte de monter et descendre des anges de Dieu, confirme l'engagement et la participation de Dieu dans l'œuvre accomplie par le Fils. Autrement dit, le Père n'est pas resté seul dans son ciel, il est descendu *avec* et *en* son Fils.

En revenant au passage du songe de Jacob, après qu'il se réveille de son sommeil, il affirme : « En vérité, Iahvé est en ce lieu et je ne le savais pas » (Gn 28,16). Dans le passage johannique, Jésus vient d'être reconnu par Jean Baptiste comme celui en qui demeure l'Esprit Saint ; ensuite, André et le disciple inconnu ; puis, Simon-Pierre, ainsi que Philippe et Nathanaël reconnaissent Jésus, le Messie, celui au sujet duquel Moïse a écrit dans la Loi, ainsi que les Prophètes. Chacun à sa manière dit, « nous avons trouvé ! » (Jn 1,45). Enfin, pour les disciples, Jésus est l'envoyé de Dieu, le Christ et celui qui a l'assistance permanente de la présence de Dieu, puisque le Père descend *en* et *avec* le Fils comme à travers l'échelle de Jacob.

Cette lecture que nous venons de proposer, autour de la *condescendance* du Père envers son Fils, se confirme par d'autres passages du récit johannique, particulièrement l'épisode où Jésus annonce l'arrivée de son heure de la passion. Jésus reconnaît ce moment comme le plus troublant de sa vie, mais il précise, « c'est pour cela que je suis venu (*erchomai*) à cette heure » (Jn 12,27). Dans cette atmosphère de la passion, Jésus prend donc la parole et dit : « Père, glorifie ton Nom » (Jn 12,28). Ajoutons une autre référence à cet événement de la passion. Le texte dit que Jésus, levant les yeux au ciel, s'adresse au Père en ces termes : « Père, elle est venue (*erchomai*), l'heure ! Glorifie ton Fils, afin que le Fils te glorifie » (Jn 17,1). Ainsi, à cette

---

<sup>77</sup> LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l'Évangile de Jean, tome I*, Paris, Seuil, 1988, p. 198.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 198, note 80.



parole du Fils, le narrateur rapporte la réponse du Père en ces termes : « *Vint (erchomai)* donc une voix, du ciel : ‘Et j’ai glorifié, et de nouveau je glorifierai » (Jn 12,28). En fait, ce passage est le seul lieu du récit où le Père intervient directement dans l’événement. Repérons donc quelques détails de cette séquence pascale. D’abord l’arrivée (*erchomai*) de l’heure de la croix : Jésus admet cette heure comme le moment le plus troublant qu’il est en train de vivre. Lié à cette heure, Jésus s’adresse à son Père. Cela nous fait comprendre que la passion n’est pas une affaire qui concerne exclusivement Jésus, elle dit aussi quelque chose du Père. Ensuite, la voix qui vient (*erchomai*) du ciel : cette voix proférée au présent relie la gloire d’hier et celle de demain. À vrai dire, cette voix venant du ciel, en coïncidence avec l’arrivée de l’heure, rassemble le *premier commencement* (incarnation) et l’*autre commencement* (résurrection). C’est en effet dans l’acte de la voix venant du ciel que s’opère un *empiètement poétique* où la première glorification de l’incarnation sera pleinement accomplie et dévoilée par l’événement de la croix, ainsi que par celui de la résurrection.

[3] *Le mouvement de la descente et de la montée du Fils.* Nous allons mentionner ici quelques versets où apparaît un mouvement de descente et de montée de Jésus. Un premier passage est tiré de l’épisode de la rencontre de Jésus avec Nicodème. Les deux se reconnaissent chacun une autorité de ‘docteur’ (Jn 3,2.10). C’est un passage-clé pour mieux comprendre la phénoménologie johannique. D’abord, la nuit, le moment où le monde qui nous entoure se montre dans son opacité, sans l’illusion des repères de la couleur que donne la lumière du jour. Dans cet état d’opacité, la proximité de mon corps à celui de l’autre assure le fait d’être en contact avec le monde. Pour éclaircir cette opacité, Jésus interroge son interlocuteur sur les phénomènes du monde à partir de ce qui est paradoxal, cet-à-dire, l’appel à quelques événements qui mettent justement en cause l’opacité du monde. À cet effet, Jésus interroge Nicodème sur la naissance d’en haut nécessaire à l’accès à la vision du Royaume de Dieu. La seule vision charnelle et physique du contact avec ce monde ne garantit pas la vision de l’esprit. Nicodème, en tant que docteur ayant l’expérience de la vie humaine, s’empresse de considérer qu’une régression à la vie fœtale n’est pas envisageable et moins encore quand on est déjà vieux. À cet effet, Jésus avance deux arguments aussi paradoxaux. Le *premier*, concerne le comportement du vent : « Il souffle où il veut ; et sa voix, tu l’entends, mais tu ne sais d’où il vient, ni où il va : ainsi en est-il de quiconque est né de l’Esprit » (Jn 3,8). En fait, dans cette réalité ce n’est pas l’acte de voir qui commande la perception du monde, et moins encore, une activité de la synthèse spéculative qui saurait déterminer l’origine et la destinée du vent. Ce qui demeure en la circonstance est l’accès par l’expérience poétique et phénoménologique : avoir senti le souffle et avoir entendu sa voix. Ainsi, le contact effectif avec le monde est donné par

cette expérience du corps. Et Jésus ajoute : « c'est de ce que nous savons que nous parlons et de ce que nous avons vu que nous témoignons » (Jn 3,11). En fait, Jésus ne réfute pas l'expérience du corps et moins encore, il ne met pas en contradiction ce qui est de l'ordre du corps et ce qui est de l'ordre de l'esprit. Cette perspective est renforcée par le deuxième argument avancé par Jésus. Cet argument concerne ce que nous appelons l'acte d'*empiètement* entre la terre et le ciel. À vrai dire, Nicodème n'a pas réussi à comprendre le sens de cet *empiètement*. Pour lui, un homme n'a pas reçu la capacité de naître d'en haut. Pour Nicodème il ne peut pas y avoir de mélange entre la chair et l'esprit, tandis que Jésus insiste sur cette connexion entre le ciel et la terre, entre la chair et l'esprit, entre l'expérience des phénomènes du monde et la vie de l'Esprit.

En fait, c'est dans cet acte d'empiètement proposé par Jésus qu'apparaît le verset qui nous intéresse selon ce mouvement de descente et de montée du Fils. Jésus précise ce mouvement en ces termes : « Nul n'est *monté* (*anabaino*) au ciel, sinon celui qui est *descendu* (*katabaino*) du ciel, le Fils de l'homme qui est au ciel » (Jn 3,13). Quel lien pourrait-il y avoir entre l'acte de naître d'en haut et ce mouvement de descente et de montée ? En effet, Jésus a précisé le sens de cette naissance d'en haut et signifié qu'il s'agit entre autres, d'une naissance de l'Esprit (Jn 3,6). Sur ce point, nous avons *déjà évoqué*<sup>79</sup> le passage d'Ézéchiel où apparaît la compréhension de cette naissance de l'Esprit. Repérons encore une fois ce que dit le texte :

Je répandrai sur vous des eaux pures et vous serez purs ; je vous purifierai de toutes vos souillures et de toutes vos sales idoles. Je vous donnerai un cœur nouveau et je mettrai au-dedans de vous un esprit nouveau ; j'enlèverai de votre chair le cœur de pierre et je vous donnerai un cœur de chair. Je mettrai mon esprit au-dedans de vous et je ferai en sorte que vous marchiez selon mes ordonnances et que vous observiez et pratiquiez mes règles (Ez 36,25-27).

Selon ce texte, la naissance d'en haut ou la naissance de l'Esprit touche profondément la dimension charnelle de l'homme au point que l'Esprit vient habiter le corps pour le rendre à ce qui depuis toujours lui appartenait. Il s'agit d'une refondation du corps : la remise d'un cœur nouveau fait de chair et la remise d'un esprit nouveau au-dedans du corps. Nous pouvons noter ici une sorte d'*empiètement* entre le corps et l'esprit, c'est-à-dire, l'émergence d'une *connivence* et d'une *affinité* nouvelle entre le corps et l'esprit. À vrai dire, l'esprit agit dans le corps au point de le mettre en mouvement pour *marcher* et *observer*. Ainsi, l'Esprit fait que le corps enjambe l'espace du monde pour s'engager et reconnaître l'action de Dieu qui y est à l'œuvre. Nous pouvons reconnaître un lien entre la naissance d'en haut et le *mouvement de descente* et de *montée* du Fils dans cette compréhension de la présence agissante de l'Esprit dans

---

<sup>79</sup> Cf. La *skène* à l'Exil, p. 141s.

le corps. Dans cette naissance d'en haut le corps est transit et façonné par l'Esprit, tel que nous avons vu dans l'acte de la descente et de la demeure de l'Esprit sur Jésus. Par cette assistance de l'Esprit qui demeure et habite en Jésus, ce dernier se met à enjambrer l'espace pour accomplir l'œuvre du Père. À cette nouveauté du corps habité par l'Esprit, nous pouvons ajouter l'élargissement de la 'descente' de Jésus au quotidien lorsqu'il enjambe l'espace avec les disciples, comme nous l'atteste le passage suivant : « Après cela, il descendit (*katabaino*) à Capharnaüm, ainsi que sa mère, ses frères et ses disciples » (Jn 2,12).

Ajoutons également à ce que nous venons de considérer autour de la *descente*, un autre aspect de la relation avec le Père. Il s'agit de l'acte de la *montée*. Le verset évoqué plus haut confirme ce mouvement unique et nous le citons à nouveau maintenant : « Nul n'est *monté* (*anabaino*) au ciel, sinon celui qui est *descendu* (*katabaino*) du ciel, le Fils de l'homme qui est au ciel » (Jn 3,13). Un autre passage met encore l'accent sur ce mouvement double : « Si donc vous voyiez le Fils de l'homme monter (*anabaino*) où il était auparavant » (Jn 6,62). Enfin, le premier jour de la semaine lorsque le Ressuscité rencontre Marie apparaît deux fois cette évocation de la *montée* vers le Père : « Je ne suis pas encore monté (*anabaino*) vers le Père ; mais va-t-en vers mes frères et dis-leur : Je *monte* (*anabaino*) vers mon Père et votre Père » (Jn 20,17). D'après le récit johannique, la *condescendance du Père* comprend un mouvement unique de descente et de montée. Ce qui revient à dire que la *condescendance du Père* embrasse dans un mouvement unique le *premier commencement* marqué par l'événement de l'incarnation du *Logos* dans le corps de l'homme Jésus et l'*autre commencement* qui émerge au premier jour de la semaine lorsque le Ressuscité rencontre à nouveau les siens.

Nous venons d'aborder le moment-clé de cet acte de la *condescendance du Père* qui embrasse dans un seul mouvement la *descente* dans l'acte de l'incarnation et la *montée* accomplie lors de l'événement de la passion et de la résurrection du Fils. En effet, cette *condescendance* émerge dans la descente et la demeure de l'Esprit dans le corps du Fils. Enfin, cette descente et demeure de l'Esprit dans le corps du Fils s'ouvre et s'élargit à tout être vivant à qui est donné la possibilité de reconnaître une connivence de l'esprit et du corps : un cœur nouveau fait de chair et un esprit nouveau au-dedans du corps.

## ii- *Le pain de Dieu descendu du ciel*

D'après les passages abordés dans notre étude précédente, nous avons constaté l'acte de la *descente* dans la perspective de l'*Esprit* qui vient sur le corps de Jésus. Dans la suite, nous abordons le chapitre VI du récit johannique où Jésus se présente comme « le pain de Dieu *descendu* du ciel ». En effet, le récit johannique rend compte ainsi de l'aspect corporel de la réalité de la *descente*. Cela montre que ce n'est pas seulement l'*Esprit* qui descend de la part du Père et vient *vers le monde*, mais la descente concerne aussi le corps.

Voyons comment le récit johannique nous présente cette descente du corps. C'est qu'en effet, à l'occasion de son discours sur le pain de vie, Jésus dit :

Ce n'est pas Moïse qui vous a donné le pain qui vient du ciel, mais c'est mon Père qui vous le donne, le pain qui vient du ciel, le véritable, car le pain de Dieu, c'est celui qui *descend* (*katabaino*) du ciel et donne la vie au monde » (Jn 6,32-33).

Il s'agit donc d'un corps vivant qui descend pour donner vie au monde. Notons que ce *corps vivant* que Jésus en vient à nous le montrer, n'est pas de l'ordre d'une *synthèse spéculative* ou d'une *lecture symbolique* pour nous faire comprendre la *condescendance de Dieu*. Ce *corps vivant descendu* n'est autre que Jésus lui-même en personne, comme nous le fait comprendre le verset suivant : « Moi, je suis le pain de vie ; celui qui vient vers moi n'aura pas faim, et celui qui croit en moi n'aura jamais soif » (Jn 6,35).

Quel est donc l'intérêt de signifier cette descente du corps ? N'était-il pas suffisant de dire que l'*Esprit* descend et demeure sur le corps de l'homme Jésus ? Dans cette même perspective, les interlocuteurs de Jésus se demandèrent :

N'est-ce point là Jésus, le fils de Joseph, dont nous connaissons le père et la mère ? Comment dit-il maintenant : 'Je suis *descendu* (*katabaino*) du ciel ?' (Jn 6,42).

Ce Jésus, un homme comme un autre, comment peut-il dire qu'il est '*descendu*' du ciel ? Comme le note Léon-Dufour, « le scandale est ici l'écart entre l'origine céleste proclamée par Jésus et l'évidence de sa condition humaine<sup>80</sup> ». En fait, l'enjeu de cet acte de la *descente du corps* est de signifier que Jésus « unit en sa personne la divinité et l'humanité<sup>81</sup> » et pourtant, il ne parle pas simplement « *de* » Dieu, au sens d'un messager prophétique, mais de son corps qui

---

<sup>80</sup> LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l'Évangile de Jean, tome II*, Paris, Seuil, 1990, p. 151.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 155.

montre au monde l'expression même du Père. C'est dans cette perspective qu'il est possible de penser une *poétique du corps*. Autrement dit, la *descente du corps* ne s'arrête pas à une installation scénique comme celle du Sinaï où Dieu se prêterait de nouveau à *transmettre* à l'humanité, par la médiation de son Fils, sa parole définitive.

À cet effet et afin de bien saisir le sens de *cette poétique* liée à la *descente* du corps, nous pouvons revenir à ce que nous avons évoqué dans notre chapitre d'ouverture à propos de l'*acte de communiquer* réhabilité par la théorie de la *nouvelle communication*<sup>82</sup>. C'est-à-dire, l'*acte de communiquer* dénote le sens de 'mettre en commun', 'être en relation', 'participer' et 'partager' avec les autres. Cette notion de communication unie aux gestes de la *communion* conteste un rétrécissement *télégraphique* de la communication limitée à un de ses aspects, lié particulièrement à la transmission d'une information. Selon cette notion *télégraphique*, les données de la Révélation ne seraient autres que la transmission d'un message par le moyen de la parole et l'incarnation ne serait alors dans cette perspective la *transmission* et l'*explicitation* linguistique de la réalité de Dieu. Cependant, l'acte de la *descente du corps* loin d'être une simple transmission d'information, nous introduit dans l'expérience de la relation, de la participation du partage et de la communion avec le Père, le Fils et l'Esprit Saint.

L'acte de la *descente* est signifié par le même Jésus comme une *poétique du corps* en ces termes : [i] *Descendre pour donner vie* : « le pain de Dieu, c'est celui qui *descend* du ciel et donne la vie au monde » (Jn 6,33) ; [ii] *Descendre pour faire la volonté du Père* : « Je suis *descendu* du ciel pour faire (*poiein*), non ma volonté, mais celle de Celui qui m'a envoyé » (Jn 6,38) ; [iii] *Descendre pour être mangé* : « Tel est le pain qui *descend* du ciel, que celui qui en mange ne meurt pas » (Jn 6,50) ; [iv] *Descendre pour la vie du monde* : « Je suis le pain, le pain vivant *descendu* du ciel ; si quelqu'un mange de ce pain, il vivra à jamais ; et le pain que moi je donnerai, c'est ma chair, pour la vie du monde » (Jn 6,51) ; [v] *Descendre pour une vie de communion avec le Vivant* : « De même que le Père, qui est vivant, m'a envoyé et que moi je vis par le Père, ainsi celui qui me consomme vivra, lui aussi, par moi. Tel est le pain *descendu* du ciel » (Jn 6,57-58). Ce qui unit Jésus à son Père est cette poétique de la vie offerte au monde et pourtant son acte poétique est de donner vie au monde. Cela signifie que l'acte de la descente de Jésus est la sortie de Dieu vers les siens et que son ciel n'est autre que l'ouverture permanente de son intimité profonde qui descend dans le mouvement d'une extraordinaire nouveauté de vie offerte au monde.

En effet, nous disons avec le récit johannique, « tel est le corps de Dieu descendu du ciel », tel est Jésus qui enjambe l'espace de village en village à la rencontre des autres, manifestant et

---

<sup>82</sup> Cf. Nouvelles expressions de théâtralité, 47s.

offrant cette vie éternelle du Père aux hommes et femmes qu'il croise sur son chemin. C'est sur cet horizon de vie que nous avons abordé l'acte d'enjambement de Jésus. Ainsi, la *condescendance du Père* se manifeste dans les gestes de Jésus, comme nous l'avons vu dans l'épisode de l'officier du roi qui se rapproche de Jésus en demandant la « *vie* » pour son fils : « Seigneur, *descends (katabaino)* avant que mon enfant ne meure ». Jésus lui dit : « Va, ton fils vit » (Jn 4,49-50). De même, dans l'épisode du malade de Bézatha, « l'ange du Seigneur *descendait (katabaino)* de temps en temps dans la piscine » (Jn 5,4). Alors, l'homme malade depuis trente-huit ans, dit à Jésus : « Seigneur, je n'ai personne pour me jeter dans la piscine quand l'eau vient à s'agiter, et pendant que moi j'y vais, un autre *descend (katabaino)* avant moi » (Jn 5,7). Ensuite, Jésus, celui sur lequel *descend* l'Esprit, lui qui est le pain de Dieu *descendu* du ciel pour donner la vie, dit au malade : « Lève-toi et marche » (Jn 5,8).

Dans la suite nous allons aborder comment cet acte de la descente du Père par son Fils et dans l'Esprit Saint fonde un sens à l'*opération expressive* de l'acte de se tenir ensemble avec les disciples.

## 2. Qu'ils soient *un en nous*

Nous venons de reconnaître le sens johannique de la « *condescendance* » (*sugkatabasis*) divine. Comme nous l'avons noté, elle est étroitement liée à l'événement de l'incarnation du *Logos* dans la chair de l'homme Jésus pour signifier l'*opération d'expression* poétique de la descente du Père avec son Fils dans l'Esprit Saint au milieu du monde. Cet acte collectif de la descente divine vers l'humanité pour les inviter à participer et à partager cette vie d'ensemble, fonde une nouvelle relation marquée par cette communion divine. Il est fort remarquable d'observer, dans l'évangile de Jean, le fait que l'*acte* d'opération expressive qui fonde cette communion, c'est le corps de Jésus autour duquel se rassemblent d'autres corps. Ainsi, dans la '*condescendance*' divine, nous pouvons reconnaître une connivence avec l'opération expressive du corps de Jésus capable de fonder une communion entre lui-même, le Père et l'Esprit Saint en lien avec les disciples. En fait, cette '*condescendance*' trouve sa consistance et son intensité dans l'*opération expressive* du corps de Jésus avec les autres. Nous verrons dans la suite comment se manifeste cette unité dans et par le corps de Jésus.

## a- Un corps de chair pour interpréter le Père

Nous n'allons pas aborder dans toute son ampleur le sens johannique de la « vérité » (*aletheia*), mais le fait d'évoquer ici quelques traces de cette notion nous aidera à situer la portée théologique de l'*opération expressive* participant de l'unité et de la communion qui fonde le *corps* de Jésus en relation avec le Père, l'Esprit Saint et les disciples. À cet effet, Ignace de la Potterie en son ouvrage intitulé *La vérité dans saint Jean (volume 1)*, souligne avec insistance notre présupposé de base déjà évoqué à maintes reprises.

L'auteur constate que, dans la théologie johannique, « c'est l'idée de *révélation* qui est vraiment centrale : Dieu s'est *révélé* en Jésus Christ, pour nous communiquer la vie divine. On trouve exprimé cette doctrine dès le prologue : 'Le Verbe s'est fait chair et il a habité parmi nous (Jn 1,14)<sup>83</sup>'. De la Potterie cite le verset 1,18 du prologue : « Le Fils unique, tourné vers le sein du Père, c'est lui qui l'a révélé », pour dire que, « pour cette raison, le mystère de l'Incarnation commande vraiment toute la pensée de saint Jean<sup>84</sup> ». L'auteur relie la « révélation » à la notion de « vérité » en ces termes : « dans le vocabulaire du quatrième évangile et des épîtres, il semble bien que ce soit le mot '*aletheia*' qui exprime avec le plus de plénitude le thème johannique fondamental de la révélation<sup>85</sup> ». En effet, dit l'auteur, « parmi les grandes notions abstraites de la théologie johannique, ce sont les notions de *vérité*, de *parole* et de *vie* qui reviennent le plus souvent<sup>86</sup> ».

Ensuite, de la Potterie fait une étude comparative entre le sens de la vérité dans la pensée hellénique et dans le quatrième évangile. Pour les Grecs, la pensée philosophique et la religion sont mises au service de « la recherche de la vérité. [...] Pour Philon, il faut chercher la vérité, s'attacher à elle, la désirer, l'aimer, la poursuivre, [car] la vérité c'est la connaissance de Dieu lui-même<sup>87</sup> ». Quant à Jean, la notion de vérité est, pour lui, bien différente de celle de la pensée hellénique, puisque, nulle part, dit l'auteur :

---

<sup>83</sup> DE LA POTTERIE Ignace, *La vérité dans saint Jean, tome 1*, Rome, Biblical Institute Press, 1977, pp. 2-3.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>87</sup> *Ibid.*, pp. 23-25.

Jean ne parle de la 'recherche de la vérité' ; encore moins est-il question chez lui d'une 'montée' des âmes pour découvrir en Dieu la vérité. L'*aletheia*, pour lui, vient vers l'homme ; elle est une grâce, un don (Jn 1,17)<sup>88</sup>.

La vérité n'est autre que « la révélation apportée aux hommes par Jésus Christ<sup>89</sup> ». De la Potterie nous confirme ce que nous avons contesté dans la *dramatique* de Balthasar où l'homme est placé dans le *drame* comme celui qui doit imiter le « *Bien* » d'en haut pour mériter le salut et la complaisance de Dieu. Selon Jean,

Le mouvement de pensée est orienté en sens inverse, si l'on peut dire, de ce qu'il était dans le dualisme ; il suit ici une ligne descendante, celle de la révélation : la vérité que le Christ a entendu de Dieu (Jn 8,40), il la révèle aux hommes<sup>90</sup>.

Ainsi, la vérité « n'est pas une réalité lointaine que l'âme s'efforce d'atteindre ou de conquérir en s'élevant vers elle ; [...] elle est essentiellement une révélation que l'homme doit accueillir dans la foi<sup>91</sup> ». La vérité chez Jean, « n'est présente que parmi les hommes, en la personne même de Jésus Christ, le Verbe fait chair (Jn 1,14.17)<sup>92</sup> ». Enfin, la vérité pour les Grecs est « une notion métaphysique : elle désigne la nature ou l'essence des choses, en tant qu'elle est intelligible et se dévoile à l'esprit<sup>93</sup> ». La vérité chez Jean est le *Logos* advenu chair dans le corps de l'homme Jésus.

Concernant la notion johannique de la 'vérité', nous pouvons retenir l'usage de trois termes qui se correspondent : [1] révélation, [2] vérité, [3] corps. La *révélation* du Père s'opère *effectivement* (vérité) dans le *corps* de l'homme Jésus. L'auteur insiste davantage sur l'aspect de la « communication » de la vie divine révélée par le Fils où la « parole » prend une place importante. Quant à nous, sans nier la place accordée à la parole pour communiquer la vie divine, nous trouvons chez Jean cet autre mouvement étroitement lié à la parole mais moins mis en évidence par la théologie contemporaine. Il s'agit de la mise en valeur de la *poétique* du *geste* comme *opération expressive* du *corps*. En fait, cette perspective nous permet de signifier davantage l'installation expressive d'un monde où les corps se meuvent en geste. Selon le terme johannique de l'*exegéomai* (Jn 1,18), nous avons vu, le Fils est celui qui montre (découvrir), fait connaître (présenter) et interprète (incarner) le Père. Ces trois verbes désignent dans notre étude l'art d'expression gestuelle. À cet effet, le Fils, par son corps, *montre*

---

<sup>88</sup> DE LA POTTERIE Ignace, *La vérité dans saint Jean, tome I*, Rome, Biblical Institute Press, 1977, pp. 25-26.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 27.



et *dévoile* le monde du Père. Le Fils nous fait participant de la naissance d'un monde où le Père sort de son invisibilité et vient vers l'humanité. Puis, le Fils *raconte* l'expérience qu'il vit avec son Père. Enfin, le corps du Fils devient *geste expressif* du Père.

En tenant compte de la notion johannique de la *vérité* où la *révélation* du Père s'opère *effectivement* (vérité) dans le *corps* de l'homme Jésus, nous sommes mis en condition de reconnaître la portée johannique de l'opération expressive du *corps* (*soma*), celui-ci étant intimement relié à la *chair* (*sarx*), fondant un *principe d'unité* et de *communion* entre les composants de la relation Père, Fils et Esprit Saint en lien avec les disciples. En effet, dans un sens élémentaire, la *chair* (*sarx*) désigne la nature animale et physique de l'homme, faite de tissus mous, recouverte d'os et de sang et sujette à la mort, elle-même inhérente à la condition humaine. Quant au *corps* (*soma*), il indique le principe d'individuation, ce qui distingue et rend possible la relation entre les êtres vivants. Chez Jean, la *chair* (*sarx*) désigne la condition historique du *Logos* incarné. Il s'agit, comme le note Léon-Dufour, de « la condition nouvelle du *Logos* devenu homme<sup>94</sup> ». Dans cette perspective, nous pouvons noter que la '*chair*' chez Jean,

Ne reçoit jamais une signification péjorative, où il a conservé son sens vétérotestamentaire : en contraste avec la condition impérissable, incorruptible du monde d'en haut, il connote la condition chétive, faible, précaire du monde d'en bas<sup>95</sup>.

En ce qui concerne le terme '*corps*', dans le quatrième évangile, il est étroitement lié à l'événement pascal<sup>96</sup>. Cela nous fait comprendre que le '*corps*' dans l'événement de la passion n'est pas réservé à définir un cadavre, mais il est l'*expression vivante* de la *manifestation* (*doxa*) de la présence du Père parmi nous. En fait, c'est dans ce *corps de chair* de Jésus que le Père se manifeste et se fait connaître. Liée à cette expression vivante de la manifestation divine accomplie par le corps de Jésus, deux indications du récit johannique nous confirment l'acte d'unité et de communion de toute l'humanité avec le Père fondé par le corps de Jésus dans l'événement de la passion. D'une part, la raison même de la mort de Jésus est « de rassembler dans l'unité les enfants de Dieu qui étaient dispersés » (Jn 11,52). D'autre part, Jésus lui-même signifie cette mort en ces termes : « Et moi, une fois élevé de terre, j'attirerai tous les hommes vers moi » (Jn 12,32). Ainsi, l'acte poétique de la mort de Jésus est l'opération du rassemblement dans l'unité de tous les enfants de Dieu dispersés. En fait, dans l'acte d'élévation, les hommes seront attirés par ce corps exalté et exposé désormais sous le regard

---

<sup>94</sup> LÉON-DUFOUR, *Lecture de l'Évangile selon Jean*, tome I, Paris, Seuil, 1988, p. 113.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>96</sup> Cf. Jn 2,21; 19,31.38.40; 20,12.

de l'humanité qui découvrira en lui un corps qui sauve le monde. Nous verrons dans la suite, que l'*unité* est l'expression propre de la communion du Père avec le Fils, une communion à laquelle les disciples sont aussi participants.

## **b- Un acte corporel pour l'unité et la communion**

Nous arrivons au moment le plus fécond de l'acte de la *condescendance* divine avec le dernier discours du Fils devant sa passion (Jn 17). Comme le constate Zumstein, il s'agit d'un discours d'adieu où « c'est tout à la fois le Christ qui marche vers la croix et le Christ glorifié qui s'exprime<sup>97</sup> ». Le contenu de cet acte d'élocution finale où le Fils prend la parole pour s'adresser au Père « tient dans l'unité entre le Père et le Fils et la façon dont les croyants sont associés à cette unité<sup>98</sup> ». Ainsi, Jésus se place avec tout son corps devant son Père dans une disposition d'ouverture à dimension universelle signifiée par ce geste : « levant les yeux au ciel, il dit » (Jn 17,1). Au cours de ce *présent vivant* de l'arrivée de l'heure de la passion, le récit johannique nous présente le grand acte d'engagement de Jésus face à sa mort : en s'adressant au Père, il signifie remarquablement la place que les disciples occupent dans cette relation de vie avec son Père.

À cet effet, nous allons lire le chapitre 17 en reliant l'*acte de la condescendance divine* à cet acte d'engagement de Jésus devant sa passion où il sollicite le consentement du Père pour que, dit-il, les siens « eux aussi soient *un en nous* » (Jn 17,21). Sans prétendre proposer une étude exhaustive du chapitre 17, nous allons tout simplement repérer comment ce corps tourné vers le haut constitue une opération expressive d'unité et de communion avec le Père et comment s'affirme aussi l'inclusion des siens dans cette communion. En suivant l'ordre même que nous suggère le *discours d'adieu*, nous l'étudierons selon trois aspects qui se correspondent l'opération expressive du corps de Jésus qui montre par son geste et sa parole un acte d'unité et de communion : [a] la relation avec le Père et l'accomplissement de l'œuvre ; [b] la relation avec les disciples qui sont au milieu du monde ; [c] les disciples sont associés dans l'unité et dans la communion qu'il vit avec son Père.

---

<sup>97</sup> ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 162.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 162.

Tout d'abord, le Fils sollicite du Père le consentement à une glorification mutuelle ; la venue de l'heure de la croix ne doit pas être « la mise en échec de la réalité de Dieu parmi les êtres humains, mais sa pleine manifestation. [...] Que Dieu reste Dieu dans la figure de son Envoyé crucifié, tel est le contenu de cette demande<sup>99</sup> ». Comme le note encore Zumstein, la venue de l'heure de la croix est demandée par le Fils pour qu'elle soit l'acte sublime « de son élévation et non de son anéantissement<sup>100</sup> ». À cet effet, Zumstein souligne une différence entre les traditions pauliniennes et johanniques :

Pour Jean, l'incarnation du préexistant conduit à la manifestation de sa gloire (1,16), alors que pour l'épître aux Philippiens, elle est le lieu de l'abaissement, de la 'kénose' (2,7-8)<sup>101</sup>.

Ainsi, la demande du Fils relative à sa glorification lors de l'événement de la croix signifie dans la pensée johannique « qu'à la croix soit affirmée et confirmée son appartenance unique à Dieu. Elle n'est pas le lieu de la rupture de la relation, mais de sa confirmation définitive<sup>102</sup> ». Dans cette perspective, la *dispersion* des disciples annoncée par Jésus lors de l'événement de la croix (Jn 16,32) n'est pas une « rupture de communion<sup>103</sup> », comme le comprend Zumstein. Dans ce discours de Jésus, nous constatons un lien profond qui l'unit avec les siens, même dans la *dispersion* : « Père, ce que tu m'as donné, je veux que là où je suis, moi, ceux-là aussi soient avec moi » (Jn 17,24). En effet, au pied de la croix nous trouvons ses proches : « Près de la croix de Jésus se tenaient sa mère et la sœur de sa mère, Marie, [femme] de Clopas, Marie de Magdala [et] le disciple qu'il préférait » (Jn 17,25-26).

Selon les versets suivants, nous constatons le lien entre le *Père* et le *geste* en ces termes :

Et telle est la vie éternelle : qu'ils te connaissent, toi, le seul véritable Dieu, et celui que tu as envoyé, Jésus Christ. Moi, je t'ai glorifié sur la terre, en accomplissant l'œuvre que tu m'as donnée à faire (*poiein*) (Jn 17,3-4).

Nous retenons ce double mouvement qui apparaît dans cette partie de l'allocution de Jésus : [1] la vie éternelle est la connaissance du Père, le seul véritable Dieu et, [2] le Fils, qui est l'envoyé, manifeste le Père par l'engagement de son corps dans l'œuvre poétique du Père. Il s'agit de la connaissance effective du *seul Dieu* qui se manifeste dans les gestes et les paroles de Jésus accomplissant l'œuvre du Père. Comme nous l'avons découvert, chez Jean, l'*acte poétique*

---

<sup>99</sup> ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 169.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 169, note 63.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 155.

du Père, du Fils et de l'Esprit Saint n'est autre que le geste de *faire-vivre* (*zooopoiein*)<sup>104</sup>. Ainsi, le Père, le seul Dieu, se montre et se fait connaître par la *poétique de la vie* qui se manifeste dans l'opération expressive du geste et de la parole de Jésus. C'est pourquoi Jésus pourra dire qu'il a *manifesté* le Père aux siens : « J'ai manifesté ton Nom aux hommes que tu m'as donnés du milieu du monde. [...] Maintenant ils ont connu que tout ce que tu m'as donné vient d'auprès de toi » (Jn 17,6-7). Montrer le Père, c'est l'acte qui traverse toute la vie historique de Jésus, comme lui-même le dira à Philippe : « Celui qui m'a vu a vu le Père » (Jn 14,9).

*Ensuite*, comme élargissement de sa communion avec le Père, Jésus évoque sa relation avec ses disciples, eux qui sont dans le monde. Nous allons aborder les quelques versets où apparaît dans le discours de Jésus cette relation de connivence avec les disciples.

*L'appartenance originelle des disciples au Père* : « Ils étaient à toi, et tu me les as donnés » (Jn 17,6). Cet acte originel de l'appartenance des disciples au Père est signifié dès le '*premier commencement*'<sup>105</sup> lorsque le prologue johannique nous explicite l'acte de l'incarnation du *Logos* dans l'homme Jésus, en ces termes :

À tous ceux qui l'ont reçu, il a donné pouvoir de devenir enfants de Dieu, à ceux qui croient en son Nom, qui ne sont pas nés du sang, ni d'un vouloir de chair, ni d'un vouloir d'homme, mais de Dieu (Jn 1,12-13).

En tenant compte de cette appartenance des disciples au Père, Jésus renforce cette connivence originelle : « Je *prie* (*erotao*)<sup>106</sup> pour ceux que tu m'as donnés, parce qu'ils sont à toi. Et tout ce qui est à moi est à toi. Et tout ce qui est à moi est à toi, et ce qui est à toi est à moi, et en eux je suis glorifié » (Jn 17,9-10). Dès le commencement, les disciples sont participants de la relation avec le Père puisqu'ils sont « nés de Dieu » (Jn 1,13) et puisqu'ils ont accueilli et reçu le Fils.

Nous avons découvert pareillement que cette naissance divine des disciples est liée chez Jean à une naissance d'en haut (Jn 3,6-7), à la pratique de la justice (1Jn 2,29) et à l'amour (1Jn 4,7). Il est fort remarquable que l'acte du *Paraclet* au milieu des disciples soit lié à ces trois principes évoqués : « Le Paraclet, une fois venu, celui-là confondra le monde à propos du *péché*, et de la *justice* et du *jugement* : de *péché*, parce qu'ils ne croient pas en moi ; de *justice*, parce que je m'en vais vers le Père, et de *jugement*, parce que le Chef de ce monde est désormais jugé »

---

<sup>104</sup> Cf. L'heure vient, poétique de la vie (Jn 5,21), p. 203s.

<sup>105</sup> Cf. Ils sont engendrés de Dieu, p. 133s.

<sup>106</sup> Le terme « *erotao* » traduit par « *prière* », signifie pareillement, « dire avec insistance, demander, adresser, interroger, faire une question ». Le terme apparaît 57 fois dans le NT, dont 26 fois dans le quatrième évangile.

(Jn 16,8-11). En effet, la connivence des disciples avec le Père ne s'arrête pas à une passivité enfantine où l'homme croyant se contenterait de recevoir la « grâce » divine. Comme dit le prologue, « nous avons contemplé sa gloire » (Jn 1,14) et dans l'épisode du lavement des pieds Jésus déclare aux disciples :

Comme moi je vous ai fait, pour que vous fassiez vous aussi. En vérité, en vérité je vous le dis : le serviteur n'est pas plus grand que son seigneur, ni l'envoyé plus grand que celui qui l'a envoyé (Jn 13, 15-16).

Ainsi, l'acte de contempler la gloire de Jésus dispose les disciples à être *témoins* (martyrs) de la naissance d'en haut en rejetant le péché de ce monde, en reconnaissant la justice divine dans l'envoyé du Père et en vivant dans l'amour à la manière de Jésus. Nous reviendrons sur ce point dans notre dernier chapitre lorsque nous traiterons de la correspondance entre l'amour et l'amitié.

*Les disciples sont au milieu du monde mais ils ne sont pas du monde* : « Ce n'est pas pour le monde que je prie, mais pour ceux que tu m'as donnés » (Jn 17,9). Nous avons évoqué à plusieurs reprises que, chez Jean, le « monde<sup>107</sup> » dénote le sens de la réalité de l'acte humain qui rejette l'accomplissement de l'œuvre du Père dans les gestes et paroles de Jésus. Dans le verset qui suit Jésus relie en son corps l'événement de l'incarnation et de la résurrection, en évoquant sa situation postpascale : « Et je ne suis plus dans le monde, et eux sont dans le monde, et moi je viens vers toi » (Jn 17,11). C'est dans ce monde que les disciples seront témoins de la vie d'en haut, de la justice et de l'amour en donnant eux aussi leur vie comme le maître. Lié à l'élévation sur la croix du corps de l'homme Jésus, laquelle ouvre l'intimité du Père aux disciples qui sont au milieu du monde, Jésus promet aux siens sa joie : « Maintenant je viens vers toi et je parle ainsi dans le monde, pour qu'ils aient la joie, la mienne, dans sa plénitude, en eux-mêmes » (Jn 17,13). À cet effet, le fondement et la source de la joie des disciples qui sont au milieu du monde est ce corps élevé sur le bois de la croix.

En contraste avec cette joie née de ce corps élevé, apparaît la haine du monde pour les disciples : « Moi, je leur ai donné ta parole, et le monde les a pris en haine, parce qu'ils ne sont pas du monde, comme moi je ne suis pas du monde. Je ne prie pas pour que tu les enlèves du monde, mais pour que tu les gardes du Mauvais » (Jn 17,14-15). Les disciples n'échappent pas à la condition historique de leur engagement au milieu du monde ; mais ce ne sera pas la *pratique (prasso) du monde* qui définira l'acte du croyant, mais la *poétique de la vie (zoopoiein)* du Père, du Fils et de l'Esprit Saint qui s'accroît dans les gestes et paroles des disciples. C'est ainsi

---

<sup>107</sup> Cf. L'heure liée au Père, p. 215s.

que les disciples participent eux aussi de cette poétique de la vie dans leur acte d'engagement au milieu du monde. En fait, la particularité de cet envoi des disciples par Jésus est qu'ils sont envoyés en communauté :

Comme tu m'as envoyé dans le monde, moi aussi je les ai envoyés dans le monde. Et pour eux je me consacre moi-même, afin qu'ils soient, eux aussi, consacrés en vérité (Jn 17,18-19).

À cet effet, la sanctification ou la consécration de Jésus est étroitement liée à celle des disciples. Nous pouvons répéter le verset où Jésus parle au Père de leur mutuelle appartenance pour signifier de la sorte que la gloire de Jésus est aussi celle des disciples : « Tout ce qui est à moi est à toi, et ce qui est à toi est à moi » (Jn 17,10), puisque « en eux je suis glorifié » (Jn 17,10).

*En effet*, les disciples sont associés à l'unité et à la communion que Jésus vit avec le Père. Repérons dans les versets suivants une séquence progressive qui apparaît dans la demande d'associer les disciples à cette relation de communion :

[1] *Une unité à la manière de la relation que le Fils entretient avec le Père* : « Qu'ils soient un comme nous » (Jn 17,11). L'horizon sur lequel s'ouvre l'opération d'expression de l'unité des disciples se tisse dans l'unité de la relation entre le Père et le Fils.

[2] *Une communion universelle* : « Je prie aussi pour ceux qui, par leur parole, croient en moi, afin que tous soient un. Comme toi, Père, tu es en moi et moi en toi, qu'ils soient en nous eux aussi » (Jn 17,20-21). La communauté des disciples a une portée universelle dont tous les croyants du temps postpascal sont contemporains tant qu'ils participent à la relation qui unit le Père et le Fils.

[3] *Principe de réciprocité* : « Qu'ils soient un comme nous sommes un ; moi en eux et toi en moi, pour qu'ils se trouvent accomplis dans l'unité » (Jn 17,22-23). Le lien qui relie les croyants les uns aux autres vient de l'habitation du Père et du Fils dans le corps des croyants. Cela nous fait comprendre que le lieu même de la révélation et de la manifestation de Dieu n'est autre que cette relation communautaire. Dans cette perspective, Zumstein note que l'acte de réciprocité entre le Père et le Fils s'étend « à tous les croyants : leur unité est une unité dans le Père et dans le Fils par quoi il faut entendre que les disciples sont activement associés à l'amour achevé qui caractérise la relation entre le Père et le Fils et à leur agir commun à l'égard du monde<sup>108</sup> ». Sur ce point, Léon-Dufour affirme : « Sous la plume de Jean, le terme dépasse le

---

<sup>108</sup> ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 183.

lien moral entre les fidèles, il signifie une unité qui est de l'ordre de l'être et qui dérive de la communion divine<sup>109</sup>». Zumstein suggère de dépasser un sens trop étroit de l'unité de l'être pour signifier que « cette unité entre le Père et le Fils ne doit pas être comprise dans un sens substantialiste, mais dans un sens relationnel<sup>110</sup>». Par le fait que les disciples sont aussi associés à l'acte poétique de *faire-vivre* (*zooopoiein*), nous sommes prêts à dire avec Merleau-Ponty qu'il s'agit de fonder une « situation commune qui n'est plus seulement communauté d'être mais communauté de faire<sup>111</sup>». Nous reviendrons ultérieurement sur ce point.

[4] *Une communion dans l'amour* : « Pour que l'amour dont tu m'as aimé soit en eux et moi aussi en eux » (Jn 17,26). La relation d'amour qui relie le Père à son Fils s'ouvre pareillement pour les disciples, puisque « l'amour dont le Père a aimé le Fils vient habiter les croyants<sup>112</sup>». Ainsi, les disciples ne sont pas exclus de la communauté d'amour entre le Père et le Fils ; ils participent de cette ouverture de l'amour de Dieu. Dans la suite nous allons aborder la portée de la notion de « *théâtralité* » que nous adoptons dans notre étude pour comprendre la poétique du corps de l'homme Jésus, lui qui est l'expression d'unité et de communion.

### c- Une théâtralité des corps pour la communion

Dès le départ de notre étude, nous avons accentué l'affinité qui existe entre la '*poétique*', la *théâtralité* et la *dramaticité* de l'opération d'expression gestuelle du corps accomplie sur la scène. Ainsi, notre notion élémentaire de la '*poétique*' porte sur l'acte de faire, la *théâtralité* désigne l'acte performatif du corps de l'acteur et la *dramaticité* vise l'effectivité de l'engagement du corps sur la scène ; ce dernier relève donc de la *dramaticité* du corps. Comme nous pouvons le noter, les trois termes se réfèrent à l'effectivité de l'engagement du corps sur la scène lors d'une situation ou d'un événement donné en partage au spectateur. À cet effet et afin de bien cibler la problématique qui enveloppe cette pensée de la *théâtralité poétique du geste*, nous trouvons chez Antonin Artaud une proposition de *théâtralité* qui s'accorde à la nôtre, lorsque l'auteur observe dans les termes suivants : « [Il s'agit] de retrouver théâtralement la notion d'un principe qui est

<sup>109</sup> LÉON-DUFOUR, *Lecture de l'Évangile selon Jean*, tome III, Paris, Seuil, 1993, p. 306.

<sup>110</sup> ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 183, note 166.

<sup>111</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard [Tel], 1969, 195.

<sup>112</sup> ZUMSTEIN Jean, *op. cit.*, pp. 188-189.

à la base de toute réalité<sup>113</sup>». Le propos d'Artaud, selon les termes que nous employons, relève de la découverte d'un *logos de la théâtralité* scénique qui est à la base de toute réalité sensible. En fait, l'auteur reconnaît le lien intrinsèque entre ce *logos de l'action théâtrale* et l'*acte poétique*, dans les termes suivants : « le théâtre, qui est de la poésie en action, de la poésie réalisée, doit être métaphysique ou ne pas être<sup>114</sup>».

Selon ce que nous venons d'évoquer, par la suite, nous allons aborder un même *logos* de la '*théâtralité*' présent dans notre étude. Nous nous demandons en quoi cette '*théâtralité*' du geste comme opération expressive du corps nous permet de reconnaître davantage la spécificité de la communion et de l'unité que le Fils entretient avec le Père ; une telle communion s'ouvre et s'étend pareillement aux disciples. Autrement dit, nous pouvons nous poser la question suivante : en quoi la *théâtralité* des corps exposés eux-mêmes en geste selon le récit johannique nous dévoile-t-elle une présence de communion, de participation et de partage entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en relation avec les disciples ?

La « *théâtralité* » a été longuement pensée comme phénomène scénique. En effet, à partir de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle émerge notamment la tentative d'énoncer un premier discours théorique de la *théâtralité* avec Nicolas Evréinoff (1879-1953), auteur dramatique russe, scénariste, metteur en scène et philosophe du théâtre<sup>115</sup>. Dans son œuvre intitulée *Le théâtre dans la vie* (1930), Evréinoff pose les bases d'une compréhension de la « *théâtralité* »<sup>116</sup>. Pour l'auteur, la *théâtralité* est dans le corps de l'homme comme une attitude instinctive qui se développe dans la relation avec le monde :

L'homme possède un instinct [...] de transmuier les apparences offertes par la nature en quelque chose d'autre, un instinct dont l'essence se révèle dans ce que j'appelle la théâtralité<sup>117</sup>.

Pourquoi cet *instinct de théâtralisation* est-il propre à la condition humaine ? Selon l'auteur, la *théâtralité* apparaît dans la vie humaine selon les termes suivants :

---

<sup>113</sup> ARTAUD Antonin, « [Lettre] à André Rolland de Renéville », in, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 157-158.

<sup>114</sup> ARTAUD Antonin, « Lettre sans destinataire, Paris, le 4 mars 1933 », in, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1964, p. 202.

<sup>115</sup> Lydie Evstigneeva considère Evréinoff comme « théoricien et philosophe du comique », cf. EVSTIGNEEVA Lydie, « Nicolas Evreinov, théoricien et philosophe du comique », in, *Rev. Étud. Slaves*, Paris, LIII/1, 1981, p. 71.

<sup>116</sup> EVREINOFF Nicolas, *Le théâtre dans la vie*, Paris, Stock, 1930. Ce texte est une synthèse réalisée en français par le même auteur de son ouvrage, en trois volumes, intitulé *Le Théâtre comme tel* (1912). Avec la notion de « théâtralité » l'auteur veut donner une réponse au naturalisme présent dans l'art théâtral de son époque où apparaît l'insistance de représenter le réel sur la scène au point de renforcer une compréhension du théâtre liée au mensonge.

<sup>117</sup> *Ibid.*, pp. 22-23.



[La théâtralité] peut trouver sa meilleure définition dans le désir d'être 'autre', d'accomplir quelque chose de 'différent', de créer une ambiance qui 's'oppose' à l'atmosphère de chaque jour. C'est là un des principaux ressorts de notre existence, et de ce que nous appelons progrès, changement, évolution, développement, dans tous les domaines de la vie. Nous sommes tous nés avec ce sentiment dans notre âme, nous sommes tous des êtres essentiellement *théâtraux*<sup>118</sup>.

Retenons de cette compréhension de la *théâtralité*, la 'capacité' de l'homme à *installer un monde* (selon les termes de Heidegger) ; une telle capacité est signifiée par son '*engagement*' avec les autres. Autrement dit et selon notre notion de la *poétique*, l'homme a quelque chose à faire avec les autres au milieu du monde. D'après notre compréhension du *geste*, l'homme est lui-même un acte d'expression et de mouvement. Et, selon la perspective johannique, la *théâtralité divine* n'est autre que l'acte de 'dresser sa tente parmi nous' (Jn 1,14), une tente sous laquelle les hommes participent de l'accomplissement de l'œuvre de Dieu. Cette *œuvre* qui est en train de se faire ensemble où « le serviteur n'est pas plus grand que son seigneur, ni l'envoyé plus grand que celui qui l'a envoyé » (Jn 13,16), est l'acte poétique de *faire-vivre* ! En effet, l'opération poétique de l'installation d'un monde de la vie qui se fait dans la communion avec le Père et qui engage le corps dans une relation avec les autres au milieu de ce monde, est, pour nous, le principe élémentaire de la notion de *théâtralité théologique*. Pour Evréinoff, c'est dans le désir de vivre que le sens de la théâtralité apparaît, puisque, « la magie du théâtre vous donne une autre conscience, une nouvelle échelle de sentiments, un intérêt nouveau pour la vie, un désir tout neuf de vivre<sup>119</sup> ». Ainsi, le théâtre « réveille en nous la volonté [le goût<sup>120</sup>] de vivre, nous fait subir une auto-transfiguration où réside le secret de la véritable influence vivifiante du théâtre<sup>121</sup> ».

À la lumière de la notion de '*théâtralité*' selon Evréinoff, nous allons proposer notre propre compréhension de ce terme évoquée tout au long de notre étude. Ainsi, dès le départ de notre travail, nous avons relié la '*théâtralité*' à l'acte *performatif* du corps en tant que phénomène scénique. Nous avons employé les termes « performeur-performatif » en suivant le sens qu'Austin donne à l'*énonciation performative* qui « ne se limite pas à dire quelque chose, mais elle fait quelque chose<sup>122</sup> ». Bien que l'auteur s'intéresse tout particulièrement à des *énonciations performatives* liées à l'acte de la parole, cet acte du discours reconnaît une place importante à l'*acte de faire*, où se situe à proprement parler la spécificité de notre étude sur la poétique gestuelle. Ensuite, nous avons trouvé chez Politzer la première intuition d'une affinité entre le

---

<sup>118</sup> EVREINOFF Nicolas, *Le théâtre dans la vie*, Paris, Stock, 1930, p. 23.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>120</sup> EVREINOFF Nicolas, *Le théâtre en tant que tel*, Berlin, 1923, p. 41.

<sup>121</sup> EVREINOFF Nicolas, *op. cit.* (note 118), p. 129.

<sup>122</sup> AUSTIN John Langshaw, *How to do things with words* [*Quand dire, c'est faire*], Paris, Seuil, [1962] 1970, p. 57.

drame de la vie quotidienne et le drame de signification scénique. Cette affinité n'est pas de l'ordre d'une *imitation* ou d'une *représentation* de la vie quotidienne sur la scène théâtrale. Pour l'auteur, ce qui est commun aux deux *scénarios* (quotidien et théâtral) est la réalité de l'accomplissement d'un *acte*. D'après cette perspective, la *théâtralité quotidienne* et la *théâtralité scénique* ne sont pas deux réalités antagoniques selon lesquelles l'une serait liée aux événements réels et l'autre à l'illusion et au mensonge de la fiction. Dans les deux cas, la *théâtralité* est un *acte* en train de se faire. Le phénomène de la théâtralité scénique apparaît alors comme dans Shakespeare, un théâtre dans le théâtre. Autrement dit, il y a une correspondance intrinsèque entre le théâtre de la vie et le théâtre scénique.

Chez Merleau-Ponty nous trouvons aussi la notion d'*empiètement* (*Deckung*) pour dire que deux situations ou deux mondes, le monde sensible et le monde de l'expression *empiètent* l'un sur l'autre : « nulle rupture, impossible de dire qu'ici finit la nature et commence l'homme ou l'expression<sup>123</sup> ». À cet effet, notre compréhension de la « *théâtralité* » rend compte des deux aspects évoqués, celui du phénomène quotidien et celui de la scène théâtrale, puisque, dans les deux cas, il s'agit d'une *théâtralité corporelle*. Enfin, chez Jean, nous avons découvert l'usage du verbe « *faire* » (*poiein*) qui implique indissociablement l'acteur et son acte. Dans cette perspective, le corps même de l'acteur est déjà une œuvre poétique. Si, pour Evréinoff, la '*théâtralité*' est bâtie sur le *désir d'être autre*, d'accomplir quelque chose, de créer et de changer, pour le récit johannique, la *théâtralité* ne se limite pas à l'aspiration profonde de répondre à l'attente d'un désir puisqu'il y a une implication intrinsèque de l'un et de l'autre côté, du visible et de l'invisible, de l'acteur et du spectateur, de Dieu et des disciples. Chez Jean, la *théâtralité* est de l'ordre d'une implication effective du corps avec l'autre sur la scène du monde et l'effectivité de cette implication évoque un acte en train de se faire où le corps se trouve en mouvement vers la rencontre de l'autre. En fait, cet acte de s'impliquer ensemble sur la scène entraîne intrinsèquement un *acte de foi* d'où émerge la nouveauté du '*logos*' d'une vie en abondance. Autrement dit, le fait de se retrouver avec l'*autre* dépasse l'aspect purement physique, puisqu'il s'agit d'une rencontre avec la nouveauté que l'autre corps introduit dans la relation comme l'expression marquante et distinctive de cette rencontre.

Un exemple de cet acte corporel en déplacement vers la rencontre d'une nouveauté apparaît dans l'épisode de la visite que le disciple aimé fait avec Pierre au tombeau de Jésus, le matin du premier jour de la semaine :

---

<sup>123</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, Folio plus, [1964] 2006, p. 58.

Ils venaient au tombeau. Tous deux couraient ensemble, mais l'autre disciple courut en avant plus vite que Pierre et vint le premier au tombeau. [...] Alors donc entra l'autre disciple, qui était venu le premier au tombeau ; il vit et il crut (Jn 20,3-4).

La notion de *théâtralité théologique* du récit johannique apparaît dans cet acte du disciple aimé selon ces verbes d'action : venir, entrer, voir et croire. Comme nous pouvons l'observer, il s'agit d'une *théâtralité corporelle* fondée sur une opération expressive du corps qui va progressivement à la rencontre d'une nouveauté. En fait, l'ensemble de l'opération du corps (venir, entrer, voir et croire) constitue dans son unité un acte poétique. En effet, la théâtralité johannique est bien différente de ce que Démocrite d'Abdère (460-370 av. JC) avait dit par rapport à sa notion du monde comme un théâtre : « Le monde est un théâtre, la vie une comédie. Tu entres, tu vois, tu sors<sup>124</sup> ». Dans ce regard, il n'y a pas lieu à un *acte poétique* possible, puisque la vie est placée sous le signe d'une *comédie* (le comédien qui interprète un rôle). De même, le fait de signifier le dernier acte du théâtre comme l'action de sortir (entrer-voir-*sortir*), nous montre qu'il n'y a pas ici l'exigence d'un engagement possible.

Or, chez Jean, avant même la mise en scène du spectacle, l'œuvre est déjà commencée par l'acte de *venir* prendre place ; puis, le corps est impliqué par l'acte d'entrer dans cet espace 'autre' pour s'installer ; ensuite, c'est le regard qui commande et permet d'être habité par le spectacle en train de se faire et, enfin, dans le théâtre johannique, le mouvement n'est pas de revenir en arrière, mais demande un acte de *croire* dans l'émergence de quelque chose de complètement nouveau. Sur ce point, le récit johannique nous rapporte dans les réactions de ces deux disciples le sens *poétique* de la *théâtralité*. Ainsi, Pierre « voit les bandelettes posées là, ainsi que le suaire qui était sur sa tête, non pas posé avec les bandelettes, mais roulé à part, dans un autre endroit » (Jn 20,6-7). Cette description de l'action de 'voir' de Pierre nous met devant une esthétique du regard pictural de la réalité mais il ne voit pas le 'monde-autre' qui se déploie à travers ce regard.

En revanche, l'autre disciple, celui que Jésus aimait, entre, voit et croit. Dans cet acte du regard, plutôt qu'une esthétique du regard pictural, nous assistons à une *poétique du corps* envahie par la présence de l'autre – du Vivant – qui vient vers lui. Ainsi, le regard du disciple est habité par la présence du Vivant qui se montre face à lui au milieu des objets sensibles (bandelettes, suaire). En fait, le Vivant touche la 'chair' du regard du disciple au point de susciter en lui l'acte de croire et à travers cet acte, le disciple est introduit dans la totalité de la vie en abondance. Nous trouvons ici le noyau central de la *théâtralité poétique* du récit

---

<sup>124</sup> DUMONT Jean-Paul et Daniel DELATTRE, « Maximes de Démocrate », in, LES PRÉSOCRATIQUES, Paris, Gallimard [Coll. Bibliothèque de la Pléiade], 1988, p. 873.

johannique dans cet acte d'empiètement de la présence du Vivant qui se parle et se montre à travers le corps du disciple. Nous avons déjà employé le terme de '*trans-expression*' pour signifier cette réalité d'empiètement comme un acte d'embrassement<sup>125</sup>. Dans l'acte de *voir* du disciple, la totalité de l'opération expressive de son corps est touchée par la présence du Vivant. À cet effet, le disciple vit désormais devant l'horizon d'une vie en abondance.

C'est dans cette perspective que nous comprenons le *principe rhizomique* du quatrième évangile signifié par les termes « ni-ni-mais ». Nous avons évoqué dans le chapitre d'ouverture le sens de ce *principe rhizomique* qui se réfère à la réalité de connexion multiple où la relation interhumaine est abordée en termes de réseau. Nous comprenons cette notion sans la limiter à la relation humaine de connexion multiple, mais elle implique de même la nouvelle réalité du monde qui est en train de se constituer au cours de cette relation multiple. Sur cet horizon, nous trouvons chez Jean l'apparition d'un tel *principe rhizomique*, par exemple : « ne sont nés *ni* du sang, *ni* d'un vouloir de chair, *ni* d'un vouloir d'homme, mais de Dieu » (Jn 1,13) ; « *ni* sur cette montagne *ni* à Jérusalem, [...] *mais* adoreront le Père en esprit et en vérité » (Jn 4,21.23). En fait, la '*théâtralité*' johannique dévoile un monde qui est en train de se *faire autrement*, qui n'est pas la juxtaposition des événements, mais l'émergence, dans la pluralité des actes et des situations, d'une *unité dans l'esprit*. Selon le récit johannique, le réseau de relations rhizomiques se fonde sur l'unité dans l'esprit de tous les composants de la relation. Ce réseau des croyants, unis dans le même esprit de communion et de participation avec le Père, le Fils et l'Esprit Saint, est capable de 'toucher' les bas-fonds du monde, dans ce qu'il a de plus misérable, pour se mettre à « laver les pieds des autres ». En effet, l'humanité blessée est conviée à part entière à devenir participante de la même poétique divine.

Un autre aspect de la *théâtralité* johannique<sup>126</sup> liée à l'unité et à la communion avec le Père, se trouve dans cette déclaration de Jésus :

Les paroles que moi je vous dis, ce n'est pas de moi-même que je les dis ; c'est le Père demeurant en moi qui fait ses œuvres. Croyez-m'en : moi, je suis dans le Père et le Père est en moi ; sinon, croyez à cause des œuvres mêmes (Jn 14,10-11).

L'entrée de Jésus sur la scène du monde n'est pas pour se montrer lui-même et attirer les hommes par sa puissance miraculeuse comme le réclament ses frères : « Pars d'ici et va en Judée, pour que tes disciples aussi voient les œuvres que tu fais ; car nul n'agit en secret, s'il

---

<sup>125</sup> Cf. Embrassement, trans-expression, p. 310s.

<sup>126</sup> La *théâtralité* johannique est aussi étroitement liée à une *poétique de l'ironie*. Sur l'ironie johannique, cf. CULPEPPER Robert Alan, « Reading Johannine Irony », in, CULPEPPER Robert Alan and CLIFTON BLACK C., *Exploring the Gospel of John*, Kentucky, Westminster John Knox Press, 1996, pp. 193-207.

cherche à être connu » (Jn 7,3-4). Dans le langage théâtral, l'acte de l'acteur-performeur sur la scène est une opération expressive qui manifeste cette réalité : « pas moi, pas moi, mais un autre ». En fait, nous pouvons évoquer ici la *théâtralité corporelle* de Jésus selon les termes de Tertullien lorsqu'il rend compte de la correspondance entre le Père et le Fils, où le Père est ce « par quoi » (*per quod*) le Fils est fait et celui-ci est pareillement le « par quoi » le Père se manifeste au monde. Ainsi, l'acte performatif de Jésus est de montrer le Père. Autrement dit, le Fils est un corps habité par le Père et, chaque opération expressive de son corps est effectivement un acte qui manifeste le Père.

Selon ce que nous venons d'évoquer, l'acte personnel de chaque croyant est une expression collective puisque l'esprit d'unité qui habite et demeure en lui se manifeste là où il est en train d'exécuter l'acte poétique de la vie. Jésus lui-même signifie cette communion dans l'amour en ces termes : « Si quelqu'un m'aime, il gardera ma parole, et mon Père l'aimera, et nous viendrons vers lui et nous ferons chez lui notre demeure » (Jn 14,23). À cet effet, l'acte de se-tenir-ensemble comme une opération expressive d'une inter-corporéité apparaît lors de l'événement de la croix, particulièrement, dans le paradoxe de la dispersion. En fait, cette dispersion est, lors de la résurrection, l'expression de l'unité dans l'esprit. C'est pourquoi, l'attirance de tous les hommes vers Jésus, lorsqu'il est élevé sur le bois de la croix, est l'expression par excellence de l'unité qu'il est en train de constituer quand, dans le même moment, les disciples sont, eux, dispersés dans le monde.

Dans la suite, nous allons aborder le *logos muet* du *geste expressif* du corps. Il s'agit de reconnaître une '*théo-logie poétique du geste* qui se dévoile au cours des actes d'expressions.

### **3. Le '*logos*' silencieux du geste**

Nous aurions pu commencer notre recherche autour de la poétique de la relation entre le Père, le Fils, l'Esprit Saint en lien avec les disciples à partir des présupposés du discours trinitaire régi par des concepts qui rendent compte de la relation subsistante et de la mission économique de la Trinité envers le monde. Dans ce cas, nous aurions pu établir un catalogue des titres présents dans le récit johannique comme « *Logos* », « *Monogène* », « *Fils* », « *Dieu* », « *Pneuma* », pour en déduire ensuite des implications théologiques précises de la doctrine

trinitaire. Or, notre accès à une pensée de l'expérience croyante de l'événement chrétien – au cours duquel les croyants reconnaissent la présence vivante du Père, du Fils et de l'Esprit Saint –, relève d'abord d'une poétique gestuelle. Pourquoi avons-nous proposé une telle approche poétique ? Nous l'avons dit et nous le répétons ici : nous pensons l'expérience croyante selon l'événement de l'incarnation qui ouvre à un regard élémentaire sur l'engagement inter-corporel des hommes et des disciples au milieu du monde. Cette perspective nous permet d'aborder l'expérience d'être ensemble du Père, du Fils et de l'Esprit Saint en lien avec les disciples : elle n'est pas la mise en place, selon l'énoncé de Merleau-Ponty, « du concept ou de l'essence, mais de l'existence<sup>127</sup> ». Autrement dit, il s'agit d'une pensée qui ne place pas la vérité au-delà des phénomènes, mais d'une pensée qui est avant tout une *pensée du corps* où la vérité elle-même est en train de se faire et se montre au cours de l'opération expressive du corps. Liée à cette perspective, nous avons adopté l'usage du verbe « être » dans son acception latine « stare » qui évoque le sens de se retrouver en train d'exister dans un lieu ou dans une situation donnée.

Notre intérêt est de redécouvrir un *logos* qui se montre en se racontant au cours de la lecture complète de l'Évangile de Jean. Comme nous l'avons indiqué lors de l'introduction à ce chapitre, notre intérêt est d'étudier la portée théologique de l'expressivité poétique du geste. Dans cette partie, il nous reste tout particulièrement à reconnaître une signification ontologique du geste qui se dévoile au cours d'un acte d'expression. À cet effet, nous insistons ici sur la portée poétique de notre recherche : le *logos* du geste n'est pas de l'ordre d'une « évidence objective, [sa] signification ne vise pas un objet déjà donné, mais le constitue et l'inaugure, [...] et reconvoque en entier notre pouvoir d'exprimer et notre pouvoir de comprendre<sup>128</sup> ». Ainsi, sans le recours d'une évidence objective préétablie, le *logos* à l'état naissant qui émerge dans l'opération expressive du *geste* en tant qu'*acte* du *corps* nous pose cette question : le *logos silencieux* du *geste* ne nous dévoile-t-il pas l'acte originel de la connivence et de l'engagement du Père en lien avec les croyants, de sorte que l'opération expressive commune manifeste le sens d'un monde qui se meut en geste ? Nous allons aborder dans la suite un tel *logos silencieux* du geste qui se montre dans le corps expressif du Fils au cours de sa passion. De manière à bien rendre compte de la portée ontologique du *geste* comme *logos* silencieux du corps nous allons emprunter quelques termes de Merleau-Ponty, tels que : 'effectivement', 'geste', 'logos muet' et 'spectacle'<sup>129</sup>.

---

<sup>127</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard [Tel], 1969, 56.

<sup>128</sup> *Ibid.*, 79.

<sup>129</sup> Quant à la méthode employée pour établir les choix des textes de l'œuvre de Merleau-Ponty, elle est fondamentalement 'lexicale' ; elle a trait à l'usage des termes et aux vocabulaires employés par l'auteur dans son ouvrage. Pour une explication plus détaillée de la méthode, cf. p. 292, note 148.

## a- Portée théologique du geste selon la passion

Le Père dans sa condescendance *se fait geste* dans le corps de l'homme Jésus et ce *geste* habite parmi nous. Nous allons donc aborder la portée *théologique du geste* qui se montre au cours de la passion de l'homme Jésus.

Resituons le grand horizon de la poétique gestuelle du récit johannique pour comprendre la *théologalité du geste* dans la passion. Le Prologue johannique nous a donné le point de départ de cet *acte poétique* par l'avènement du *Logos* dans la chair de l'homme Jésus. Ainsi, le commencement de l'acte poétique du Fils émerge dès l'événement de l'incarnation : l'acte de faire tourner le monde avec lui vers le Père. Lié à cette poétique originelle, Jésus nous dévoile l'opération performative de toute sa vie :

Quand vous aurez élevé le *Fils de l'homme*, alors vous connaîtrez que Moi Je Suis, et que de moi-même je ne *fais (poiein)* rien, mais ce que m'a enseigné le *Père*, c'est cela que je dis (Jn 8,28).

Retenons de ce passage la connivence entre le *Fils de l'homme* et le *Père* dans l'accomplissement d'un *acte poétique* commun. La source de l'acte poétique de Jésus se trouve hors de lui-même, elle est en son Père. Face à cette poétique commune, apparaît l'annonce la plus dramatique de la part des opposants qui ne reconnaissent pas l'acte poétique du Fils de l'homme. Les contemporains de Jésus, ceux qui sont attachés à la lettre de la loi de la tradition mosaïque, ne reconnaissent pas cette étroite connivence entre le Fils et le Père autour d'une poétique commune : « Ce n'est pas pour une belle œuvre que nous voulons te lapider, mais pour blasphème, et parce que toi, étant un homme, tu te fais (*poiein*) Dieu » (Jn 10,33). Toutes les tentatives des opposants à Jésus visent à séparer la poétique de Jésus de celle du Père. Jésus avait bien prévenue les possibles malentendus, puisque s'il s'appelle « Fils de Dieu » (Jn 10,36), c'est parce que « la Loi a appelé *dieux* ceux à qui la parole de Dieu a été adressée » (Jn 10,35).

Au cours de la passion, les opposants ont voulu dépouiller Jésus de ce qui lui est le plus cher dans sa vie et pour qui il a tout donné : son Père. Ainsi, lorsque Pilate amène Jésus dehors devant la multitude, il montre l'homme dans un décor tragicomique de farce : « Jésus donc sortit dehors, portant la couronne d'épines et le manteau pourpre, et Pilate leur dit : 'Voici l'homme' » (Jn 19,5). À l'annonce de Pilate, les opposants répondent : « Nous avons, nous, une Loi, et selon cette Loi il doit mourir, parce qu'il s'est fait Fils de Dieu » (Jn 19,7). Ainsi, dépourvu de toute expression qui puisse rendre visible son lien au Père, et livré aux

maïns de ses opposants, Jésus affronte le chemin de la croix. Enfin, après la mort de Jésus et lorsque son corps est encore cloué sur le bois de la croix, émerge le témoignage d'un disciple, « celui qui a vu a témoigné » (Jn 19,35). Ainsi, s'accomplit l'écriture : « Ils regarderont celui qu'ils ont transpercé » (Jn 19,37 et Zach 12,10).

Comme nous le pouvons noter, dans ce *drame du corps* exécuté dans la chair de l'homme Jésus, apparaît l'intention principale des opposants à Jésus : séparer la *poétique humaine* (« puisqu'il est homme ») de la *poétique divine* (« il se fait Dieu »). En fait, en voulant séparer cette poétique commune au Père et au Fils par la mise à mort de l'homme Jésus sur la croix, les opposants ont eu la prétention d'annuler l'événement même de l'incarnation. Autrement dit, pour les opposants de Jésus, il est impensable que Dieu entretienne avec l'homme une relation de connivence, d'amour et de réciprocité et qu'ils puissent vivre une poétique commune. Dans cette perspective, chez Jean, la *séparation* ou le *hiatus* entre le Père et le Fils au cours de la passion n'est d'aucune manière un acte provenant du Père, mais elle est plutôt la *pratique* (« *prasso* ») propre au « Chef de ce monde » (Jn 12,31 ; 16,11). C'est à cet endroit que la poétique johannique prend tout son sens et nous sommes autorisés de parler d'une *théologalité poétique du geste* ; cette *théologalité poétique du geste* ne relève pas seulement l'œuvre faite, mais elle implique pareillement le corps de l'acteur. À cet effet, les opposants, en connivence avec le « Chef de ce monde », pourront livrer Jésus à la mort, mais ils ne pourront pas séparer la poétique de communion que Jésus entretient avec le Père. Désormais, l'acte poétique où se montre l'œuvre du Père est ce corps dramatique du Fils qui, en cette heure de la croix, est le seul endroit accessible aux croyants pour voir l'œuvre du Père en train de se faire.

Le « Chef de ce monde » a des collaborateurs humains qui consentent à *séparer* le Père du Fils, le corps de l'œuvre et l'homme de Dieu afin qu'une poétique commune du « *faire-vivre* » (*zoopoiein*) ne soit plus possible et qu'une *pratique* de la mort soit mise en place. Dans le passage suivant, Jésus lui-même constate la portée de cet acte d'opposition :

Si je n'avais pas *fait* (*poiein*) parmi eux les œuvres que nul autre n'a faites, ils n'auraient pas de péché ; mais maintenant ils ont vu, et ils m'ont haï, et moi et mon Père ! Mais c'est pour que s'accomplisse la parole qui se trouve écrite dans leur Loi : Ils m'ont haï sans raison (Jn 15,24-25).

Retenons de ce passage le sens de la *théologalité poétique du geste* selon le récit johannique où se met en correspondance l'acteur et son œuvre : [i] les œuvres faites (poétique) sont signifiées par l'originalité de Jésus : nul autre ne les a faites ; [ii] les opposants ont vu les œuvres du Christ et celles-ci leur font découvrir qu'ils sont dans le péché ; [iii] ils n'ont pas haï les œuvres, mais ils ont haï ses protagonistes : le Fils en lien avec le Père. Selon ce schème, nous pouvons



noter les deux réalités dramatiques qui se rencontrent dans l'événement de la passion. *D'une part*, les œuvres faites par Jésus ont le pouvoir de dévoiler la fausseté de la *pratique (prasso)* des opposants. En fait, la *théâtralité* du 'geste' de Jésus a un pouvoir révélateur. *D'autre part*, Jésus constate la banalité de la haine que les opposants en collusion avec le 'Chef de ce monde' éprouvent pour le Fils et le Père. La haine de ce monde qui aboutira à la *tragédie* de la mise à mort de l'homme Jésus est dénuée de raison : il n'y a aucune raison de s'engager à mettre à mort celui qui fait vivre.

Comment apparaît le *Père* au cours de la passion du Fils ? Sans aucun doute le quatrième évangile est l'évangile du « *Père* ». En fait, le « *Père* » est mentionné dans le récit johannique 113 fois, tandis qu'en Mathieu il apparaît 57 fois ; en Marc, il est nommé 18 fois, en Luc, il apparaît 49 fois ; enfin, dans les Actes des Apôtres, il est cité 32 fois. En nous référant au récit johannique, nous trouvons encore cette particularité : au cours même du récit de la passion (chapitres 18-19), le « *Père* » et « *Dieu* » ne sont mentionnés respectivement qu'une seule fois. En ce qui concerne la mention de « *Dieu* », elle apparaît dans l'intervention des opposants devant Pilate pour indiquer le motif de la condamnation de Jésus : « Nous avons, nous, une Loi, et selon cette Loi il doit mourir, parce qu'il s'est *fait* Fils de *Dieu* » (Jn 19,7). Quant à la mention du « *Père* », il s'agit de la scène où Jésus s'engage à porter la croix lorsqu'il dit à Pierre : « Remets le glaive au fourreau. La coupe que m'a donnée le *Père*, je ne la boirais pas ! » (Jn 18,11). Comme l'atteste Zumstein, le geste de Pierre « offre au Christ johannique l'occasion de préciser le sens de sa mission face à sa mort imminente<sup>130</sup> ». Le fait qu'aucun geste de violence sur le chemin de la croix ne soit commis de la part de Jésus comme réponse aux opposants, « exprime la ferme résolution du Christ de boire cette coupe qui lui est proposée. La notion de coupe est, dans l'Ancien Testament, une métaphore qui désigne la colère et le jugement de Dieu frappant le pécheur (Ps 75,9 ; Jer 25,15-29 ; Hab 2,16)<sup>131</sup> ».

Nous retenons de ce que nous venons d'évoquer le lien entre le « *silence du Père* » dans la passion et cet acte de « *boire la coupe du Père* », un tel lien exprime la « *colère* » de Dieu. Nous partons de ce présupposé de base : le silence du Père dans la passion n'est pas un acte de détachement et de désaffection mais l'expression même de sa communion avec le Fils. En fait, le silence contient l'intensité et la magnificence de la colère de Dieu. Sur ce point, nous allons relever quelques traits de cette « *colère* » divine telle que Lactance l'aborde dans son œuvre intitulée *La colère de Dieu*. Lactance emprunte la logique païenne pour raisonner en ces termes : « s'il n'y a en Dieu ni souci ni providence, il n'y a donc en lui, je suppose, nulle pensée, nulle

<sup>130</sup> ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 202.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 203.

sensibilité ; d'où il résulte qu'il est absolument inexistant<sup>132</sup>». Alors, Dieu est personnel et sensible puisque, « si Dieu ne s'irrite pas contre les impies et les hommes injustes, il n'aime pas non plus, d'aucune façon, les hommes pieux et justes<sup>133</sup>». La colère de Dieu consiste en celle-ci : « la raison même et la vérité nous persuadent qu'il s'émeut et s'indigne quand une injustice est commise<sup>134</sup>». À cet effet, nous sommes prêts à dire que la colère du Père au cours de la passion est le cri inarticulé de son indignation traduite par l'intensité de son silence. Tout comme l'indique Lactance à propos de l'activité de Dieu :

Le repos perpétuel est le propre de la mort seule. Or, si la mort ne peut atteindre Dieu, il n'est donc jamais en repos. Et quelle peut être l'activité de Dieu, si ce n'est d'administrer l'univers ?<sup>135</sup>

De même que le silence en musique n'est pas l'absence de son, le *silence intensif* du Père est l'expression même de son indignation devant la banalité de la haine du monde qui sans aucune raison met son Fils à mort. Sur ce point, observons les considérations faites par Jean-Noël Aletti en son ouvrage intitulée *Jésus-Christ fait-il l'unité du Nouveau-Testament ?* L'auteur dit ce qui suit :

Dieu était le grand absent de ces scènes au pied de la croix. Pourquoi, si l'heure de la glorification du Père, qui est aussi la sienne, est venue, Jésus n'en dit-il rien ? Pourquoi meurt-il sans même prononcer ce nom qu'il avait toujours à la bouche, en un cri de totale confiance et de tendresse : 'Oh Père !'. Tous les éléments qui viennent d'être signalés, montrent qu'il devait en être ainsi : Jésus a une initiative souveraine, c'est lui qui crée les nouvelles relations, qui sait devoir tout porter à terme en accomplissant par là même les Écritures. Mais comment ne pas saisir que le narrateur le place tout simplement *en position divine* : les autres acteurs et le lecteur n'ont pas besoin d'entendre Dieu, il leur suffit de contempler le crucifié au flanc transpercé<sup>136</sup>.

Bien que nous reconnaissons dans le récit johannique l'acte performatif de Jésus (*exegéomai*), – lui qui raconte, fait connaître et interprète le Père –, nous sommes moins convaincus de laisser le Père dans une position passive au point de penser la passion sur le fond d'un tel « désert théologique<sup>137</sup> » et même de considérer que « les scènes au pied de la croix en Jean ne narrent pas un drame<sup>138</sup> », comme l'observe Aletti. Selon la perspective de la *théâtralité*, le *silence* de Dieu au cours de la passion est un acte dramatique. À cet effet et afin de bien saisir la théâtralité de ce *silence intensif* du Père, évoquons ici ce que nous avons énoncé à

---

<sup>132</sup> LACTANCE, *La colère de Dieu [De ira Dei]*, Paris, Cerf, [écrit vers 311] 1982, **4,13**, p. 103.

<sup>133</sup> *Ibid.*, **5,9**, p. 107.

<sup>134</sup> *Ibid.*, **12,5**, p. 151. Le texte en latin est le suivant : « *Is autem timor aufertur si fuerit homini persuasum quod irae sit expers deus, quem moueri et indignari, cum iniusta fiunt, non modo communis utilitas sed etiam ratio ipsa nobis et ueritas persuadet* ».

<sup>135</sup> *Ibid.*, **17,4**, p. 175.

<sup>136</sup> ALETTI Jean-Noël, *Jésus-Christ fait-il l'unité du Nouveau Testament ?*, Paris, Desclée, 1994, p. 226.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 225.

propos du « côté non-vu » de la *'perception'* selon Merleau-Ponty. Pour l'auteur, « le côté non-vu est saisi par moi comme présent. [...] Le côté caché est présent à sa manière<sup>139</sup> ». Un exemple de cette perception du « côté non-vu » apparaît dans le mythe grec de la tragédie de *Laocoon*, celui-ci voit ses deux fils dévorés par les serpents et il tente en vain de les arrêter. Cet acte tragique est interprété dans une sculpture<sup>140</sup> où se montre une expression de douleur et d'indignation que traduit un profond silence. Sur ce point, Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) en son œuvre intitulée *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* (1755) retrace la connivence entre le sculpteur-artiste et la situation de Laocoon. Nous pouvons penser pareillement à l'affinité entre le narrateur-écrivain du récit johannique et la *théâtralité* du *silence intensif* du Père lors de la passion du Fils. Voyons comment Winckelmann décrit cette affinité entre l'acteur et l'œuvre autour de la situation de Laocoon :

Une noble simplicité et une grandeur tranquille, tant dans l'attitude que dans l'expression, voilà en définitive le trait général qui distingue par excellence les chefs-d'œuvre grecs<sup>141</sup>.

Si la *sculpture* est capable de montrer ce que Winckelmann appelle la « noble simplicité » et la « grandeur tranquille<sup>142</sup> », combien le récit johannique pourrait pareillement nous dévoiler un *silence intensif et massif* de recueillement et de douleur du Père au cours de la passion de son Fils ? En fait, un tel silence n'advient pas comme une simple absence de la parole ; il émerge de la situation où ce silence s'installe au point de se constituer le milieu même où se manifeste et se montre l'opération expressive du corps de l'homme Jésus. À ce propos et puisque notre intérêt est de trouver un sens théâtral et expressif au silence johannique du Père dans la passion, nous allons encore repérer dans l'exemple de Laocoon des expressions d'une *poétique du silence* qui pourra nous aider à comprendre le silence johannique du Père. Winckelmann décrit la *poétique du silence* de Laocoon de la manière suivante :

La douleur émerge de tous les muscles et de tous les tendons. Sans avoir égard au visage ni à d'autres parties du corps, nous croyons presque l'éprouver nous-mêmes rien qu'à voir la

---

<sup>139</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Paris, Verdier, 1996, p. 45.

<sup>140</sup> Laocoon, du 'groupe de Laocoon', œuvre de Rhodiens Agésandre et Polydore, IIe ou Ie siècle av. J. C., musée Pio-Clementino, Vatican.

<sup>141</sup> WINCKELMANN Johann Joachim, *Pensée sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, tr. de l'allemand par CAHEN-MAUREL Laure, Paris, Allia, [1755] 2005, p. 38.

<sup>142</sup> Cf. HENGEL Martin, *La crucifixion dans l'antiquité et la folie du message de la croix*, traduit de l'allemand par CHAZELLE Albert, Paris, Cerf, [1976] 1981, p. 109, l'auteur conteste l'idéalisation du peuple grec faite par Winckelmann lorsque le peuple grec avait aussi employé la crucifixion comme moyen de châtement : « La crucifixion comme châtement a connu une expansion étonnante dans l'Antiquité. Elle apparaît sous des formes variées chez de nombreux peuples du monde ancien, même chez les Grecs. On n'y rencontre manifestement ni le désir ni le pouvoir de l'abolir, même là où l'on était pleinement conscient de sa cruauté. Elle est donc en contradiction radicale avec le tableau idéalisateur de l'Antiquité esquissé par Winckelmann, lorsqu'il parlait de 'noble simplicité et de grandeur tranquille' ».

contraction douloureuse de l'abdomen. Et pourtant, c'est sans fureur sur son visage ni dans toute son attitude que s'exprime une telle douleur. Elle ne fait pas retentir le formidable cri que sa lèvre module dans le chant de Virgile : l'ouverture de la bouche ne le permet pas. C'est bien plutôt un râle de gêne et de suffocation. La douleur du corps et la grandeur d'âme tiennent entre elles balance égale dans toute l'architecture de la statue<sup>143</sup>.

De ce passage nous retenons la mise en place d'une *théâtralité de la douleur dans le silence* selon les termes suivants : [i] *La souffrance de Laocoon* est celui d'un père qui voit ses deux fils dévorés par les serpents et tente en vain de les arrêter. Comme le montre la sculpture, la douleur du père pour ses fils « émerge de tous les muscles et de tous les tendons<sup>144</sup> ». [ii] *La grandeur du silence* capable de traduire la douleur : sans fureur et sans cri, « c'est bien plutôt un râle de gêne et de suffocation<sup>145</sup> ». En effet, « Laocoon souffre [:] sa détresse pénètre jusque dans notre âme, mais nous voudrions pouvoir la supporter comme ce grand homme la supporte<sup>146</sup> ». Comment allons-nous relier l'exemple de la *souffrance de Laocoon* interprétée par la sculpture grecque au *silence divin* relevé par le récit johannique ? Certes, les deux interprétations (la sculpture grecque et le récit johannique) de ces deux réalités (la souffrance de Laocoon et le silence de Dieu) ne se situent pas au même plan, mais, ils sont en mesures de nous dévoiler un sens par leur *proximité expressive* qui émerge à l'intersection de leur différence. Repérons comment le récit johannique aborde le silence du Père devant la passion.

Revenant en fait au récit johannique, nous assistons à cette scène : d'une part, la colère et la souffrance du Père signifiées par la coupe que le Fils doit boire et d'autre part, le silence du Père qui dessine la grandeur même de la passion. Sur ce point, Jésus lui-même a exprimé l'atmosphère de ce temps de la passion en ces termes :

La femme, quand elle enfante, a de la tristesse, parce que son heure est venue ; mais quand elle a donné le jour à l'enfant, elle ne se souvient plus de l'affliction, dans la joie de ce qu'un homme est né au monde (Jn 16,21).

Selon cette compréhension de la passion signifiée par Jésus lui-même, il nous laisse entendre que si la passion du Père est marquée par l'indignation et le silence, elle est aussi saisie par les douleurs de l'enfantement, puisque, par la résurrection, une œuvre qui est effectivement du Père, le Fils est habité de la vie éternelle. Ainsi, la douleur de la passion est une douleur d'enfantement à la vie nouvelle du ressuscité.

---

<sup>143</sup> WINCKELMANN Johann Joachim, *Pensée sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, tr. de l'allemand par CAHEN-MAUREL Laure, Paris, Allia, [1755] 2005, pp. 38-39.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>145</sup> *Ibid.*, pp. 38-39.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 39.

Nous pouvons noter une autre *proximité expressive* entre le *récit johannique* et *la sculpture grecque* selon Winckelmann. L'auteur établit une correspondance entre l'artiste et son œuvre à propos de l'interprétation de la douleur de Laocoon dans la sculpture grecque<sup>147</sup> :

L'expression d'une si grande âme ne peut être seulement un reflet de la belle nature : il fallait que l'artiste sentît en lui-même la force morale qu'il imprimait au marbre. La Grèce possédait un artiste et un philosophe dans la même personne<sup>148</sup>.

La force artistique et théologique présente dans le récit johannique apparaît dans le recours à un procédé rhétorique où les termes « *Dieu* » et « *Père* » ne sont mentionnés qu'une seule fois pour signifier un intervalle de temps rempli de silence. Ainsi, une telle théâtralité du *silence* devient l'expression même de *Dieu* pour se montrer agissant *dans* et *par* le corps de son Fils. En termes bibliques, nous pouvons dire avec Mathieu : « la sagesse de Dieu se révèle juste à travers ce qu'elle fait » (Mt 11,19).

Tout comme au commencement de la création du monde, selon le récit du livre de la Genèse, l'intensité du silence qui enveloppe la présence du Père au cours de la passion de son Fils, est l'atmosphère originelle qui anticipe son acte poétique de '*faire-vivre*'. En fait, l'événement de la passion du Fils enveloppée par l'épaisseur du silence du Père est déjà pour les disciples la source originelle de la présence agissante de Dieu. À cet effet, l'acte de *faire-vivre* n'est que le prolongement du silence du Père. Sur ce point, nous allons aborder par la suite, une telle '*logos*' du Père qui '*fait-vivre*', un acte qui est étroitement lié à son Fils.

## **b- Le *logos* du faire-vivre**

Nous avons évoqué dans l'introduction à ce chapitre la notion de « *logos du monde esthétique* », notion à partir de laquelle nous nous interrogeons sur le '*logos*' du geste. En fait, pour Merleau-Ponty, un tel '*logos*' ne vise pas l'application d'une synthèse objective à une situation quelconque pour montrer et produire ensuite une évidence de signification universelle. Le '*logos*' dont nous parlons ici constitue et inaugure une *signification* à l'état naissant, une telle signification se montrant au cours même de l'opération expressive du corps.

---

<sup>147</sup> De même, ce silence divin peut être pensé pareillement comme le « Cri » (1893) d'Edward Munch.

<sup>148</sup> WINCKELMANN Johann Joachim, *Pensée sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, tr. de l'allemand par CAHEN-MAUREL Laure, Paris, Allia, [1755] 2005, p. 39.

En effet, la *'théologalité'* qui émerge de cette opération expressive du corps ne peut se contenter d'un discours spéculatif formulant des concepts de Dieu afin de communiquer aux croyants de nouvelles interprétations en une sorte de sémantique linguistique sur Dieu. Mais, il s'agit de penser Dieu dans sa relation avec le monde par le *geste* tout en mettant en avant un *logos* incarné.

À cet effet, nous trouvons dans un ouvrage d'Édouard Pousset intitulé *De l'allure de Dieu, quand il vient*, la mise en perspective d'un *logos de chair* qui émerge au cours du récit johannique, un tel *logos* étant bien distinct de la logique grecque. Selon Pousset,

La *sarx* de saint Jean n'est pas purement et simplement le sensible des néo-platoniciens, le corps, la matière du langage commun. *Sarx* est une création de l'existence et de la pensée chrétiennes en rapport direct avec le mystère du Christ<sup>149</sup>.

En fait, au fond même de la pensée chrétienne se trouve un corps de chair. Pour l'auteur, cette originalité chrétienne,

N'a guère été abordée que par des biais dans ces systèmes ontologiques ou mystiques, tous tributaires des néo-platonismes. Ces systèmes ont méconnu l'originalité extrême de cette création du mystère chrétien [qu'ils] pensaient donner les moyens de comprendre<sup>150</sup>.

Dans ces systèmes, dit Pousset, « il leur a manqué de s'aviser que le Christ commence dans la chair et y demeure, et que son terme n'est pas le ciel mais la Croix et la résurrection<sup>151</sup> ». Nous allons penser cette mutation de la *conscience religieuse* marquée surtout par une *logique conceptuelle* à la découverte d'un *logos de la chair*.

Nous trouvons dans l'introduction faite par Christoph Theobald à l'ouvrage de Pousset que nous venons de citer, la mise en perspective de l'enjeu d'une *pensée corporelle* pour reconnaître la *théologalité du geste*, selon les termes suivants :

La chair symbolise-t-elle toujours le repère de l'adversaire de la nature humaine ? N'est-elle pas plutôt cette part souffrante de notre humanité qui tente de nous dire comme elle peut que nous nous égarons, et qui commencerait de nous rendre services si nous l'écouterions, avec ses détresses et ses désirs ? Se dessine à travers ces questions une toute autre manière de recevoir Dieu : non pas par l'effort d'une ascension spirituelle, basée sur une relation de subordination entre nous et Lui, mais, selon l'allure du Cantique des Cantiques, dans la chair, au même niveau, selon la simple différence de l'homme et de la femme<sup>152</sup>.

---

<sup>149</sup> POUSSET Édouard, *De l'allure de Dieu, quand il vient, Lectures d'Augustin et de Denys l'Aréopagite*, Paris, Médiasèvres, 2001, p. 63.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>152</sup> THEOBALD Christoph, « Introduction », in, POUSSET Édouard, *op. cit.*, pp. 3-4.

En tenant compte de ce présupposé de base de la portée *théologique du geste* nous nous demandons selon les termes suivants : Qu'est-ce qui change dans la façon de penser Dieu selon le *logos du geste* par rapport à une *logique conceptuelle* où n'intervient de prime abord qu'une synthèse spéculative ? L'évangile de Jean nous fournit un élément de réponse à notre enquête. Dans le quatrième évangile, le silence de Dieu n'est pas seulement présent au cours de la passion du Fils, mais il est aussi présent dans l'ensemble du récit. En fait, la seule fois où la voix d'en haut intervient, c'est pour signifier une glorification réciproque entre le Père et le Fils (Jn 12,28). Comme l'observe Jean-Noël Aletti, « le narrateur fait pratiquement disparaître Dieu comme acteur qui mène les événements<sup>153</sup> ». Ainsi, dit Aletti, dans le quatrième évangile, « c'est le discours sur Dieu qui s'est sans doute le plus christologisé, pour une raison, déjà décisive : le mot 'Dieu' est dit du Verbe dans le Prologue<sup>154</sup> ». En tenant compte de cette mise en relation entre le « silence de Dieu » et la « christologisation » du discours sur Dieu, nous disons que nous assisterions à une logique de la révélation qui s'empresse de nous décrire l'effacement de la présence agissante de Dieu au milieu du monde pour privilégier une réalité 'sans chair' de ce que signifie la paternité et la filiation dans un cercle limité par les deux composants de la relation.

Sans nier le présupposé de base de la *theo-logie* johannique de la relation Père-Fils, le récit nous ouvre à une autre logique de révélation qui est de l'ordre du « *faire* » (*poiein*). À cet effet, Jésus dit : « Mon Père travaille jusqu'à présent, et moi aussi je travaille » (Jn 5,17). Il s'agit de l'action sans relâche du Dieu vivant dans le monde, un Dieu à l'œuvre « jusqu'à présent ». Dans cette perspective, le « *logos* » johannique n'est plus du régime d'un discours prophétique de l'Ancien Testament, mais il est de l'ordre d'un *acte poétique*. Ainsi, nous ne pouvons plus dire que Dieu est absent du récit johannique et que le narrateur fait disparaître Dieu, puisque dans la logique de l'incarnation, Dieu ne peut plus se retrouver comme discours mais il se montre et se révèle au cours de son agir dans ce monde. En fait, Dieu ne peut plus être enfermé dans l'encadrement d'un récit discursif, puisqu'il est encore à l'œuvre.

Le Père travaille jusqu'à présent et c'est dans cet acte de l'accomplissement de l'œuvre du Père qu'il faudra comprendre le *logos* muet du geste. D'où vient que dans le quatrième évangile Dieu est absent comme discours puisqu'il est toujours à l'œuvre. Cette logique de l'opération divine ne s'arrête pas à une *lecture numérique*<sup>155</sup> de la relation entre le Père et le Fils et moins

<sup>153</sup> ALETTI Jean-Noël, *Jésus-Christ fait-il l'unité du Nouveau Testament ?*, Paris, Desclée, 1994, p. 223.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>155</sup> Cf. THEOBALD Christoph, *Le christianisme comme style, Une manière de faire de la théologie en postmodernité*, volume 2, Paris, Cerf, 2008, p. 792, reconnaît que « peut-être faut-il même renoncer à compter » comme « saint Basile, dit l'auteur, conseille de renoncer à compter ».

encore à la demande enfantine et jusqu'à l'infini d'une définition de l'identité divine : nous n'avons accès à une telle identité que par les actes révélés au cours de l'histoire et dans ce monde. En effet, dans cette *théologalité poétique du geste* participent tous les composants de la relation divine et même les disciples, comme nous montre ce propos de Jésus dans le verset suivant : « Tant qu'il fait jour, il *nous* faut travailler aux œuvres de Celui qui m'a envoyé » (Jn 9,4). Quelle est cette œuvre ? Il s'agit de relever et de faire-vivre : « De même que le Père relève les morts et les fait vivre, ainsi le Fils fait vivre » (Jn 5,21). Les vivants divins s'engagent dans un acte poétique de la vie afin que tous ceux qui sont susceptibles de mourir soient relevés et soient mis debout. Cet acte de faire-vivre est rapporté aussi à l'Esprit : « C'est l'esprit qui fait vivre » (Jn 6,63).

Nous venons de reconnaître une *théologalité poétique du geste* dans l'acte de faire-vivre. Un exemple de cette *théologalité poétique* en tant que *logos* muet du geste du Père apparaît dans l'évocation johannique de la main de Dieu. Les livres de l'Ancien Testament ne cessent d'évoquer la « main » de Dieu pour signifier son pouvoir de faire des œuvres prodigieuses envers son peuple. Par exemple, le Ps 44,2-4 témoigne d'un tel acte puissant de la main de Dieu :

Nos pères nous ont raconté l'œuvre que tu fis en leurs jours, aux jours anciens, et par ta main.  
[...] Car ce n'est pas leur glaive qui conquiert le pays, ni leur bras qui les fit vainqueurs, mais ta droite et ton bras et la lumière de ta Face, parce que tu les aimais.

Dans le récit johannique, « Le Père aime le Fils, et il a tout remis dans sa *main (cheir)* » (Jn 3,35). Tout le pouvoir de l'accomplissement de l'œuvre du Père se concentre dans cette poétique de la vie qui vient de la main du Père et se prolonge entre les mains du Fils. La main créatrice de Dieu dans l'Ancien Testament apparaît chez Jean dans l'acte de donation du Père qui remet tout son pouvoir de faire vivre entre les mains du Fils pour partager ensemble cet acte poétique. Le passage suivant en témoigne : « Mon Père, qui me les [les brebis] a données, est plus grand que tout, et nul ne peut rien arracher de la *main (cheir)* de mon Père » (Jn 10,29). En fait, cet acte de réciprocité montre une œuvre poétique qui se fait de concert entre le Père et le Fils. Les croyants ne seront pas arrachés de la main du Père ainsi que de celle du Fils, puisqu'il donne la vie éternelle : « moi je leur donne la vie éternelle, et elles ne périront jamais, et nul ne les arrachera de ma main » (Jn 10,28).

C'est dans cette perspective de réciprocité d'une poétique de la vie partagée que prend sens l'acte du Fils au cours de la passion : « Jésus, sachant que le Père lui a tout remis dans les *mains (cheir)*, et qu'il est venu de Dieu et qu'il s'en va vers Dieu, se lève » (Jn 13,3-4). Le Père a



remis tout le pouvoir de sa poétique de la vie entre les mains du Fils et celui-ci n'a pas besoin de prôner un pouvoir en forme d'« *héritage* » pour administrer les biens du Père dans le monde, puisqu'il « est venu de Dieu » et « s'en va vers Dieu ». La passion est un acte qui se fait entre les mains du Père et celles du Fils : un geste poétique venue du Père que Jésus accomplit, nous le fait connaître et l'interprète (*exegéomai*). Ainsi, il pourra dire : « mon aliment, c'est de *faire (poiein)* la volonté de Celui qui m'a envoyé et d'*accomplir* son œuvre » (Jn 4,34). Le fondement même de la vie de Jésus et de son acte d'incarnation au milieu de ce monde est de *faire* le désir de Dieu et d'*accomplir* son œuvre. En un autre passage, Jésus signifie cet acte de faire en ces termes : « Le Fils ne peut rien *faire (poiein)* de lui-même, mais seulement ce qu'il voit *faire (poiein)* au Père, car ce que fait (*poiein*) Celui-là, le Fils aussi le *fait (poiein)* pareillement » (Jn 5,19). Et, « tout ce que j'ai entendu de mon Père, je vous l'ai *fait (poiein)* connaître » (Jn 15,15).

Il est temps maintenant d'aborder l'opération expressive du corps au cours de la passion, ce qui nous permettra de reconnaître le « *logos muet* » du *geste* dans sa *théologalité poétique*. En fait, lorsque nous adoptons ce terme de '*théologalité*', nous l'employons pour penser le phénomène de cette réalité : « Dieu est à l'œuvre », tel que l'atteste le récit johannique : « Mon Père travaille jusqu'à présent, et moi aussi je travaille » (Jn 5,17). Nous avons donné à entendre depuis le départ de notre recherche, inséparable d'une *économie phénoménologique*, que la '*théologalité poétique du corps* ne se trouve pas dans une mise en place de *concepts* ayant pour finalité l'élaboration d'un discours théologique ; le mouvement est plutôt de reconnaître une *opération latente de Dieu* à l'intérieur du récit johannique : elle émerge de l'actualité même du phénomène d'expression du corps capable de fonder une signification universelle. Ainsi, la *théologalité* émerge de l'acte vivant de l'expression du corps et en même temps dévoile le sens et la signification inhérents à cette expression corporelle. En tenant compte de ce présupposé de notre compréhension de la '*théologalité* expressive du corps, nous pouvons légitimer la place de la pensée de Merleau-Ponty dans notre étude. Si l'auteur n'aborde pas cet aspect qui nous intéresse, nous admettons que ses réflexions autour de la phénoménologie du corps en tant qu'expression de connivence avec le monde sont pour nous la base d'un raisonnement autorisé pour reconnaître une *théologalité* du corps dans le récit johannique. Une telle *théologalité* que nous adoptons ne s'arrête pas à l'aspect de l'essence (être en soi) ou de l'existence (être pour soi), mais à la reconnaissance d'une correspondance entre l'*être* et l'*existence* que Merleau-Ponty nomme en ces termes : « c'est la roséité s'étendant tout à travers la rose, [...] c'est le *Wesen* (générativité naturelle) de la table, ce qui en elle 'tablifie', ce qui fait que la table est table<sup>156</sup> ».

---

<sup>156</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 226.

### c- Le geste qui fait vivre

Comment la passion elle-même déploie un *logos* de la poétique gestuelle ? Quelle est la *théologalité poétique* du geste au cours de la passion ? Nous avons évoqué dans notre chapitre d'ouverture à propos de ce « *logos* silencieux » du geste que, selon les termes de Merleau-Ponty, il s'agit d'« un '*logos*' qui se prononce silencieusement dans chaque chose sensible, [...] dont nous ne pouvons avoir idée que par notre participation charnelle à son sens, qu'en épousant par notre corps sa manière de signifier<sup>157</sup> ». Selon cette perspective, nous nous demandons comment le corps de l'homme Jésus rend perceptible ce '*logos*' qui se prononce silencieusement au cours de sa passion. Pour signifier ce '*logos*', nous trouvons chez Merleau-Ponty la notion de '*cogito tacite*'. Cette *pensée* apparaît dans l'opération expressive du corps comme une « prise glissante [qui] jaillit dans son commerce avec le monde et avec les autres hommes qui l'habitent, il se trouve à l'intersection de plusieurs comportements, il est, même une fois 'acquis', aussi précis et aussi peu définissable que le sens d'un geste<sup>158</sup> ». Nous allons découvrir ce '*logos*' du geste qui se montre dans le corps de l'homme Jésus au cours de sa passion. Pour aborder le *geste* de la passion comme *logos* silencieux du corps, nous nous inspirerons de l'usage merleau-pontinien des termes suivants : 'effectivement', 'geste', '*logos* muet' et 'spectacle'.

Rappelons brièvement l'atmosphère johannique de la passion pour bien signifier l'enjeu d'une poétique gestuelle. Nous allons aborder cette atmosphère de la passion à partir de l'usage johannique des termes qui évoquent une réalité de 'négation'. Par exemple, l'usage du négatif absolu indiqué par la particule '*ou*' (pas, non, ne pas), le pronom '*oudeis*' (personne, nul, rien), la conjonction '*oude*' (pas, non plus, ni) et la particule de négation qualifiée '*me*' (non pas). Si nous pensons la poétique dans l'ordre du 'faire' et sur le terrain de l'agir, comment comprendre l'acte de vivre-ensemble au milieu du monde lorsqu'au nom de Dieu, la convivialité humaine est contredite par l'opposition, la violence et la mort ? Repérons comment apparaît cette opposition dans le récit johannique et quelle réponse poétique donne Jésus à cette situation.

Dès le « commencement » du prologue apparaît un acte d'opposition à l'avènement du '*logos*' dans le corps de l'homme Jésus : « Il était dans le monde, et par lui le monde a paru, et le

---

<sup>157</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 258.

<sup>158</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 465.

monde ne l'a pas (*ou*) connu. Il est venu chez lui, et les siens ne l'ont pas (*ou*) accueilli » (Jn 1,10-11). Cependant, « Celui qui vient du ciel [...] certifie que Dieu est vrai. Celui que Dieu a envoyé parle en effet le langage de Dieu, car Dieu ne donne pas l'Esprit avec mesure, [...] Ce qu'il a vu et entendu, c'est de cela qu'il témoigne, et son témoignage, nul ne (*oudeis*) le reçoit » (Jn 3,32-34). En effet, celui qui vient au nom de Dieu, celui qui parle le langage de Dieu, celui qui a vu et entendu et celui qui certifie que Dieu est vrai, le monde ne l'a pas connu et même, ni les siens ni personne ne l'ont reçu. Sur ce point, Jésus lui-même reconnaît ce manque de réception : « Moi, je suis venu au nom de mon Père, et vous *ne* me recevez *pas* (*ou*) ; qu'un autre vienne en son nom propre, celui-là vous le recevrez » (Jn 5,43).

Jésus demande donc à ses interlocuteurs : « Pourquoi ne connaissez-vous pas (*ou*) mon langage à moi ? » (Jn 8,43). Nous retenons les deux réponses données par Jésus : « Parce que vous *ne* pouvez *pas* (*ou*) entendre ma parole à moi » (Jn 8,43). Et, « comment pouvez-vous croire, vous qui tirez gloire les uns des autres, et la gloire qui vient du Dieu unique, vous *ne* la cherchez *pas* (*ou*) ! » (Jn 5,44). Jésus fait appel à l'incarnation de Dieu au monde dans un présent vivant. La recherche du Dieu unique fonde la base d'une poétique de la convivialité quotidienne avec les autres au milieu du monde. Cette incarnation de Dieu au monde passe par la compréhension du *logos* du monde, un tel *logos* se cristallise dans le langage humain afin de mieux découvrir la manière divine de traiter les autres. Cette existence corporelle avec les autres ne s'arrête pas à une coexistence de voisinage où nous nous retrouvons existant fortuitement l'un à côté de l'autre.

Comme l'observe Merleau-Ponty, cet acte d'exister avec les autres indique que chaque existant est un « corps actif, en tant qu'il est capable de gestes, d'expression et enfin de langage, il se retourne sur le monde pour le signifier<sup>159</sup> ». Ainsi, comme le note le même auteur, cet acte de signification évoque un « cogito tacite [qui n'est que] l'existence même, [et] il ne se connaît que dans les situations limites où il est menacé<sup>160</sup> ». L'auteur évoque deux situations limites : « l'angoisse de la mort [et] le regard d'autrui sur moi<sup>161</sup> ». Quel est ce langage muet que Jésus commence à révéler et que le monde n'a pas compris ? Pour aborder cette question, repérons encore les accusations de ses interlocuteurs.

En tenant compte de la Loi de Moïse, les opposants condamnent les actes de Jésus en raison de l'*origine incertaine* qu'ils attribuent au Christ. Un tel malentendu est signifié de la

---

<sup>159</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, « Un inédit de Maurice Merleau-Ponty », in, *Parcours deux (1951-1961)*, Paris, Verdier, 2000, p. 42.

<sup>160</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 465.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 465.

manière suivante : « Mais lui, nous savons d'où il est ; tandis que le Christ, quand il doit venir, *personne ne (oudeis)* connaîtra d'où il est » (Jn 7,27). Un autre passage montre cette même problématique : « Nous savons, nous, que Dieu a parlé à Moïse ; mais celui-là, nous *ne (ou)* savons d'où il est » (Jn 9,29). Lorsque Philippe raconte à Nathanaël qu'ils ont trouvé « Celui dont Moïse a écrit dans la Loi, ainsi que les Prophètes : Jésus, fils de Joseph, de Nazareth » (Jn 1,45), Nathanaël montre dans sa réponse qu'il n'a pas eu une bonne opinion de la provenance du maître : « De Nazareth peut-il sortir quelque chose de bon ? » (Jn 1,46).

Ensuite, vient l'accusation des opposants selon les termes suivants : Jésus avait travaillé un jour de 'sabbat', il a appelé Dieu son propre Père (Jn 5,18) et il a commis le blasphème de prétendre se faire Dieu, lui qui est un homme (Jn 10,33). Enfin, devant Pilate, les accusateurs présentent cette accusation contre Jésus : « Si cet homme n'était pas un *malfacteur (kakopoiein)*, nous ne te l'aurions pas livré » (Jn 18,30). La décision de la part des accusateurs est bien claire : selon la Loi de Moïse, « il ne nous est pas permis de faire mourir quelqu'un » (Jn 18,31), mais le recours à la Loi romaine, c'est justement pour accomplir ce crime avec l'approbation de la même Loi. Les accusateurs ont refusé de relâcher Jésus pour Pâque, mais ils ont préféré libérer Barabbas : « Ils vociférèrent donc de nouveau : 'Pas lui, mais Barabbas !' » (Jn 18,40). En un autre passage, ils demandent ouvertement la crucifixion de l'homme Jésus : « Pilate dit aux Juifs : 'Voilà votre roi'. Ils vociférèrent donc : 'A mort ! A mort ! Crucifie-le ! [...] Alors donc, il le leur livra pour être crucifié » (Jn 19,15-16).

Quel acte poétique reste-t-il possible lorsque la violence, le crime, la haine et la mort se constituent comme la pratique quotidienne de traiter l'autre ? Face à ce drame où la vie est mise à mort, nous avons retenu l'acte suprême de l'indignation du Père. En fait, le « silence de Dieu » n'est pas la « mort de Dieu » mais l'expression d'un cri inarticulé de sa profonde indignation. Comment s'exprime cette indignation du Père ? Elle se montre, avons-nous dit, dans la mise en place d'une autre logique, la logique de faire-vivre. C'est dans cette perspective qu'apparaît aussi le sens de la passion de Jésus. Au milieu de ce monde de haine, de rejet et d'hostilité, Jésus ouvre une autre perspective de convivialité selon cette expression : « Personne n'a de plus grand amour que celui qui livre sa vie pour ses amis » (Jn 15,13). Il s'agit d'un amour effectif qui va « jusqu'à la fin » (Jn 13,1). Jésus, loin de se conformer à cette violence du monde et sans nier cette situation, montre au milieu de ce monde un *logos* muet de l'amour.

Selon Zumstein, cet acte de Jésus « décrit l'essence même de l'amour comme la ferme disposition à être là pour l'autre au point de risquer sa vie pour lui<sup>162</sup> ». Ainsi, comme le note Zumstein, l'acte de Jésus n'est pas de l'ordre d'« une vérité générale qui vaudrait pour tous, mais c'est la destinée du Christ qui est évoquée ici ; son 'plus grand amour' consiste dans le don historique de sa vie sur la croix en faveur de ses amis<sup>163</sup> ». Ainsi, le geste qui fait vivre apparaît dans l'engagement effectif de l'acte de donner sa propre vie pour ses amis. En fait, une telle existence habitée par l'amour n'a pas d'autre manière de faire que de donner sa vie jusqu'au but et jusqu'à l'extrême de la mort 'sur scène' pour exprimer effectivement cet amour.

Nous pouvons reconnaître dans cet acte de Jésus une expression primordiale de l'engagement de toute sa vie. En outre, le corps de Jésus qui se montre comme expression de l'amour pour ses amis est l'actualité même de l'amour du Père : « Dieu en effet a tant aimé le monde qu'il a donné le Fils, l'Unique » (Jn 3,16). En tenant compte de cet acte originel du Fils ancré dans l'acte du Père, nous pouvons reconnaître la pertinence de la réflexion de Merleau-Ponty à propos d'un tel acte originel : « Notre vue sur l'homme restera superficielle tant que nous ne remonterons pas à cette origine, tant que nous ne retrouverons pas, sous le bruit des paroles, le silence primordial, tant que nous ne décrirons pas le geste qui rompt ce silence<sup>164</sup> ». Pour l'auteur, c'est le geste qui rompt le silence du corps lorsqu'il s'exprime son contact le plus profond et effectif avec le monde.

Ainsi, le geste montre effectivement un sens plénier et ouvre un monde dans l'acte même de l'opération expressive du corps : « Je n'ai pas besoin pour le comprendre de me rappeler les sentiments que j'ai éprouvés lorsque j'exécutais pour mon compte les mêmes gestes. [...] Je lis la colère dans le geste, le geste ne me fait pas penser à la colère, il est la colère elle-même<sup>165</sup> ». L'acte de donner sa propre vie pour ses amis touche l'existence charnelle de Jésus (*Leib Christ*). Il ne s'agit pas d'un désir de bonne volonté situé dans un avenir lointain devant arriver comme l'aboutissement d'une pratique ascétique du corps. L'amour de Jésus pour les siens se montre dans l'acte de donner sa propre vie et, il est aussi un événement qui se rend effectif au présent vivant. Cet acte de donation en train de se faire est l'expression poétique d'un *logos* du geste qui se montre au cours de la passion.

Le geste de Jésus exprime son mode singulier de l'existence au monde qui est l'amour même. Il est un *logos muet* puisque l'acte de donner sa propre vie pour les siens n'est pas de

---

<sup>162</sup> ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 108.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>164</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 224.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 225.

l'ordre d'un discours vide tissé d'une connivence entre une *opération de connaissance* et le recours à un langage préétabli mais il est une *opération expressive* du corps qui va jusqu'au but extrême de se donner soi-même. Ainsi, le discours est-il né de l'événement et transforme en parole ce silence expressif et primordial du corps qui se fait geste. C'est ainsi que, « la parole est un geste et sa signification un monde<sup>166</sup> ». Nous disons du geste par rapport à la parole ce que Merleau-Ponty dit du langage vis-à-vis du sens :

[Le geste] n'est ni premier, ni second. [...] Ni fin ni moyen, toujours mêlé[s]. Le langage, de même, n'est pas au service du sens et ne gouverne pas pourtant le sens. [...] La vie personnelle, l'expression, la connaissance et l'histoire avancent obliquement, et non pas droit vers des fins ou vers des concepts<sup>167</sup>.

Selon cette perspective, le corps de l'homme Jésus est l'expression même de son amour pour les siens au cours de la passion. La manière d'accueillir la passion et de la vivre apparaît dans cet épisode de l'entrée à Jérusalem. Jésus vient de Béthanie, « encore pénétré du parfum dont Marie l'a oint et de la pensée de sa mort prochaine<sup>168</sup> », s'avance sur une monture en *ami amoureux*. Le texte dit ce qui suit : « Trouvant un petit âne, Jésus s'assit dessus » (Jn 12,14). Jean évoque un texte de Zacharie : « Sois sans crainte, fille de Sion ; voici que ton Roi vient, assis sur un petit d'ânesse<sup>169</sup> » (Jn 12,15). Ce geste prophétisé par Zacharie fait contraste avec l'attitude d'un roi guerrier et victorieux à laquelle est souvent assimilée dans l'Ancien Testament et particulièrement dans le livre de l'Exode l'intervention de Dieu en faveur de son peuple : « Ta droite, Jahvé, s'illustre par la force, ta droite, Jahvé, brise l'ennemi et par la grandeur de ta gloire tu démolis tes adversaires » (Ex 15,6). Dans le texte cité par Jean, aucune entrée triomphale n'est décrite. Comme le note Léon-Dufour, l'entrée de Jésus à Jérusalem, « ce n'est pas en prince, mais comme celui qui mène à terme [un] projet<sup>170</sup> ». L'entrée sur un petit âne est déjà dérisoire et ironique. L'amour qu'il porte en son corps n'a pas besoin d'une structure scénique imposante pour montrer la magnificence de son pouvoir royal.

Dans ce geste de Jésus, nous retrouvons un acte de 'renversement'. Tout comme dans l'épisode de la table renversée lors de la visite de Jésus au temple (Jn 2,13-22)<sup>171</sup>. En fait, le geste de « renverser » la table montre une situation où la position normale du bas et du haut est mise à l'envers. Au travers de ce « renversement » émerge une nouvelle disposition. En fait,

---

<sup>166</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 224.

<sup>167</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard [Folio-essais], 1960, pp. 134-135.

<sup>168</sup> LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l'Évangile de Jean*, tome II, Paris, Seuil, 1990, p. 451.

<sup>169</sup> Le texte de Zacharie dit ce qui suit : « Réjouis-toi, fille de Sion : voici que ton roi s'avance vers toi, il est juste, victorieux, humble, monté sur un ânon tout jeune » (Za 9,9).

<sup>170</sup> LÉON-DUFOUR Xavier, *op. cit.*, p. 452.

<sup>171</sup> Cf. Du temple au corps, p. 147s.

la table qui servait de moyen pour pratiquer un commerce sacrificiel adressé à Dieu est retournée. Jésus met en cause la façon d'agir habituelle qui assurait un savoir-faire de l'expérience de Dieu. Ainsi, toute une pratique réputée normale jusqu'alors est drastiquement bouleversée. Dans ce fait de « renverser », Jésus fait venir sur la scène, la violence brutale et intense née au cœur même d'une pratique culturelle et religieuse. En effet, Jésus met sous les yeux des regardants la démesure de la violence qui sera progressivement exercée contre lui-même au nom de Dieu jusqu'au point de devenir un « corps renversé ». Autrement dit, Jésus en personne est cette table renversée : son corps est mis à mort au nom d'un culte croyant s'adresser à Dieu, mais qui n'est qu'un arrangement d'intérêts mesquins en raison des dévoiements de sa pratique.

Ainsi, le *spectacle* offert par les gestes de la table renversée et de l'entrée à Jérusalem de Jésus, dévoile un monde où les réactions externes font écho d'un monde en train de se faire. Dans la scène où Jésus vint vers Jérusalem « assis sur un petit d'ânesse » (Jn 12,15), la foule « prit les rameaux des palmiers et sortit au-devant de lui » (Jn 12,12) ; les disciples « ne comprirent pas d'abord ; mais lorsque Jésus eut été glorifié, alors ils se souvinrent que cela se trouvait écrit à son sujet » (Jn 12,16) ; les pharisiens se dirent entre eux : « Voilà que tout le monde est parti à sa suite ! » (Jn 12,19). En fait, personne ne reste indifférent face à cet acte poétique de Jésus. La foule avec ses rameaux sortie au-devant de Jésus profère ce cri : « Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur » (Jn 12,13). Dans cet épisode, des trois groupes indiqués (foule, disciples et pharisiens) il paraît que la foule est le groupe qui a le mieux compris l'acte de Jésus. La foule a vécu dans son propre corps-social l'acte de Jésus et elle a logé sa pensée et son attention dans un corps qui l'a poussé à prendre des rameaux, à sortir au-devant de Jésus et à crier dans un seul cœur un : « Hosanna ! ». En termes de théâtralité scénique, l'acteur et les spectateurs s'entremêlent et se rencontrent dans une atmosphère commune qui crée un acte de connivence et de réciprocité dans lequel tombent les frontières qui les séparent. Pour sa part, les deux autres groupes ont vu le spectacle et ils ont restés dans le registre d'une synthèse spéculative. Peut-être les trois groupes n'ont-ils pas encore saisi la grandeur du geste de Jésus, celui qui vient à l'heure de l'élévation en croix en *ami amoureux* pour signifier ouvertement cette poétique de la vie : « Personne n'a de plus grand amour que celui qui livre sa vie pour ses amis » (Jn 15,13).

Malgré le rejet des opposants à la poétique de la vie offerte par Jésus, rien ne peut l'empêcher de montrer par son corps la nouveauté divine. En effet, le rejet n'est plus un obstacle au déploiement d'une logique de l'amour, puisque cette situation de refus à l'acte

poétique de Jésus tourne elle-même en moyen d'expression d'un tel amour qui va jusqu'à la fin. Nous allons repérer comment une telle situation de refus fait transparaitre l'acte poétique de cet *ami amoureux*. Ainsi, la veille de la Pâque, l'*ami amoureux* est livré à un procès devant les autorités : religieuse (juive) et politique (romaine). L'expression de l'amitié de Jésus pour les siens passe par un procès religieux et politique. Pendant le procès devant l'autorité politique, comme le note Léon-Dufour, nous assistons à une disposition scénique où l'action se déroule entre l'intérieur et l'extérieur du prétoire tandis que dans les Synoptiques, le procès romain se déroule à l'extérieur : « A plusieurs reprises, Pilate sort de sa résidence pour parlementer avec les juifs, [...] et rentre pour interroger Jésus<sup>172</sup> ». Nous allons retenir trois moments de ce procès pour signifier le *logos* silencieux du geste : [1] *Dans la cour du grand prêtre* : Devant l'autorité religieuse, Jésus est interrogé sur ses disciples et sur son enseignement (Jn 18,19) ; [2] *Dans le prétoire* : Devant l'autorité politique, Jésus est interrogé sur sa royauté et répond : « Mon royaume à moi n'est pas de ce monde » (Jn 18,36). Ensuite, Jésus précise les termes de cette royauté : « Je suis venu dans le monde pour rendre témoignage à la vérité ». Pilate demande sur ce point : « Qu'est-ce que la vérité ? » (Jn 18,38) ; [3] *Devant le prétoire* : « Jésus donc sortit dehors, portant la couronne d'épines et le manteau pourpre, et Pilate leur dit : « Voici l'homme » (*Ecce homo* !).

Selon ces trois moments évoqués, nous repérons des réalités qui se correspondent et fondent la raison de toute la vie de Jésus. La demande relative à ses disciples et à son enseignement touchent la relation de Jésus avec les siens et son commandement de l'amour. L'enquête sur l'origine de son royaume et la nature de la vérité, évoque sa relation avec le Père : il s'agit de l'effectivité même de la présence de Dieu parmi nous. Jésus porte en son corps la vérité du Père. Enfin, l'acte même de l'incarnation est mis en question à travers la présentation de Jésus à la foule où Pilate veut reconnaître l'homme sous son déguisement extérieur. En fait, Pilate et les témoins extérieurs se sont conformés à leur compréhension habituelle du monde et ne veulent pas reconnaître une autre perspective, celle d'une poétique de coexistence au milieu du monde. Ainsi, pour eux, l'acte poétique de Jésus n'a aucun sens, puisqu'il est accusé précisément d'être un *mal-facteur* (*kakopoiein*), un homme qui agit de travers alors qu'il vient remplacer la pratique coutumière par une *poétique* placée précisément à rebours de toute parodie.

---

<sup>172</sup> LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l'Évangile de Jean*, tome IV, Paris, Seuil, 1996, p. 69. L'auteur propose ce schème, p. 71 : dehors (18,29-32) ; dedans (18,33-38a) ; dehors (18,38b-40) ; première conclusion (19,1-3) ; dehors (19,4-7) ; dedans (19,8-12) ; dehors (19,13-16) ; conclusion (19,16-22).



Jean Baptiste avait déjà observé ceci au début de ce quatrième évangile : « Au milieu de vous se tient quelqu'un que vous ne connaissez pas » (Jn 1,26). Selon cette perspective, les croyants ne chercheront pas l'homme Jésus (voici l'homme) dans un déguisement imposé par la pensée politique, mais ils trouveront, au-delà de cette défiguration, le corps silencieux de l'*aimant amoureux de ses amis* qui rend présent le Père parmi nous. Selon Jean, c'est dans ce corps de l'homme Jésus qu'apparaît le nouvel enseignement d'un amour qui va jusqu'au bout de lui-même. C'est également, dans ce corps que transparait effectivement le geste du Père en faveur de l'homme. Enfin, c'est dans ce corps que se rend visible l'acte amoureux d'un ami qui a introduit chez les siens au-delà de toute limite. À la veille de Pâque, on crucifia Jésus : « ainsi que deux autres avec lui, un de chaque côté et Jésus au milieu » (Jn 19,18). En fait, le *logos* de l'opération expressive du corps de l'homme Jésus dans son geste de donner sa vie pour les siens demeure toujours silencieux. Tout comme au commencement de sa vie publique, il est placé au milieu dans l'acte de la crucifixion, mais peu d'hommes et de femmes ont reconnu en lui un corps capable de dévoiler la pensée de Dieu. En fait, « près de la croix de Jésus se tenaient sa mère et la sœur de sa mère, Marie, [femme] de Clopas, et Marie de Magdala, [et près de sa mère], le disciple qu'il aimait » (Jn 19,25-26). En fait, l'opération expressive du corps du Christ montre une vérité qui « était capti[ve] dans l'être depuis toujours [et] atteste qu'à ce moment quelque chose a pris place<sup>173</sup> ». Ainsi, les disciples se reconnaissent une affinité et un lien d'appartenance avec cette opération expressive du Christ. En fait, ce qui fonde la communion et l'amitié entre les disciples est désormais le geste de Jésus sur le bois de la croix.

Nous pouvons dire que cette poétique du *mal-facteur* (*kakopoiein*) selon le jugement des autorités politiques et religieuses, est cependant, aux yeux de ceux qui sont devant la croix, l'expression même de l'amour en acte. Une telle expression est signifiée dans le Cantique selon ces termes : « L'Amour est fort comme la mort, la passion est violente comme l'enfer, ses étincelles sont des étincelles de feu, une flamme divine ! » (Ct 8,6). Ainsi, ces disciples de Jésus qui sont devant la croix, « ils ont contemplé sa gloire » (Jn 1,14). De quel type de contemplation s'agit-il ? Il ne s'agit pas de la contemplation des transcendants (beau, bien, vrai) comme le suggère Balthasar dans sa *Théodramatique*. Comme l'observe Merleau-Ponty dans une lettre adressée à Sartre, devant la situation limite que vit un ami ne se réduit pas au « bénéfice d'une pure bonté que l'on réserve d'ordinaire aux animaux et aux malades<sup>174</sup> ».

<sup>173</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard [Folio-essais], 1960, p. 156.

<sup>174</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, « Sartre, Merleau-Ponty : les lettres d'une rupture », in, *Parcours deux (1951-1961)*, Paris, Verdier, 2000, p. 150.

L'enjeu de cet engagement limite de la vie porte sur le fait de comprendre si un tel acte est un choix fondamental ou il est plutôt un acte qui rend possible la naissance d'un sens de vivre en réciprocité avec les autres dans le monde. Sur ce point, dans un autre passage de la lettre évoquée, Merleau-Ponty met l'accent sur la naissance d'une nouvelle possibilité de l'existence qui ouvre un tel engagement limite de la vie selon les termes suivants : « Tu me demandes si c'est un choix fondamental : c'est bien mieux qu'un choix, c'est ce qui les rend tous possibles, c'est le fait même de *vivre humain*<sup>175</sup> ». Compte tenu de ces deux passages de la lettre de Merleau-Ponty adressée à Sartre, elles nous amènent à penser tout particulièrement ce que les disciples sont en train de contempler au pied de la croix. Tel que le récit johannique nous le présente, il ne s'agit pas simplement d'un esprit de bienveillance envers le maître et moins encore, de la contemplation d'un héros à la façon de la mythologie grecque qui éteint sa vie en accomplissant un destin divin. C'est le fait même de vivre effectivement en tant qu'*amant amoureux des siens* que Jésus rend possible à travers une poétique des rapports humains dans l'amitié. Sur ce point, nous pouvons retenir la considération de Merleau-Ponty formulée dans les termes suivants :

[Un tel acte d'expression] n'est pas un entrelacement de processus définis une fois pour toutes – il n'est pas où il est, il n'est pas ce qu'il est – puisque nous le voyons sécréter en lui-même un 'sens' qui ne lui vient de nulle part, le projeter sur son entourage matériel et le communiquer aux autres sujets incarnés<sup>176</sup>.

Ainsi, c'est dans le renversement de tous les décors de la passion que nous pouvons rejoindre le sens d'une telle opération poétique de Jésus qui rend possible l'acte et la pensée d'une poétique des rapports humains dans l'amitié. Autrement dit, pour accéder à cette *théologalité poétique* de l'opération expressive du corps de Jésus au cours de sa passion, il ne s'agit pas d'entrer dans une pure imitation mécanique de la vie de Christ, ni de répéter sa façon de faire par une représentation scénique, mais il s'agit tout d'abord et premièrement d'un engagement de notre propre corps, c'est-à-dire, « par notre participation charnelle à son sens, [nous] épous[ons] par notre corps sa manière de signifier<sup>177</sup> ». Dans le geste de Jésus transparait toute sa vérité. Ce que les disciples ont dit à plusieurs reprises : « Nous avons contemplé sa gloire » (Jn 1,14). Cette manière de contempler le corps de Jésus est signifiée chez Jean par l'usage du terme « comme » (*hosper, kathos*): « Comme (*hosper*) le Père fait vivre, ainsi le Fils fait vivre » (Jn 5,21) et, « car c'est un exemple que je vous ai donné, pour que, *comme (kathos)* moi je

<sup>175</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, « Sartre, Merleau-Ponty : les lettres d'une rupture », in, *Parcours deux (1951-1961)*, Paris, Verdier, 2000, p. 149.

<sup>176</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 239.

<sup>177</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 258.

vous ai fait, vous fassiez vous aussi » (Jn 13,15). Cet acte de faire est constaté dans la première épître de Jean en ces termes :

Ce qui était dès le commencement, ce que nous avons entendu, ce que nous avons vu de nos yeux, ce que nous avons contemplé et que nos mains ont palpé du Verbe de vie et la vie s'est manifestée, et nous témoignons, et nous vous annonçons la vie, [...] pour que vous aussi soyez en communion avec nous (1Jn 1,1-2).

Le corps des disciples est l'expression de la compréhension du geste du maître. Ainsi, la *théologalité* expressive du geste de Jésus est poétique à l'état naissant puisqu'elle a pris place dans la vie des siens et qu'elle est appelée à devenir encore expression dans le corps des disciples. De manière à ce que le disciple puisse retrouver en lui-même « la référence à cette présence originelle<sup>178</sup> » du geste poétique du maître. Derrière cette expression johannique de l'incarnation du geste de Jésus dans le corps du croyant, nous pouvons comprendre le *logos muet* de l'opération expressive du corps selon les termes de Merleau-Ponty :

On a toujours remarqué que le geste ou la parole transfigurait le corps, mais on se contentait de dire qu'ils développaient ou manifestaient une autre puissance, pensée ou âme. On ne voyait pas que, pour pouvoir l'exprimer, le corps doit en dernière analyse devenir la pensée ou l'intention qu'il nous signifie<sup>179</sup>.

En effet, le *logos* n'est plus pensable en dehors du geste, il germe et se laisse voir au milieu même de l'opération expressive du corps qui montre un sens universel à l'état naissant capable d'ouvrir un mouvement poétique des rapports humains où la pensée du corps qui se fait geste est compréhensible pour tous. Ainsi, le *logos muet du geste* est poétique puisque, comme dans l'exemple proposé par Merleau-Ponty où Van Gogh au moment où il peint *Les Corbeaux*, « n'indique plus quelque réalité vers laquelle il faudrait marcher, mais ce qu'il reste à faire pour exprimer davantage la rencontre et le conflit du regard avec les choses qui le sollicitent, du corps avec le monde qu'il habite, de celui qui a à être avec ce qui est<sup>180</sup> ». De ce fait, la *théologalité* de l'opération expressive du corps du Christ dans les corps des disciples sort du registre d'une simple reproduction des actes imitatifs.

Comme nous l'avons dit dans notre chapitre d'ouverture, cet acte poétique ne se demande plus : « Qu'est-ce qu'il faut faire pour ? » (demande pour le résultat d'une opération), mais, « comment cela peut-il se faire ? » (demande pour l'acte même de faire). Cet art de signifier la '*théologalité*' du corps met plutôt les croyants dans une *coprésence poétique* avec le Christ où le

---

<sup>178</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 92.

<sup>179</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 239.

<sup>180</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard [Tel], 1969, 92.

temps n'est plus chronologique puisque dans et par cette relation il est un *présent vivant* qualitatif. Selon cette perspective, Jésus peut dire encore : « Mon Père travaille jusqu'à présent, et moi aussi je travaille » (Jn 5,17).

Il nous faut maintenant aborder comment cet acte d'expression du corps se montre et se rend compréhensible dans une *communauté poétique* selon la *doxa* johannique.

## Chapitre VIII : Le surgissement d'une communauté poétique

Dans le chapitre précédent, nous avons découvert le '*logos*' de l'opération expressive du corps de Jésus, un '*logos*' qui se montre à travers son existence en acte au cours de sa passion. En fait, le '*logos*' du geste du corps de Jésus – donner sa vie pour les siens – est une *expression primordiale* qui inaugure un sens à l'état naissant, un sens qui se dévoile au cours même de l'opération expressive du corps. Sur ce point, nous disons, selon les termes de Merleau-Ponty, que le geste de Jésus est « l'opération première qui d'abord constitue les signes en signes, [...] plante un sens dans ce qui n'en avait pas, et qui donc, loin de s'épuiser dans l'instant où elle [l'opération] a lieu, inaugure un ordre, fonde une institution ou une tradition<sup>181</sup> ». En tenant compte de ce présupposé de base, dans ce dernier chapitre, nous sommes amenés à découvrir, à travers l'opération expressive du corps, l'ouverture à un monde, inaugurant ainsi un *mouvement d'expression* d'une *communauté poétique* selon la *doxa* johannique. Cette ouverture relève d'une *poétique de la vie quotidienne* où l'*esprit* et la *chair* se rencontrent, puisque, comme l'observe Merleau-Ponty, « l'esprit n'est plus à part, il germe au bord des gestes<sup>182</sup> ».

Dans cette perspective, l'*acte primordial* de Jésus qui « ouvre un champ, [...] institue un monde, [et] dessine un avenir<sup>183</sup> », nous permettra de respirer le monde poétique de l'*existence en acte* où l'*expression primordiale du corps* « ne s'épuise pas dans la situation qui en a été l'occasion, ni dans quelque vague jugement de valeur, elle demeure exemplaire et survivra dans d'autres situations, sous une autre apparence<sup>184</sup> ». En effet, l'enjeu de ce chapitre est de nous interroger sur l'expression primordiale du corps (*esprit-chair*) qui permet le surgissement et l'avenir d'une *communauté poétique*. Autrement dit, nous nous demandons, quel est l'*esprit* qui anime et tient le lien de la relation entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en rapport avec les disciples. Ensuite, comment cet *esprit* de la relation fait apparaître le surgissement de la *chair* d'une *poétique gestuelle* capable de fonder une *communauté poétique* ? En termes proprement johanniques, il s'agit de penser le devenir poétique de la poétique selon la question que Jésus lui-même dit à Cana,

---

<sup>181</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard [Folio-essais], 1960, p. 108.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 383.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 117.

d'après la traduction proposée par Boismard : « Qu'est-ce que cela est, en même temps, pour moi et pour toi ? Qu'est-ce que cela nous fait à tous deux ?<sup>185</sup> ».

Quels sont les réalités manifestes et latentes qui interviennent pour reconnaître le *surgissement* d'une *communauté poétique* ? Voyons comment nous allons aborder le '*surgissement*' de cette *communauté poétique* selon le récit johannique.

[1] *L'usage de la 'doxa' (gloire)*. En fait, au cours de notre chapitre précédent nous avons découvert l'usage johannique de la '*doxa*' où ce terme désigne le lien entre le Père et le Fils observé manifestement dans l'événement de la passion. Comme nous l'avons aperçu, la note caractéristique de la '*doxa*' relève moins d'une puissance qui se montre par le nombre de ses conquêtes, que d'un *principe de manifestation* d'une *poésie originelle* en tant que *phénomène poétique* des corps en acte qui se dévoilent au milieu du monde dans la fraîcheur éphémère d'une nouveauté. Nous trouvons une affinité avec cette notion johannique de la '*doxa*' dans la vision des synoptiques concernant la réalité du « royaume de Dieu ». En effet, les synoptiques disent de ce 'royaume' qu'il est comme un grain de sénevé (Lc 13,18-19), où le départ est précaire et le résultat inattendu. De ce 'royaume' est dit aussi qu'il est caché comme le levain dans la pâte (Lc 13,20-21), et qu'il est capable de faire lever la pâte de l'intérieur. Sur ce point, nous nous demandons, comment le '*geste*', en tant qu'opération expressive du corps, relié à la notion johannique de la '*doxa*', nous permet de penser son avènement historique ?

[2] *L'expérience communautaire de la résurrection*. Au chapitre 2, lorsque nous avons abordé l'installation scénique de l'un et de l'autre commencement<sup>186</sup>, nous nous posions à nouveau la question suivante : Quelle poétique pourra rester debout après la mort du Maître ? Nous avons dit que, c'est à ce moment-là que se dévoile la réalité de l'*autre commencement*. En fait, la visite de Marie de Magdala, le *matin du premier jour de la semaine*, à l'endroit où était déposé le corps de Jésus nous introduit à la réalité de cet *autre commencement*. Sur ce point, au chapitre 2, notre intérêt était de découvrir la naissance de l'espace de la relation entre le Père, le Fils et le disciple ; en ce dernier chapitre, nous allons aborder l'aspect communautaire de la résurrection selon Jn 20,19-29, passage dont nous trouvons plusieurs détails qui ébauchent l'*existence en acte* d'une *communauté poétique*. Pour le moment, nous nous bornerons à en citer quelques-uns : [i] *Temps pascal* : « le soir de ce même jour, le premier de la semaine » (Jn 20,19). [ii] *Le rassemblement des disciples* : « par peur des Juifs, les portes du lieu où se trouvaient les disciples étaient fermées » (Jn 20,19). [iii] *Jésus se tient au milieu* : « Jésus vint et se tint au milieu d'eux »

---

<sup>185</sup> BOISMARD Marie-Emile, *Du Baptême à Cana*, Paris, Cerf, 1956, p. 144.

<sup>186</sup> Cf. *L'autre commencement, le fait poétique de l'œuvre de Dieu*, p. 158s.

(Jn 20,19). [iv] *Salutation* : « Paix à vous » (Jn 20,19.21). [v] *L'exposition du corps* : « il leur montra ses mains et son côté » (Jn 20,20). [vi] *L'accueil des disciples* : « les disciples furent donc remplis de joie à la vue du Seigneur » (Jn 20,20). [vii] *Relation rhizomique* : « comme le Père m'a envoyé, moi aussi je vous envoie » (Jn 20,21). [viii] *Le souffle de l'Esprit sur les disciples* : « il souffla sur eux, et il leur dit : 'Recevez l'Esprit Saint' » (Jn 20,22). [ix] *Rétablir la relation* : « les péchés seront remis à ceux qui vous les remettent » (Jn 20,23). [x] *Simultanéité du geste et de la parole* : « ayant dit cela » (Jn 20,20.22). Selon les détails que nous venons d'évoquer, nous nous demandons en quoi l'événement de la résurrection est une poétique de la vie. Deux expressions de Jésus nous amènent à penser ce lien. La *première expression* se trouve dans l'épisode de Lazare lorsque Jésus dit à Marthe : « Je suis la Résurrection et la Vie » (Jn 11,25). La *seconde expression* est celle que nous avons déjà mentionnée à plusieurs reprises : « De même que le Père relève les morts et les fait vivre, ainsi le Fils fait vivre » (Jn 5,21). Il est dit pareillement pour l'Esprit : « C'est l'esprit qui fait vivre » (Jn 6,63).

[3] *Une relation d'amour et d'amitié* advenue à partir de l'autre. À la veille de sa passion, Jésus insiste sur l'envoi du 'Paraclet' pour être avec les disciples, en ces termes : « Je prierai le Père, et il vous donnera un autre 'Paraclet' pour être avec vous à jamais, l'Esprit de vérité » (Jn 14,16-17). Il nous intéresse de retenir l'entrée en scène de quelqu'un d'autre, qui est le Paraclet, évoqué par ces termes : « un autre », avec ce principe de relation : « pour être-avec-vous » et, le temps de sa demeure : « à jamais ». Il s'agit de penser l'institution d'une communauté poétique. Une telle institution s'esquisse en filigrane au cours des chapitres précédents dans la concrétisation d'un *champ de relation* qui s'affirme moins dans la perspective du « je-tu » que dans celle de l'« être-avec », un tel champ de relation se tisse à partir de l'« autre ».

Lié à ce que nous venons d'indiquer, au chapitre précédent, nous avons évoqué l'acte de Jésus de donner sa propre vie, un acte par lequel nous découvrons l'expression *primordiale* d'un geste qui fait vivre. Nous avons dit que Jésus ouvre un horizon de convivialité selon cette expression : « Personne n'a de plus grand amour (*agapè*) que celui qui livre sa vie pour ses amis (*philein*) » (Jn 15,13). En tenant compte de ce passage, Jésus lui-même met en affinité l'amour et l'amitié. Selon ce présupposé de base, nous allons découvrir dans l'ensemble du récit johannique comment apparaît une poétique de l'amour et de l'amitié dans les composants de la relation Père, Fils et Esprit Saint en lien avec les disciples. L'enjeu est de nous demander en quoi cette relation d'amour et d'amitié est un indice du surgissement d'une communauté poétique. À cet effet, nous allons reprendre les termes de notre *économie théâtrale* concernant de nouvelles expressions d'une théâtralité corporelle : proximité, rhizome et pollinisation.

En tenant compte de la façon dont les termes évoqués interviendront dans ce chapitre afin de reconnaître, devant l'horizon de l'événement de la résurrection, le surgissement d'une *communauté poétique*, nous observons en filigrane une affinité qui se tisse entre la *gloire* et le *sensible*, entre l'*esprit* et la *chair* et entre l'*amour* et l'*amitié*. Par la suite nous aborderons cette première affinité qui se tisse entre la *doxologie johannique* et le *monde sensible*.

## 1. L'aspect poétique de la gloire de Dieu

Le fait d'aborder à présent la *doxologie johannique* a pour but de reconnaître le lien avec notre recherche autour de la *poétique du geste* comme opération expressive du corps, qui fonde un avenir. À cet effet, nous allons étudier la spécificité johannique de la « *doxa* » reliée à la signification du « *kabod* » de l'Ancien Testament. Tout en tenant compte que le terme « *doxa* » est un attribut référé à Dieu, notre tentative est de découvrir une *expérience sensible* qui évoque cette notion pour penser la spécificité johannique de l'*institution* d'une *communauté poétique*.

### a- Le fond sensible de la '*doxa*'

Selon l'étude proposée par Ceslas Spicq, dès ses premiers emplois, le terme '*doxa*', signifie « attente, ce que l'on croit possible<sup>187</sup> » et sur cette base, il indique « opinion, avis, sentiment<sup>188</sup> ». L'évolution sémantique de ce terme se trouve dans la *Septante* non plus comme la simple '*opinion*', mais comme une référence au terme '*kabod*' de l'Ancien Testament qui « évoque l'idée de pesanteur, ce qui donne du poids, [...] un poids éternel de gloire, donc de la considération, du respect, notamment le pouvoir ou la richesse<sup>189</sup> ». D'où vient que ce terme '*kabod*' dans l'Ancien Testament dénote le sens de « l'apparition de la gloire de Iahvé » (Ex 16,10 ; Lév 9,6.23). En fait, cette *gloire* est conçue « tantôt comme une manifestation de la divinité

---

<sup>187</sup> SPICQ Ceslas, *Lexique théologique du Nouveau Testament*, Paris, Cerf, [1978] 1991, p. 372.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 372.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 374.



(Is. 40,5), tantôt comme une image de Iahvé<sup>190</sup>. À cet effet, Spicq observe que la *doxa biblique* est « la manifestation de la présence et de l'action du Dieu invisible et transcendant ; [elle] relève de l'expérience sensible, encore que son caractère fulgurant ne puisse être perçu par les yeux de chair (Ex 33,22) ; mais on la contemple par l'esprit<sup>191</sup> ». Sur ce point, nous avons évoqué au chapitre 2, l'apparition de la 'gloire' de Dieu dans la nuée pour indiquer la *présence de Dieu* dans la 'tente' du rendez-vous. Ainsi, le peuple de Dieu perçoit l'éclatante manifestation de la présence de Dieu lorsque sa 'gloire' apparaît dans la nuée qui guide le peuple au désert (Ex 16,10). Cette même 'gloire' couvre le mont Sinaï et descend sur la 'tente' (Ex 24,16-17).

La remarque que nous venons de faire, permet de souligner l'aspect sensible de la 'gloire'. Tantôt dans la *tente de l'Exode* tantôt dans la *tente de l'Exil*, la 'gloire' de Dieu se montre *par et à travers* la nuée. La manifestation sensible de Dieu se montre en se cachant dans la nuée. À cet effet, nous revenons à la considération de Merleau-Ponty sur la conscience perceptive :

Toute perception n'est perception de quelque chose qu'en étant aussi relative imperception d'un horizon ou d'un fond, qu'elle implique, mais ne thématise pas. La conscience perceptive est donc indirecte ou même inversée par rapport à un idéal d'adéquation qu'elle présume, mais qu'elle ne regarde pas en face<sup>192</sup>.

De ce passage nous soulignons le fait que le monde perçu apparaît relié à un champ ouvert et jamais isolable de son fond de manifestation. Selon cet acte de perception, nous pouvons dire que la 'gloire' – la manifestation éclatante – de Dieu, se montre dans l'Ancien Testament *par et à travers* des vestiges sensibles sous formes de 'feu', de 'nuage' et de 'voix'. Cette expérience charnelle de Dieu s'opère indirectement ; c'est-à-dire, Dieu ne se montre pas directement comme un 'en-soi' isolable, mais il se rend perceptible au milieu d'un *champ de relations* qu'il entretient avec les hommes et les autres composants de la création.

En effet, ce *champ de relations* par lequel se rend perceptible la manifestation resplendissante de Dieu, nous permet de penser la 'doxa' comme l'épaisseur du phénomène sensible qui enveloppe l'acte de la perception de l'homme croyant lorsqu'il fait l'expérience de la présence de Dieu au milieu du monde. Cet aspect sensible de la 'doxa' s'exprime comme l'épaisseur d'une *atmosphère* ou comme un *champ magnétique* de la réalité divine qui enveloppe et entoure l'expérience croyante de la manifestation de la présence divine au milieu du monde. D'où vient que l'expérience croyante, d'une part, et la manifestation de la présence divine, d'autre part,

---

<sup>190</sup> SPICQ Ceslas, *Lexique théologique du Nouveau Testament*, Paris, Cerf, [1978] 1991, p. 376.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 376.

<sup>192</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Résumés de cours, Collège de France 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968, p. 12.

s'enveloppent et s'entourent dans la même *atmosphère* de la relation réciproque. Avec les termes de Merleau-Ponty, nous pouvons dire que Dieu se montre *par* et *à travers* des moyens sensibles, « parce que c'est peut-être une loi de l'ontologie d'être toujours indirecte, et de ne conduire à l'être qu'à partir des êtres<sup>193</sup> ». Ce *fond sensible* des êtres pluriels à l'horizon duquel se tisse la présence divine, nous amène à penser « dans l'être même [...] un mouvement<sup>194</sup> ». En termes de Merleau-Ponty, le fait de découvrir le mouvement dans l'être veut dire que :

L'action physique n'est plus la trace dans un espace et un temps absolus d'un individu absolu qui la transmettrait à d'autres individus absolus. Les êtres physiques ne sont plus des 'natures', mais des 'structures d'un ensemble d'opérations'. [...] Le tissu du monde c'est une cristallisation à la surface d'un 'brouillard' (Eddington)<sup>195</sup> ».

Qu'est-ce qui nous fait dire qu'en Dieu lui-même il y a un 'mouvement' ou un acte de faire (agir) ? En tenant compte de la notion de « nature » abordée par Merleau-Ponty, nous disons que le *tissu perceptif (doxa)* de la présence de Dieu au milieu du monde est fait d'une « structure d'un ensemble d'opérations<sup>196</sup> ». En fait, ce *fond sensible (doxa)* est « *ce qui fait*, simplement et d'un seul coup, qu'il y ait telle structure cohérente de l'être<sup>197</sup> ». Selon les termes de la *pensée biblique*, un tel *fond sensible* est étroitement lié à l'acte même du '*faire*' de Dieu. Ainsi, dans le livre de la Genèse, nous observons ce *fond sensible* de la manière suivante : « au commencement la terre était déserte et vide. Il y avait des ténèbres au-dessus de l'Abîme et l'esprit de Dieu planait au-dessus des eaux » (Gn 1,1-2). L'*espace scénique* indiqué par ce *fond sensible* d'une terre déserte et vide (espace) et des ténèbres de l'abîme (atmosphère) est, dès le 'commencement', habité par l'*esprit de Dieu* qui planait sur cette scène.

Ensuite, repérons l'acte du '*faire*' de Dieu indiqué en ces termes : « Dieu dit qu'il y ait [...] et il y eut » (Gn 1,3). Dans ce récit originel de la création, nous reconnaissons la mise en place d'une *structure d'un ensemble d'opération* : l'espace scénique, l'esprit qui habite cet espace, la parole de Dieu et son acte de faire. Dieu est aperçu, selon le récit, dans ce tissu sensible de gestes, de paroles et d'une structure scénique. Dans l'acte de création de Dieu que nous venons d'évoquer, nous admettons, selon la pensée de Merleau-Ponty, qu'un tel acte de faire, nous met encore « en présence d'une cohésion des parties de l'organisme entre elles, de l'organisme et de l'entourage, de l'organisme et de l'organisme dans l'espèce, qui est une sorte de

---

<sup>193</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Résumés de cours, Collège de France 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968, p. 125.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 131.

présignification<sup>198</sup>». Selon cette perspective, la « *doxa* » en tant que *fond sensible* de la présence de Dieu au milieu du monde nous ramène à penser que l'*être* même de Dieu est déjà un « *faire* », puisque, originairement, il se montre dans l'acte de faire. Nous verrons par la suite, comment apparaît la correspondance de ce '*fond sensible*' de la *doxa* et de l'*acte de faire* (l'agir) de Dieu dans le récit johannique.

La manifestation de la présence de Dieu dans l'Ancien Testament se fait *par* et *à travers* des phénomènes naturels (nuages, feux), comme, pour le Nouveau Testament, Dieu se montre *par* et *à travers* le corps de l'homme Jésus. À cet effet, il nous faut découvrir comment le récit johannique exprime ce *fond sensible* et corporel de la '*doxa*'. Sur ce point, Spicq observe que « saint Jean a élaboré une notion théologique de la *gloire*, il l'a christianisée, en l'attribuant à Jésus-Christ, tout en mettant en relation avec la gloire de Dieu. C'est, en effet, pour révéler sa *doxa* que Dieu a envoyé son Fils ici-bas<sup>199</sup> ». En cohérence avec le *fond sensible* de la '*gloire*' de l'Ancien Testament, Jean lui attribue une épaisseur de chair puisque c'est dans la chair de l'homme Jésus que désormais nous est accessible la découverte de la présence de Dieu au milieu du monde.

Ainsi, dans le prologue, le *Logos* advenu dans la chair de l'homme Jésus est présenté en tant que « lumière, la véritable, qui illumine tout homme, venait dans le monde. Il était dans le monde, et par lui le monde *a paru* (*ginomai*), et le monde ne l'a pas connu » (Jn 1,9-10). Repérons l'affinité entre le *corps* lumineux du *Logos* advenu dans la chair de l'homme Jésus qui éclaire tout *homme* et son *acte* de faire venir le *monde* dans une existence historique (*ginomai*). En fait, ce *Logos* qui « était auprès de Dieu » (Jn 1,1) se présente en tant que « lumière [qui] brille dans les ténèbres » (Jn 1,4) montrant ainsi une autre perspective de la manifestation sensible de la '*gloire*'.

Nous allons repérer par la suite comment apparaît cette nouvelle sensibilité de la '*gloire*'. En effet, nous avons noté que dans l'Ancien Testament, la manifestation sensible de la '*gloire*' se montre à travers la nuée et celle-ci permet à l'homme croyant de reconnaître la présence éclatante de Dieu au milieu de son peuple. Or, selon le prologue de Jean, la '*lumière*' n'est plus pour éclairer le regard du croyant vers Dieu à travers la nuée, mais la lumière vient de la part de Dieu pour éclairer l'homme tout entier en l'engageant dans l'existence historique du monde. Dans cette perspective, la présence lumineuse du corps de Jésus ouvre le *fond sensible* d'une inter-corporalité qui se découvre agissant dans l'œuvre de Dieu au cours de laquelle se

---

<sup>198</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Résumés de cours, Collège de France 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968, p. 133.

<sup>199</sup> SPICQ Ceslas, *Lexique théologique du Nouveau Testament*, Paris, Cerf, [1978] 1991, p. 384.

constitue « une structure d'un ensemble d'opérations<sup>200</sup> » au milieu du monde. D'où vient que les disciples pourront dire : « nous avons contemplé sa gloire, gloire comme celle que tient de son Père un Fils unique » (Jn 1,14). Comme nous l'avons constaté dans la scène des noces à Cana<sup>201</sup>, la manifestation de la *gloire* de Jésus est étroitement liée à la structure d'un ensemble d'opérations entre Jésus et les siens.

Bien que le récit johannique relie la *gloire* au sens de l'honneur, de la louange et de la réputation, il ne se limite pas à définir une opinion sur le *statut divin* puisque le sens johannique de la *gloire* enveloppe la *structure d'un ensemble d'opérations* où sont concernés le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples. Un exemple de cette *opération d'ensemble* se trouve dans l'épisode de Lazare lorsque Jésus signale : « Cette maladie ne va pas à la mort, mais elle est en vue de la *gloire (doxa)* de Dieu, afin que par elle soit *glorifié (doxazo)* le Fils de Dieu » (Jn 11,4). En fait, le *fond sensible* de la manifestation éclatante de la présence de Dieu se situe entre l'acte de Jésus et le corps de Lazare où se rend effectivement visible la présence agissante de Dieu. Ce *fond sensible* ne s'arrête pas au moment spectaculaire de l'œuvre puisqu'il révèle et met en lumière également l'effectivité du geste de Jésus. Ainsi, dans le geste de Jésus qui se montre réellement à travers le corps de Lazare, se manifeste d'une manière sensible la présence agissante du Père avec son Fils.

Cette présence agissante du Père que nous venons d'évoquer, se manifeste *effectivement* et de manière plus sensible au cours de la passion du Fils. Nous avons constaté au chapitre précédent que le silence de Dieu enveloppe l'événement de la passion de Jésus comme la manifestation originelle et à l'état naissant de la présence de Dieu. Du fond même du silence émerge l'acte poétique du Père qui fait vivre. Ainsi, c'est *par* et *à travers* l'épaisseur du silence que le Père se montre agissant dans toute sa splendeur. À cet effet et tel que nous la trouvons décrite dans le discours d'adieu de Jésus adressé au Père du chapitre 17, l'heure de la croix est l'événement décisif de l'exaltation et de la manifestation de la présence agissante de Dieu parmi les hommes.

À propos de l'exaltation dans la croix, Zumstein évoque son enjeu décisif dans les termes suivants : « l'instant est décisif : la croix imminente va, en effet, décider de l'avenir de l'œuvre du Fils. En sollicitant sa glorification (Jn 17,5), le Fils prie en vérité pour que la croix soit le lieu de son élévation et non de son anéantissement<sup>202</sup> ». Dans cette perspective, Edgar

---

<sup>200</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Résumés de cours, Collège de France 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968, p. 129.

<sup>201</sup> Cf. L'heure qui n'est pas arrivée, p. 200s.

<sup>202</sup> ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 168.

Haulotte, dans son œuvre intitulée *Le concept de croix*, relie la *gloire* à la réalité du *grain de blé* qui tombe en terre (Jn 12,23). En fait, pour l'auteur, « si Jésus pense à une 'glorification', c'est sous un tout autre mode : celui du grain de blé qui tombe en terre (Jn 12,23-24)<sup>203</sup> ». Ce mode de '*grain de blé*' tombé en terre évoque également l'onction johannique '*sur les pieds*' (Jn 12,3). Pour Haulotte, l'emplacement de l'onction 'sur les pieds' chez Jean et non 'sur la tête' comme chez les synoptiques, est significatif, puisque, dit l'auteur, « Si en Jn 12,32, Jésus attirera tout à lui quand il sera 'élevé', Jean a besoin de *marquer par ce geste* que ce ne serait pas par les attraits de l'honneur<sup>204</sup> ». Ainsi, chez Jean, la manifestation de la *gloire* en tant que présence agissante de Dieu parmi les hommes, se montre *dans* et *à travers* ce corps blessé du Christ. C'est pourquoi le '*fond sensible*' de la *doxa* johannique n'est pas là pour exalter le statut divin au sens de l'honneur, de la louange et de la réputation, mais pour révéler dans et à travers ce *Logos fait chair*, la manifestation agissante de Dieu parmi les hommes, lorsque Jésus lui-même dit : « Mon Père travaille jusqu'à présent, et moi aussi je travaille » (Jn 5,17).

## b- L'avènement d'un geste

Nous venons de constater que chez Jean le *fond sensible* de la *doxa* est lié à la chair de l'homme Jésus. Ce '*fond sensible*' a le caractère du '*grain de blé*' tombé en terre et relève de la même expression paradoxale que celle de l'exaltation dans la croix. À ce moment de notre étude, nous nous demandons comment ce *fond sensible* de la '*gloire*', enveloppé d'une chair blessée et exaltée, fonde un avenir et institue un monde du geste. Nous allons comprendre cette '*institution*' du geste selon les termes de Merleau-Ponty, de la manière suivante :

On entendait ici par institution ces événements d'une expérience qui la dotent de dimensions durables, par rapport auxquelles toute une série d'autres expériences auront sens, formeront une suite pensable ou une histoire, – ou encore les événements qui déposent en moi un sens, non pas à titre de survivance et de résidu, mais comme appel à une suite, exigence d'un avenir<sup>205</sup>.

<sup>203</sup> HAULOTTE Edgar, *Le concept de croix*, Paris, Desclée-Proost France, 1991, p. 71.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>205</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *L'institution, la passivité, note de cours au Collège de France (1954-1955)*, Textes établis par Dominique DARMAILLACQ, Claude LEFORT et Stéphanie MÉNASÉ, Paris, Belin, 2003, p. 124.

L'événement de la croix fonde, chez Jean, une '*institution*' dotée d'une dimension durable, forme une suite pensable, dépose un sens et demande un avenir. Ainsi, par exemple, lors de l'épisode de la première visite de Jésus au temple à Jérusalem, au moment où il annonce la destruction du sanctuaire et que, par la suite, « en trois jours, [il] le relèverait » (Jn 2,19). Sur ce point, le narrateur fait cette remarque : « Mais lui parlait du Sanctuaire de son corps. Lors donc qu'il se fut relevé d'entre les morts, ses disciples se souvinrent qu'il disait cela » (Jn 2,21-22). À cet effet, la correspondance entre le passé (la visite au temple) et l'avenir (le corps relevé d'entre les morts) montre, selon Merleau-Ponty, une « simultanété, [une] cristallisation l'un sur l'autre du passé et de l'avenir<sup>206</sup> ». D'où vient que les disciples pourront se référer, au *présent-vivant* de leur existence, à ce '*logos silencieux*' du *geste* de l'événement du corps blessé de Jésus (croix) et de la réalité du relèvement d'entre les morts (résurrection). Avec les termes de Merleau-Ponty, cette référence au *présent vivant* évoque le sens de l'institution du geste de la manière suivante :

[Une telle] institution n'est ni perçue, ni pensée comme un concept ; c'est ce avec quoi je compte à chaque moment, qui ne se voit nulle part et est supposé par tout le visible d'un homme, c'est ce dont il s'agit à chaque moment et qui n'a pas de nom ni d'identité dans nos théories de la conscience<sup>207</sup>.

Le sens d'*institution*, qui apparaît dans ce passage en tant qu'*installation* dans une expérience sensible avec une promesse d'avenir, nous permet d'entendre la compréhension johannique de la *doxa divine* comme le *fond sensible* de la présence agissante de Dieu. Ainsi, le *fond sensible* de la *doxa divine* est la permanence de la présence de Dieu au milieu du monde qui se manifeste de manière latente dans chaque moment de l'opération expressive du corps. Ainsi, Jésus peut dire encore dans chaque opération expressive des disciples, « c'est le Père demeurant en moi qui fait ses œuvres » (Jn 14,10).

De manière à bien situer le sens de l'avènement du geste de Jésus dans les actes des disciples, nous revenons à la dramatique de Balthasar à propos de sa lecture eschatologique du drame du Christ. En effet, nous avons constaté que la force de gravité du drame balthasarien se trouve hors scène et après l'accomplissement de l'action. En fait, la passion ne trouve son sens qu'après l'action. Ainsi, le spectacle dramatique pour l'auteur n'acquiert son importance qu'au moment du jugement dernier. Selon cette perspective, nous pouvons remarquer chez Balthasar l'usage classique du drame selon lequel une œuvre dramatique est composée d'un

---

<sup>206</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *L'institution, la passivité, note de cours au Collège de France (1954-1955)*, Textes établis par Dominique DARMAILLACQ, Claude LEFORT et Stéphanie MÉNASÉ, Paris, Belin, 2003, p. 124.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 43.

commencement, d'un milieu et d'un dénouement final. Cet acte final est particulièrement significatif pour l'auteur puisque celui-ci est joué hors scène et que c'est cet acte qui donne sens à l'ensemble du drame.

Or, selon l'*économie poétique* de notre *lecture johannique*<sup>208</sup>, nous avons reconnu la structure dramatique suggérée par le récit johannique. Ainsi, dès le départ, nous sommes conduits à insister sur l'étroite correspondance de *deux commencements*, l'incarnation et la résurrection ; *puis*, nous avons été amenés à repérer à l'intérieur de ces deux commencements l'émergence d'un '*milieu*' où se déploie la présence des corps en geste au cours d'un acte dramatique ; *ensuite*, au lieu de proposer une '*fin*', le récit johannique nous dévoile le '*présent vivant*' de l'expressivité poétique du geste capable d'*instituer* un avenir. En ce qui concerne ce dernier aspect, il s'agit de penser l'*avènement du geste* comme un « événement matrice, ouvrant un champ historique qui a unité<sup>209</sup> ». Cet *événement matrice* – l'événement-Christ – qui, avec les termes de Merleau-Ponty, « fait qu'il y a ouverture d'un champ, d'un avenir selon des dimensions, d'où possibilité d'une aventure commune et d'une histoire comme conscience<sup>210</sup> ».

Le '*logos silencieux*' du geste de Jésus qui se montre par l'*événement matrice* de l'un et de l'autre commencement (incarnation-résurrection) ouvre un champ et un avenir inter-corporel aux disciples. En fait, le geste de Jésus en tant qu'*événement matrice* se concrétise par le *présent vivant* des disciples où se rend visible un ensemble d'opérations communes. En fait, le geste de Jésus sur lequel les disciples comptent à chaque moment de leur existence se déploie dans leurs gestes, ce geste est signifié avec force dans l'évangile de Jean lorsque Jésus dit :

Celui qui croit en moi *fera* (*poiein*), lui aussi, les œuvres que moi je *fais* (*poiein*), et il en *fera* (*poiein*) de *plus grandes* (*meizon*), parce que moi je vais vers le Père, et tout ce que vous demanderez en mon Nom, je le *ferai* (*poiein*), pour que le Père soit *glorifié* (*doxa*) dans le Fils. Si vous me demandez quelque chose en mon Nom, moi je le *ferai* (*poiein*), (Jn 14,12-14).

En tenant compte de la problématique concernant l'*avènement du geste* au sens merleau-pontinien d'« institution d'un avenir<sup>211</sup> » qui ouvre un champ d'événements, nous nous demandons ce que signifie que les disciples seront de plus grands poètes que le Christ ? Comment comprendre la poétique des disciples en l'absence du Christ ? Voyons comment apparaît cet *avènement du geste*. D'*abord*, selon le passage johannique que nous venons d'évoquer,

---

<sup>208</sup> Cf. Concernant l'Évangile de Jean, pp. 78-87.

<sup>209</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *L'institution, la passivité, note de cours au Collège de France (1954-1955)*, Textes établis par Dominique DARMAILLACQ, Claude LEFORT et Stéphanie MÉNASÉ, Paris, Belin, 2003, p. 44.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 38.

nous repérons un lien fort entre la *poétique* (*poiein*) et la *gloire* (*doxa*) dans la relation qui se tisse entre le Père, le Fils et les disciples. En fait, ce passage johannique nous montre le *fond sensible* de l'*événement-Christ* cristallisé dans un seul tissu, reliant les gestes et paroles de l'avant-pâques et ceux de l'après-pâques. Ainsi, le *fond sensible* où se rend perceptible la présence agissante de Dieu comprend l'ensemble de l'*événement-Christ* : incarnation, croix et résurrection. Cela nous montre que l'acte poétique du Père manifesté dans et par la chair de son Fils se prolonge dans et par les gestes et paroles des disciples de l'après-pâques. Sur ce point, nous retenons ce que Zumstein observe par rapport à l'*institution* du geste de Jésus précisée en ces termes :

L'avenir de la révélation – sa permanence – est assuré du fait que les 'œuvres' accomplies par le Christ et qui concernent son activité de Révéléateur, ne vont pas cesser avec son départ, mais vont se poursuivre par l'entremise des disciples<sup>212</sup>.

Retenons par la suite l'affinité qui unit l'acte de faire de Jésus et celui des disciples. Comme l'observe Léon-Dufour, « on s'aperçoit en effet que le croyant fera non pas les œuvres que Jésus *a faites*, mais celles que Jésus *est en train de faire* (*hà egò poió*, au présent) et qu'il fera (*poiéso*, au futur) : le Glorifié continue d'agir d'après du Père<sup>213</sup> ». Cette remarque de l'auteur atteste le sens johannique de la '*poétique*' comme un *acte en train de se faire* qui embrasse dans un seul *fond sensible* les gestes et paroles de l'avant-pâques et ceux de l'après-pâques. Il s'agit d'un *présent-vivant* où se rencontrent Jésus et les disciples autour d'un même *acte de faire* qui consiste dans l'accomplissement de l'œuvre du Père. À ce propos, Léon-Dufour souligne le sens de cet acte partagé entre Jésus et ses disciples : « Le jeu de deux sujets – 'moi' et 'il' – pour le même verbe 'faire' montre que les œuvres annoncées résultent d'une synergie : comme l'agir du Père passait dans celui de Jésus, l'agir du Fils passe dans le 'faire' des disciples<sup>214</sup> ».

En effet, que peut signifier que les disciples seront de *plus grands poètes* que le Christ ? L'expression '*plus grand*' (*meizon*) chez Jean n'a pas un sens quantitatif (*me-gas*), comme nous l'avons déjà évoqué dans le chapitre précédent<sup>215</sup>, mais elle relève d'une excellence qualitative. Pour comprendre ce « *surplus* » poétique des disciples, il nous faut revenir au sens johannique de la '*poétique*'. Nous avons dit que la *poétique* chez Jean embrasse dans une même réalité l'acteur et son œuvre. En effet, les *grandes œuvres* des disciples sont reliées à la profondeur même de la relation qu'ils vivent avec le Fils et le Père. Ainsi, le comparatif « *plus grand* » ne dit pas une divergence quantitative, mais il évoque plutôt une *grandeur expressive* des œuvres des disciples qui dévoile le *fond sensible* de la profondeur même de la relation qu'ils vivent avec

<sup>212</sup> ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 70.

<sup>213</sup> LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l'Évangile selon Jean*, tome III, Seuil, Paris, 1993, p. 107.

<sup>214</sup> *Ibid.*, pp. 107-108.

<sup>215</sup> Cf. Une nouvelle relation, p. 444s.



Dieu. Ce *surplus poétique* des disciples est significatif chez Jean dans l'épisode du lavement des pieds en ces termes :

Comprenez-vous ce que je vous *ai fait (poiein)*? [...] Si donc je vous ai lavé les pieds, moi, le Seigneur et le Maître, vous devez, vous aussi, vous laver les pieds les uns aux autres. Car c'est un exemple que je vous ai donné, pour que, comme moi je vous *ai fait (poiein)*, vous *fassiez (poiein) ainsi (kai)* vous aussi. En vérité, en vérité je vous le dis : Le serviteur n'est pas plus grand que son seigneur, ni l'envoyé plus grand que celui qui l'a envoyé. Sachant cela, heureux êtes-vous si vous le *faites (poiein)* ! (Jn 13,12-17).

Dans ce passage, nous repérons le sens de *l'avènement du geste* institué par Jésus. En fait, moins qu'une explication du geste que Jésus vient de 'faire', il institue la 'suite' d'un acte de faire que les disciples sont en train de vivre tout en étant engagés dans un 'avenir' ouvert à d'autres événements. Ainsi, *l'acte expressif* du lavement des pieds que Jésus vient de '*montrer*' (*hypódeigma*) aux disciples est un *événement matrice* qui demande une suite, une continuité et un avenir. Le geste de Jésus est donc une ouverture à la créativité des disciples afin qu'ils se reconnaissent eux aussi participants au grand *tissu sensible* d'un *surplus poétique* de l'œuvre de Dieu. Il s'agit de se retrouver existant *en poète* avec les autres au milieu du monde. Autrement dit, *l'acte de faire* de Jésus est l'expression même de *l'acte de faire* du Père auquel les disciples sont introduits : une *relation poétique fondatrice* tissée entre Jésus et le Père. Sur ce point, Léon-Dufour note que « le verbe 'donner' pris au sens fort, [évoque] l'action de Christ [qui] dure encore<sup>216</sup> » dans les gestes des disciples. De même, l'usage du terme 'en vue de' (*kathós*) suivi de la conjonction '*ainsi*' (*kai*), « il peut avoir le sens de fondation, d'engendrement<sup>217</sup> ». Selon cette perspective, la démonstration du geste que Jésus vient de '*donner*' (*dédoka*), *institue* donc un avenir poétique pour les disciples.

L'insistance johannique de *l'acte de faire* renforce le lien de la relation entre Jésus et les disciples et renvoie aussi à une autre expression de *l'avènement du geste* : « le serviteur n'est pas plus grand que son seigneur, ni l'envoyé plus grand que celui qui l'a envoyé » (Jn 13,16). À cet effet, la différence de niveau dans la relation entre le maître et les disciples, entre l'envoyeur et l'envoyé est désormais effacée. En fait, *l'acte de faire* l'œuvre du Père relie intrinsèquement le Fils, le Père et les disciples et lève toute dissymétrie dans cette communauté de vie. Selon cette perspective, *l'acte de faire* est au centre de la relation de communion de vie qui se tisse entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples.

---

<sup>216</sup> LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l'Évangile selon Jean*, tome III, Seuil, Paris, 1993, p. 37, note 47.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 37, note 48.

Une telle existence poétique originelle anticipe et inaugure un champ de relation où, selon l'expression de Merleau-Ponty, « les êtres vivants ne sont plus superposés les uns aux autres, mais le dépassement, de l'un à l'autre, est, pour ainsi dire, plutôt latéral que frontal et l'on constate toutes sortes d'anticipations et de réminiscences<sup>218</sup> ». Ainsi, la relation de Jésus avec son Père est étroitement liée à son *acte de faire*, en montrant que : « Le Fils ne peut rien faire de lui-même, mais seulement ce qu'il voit faire au Père, car ce que fait Celui-là, le Fils aussi le fait pareillement » (Jn 5,19). Moins qu'une imitation de ce que Jésus voit faire du Père, il s'agit plutôt d'un prolongement de l'acte de faire du Père, puisque dans l'acte même du Père, il y a déjà à l'état naissant l'action de Jésus. D'où vient que Jésus pourra dire : « les œuvres que le Père m'a données pour que je les accomplisse, ces œuvres mêmes que je fais témoignent à mon sujet que c'est le Père qui m'a envoyé » (Jn 5,36). Le rayonnement de la présence agissante de Dieu se montre par les œuvres de Jésus.

Cette manifestation agissante du Père dans l'œuvre du Fils n'est pas '*frontale*' mais '*latérale*' pour dire que l'*acte de faire* de Jésus ne se situe pas dans une opération de cause et d'effet qui ramènerait à l'état de produit final l'être idéal de l'acte originel du Père. En effet, dans cet acte opératoire du Fils qu'il a promis de mettre continuellement à l'œuvre, sont impliqués les disciples, comme en témoigne le passage suivant : « Je ne vous appelle plus serviteurs, parce que le serviteur ne sait pas ce que fait son seigneur, mais je vous ai appelés amis parce que tout ce que j'ai entendu de mon Père, je vous l'ai fait connaître » (Jn 15,15). En fait, l'œuvre primordiale du Père apparaît à travers celle du Fils et enfin, à travers celle des disciples comme un 'dépassement qualitatif' continué de leurs incarnations collectives au milieu du monde.

Selon les passages johanniques évoqués, Dieu se montre originellement par et à travers son acte de faire, par une action qui est le prolongement de son être. Comme l'observe Merleau-Ponty, à propos de l'être de la rose « qu'il n'a pas de cause hors de soi et qu'il n'est pas davantage cause de soi, il est sans fondement, il est l'absence par principe de tout fondement<sup>219</sup> ». Il s'agit de penser l'*acte de faire* comme le « rayonnement de l'être actif, [au sens d'une] action d'*ester*<sup>220</sup> ». Nous avons remarqué au chapitre II, ce verbe « *ester* » (terme médiéval) dénote le sens de se tenir debout en train d'exister au milieu d'une situation donnée. En fait, ce qui relie le Père au Fils et ceux-ci aux disciples est cet acte de se tenir debout dans le '*maintenant*' incessant de l'existence, un acte au cours duquel se montre une poétique collective.

---

<sup>218</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Résumés de cours, Collège de France 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968, p. 137.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 155.

Dans cette *mystique du faire*, le Père ne se présente pas comme une instance en surplomb extérieure aux disciples, ou comme l'observe Merleau-Ponty par rapport au mot d'être :

[II] n'est pas comme les autres un signe auquel on puisse faire correspondre une 'représentation' ou d'un objet : son sens n'est pas distinct de son opération, par lui, c'est l'Être qui parle en nous plutôt que nous ne parlons de l'Être<sup>221</sup>.

Nous allons traiter par la suite du deuxième aspect de notre interrogation relative au surgissement d'une *communauté poétique*, aspect qui relève de la correspondance entre l'*esprit* et la *chair* selon l'événement de la résurrection.

## 2. La chair poétique de l'événement pascal

Nous venons d'aborder le *fond sensible* et corporel de la *doxa* où se rend visible la présence agissante du Père au milieu du monde. Comme nous l'avons aperçu, le sens johannique de la '*doxa*' relève d'un acte collectif où interviennent le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples. En fait, il s'agit, selon les termes de Merleau-Ponty, d'« une structure d'un ensemble d'opérations<sup>222</sup> ». Nous venons de reconnaître également le sens johannique de l'*avènement du geste* pour penser le surgissement d'une *communauté poétique*. Sur ce point, nous retenons le sens d'une *relation poétique fondatrice* où toute dissymétrie est levée au cours de l'*acte de faire* l'œuvre du Père qui relie intrinsèquement le Fils, le Père, l'Esprit Saint et les disciples. Ainsi, cet *acte de faire*, l'œuvre du Père en tant qu'*événement matrice*, demande une suite, une continuité et un avenir.

À cet effet, nous nous demandons ce qui est en dernière ressort cet acte de faire. Nous avons évoqué à plusieurs reprises la réalité de cet *acte de faire*, l'œuvre du Père, et constaté qu'il relève d'une *poétique de la vie*. En fait, l'accomplissement de cette œuvre concerne l'acte de *faire-vivre* (*ζωοποιεῖν*). Sur ce point, comment le récit johannique nous dévoile-t-il selon l'événement de la résurrection, un tel *acte de faire-vivre* ? Et comment ce faire-vivre marque-t-il l'origine du surgissement d'une *communauté poétique* à l'état naissant ? Le récit johannique sur la résurrection,

---

<sup>221</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Résumés de cours, Collège de France 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968, p. 155.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 129.

particulièrement les versets Jn 20,19-29, nous permettra d'avancer dans notre recherche sur le surgissement de la *communauté poétique*. Il s'agit de penser la *chair pascale*, au sens d'une *poésie in statu nascendi* et en train d'exister, comme l'accomplissement de l'œuvre du Père.

### a- Se tenir au milieu

Lors du *deuxième chapitre*<sup>223</sup>, nous avons abordé la première partie du récit johannique concernant la rencontre de Marie de Magdala avec le Ressuscité « le matin du premier jour de la semaine » (Jn 20,1). D'après le récit que nous étudierons à présent (Jn 20,19-29), nous sommes situés au « soir de ce même jour, le premier de la semaine » (Jn 20,19). Comme nous le pouvons noter, nous assistons à la fraîcheur d'une journée inauguratrice d'une nouvelle convivialité. Plusieurs événements se sont passés pendant cette journée qui se résument par cette expression : « J'ai vu le Seigneur » (Jn 20,18). Avant de conclure cette journée chargée de surprise, voici que Jésus vient et se tient au milieu d'eux. Comme nous l'avons déjà évoqué, la disposition corporelle de « se tenir au milieu » relie l'ensemble de la vie de Jésus.

En effet, le prologue nous a indiqué le mode de la présence du *Logos* qui se fait chair dans le corps de l'homme Jésus en ces termes : « Le *Logos* est devenu chair, et il a dressé sa tente parmi nous » (Jn 1,14). *Ensuite*, Jean Baptiste nous indique le mode de la présence de Jésus au cours de sa vie publique, en ces termes : « Au milieu de vous se tient quelqu'un que vous ne connaissez pas » (Jn 1,26). *Puis*, au cours de la passion, lors de la crucifixion, Jésus est placé, encore une fois, au milieu : « C'est là qu'ils le crucifièrent, ainsi que deux autres avec lui, un de chaque côté et Jésus au milieu » (Jn 19,18). *Enfin*, arrivée le soir de ce premier jour de la semaine, les disciples se sont rassemblés et voici que le Maître s'est mis au milieu d'eux : « Jésus vint et *se tint debout (histem)* au milieu d'eux » (Jn 20,19). Nous nous demandons à ce point de notre recherche, quel est le sens de cette disposition corporelle d'une « *tenue collective* » pour penser le surgissement d'une *communauté poétique*. Il s'agit de penser le phénomène d'une *tenue collective* du corps qui émerge de cet événement pascal.

Comment penser une *tenue collective* inaugurée en ce premier jour de la semaine qui ne soit pas étrangère au '*fond sensible*' de la *doxa* johannique ? Un tel *fond sensible*, nous l'avons vu, n'est

---

<sup>223</sup> Cf. L'autre commencement, le fait poétique de l'œuvre de Dieu, p. 158s.

pas d'abord de l'ordre d'une interaction sociale intéressée par la mise en valeur de la déférence à l'égard de l'« *honneur* » personnel, mais il s'agit plutôt d'une ligne de conduite qui relève d'une relation horizontale qualitative à la façon du grain de blé tombé en terre. Jésus signifie, par cette réalité, l'horizon de la *gloire* qui révèle d'une manière sensible la présence toujours agissante du Père au milieu du monde : « Si le grain de blé tombe en terre ne meurt, il reste seul ; mais s'il meurt, il porte beaucoup de fruit. Qui aime sa vie la perd, et qui hait sa vie en ce monde la conservera pour la vie éternelle » (Jn 12,24-25). Comme l'observe Léon-Dufour, l'image du grain de blé est employée chez Paul pour signifier « la transformation des corps lors de la résurrection finale (1Co 15,35-38), [...] chez Jean, dans le contexte de l'heure, le grain est identifié au Christ lui-même<sup>224</sup> ».

Ce contraste entre le grain qui ne meurt pas mais reste seul sans rien donner et ce grain qui meurt pour se multiplier est tout à fait significatif. Sur ce point, Léon-Dufour note : « le grain qui meurt ne reste pas seul, c'est-à-dire solitaire, mais il produit d'autres grains, en abondance ; la glorification est décrite à travers cette multiplication<sup>225</sup> ». En fait, le grain de blé qui ne meurt pas se réfère à celui qui s'attache à sa propre vie et reste solitaire comme si sa propre vie se suffisait à elle-même dans ce monde ; par contre, le grain de blé qui est tombé en terre et meurt, évoque le détachement de sa propre vie et le consentement à une suite et à un avenir de multiplication d'autres vies que la sienne. Cette attitude fait entrer ainsi dans une *relation rhizomique* capable de connexions multiples et de relations diversifiées.

En effet, le soir du premier jour de la semaine, les disciples se sont confrontés aux deux modes de disposition du grain de blé. Comme l'observe Zumstein, d'une part, « en l'absence de Jésus, ils sont saisis par la peur et coupés du monde, [et d'autre part,] le rassemblement des disciples en un même lieu le premier jour de la semaine, [...] en quête de la présence de son Seigneur<sup>226</sup> ». Ainsi, les disciples se sont confrontés, pour donner suite à l'événement-Christ, à la dure réalité de la possibilité d'une aventure commune qui se cristallise sous forme d'un avenir marqué par la crainte et l'enfermement. Or, c'est la présence du Ressuscité qui *se tient debout au milieu* d'eux qui rend impossible cette éventualité. Le Ressuscité se tient au milieu des siens alors même qu'ils sont encore enfermés sur eux-mêmes par crainte des opposants. Cette même présence qui advient d'une manière nouvelle ouvrira de même aux disciples la possibilité d'une nouvelle sensibilité pour agir et réagir : « Les disciples furent donc remplis de joie à la vue du Seigneur » (Jn 20,20b).

---

<sup>224</sup> LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l'Évangile selon Jean*, tome II, Seuil, Paris, 1990, p. 462.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 462.

<sup>226</sup> ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, pp. 283-284.

De quel *agir corporel* peut-il surgir de cette *joie pascale* qui vient d'effacer la peur et l'enfermement des disciples pour les ouvrir au lien avec les autres et à son interaction dans le monde ? Quel *mouvement corporel* émerge au cours d'une telle interaction marquée par la *joie pascale* ? L'intérêt de mettre en valeur la disposition corporelle émergeant de l'événement pascal est-elle une simple affaire de posture ? En fait, le récit ne nous dit pas que les disciples sont dans une position assise ce soir du premier jour de la semaine, ce qui nous paraîtrait indiquer qu'ils sont aussi debout. Comme l'observe Zumstein, « le verbe '*histem?*' (se tenir) [est] proche de '*anistem?*' (se lever), *terminus technicus* de la résurrection<sup>227</sup> ». Ainsi, la disposition de Jésus de *se tenir debout au milieu* des disciples, nous permet de penser comme la disposition par excellence d'un corps qui est embrasé par la joie pascale. Alors, les disciples, en se tenant debout eux aussi, pourront participer de la rencontre avec le Vivant. Cette disposition corporelle marquée par la joie de la rencontre nous renvoie à la semaine inaugurale de la vie publique de Jésus lorsqu'il rencontre ses premiers disciples, telle que nous le raconte le récit johannique (Jn 1,35-51).

Qu'est-ce qui nous fait dire que les disciples se tenaient debout à la façon du Ressuscité ? En fait, ce *geste corporel* de 'se lever' (*anistem?*) est aussi un terme technique qui sert pour indiquer la résurrection et il apparaît dans le récit johannique selon trois modalités : [i] Le Fils *ressuscitera* (*anistem?*) les siens et ceux qui croient en lui au dernier jour (Jn 6,39.40.44.54 ; 11,23.24) ; [ii] Le premier jour de la semaine, au tombeau, les disciples ne comprenaient pas encore que Jésus devait *ressusciter* (*anistem?*) des morts (Jn 20,9) ; [iii] Dans l'épisode de Lazare, après que Jésus assure à Marthe que son frère *ressuscitera* (Jn 11,23), ce même terme apparaît dans l'évocation du geste de Marie : « Les Juifs [...] voyant que bien vite Marie *s'était levée* (*anistem?*) et qu'elle était sortie, la suivirent » (Jn 11,31). En fait, l'acte de *se lever* de Marie est déjà *in statu nascendi* l'expression de la vie pascale donnée par le Vivant, puisque, Marie ne va pas au tombeau pour pleurer le corps mort de son frère Lazare comme le croyaient les personnes qui l'accompagnent, mais elle va à la rencontre de Jésus, celui qui est la « Résurrection et la Vie » (Jn 11,25). En effet, la disposition corporelle de Marie de '*se lever*' vers celui qui est la Vie, est l'annonce encore éphémère d'un champ ouvert qu'elle anticipe, celui de l'avenir de l'événement pascal ici encore en filigrane. À cet effet, les disciples qui se sont rassemblés le soir du premier jour de la semaine, amplifient cette expression de Marie puisqu'ils sont enveloppés par la présence vivante du Ressuscité qui se tient au milieu d'eux au point d'être remplis d'une joie qu'embrase l'ensemble des participants.

---

<sup>227</sup> ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 284, note 11.

La densité de la rencontre avec le Vivant est capable de faire exister en eux une joie durable, celle d'avoir vu le Seigneur. Cet acte de voir le Seigneur implique, comme l'observe Léon-Dufour, « que la relation avec lui est définitive<sup>228</sup> ». En fait, entre la présence inattendue du Ressuscité au milieu des disciples et la réaction sensible de ces derniers signifiée par la joie, Jésus accomplit un *acte poétique* fondateur où le geste et la parole se rencontrent en ces termes : « Jésus leur dit : 'Paix à vous !' Et ayant dit cela, il leur montra ses mains et son *côté (pleura)* » (Jn 20,19-20). La paix de Jésus n'est pas de l'ordre d'une simple salutation sémitique traditionnelle, mais elle est l'expression effective de sa promesse faite au cours de sa passion : « Je vous laisse la paix, c'est ma paix que je vous donne ; ce n'est pas comme le monde la donne que moi je vous la donne » (Jn 14,27).

Comme l'observe Zumstein, le départ de Jésus « et son élévation sont inséparables du don de la paix eschatologique. En d'autres termes, la paix est fruit de la croix et de la résurrection. Il ne s'agit pas d'un souhait, mais d'un don réel<sup>229</sup> ». En fait, la paix est un phénomène perceptible dans la convivialité humaine au temps postpascal. La paix, comme la 'gloire', est le *fond sensible* où se manifeste la vie du Ressuscité. D'après Zumstein, la paix désigne :

La plénitude de vie voulue et instaurée par Dieu. [...] Il s'agit d'une paix qui n'est pas soumise aux conventions, aux jeux de pouvoir, aux aléas et à la précarité du monde, mais qui a son fondement en Dieu<sup>230</sup>.

Nous pouvons noter le dévoilement progressif du sens de cette *disposition corporelle* de se tenir debout au milieu des autres. Ainsi, l'acte corporel de *se tenir debout* au milieu des siens est l'expression par excellence de celui qui a vaincu la mort. Cette *station debout* est reliée à l'acte poétique où le Ressuscité donne sa paix aux siens en leur montrant ses mains et son côté. Sur ce point, Zumstein souligne l'unité johannique de l'événement pascal :

Le Ressuscité se fait reconnaître des siens en montrant ses mains et son côté. En exhibant les stigmates de son supplice, il fait comprendre que lui, le Ressuscité, ne saurait être dissocié du Crucifié. Pour Jean, en effet, croix et élévation forment une unité<sup>231</sup>.

En tenant compte notre recherche autour du surgissement d'une *communauté poétique*, qu'est-ce que pourrait nous indiquer cette série d'actes poétiques de Jésus de [i] se tenir debout au milieu, [ii] de donner la paix aux siens, [iii] et de montrer ses mains et son côté ?

---

<sup>228</sup> LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l'Évangile selon Jean*, tome IV, Seuil, Paris, 1996, p. 233.

<sup>229</sup> ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 284.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 284.

L'avènement de la paix dans l'existence pascalle des disciples au milieu du monde ne peut pas se comprendre sans le *fond sensible* du corps blessé de Jésus mis à mort sur la croix. Sur ce point, l'insistance johannique sur le *côté ouvert* par le coup de lance (Jn 19,34 ; 20,20.25.27) du soldat lors de la crucifixion de Jésus, nous situe face à une *ouverture*, comme l'atteste Zumstein en ces termes : « il y va de l'ouverture de la porte de la vie, ouverture qui est mise en relation avec l'ouverture de l'arche de Noé, l'ouverture du côté d'Adam<sup>232</sup> ». En fait, cette *ouverture du côté* nous met devant l'émergence d'une relation de réciprocité et de partage avec les autres, une telle relation qui n'est plus hiérarchique ni dissymétrique, mais fondée de côté, l'un et l'autre côté à côté. Par cet acte de montrer son côté ouvert, le Ressuscité fonde l'ouverture au monde pour les disciples, ceux-ci qui sont en train de s'engager pour se mettre à côté des autres qui ont eux aussi leurs côtés blessés dans l'interaction humaine où la réalité de la paix n'a pas encore pris chair.

En fait, les termes que nous avons adoptés pour signifier de nouvelles expressions de théâtralité – *proximité*, *rhizome* et *pollinisation* – trouvent leur sens et leur fondement dans cette nouvelle convivialité pascalle née du *côté ouvert* de Jésus. Pour ce qui relève de la '*proximité*', au temps pascal, la relation est désormais une coprésence côté à côté. Il s'agit d'une *proximité* qui a le caractère d'une relation entre frères et sœurs dans la reconnaissance d'un même Père, puisque Jésus lui-même signifie cette nouvelle réalité lorsqu'il dit à Marie de Magdala : « Va-t-en vers mes frères et dis-leur : Je monte vers mon Père et votre Père, vers mon Dieu et votre Dieu » (Jn 20,17). Selon Léon-Dufour, « par le passage pascal [de Jésus] il existe désormais un nouveau mode de relation entre le Père et les disciples, entre Dieu et les disciples<sup>233</sup> » et nous ajoutons, entre les disciples eux-mêmes !

Quant à la *théâtralité rhizomique* de l'existence pascalle des disciples, elle relève d'un réseau de mouvements corporels aux connexions multiples et aux relations plurielles. Nous trouvons un exemple de ce *réseau rhizomique* dans l'*Apologie à Diognète*, une œuvre qui « n'est ni signée ni datée<sup>234</sup> » et que par « sa teneur appartient aux préoccupations du IIe siècle<sup>235</sup> ». Repérons quelques traits de ce texte :

Les Chrétiens ne se distinguent du reste des hommes ni par leur terre, ni par leur langage, ni par leurs vêtements. Ils n'habitent pas de villes qui leur soient propres, ils n'usent d'aucun dialecte étrange, leur genre de vie n'a rien de remarquable. Ce ne sont pas, non, les spéculations d'une curiosité indiscreète qui leur ont fait acquérir leurs connaissances, et ils ne sont pas non plus,

<sup>232</sup> ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 258, note 8.

<sup>233</sup> LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l'Évangile selon Jean*, tome IV, Seuil, Paris, 1996, p. 225.

<sup>234</sup> APOLOGIE À DIOGNÈTE, Traduction par Michel BOURLET, Introduction et notes par Roland MINNERATH, Paris, Migne, 2002, p. 9.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 16.



comme quelques-uns, les champions d'une doctrine simplement humaine. Ils habitent les cités grecques ou barbares, chacun selon son destin ; ils se conforment aux usages locaux en ce qui concerne le vêtement, la nourriture et le reste du mode de vie ; mais leur *vie communautaire* (*politeia*) a manifestement quelque chose d'étonnant et de proprement paradoxal. [...] La chair est sa demeure, mais il ne vit pas selon la chair. Son existence se passe sur la terre, mais il est citoyen du ciel. [...] En un mot, les chrétiens sont au monde ce que l'âme est au corps<sup>236</sup>.

Ce passage de la *lettre* met en évidence l'ouverture originelle au monde où les chrétiens fondent leur vie. Ainsi, les chrétiens vivent au milieu d'un réseau multiple de connexions où n'importe quel point d'une situation donnée peut être connecté avec n'importe quel autre. En fait, les chrétiens ne cherchent pas à se distinguer des autres par ce qui est commun aux autres (langue, culture, pays, vêtements) ni même à se replier sur eux-mêmes par la puissance de leur doctrine, mais ils ont à rayonner là où ils sont le caractère merveilleux et paradoxal de l'existence vécue à la suite du Christ. En effet, ce '*bios*' chrétien (la façon de vivre) ou la '*politeia*' poétique (l'acte communautaire de faire) des chrétiens dans le monde rend bien compte de ce que pourrait signifier le fait de vivre côte-à-côte avec les autres au milieu du monde dans un réseau de *relation rhizomique*.

Enfin, le troisième mode d'expression de la théâtralité relève de l'*acte pollinique*. Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre d'ouverture<sup>237</sup>, l'acte pollinique se réfère au transport du pollen d'une plante à une autre lorsque les abeilles butinent le nectar sur les fleurs. Les grains de pollen se fixent et s'accrochent dans le corps des abeilles au moment où elles voltigent de fleur en fleur, de manière à ce que, lors de ce passage d'une fleur à l'autre, le pollen s'accroche au stigmate du pistil opérant ainsi l'acte de la fécondation.

En fait, nous empruntons la réalité de cet *acte pollinique* pour signifier que la rencontre des croyants avec les autres au milieu du monde n'est pas '*frontale*' mais '*latérale*'. Autrement dit, l'*acte de se tenir debout au milieu du monde* avec les autres est un acte qui se fait côte-à-côte. Avec les termes de Merleau-Ponty nous pouvons dire que cet *acte pollinique* relève de l'être intégral qui « est non devant moi, mais à l'intersection de mes vues et à l'intersection de mes vues et de celles des autres, à l'intersection de mes actes et à l'intersection de mes actes et de ceux des autres<sup>238</sup> ». En fait, l'*acte pollinique* rend compte de cette transversalité dans la relation qu'implique l'engagement côte à côte dans le monde pour l'avènement de la paix et cet avènement ne cherche rien d'autre que de rendre perceptible la présence agissante de Dieu au milieu du monde.

---

<sup>236</sup> APOLOGIE À DIOGNÈTE, Traduction par Michel BOURLET, Introduction et notes par Roland MINNERATH, Paris, Migne, 2002, *V*, 1-4.8-9, pp. 48-50.

<sup>237</sup> Cf. *Nouvelles expressions d'une théâtralité corporelle, pollinisation*, p. 47.

<sup>238</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 114.

Nous allons aborder par la suite l'autre aspect de la *chair poétique* de l'événement pascal signifié par le *souffle de l'Esprit* sur les disciples et leur envoi dans le monde.

## **b- Le souffle de l'Esprit**

Nous sommes amenés par la suite à découvrir le lien qui se tisse entre l'*esprit* et la *chair* au cours de ce temps pascal, tel que nous trouvons l'esquissé dans le récit johannique. Pour avancer dans la découverte du surgissement d'une *communauté poétique*, nous retenons les points suivants de ce que nous avons dit plus haut : [i] La '*gloire*' est, selon Jean, le *fond sensible* d'un *ensemble d'opérations* qui rend perceptible la présence agissante de Dieu au milieu du monde. Cette présence se montre *par* et *à travers* la chair de l'homme Jésus en lien avec ses disciples. [ii] L'acte corporel du Ressuscité de *se tenir debout* au milieu des siens est, nous l'avons dit, l'expression par excellence de celui qui a vaincu la mort. C'est dans cette *station debout* que le Ressuscité inaugure un acte poétique où il donne sa paix aux disciples au moment où il montre ses mains et son côté. [iii] L'insistance johannique à signifier le *côté ouvert* du Christ nous met devant l'émergence d'une relation de proximité qui fonde une convivialité de réciprocité et de partage. En fait, en tenant compte de ces traces évoquées, nous allons poursuivre notre étude concernant le surgissement de la *communauté poétique* à l'horizon du temps nouveau ouvert par l'événement pascal.

Plusieurs détails apparaissent au cours de la semaine inaugurale (entre le premier et le huitième jour) de la nouvelle existence des disciples dans ce nouveau temps qui s'ouvre devant eux. Voyons ce que dit le récit johannique :

Jésus leur dit donc de nouveau : 'Paix à vous ! Comme le Père m'a envoyé, moi aussi je vous envoie'. Et ayant dit cela, il souffla sur eux, et il leur dit : 'Recevez l'Esprit Saint. Les péchés seront remis à ceux à qui vous les remettrez, ils seront retenus à ceux à qui vous les retiendrez'. Thomas, l'un d'entre les Douze, appelé Didyme, n'était pas avec eux lorsque vint Jésus. Les autres disciples lui disaient donc : 'Nous avons vu le Seigneur'. Mais il leur dit : Si je ne vois dans ses mains la marque des clous, si je ne mets mon doigt à la place des clous, si je ne mets ma main dans son côté, non, je ne croirai pas (Jn 20,21-25).

Nous allons observer, dans ce passage, comment se succèdent progressivement les différents actes de l'*institution* de la *communauté poétique* : [i] le renouvellement du don de la paix ;

[ii] l'envoi des disciples ; [iii] l'acte du souffle de l'Esprit Saint ; [iv] le pouvoir de pardonner ; [v] le drame de l'absence de Thomas qui réclame, à son tour, de voir et de toucher le corps blessé du Ressuscité.

Tout d'*abord*, le Ressuscité fonde l'avenir poétique des disciples sur l'effectivité de la '*paix*' comme empreinte charnelle de la communauté pascale. Autrement dit, la présence agissante du Père est désormais signifiée par l'*empreinte charnelle* de la *paix* qui habite la vie nouvelle des disciples. Cette *empreinte* relève de la réalité même du grain de blé tombé en terre accomplie dans l'événement de la croix et signifié ici par le Ressuscité avec l'exposition des stigmates encore présents dans ses mains et dans son côté. En fait, cette *empreinte* d'où advient la paix, nous dévoile que le Fils – le grain de blé tombé en terre – ne reste pas seul, comme lui-même l'a dit, « Je ne suis pas seul, parce que le Père est avec moi » (Jn 16,32), puisqu'il *institue* (forme une suite et un avenir) d'autres serviteurs. Ainsi, *comme* le Père l'a envoyé pour se révéler au monde, il envoie aussi les disciples. Léon-Dufour observe que la conjonction '*comme*' (*kathôsis*) ne relève pas d'« une simple comparaison entre deux actes d'envoi, mais souligne la continuité intrinsèque d'une mission unique : le Fils étend aux disciples sa mission propre, reçue du Père<sup>239</sup> ». En fait, cette poétique de l'envoi au monde relie dans une même réalité la croix et la résurrection, puisque dans la prière de Jésus adressée au Père, il est signifié comme un acte déjà accompli : « Comme (*kathôsis*) tu m'as envoyé dans le monde, moi aussi je les ai envoyés dans le monde » (Jn 17,18). En quoi consiste l'envoi des disciples au monde ? L'envoi des disciples engage tout ce qui relève de la *poétique de la vie*, comme Jésus lui-même l'a signifié en ces termes : « De même que le Père relève les morts et les fait vivre, ainsi le Fils fait vivre » (Jn 5,21). Cette même poétique de la vie concerne pareillement l'action de l'Esprit : « C'est l'esprit qui fait vivre » (Jn 6,63).

En lien à la *poétique de la vie* qui concerne le Père, le Fils, l'Esprit Saint et, désormais, les disciples, par l'acte de l'envoi au monde, Jésus accomplit le geste d'insuffler aux disciples le souffle de la vie divine, selon les termes suivants : « il souffla sur eux, et il leur dit : 'Recevez l'Esprit Saint' » (Jn 20,22). Le geste du Ressuscité met en acte le geste primordial de Dieu dans la création de l'homme : « Iahvé forma l'homme, poussière provenant du sol, et il insuffla en ses narines une haleine de vie et l'homme devint un être vivant » (Gn 2,7). Comme l'observe Léon-Dufour, « l'allusion à l'acte créateur est d'autant plus nette que le verbe '*emphysáo*' (*enephyseō* – souffler), utilisé seulement ici dans le Nouveau Testament, est le même que dans

---

<sup>239</sup> LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l'Évangile selon Jean*, tome IV, Seuil, Paris, 1996, p. 234.

Gn 2,7 et Sagesse 15,11<sup>240</sup>). L'usage de ce verbe nous fait comprendre que « Jésus glorifié communique l'Esprit qui fait [vivre] l'homme<sup>241</sup> ». Au lieu de parler de l'acte de Jésus comme d'une création nouvelle, nous préférons faire valoir les termes du récit johannique qui évoquent un tel acte de Jésus une *poétique de la vie*, celui qui *fait vivre* (*ζωοποιεῖν*).

L'œuvre poétique du Ressuscité est d'insuffler chez les disciples le souffle de la vie divine puisqu'il a en lui la vie du Père : « De même en effet que le Père a la vie en *lui-même*, ainsi il a donné (*didimoi*) pareillement au Fils d'avoir la vie en *lui-même* » (Jn 5,26). La source de la vie est le Père, elle se prolonge dans le corps du Fils et s'ouvre pareillement aux disciples :

De même que le Père, qui est vivant, m'a envoyé et que moi je vis par le Père, ainsi celui qui me consomme vivra, lui aussi, par moi (Jn 6,57).

Ainsi, l'acte poétique de la vie (*ζωοποιεῖν*) de ce temps pascal se montre par et à travers le souffle que le Ressuscité donne aux disciples. À cet effet, le Père se montre *vivant* dans la *vie* du Fils lorsque celui-ci insuffle sur les corps des disciples le souffle de l'Esprit. En fait, l'habitation et la demeure, dans cette synergie de vie, est désormais perceptible dans le corps des disciples et se signifie par le geste de se rassembler habituellement autour du Ressuscité. Là où les disciples se rassemblent, le Vivant est au milieu d'eux, comme nous l'attestent les deux versets suivants : « [au] lieu où se trouvaient les disciples, Jésus vint et se tint au milieu d'eux » (Jn 20,19) et, « huit jours après, les disciples étaient de nouveau à l'intérieur. Vint Jésus, [...] se tint au milieu d'eux » (Jn 20,26).

En tenant compte de cet horizon sensible de la *poétique de la vie*, nous nous demandons comment comprendre le lien entre la *doxa* johannique et le *souffle de l'Esprit* que le Ressuscité vient de donner aux disciples ? Nous trouvons chez Grégoire de Nysse, dans l'homélie 15 à propos du *Cantique des cantiques*, une lecture johannique du lien entre la *gloire* et l'*Esprit Saint*. L'auteur comprend le don de l'Esprit Saint (Jn 20,22) du Ressuscité aux disciples selon le don de la '*gloire*' que le Fils a reçu du Père et qu'il a donné aux siens ; ce passage se situe au moment où le Fils prie le Père juste avant sa passion : « La gloire que tu m'as donnée, je la leur ai donnée, pour qu'ils soient un comme nous sommes un » (Jn 17,22). Voici comment Grégoire de Nysse met en lien ces deux passages :

Par l'unité de l'Esprit Saint étant liés au lien de la paix, ils seront tous un seul corps et un seul Esprit. [...] Or, le lien de cette unité est la gloire. Or que l'Esprit Saint soit appelé gloire, aucun de ceux qui examinent la question ne saurait le contredire, en étant attentif aux paroles même du

---

<sup>240</sup> LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l'Évangile selon Jean*, tome IV, Seuil, Paris, 1996, p. 236.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 236.

Seigneur : 'La gloire que tu m'as donnée, je la leur ai donnée' (Jn 17,22). En effet, il leur a réellement donné une telle gloire quand il a dit : 'Recevez l'Esprit Saint' (20,22)<sup>242</sup>.

Selon ce passage, l'*Esprit Saint* est identifié à la *gloire* que Jésus donne aux disciples. À partir de ce lien entre l'*Esprit* et la *gloire* suggéré par Grégoire de Nysse, nous sommes autorisés à comprendre leur interdépendance dans la concrétisation d'un *fond sensible* de l'existence charnelle au milieu du monde. Autrement dit, l'Esprit n'est pas à part de la chair du monde. L'enjeu de la correspondance entre l'aspect sensible de la *doxa johannique* et le don de l'*Esprit Saint* insufflé par le Ressuscité sur les disciples, relève de ce que Merleau-Ponty signifie en ces termes : « nous ne sommes pas esprit et corps, conscience *en face du* monde, mais esprit incarné, être-au-monde<sup>243</sup> ». À cet effet, un tel *esprit incarné* évoque ce que Merleau-Ponty dit par rapport au geste : « le sens d'un geste est immédiatement lisible dans le geste<sup>244</sup> ». Ainsi, l'aspect sensible de la *doxa johannique* apparaît à travers les gestes et les paroles de Jésus en lien aux disciples à la façon d'une structure d'un ensemble d'opérations. C'est par et à travers cet ensemble d'opérations gestuelles des corps que se montre l'agir du Père.

Le *geste* de Jésus d'insuffler sur les disciples le souffle de l'Esprit, n'est pas de l'ordre d'un rite de communication d'un pouvoir qu'il donne aux disciples, mais il relève de l'incarnation même de l'Esprit dans les corps des disciples, telle que le livre d'Ézéchiel déjà le signifiait :

Voici que moi je vais *faire venir* (*enphýsesen*) en vous un esprit et vous vivrez. Je mettrai sur vous des nerfs, je ferai croître sur vous de la chair, je vous recouvrirai de peau, je mettrai en vous un esprit, vous vivrez et vous saurez que je suis Iahvé (Ez 37,5-6).

Cela signifie que la *gloire*, le *tissu sensible* où se montre la présence agissante du Père, est l'existence même des croyants qui vivent avec les autres au milieu du monde. En fait, le '*geste*' de l'acte de l'effusion de l'Esprit du Ressuscité est l'expression effective de l'incarnation de l'Esprit dans les corps des disciples.

Nous venons de signifier l'union de la *Gloire* et de l'*Esprit* coexistant l'un et l'autre dans un *fond sensible*, – structure d'un ensemble d'opérations –, un fond *par et à travers* lequel apparaît la présence agissante de Dieu parmi nous. À cet effet, lorsque nous avons abordé plus haut

---

<sup>242</sup> GRÉGOIRE DE NYSSE, « Homélies sur les Cantiques des Cantiques » (extraits), in, Mariette CANÉVET (traduction), *La colombe et la ténèbre*, Paris, Orante, 1967, pp. 203-204. Sur ce point, voir l'article de Luis LADARIA, « La 'unción de la gloria celeste', Gloria y Espíritu Santo en Hilario de Poitiers », in, *RCatT XXV* (2000), pp. 131-140.

<sup>243</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, [Nagel : 1966]1996, p. 92. Sur ce point, l'auteur observe dans *Causeries 1948* (enregistrement radiophonique), établies et annotées par Stéphanie MÉNASÉ, Paris, Seuil, 2002, p. 23 : « l'homme n'est pas un esprit et un corps, mais un esprit avec un corps, et qui n'accède à la vérité des choses que parce que son corps est comme fiché en elles ».

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 73.

*l'avènement du geste*, nous avons souligné l'insistance johannique sur *l'acte de faire* dans la relation entre Jésus et les disciples. En effet, nous avons dit que *l'acte de faire* est au centre de la relation levant toute dissymétrie dans cette communion de vie qui se tisse entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples. En tenant compte de cette *existence poétique originelle* fondée sur *l'acte de faire*, nous nous demandons en quoi le lien entre *l'Esprit* et le *geste* nous permet de comprendre l'enjeu d'une nouvelle existence inter-corporelle marquée par l'événement pascal. Pour comprendre l'enjeu de cet aspect charnel et communautaire de l'effusion de l'Esprit, le récit johannique rapporte deux actes qui se produisent au même endroit et en des temps différents où l'aspect gestuel de l'événement est mis en valeur. Il s'agit du *geste* de l'effusion de l'Esprit et du *geste* de Thomas.

Pour ce qui concerne l'épisode de Thomas, celui-ci était absent lors de la première rencontre des disciples avec le Ressuscité au cours duquel ce dernier leur insuffle l'Esprit Saint. Afin de compenser cette absence, Thomas veut '*voir*' et '*toucher*' le corps du Ressuscité, et il conditionne à ce même acte la possibilité même d'affirmer son expérience de foi :

Si je ne vois dans ses mains la marque des clous, si je ne mets mon doigt à la place des clous et si je ne mets ma main dans son côté, je ne croirai pas (Jn 20,25).

Cette exigence de Thomas de vouloir une vérification sensible de la réalité du corps du Ressuscité attire le reproche de Jésus dans les termes suivants : « Cesse de te montrer incroyant, mais croyant » (Jn 20,27). Retenons cette insistance du disciple qui réclame un contact visuel et tactile avec le Ressuscité comme la manifestation et l'expression personnelle de son acte de foi. Dans cette volonté de voir et de toucher son maître, qu'est-ce qui manifeste d'incrédulité de Thomas ? Pourquoi la réaction de ce disciple ne correspondrait-elle pas effectivement à l'expression même d'une nouvelle existence inaugurée par le Ressuscité ?

Afin de bien comprendre l'exigence de Thomas, il nous faudra la situer dans le contexte de la communauté johannique. Comme l'observe Zumstein, le problème évoqué dans cet épisode « reflète la préoccupation des communautés johanniques, [puisqu'elles] n'ont connu ni le Jésus historique, ni la première génération des disciples. À l'exemple de Thomas, [...] leur foi s'appuie exclusivement sur la parole des premiers témoins<sup>245</sup> ». À cet effet, « Thomas se singularise par son absence d'expérience pascale. En ce sens, il est le paradigme du chrétien de la seconde génération<sup>246</sup> ». L'attitude de Thomas relève, en effet, de la recherche d'une preuve qui confirme le témoignage des disciples de la première génération. Sur ce point, Zumstein

---

<sup>245</sup> ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, pp. 289-290.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 290.

note que l'exigence d'une telle preuve fondée sur la « vérification empirique de la réalité de la résurrection, [...] en fonction des critères en usage dans le monde (voir et toucher), [cette exigence de] Thomas entend soumettre le divin et sa vérité à son jugement d'homme<sup>247</sup> ». Ce qui est problématique dans la prétention de ce disciple apparaît lorsqu'il veut lire la réalité selon sa propre vérité et selon ses propres critères de vérification.

En effet, l'exigence d'une *vérification empirique* de la réalité de la résurrection selon l'usage du corps telle que la demande Thomas nous permet de bien préciser la *portée poétique* du geste. Autrement dit, le geste est-il, après tout, un *arrangement empirique* de représentation d'un événement du passé ayant comme finalité la production d'une œuvre qui soit l'aboutissement d'une similitude, d'une coïncidence et d'une analogie à un modèle préexistant ? En quoi l'événement pascal en tant qu'*institution* d'un avenir marquée par l'effusion de l'Esprit nous permet-il de sortir de l'encadrement empirique pour penser le *geste* en termes *poétiques* ? En fait, nous pouvons reconnaître dans l'attitude de Thomas le refus de l'expérience de l'autre pourtant nécessaire pour fonder en elle son acte de croire. Or, il veut s'assurer par lui-même – voyant et touchant – une *coïncidence* qui confirmerait une logique de la *mêmeté* entre le crucifié mort et le ressuscité vivant.

Dans les termes de Merleau-Ponty, le problème de Thomas est d'avoir « l'illusion d'accéder au cœur des choses, à l'objet même<sup>248</sup> ». Thomas veut trouver une réalité où le travail de la *mise en forme d'un monde* ne demande aucun engagement personnel pour lui. Selon cette pensée, pour que la réalité soit vraie, elle ne doit tolérer aucune différence autre qu'un rapport immédiat entre le modèle préexistant et ce qui est en train de se faire. Face à cette problématique de l'immédiateté naïve de la pure coïncidence, nous soulignons ici l'horizon de la phénoménalité *poétique du geste* qui est à la base de notre recherche. En fait, dans l'acte poétique, il n'y a pas de *prétention* (finalité) à faire quelque chose en vue de produire quelque chose. La *poétique de la vie*, telle que nous la trouvons chez Jean, est de l'ordre de l'Esprit qui enveloppe tous les composants de la relation – Père, Fils et Esprit Saint en lien avec les disciples – et elle se cristallise dans l'*expression corporelle* d'un acte en train de se faire (présent-vivant). Au lieu de penser une *logique de l'adéquation ou de l'équivalence*, nous préférons la démarche phénoménologique du '*tâtonnement*' qui est à la base même de la *mise en forme* d'un monde par l'essai.

---

<sup>247</sup> ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 290.

<sup>248</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Causeries 1948*, établies et annotées par Stéphanie MÉNASÉ, Paris, Seuil, 2002, p. 16.

Du côté des disciples, comment apparaît une telle cristallisation de l'Esprit dans l'*expression corporelle* d'un acte en train de se faire (présent-vivant) ? Sur ce point, Merleau-Ponty observe que « tous les vivants et nous-mêmes essayons de mettre en forme un monde qui n'est pas prédestiné aux entreprises de notre connaissance et de notre action<sup>249</sup> ». Cet acte originel de la *mise en forme* du monde par '*essai*' ou par '*tâtonnement*' constitue le *principe d'animalité* évoqué par Merleau-Ponty dans les termes suivants :

L'animal est le centre d'une sorte de 'mise en forme' du monde, c'est parce qu'il a un comportement, c'est parce que, dans les tâtonnements d'une conduite peu sûre, et peu capable d'acquisitions accumulées, il révèle en pleine lumière l'effort d'une existence jetée dans un monde dont elle n'a pas la clef, c'est sans doute parce qu'elle nous rappelle ainsi nos échecs immense dans les rêveries des primitifs comme dans celles de notre vie cachée<sup>250</sup>.

Cet acte originel de '*mise en forme du monde*' par tâtonnement, nous révèle une existence ouverte dont elle n'a pas la clé. Ainsi, pour Merleau-Ponty, l'*animalité* est à l'origine de l'acte humain :

L'animal nous donne cette surprise et ce choc, lui qui n'entre pas dans le monde humain et se contente de le subir, de nous montrer cependant des emblèmes de notre vie qui, ramenée ainsi au cœur de la nature originelle, perd du coup son évidence et sa suffisance<sup>251</sup>.

Cet *acte originel* de la mise en forme du monde par *tâtonnement* est déjà un acte poétique, puisque comme l'observe Merleau-Ponty, « si l'être animal est déjà un faire, il y a une action de l'animal qui n'est qu'un prolongement de son être<sup>252</sup> ». En revenant à l'épisode de Thomas, nous pouvons comprendre le reproche que Jésus lui a fait, – « ne te montre plus incrédule, mais croyant » (Jn 20,27). La foi demandée par Jésus au disciple apparaît dans l'engagement du disciple à la *mise en forme du monde* où tous les vivants participent dans la compréhension du monde. Il s'agit de *croire* dans l'institution d'un monde qui émerge par et à travers la diversité des gestes et des paroles conformément à l'expérience d'être avec les autres dans le 'maintenant' du monde. L'acte de croire est donc un acte de '*voir*' et de '*toucher*' le Vivant dans le monde. Il s'agit d'un retournement vers le monde pour reconnaître la présence vivante du Ressuscité par et à travers les gestes des 'autres' hommes et femmes que rencontrent les disciples.

---

<sup>249</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Causeries 1948*, établies et annotées par Stéphanie MÉNASÉ, Paris, Seuil, 2002, p. 38.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 40, note e.

<sup>252</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Résumés de cours, Collège de France 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968, p. 134.



À cet effet, Thomas apprendra à ‘voir’ et à ‘toucher’ le Vivant dans le monde. C’est à l’horizon d’une *mise en forme du monde* par le geste et avec les autres, que nous comprenons la suite du passage de la rencontre de Jésus avec Thomas. Ainsi, « huit jours après, dit le récit, les disciples étaient de nouveau à l’intérieur, et Thomas avec eux » (Jn 20,26). En fait, tout comme la dernière fois, « Vint Jésus, portes fermées ; il se tint au milieu et il dit : ‘Paix à vous !’ Ensuite, il dit à Thomas : Avance ton doigt ici et vois mes mains, avance ta main et mets-la dans mon côté » Jn 20,26-27). Le Vivant se rend présent dans le tissu d’une expérience communautaire. Comme l’observe Zumstein,

Thomas n’est plus en position de poser ses conditions, il est mis en situation de décision par l’invitation que le Christ lui adresse. [...] Cela signifie que la foi renonce à vouloir faire exister le Ressuscité dans l’ordre de l’empirique<sup>253</sup>.

À propos de cette nouvelle disposition de Thomas indiquée par son acte de ‘voir’ la présence vivante du Ressuscité au milieu des siens, Léon-Dufour note que « le disciple ne songe plus à toucher et se garde d’avancer sa main. [...] Au lieu de prendre à la lettre l’offre qui lui a été faite, il [proclame] sa confession de foi<sup>254</sup> ». C’est à ce moment-ci que le geste ne se limite plus à un acte particulier menaçant l’unité de l’ensemble du corps, mais c’est le corps tout entier du disciple qui devient geste. C’est le geste (du disciple) devant le geste (du Ressuscité) pour devenir ensuite, geste à travers le geste ! Selon les termes de Merleau-Ponty, cela veut dire que « chaque vision monoculaire, chaque toucher par une seule main, tout en ayant son visible, son tactile, est liée à chaque autre vision, à chaque autre toucher, de manière à faire avec eux l’expérience d’un seul corps devant un seul monde<sup>255</sup> ». Autrement dit, le geste du Ressuscité demeure vivant dans les gestes des disciples. Repérons encore une fois, comment Merleau-Ponty conçoit cette circulation d’énergie entre les corps qui interagissent dans le même monde :

Je regarde un paysage, [lors] que j’en parle avec quelqu’un : alors, par l’opération concordante de son corps et du mien, ce que je vois passe en lui, ce vert individuel de la prairie sous mes yeux envahit sa vision sans quitter la mienne, je reconnais dans mon vert son vert. [En fait,] ce n’est pas moi qui vois, pas lui qui voit, qu’une visibilité anonyme nous habite tous deux, une vision en général, en vertu de cette propriété primordiale qui appartient à la chair, étant ici et maintenant, de rayonner partout et à jamais, étant individuel, d’être aussi dimension et universel<sup>256</sup>.

Ce passage évoque l’enchevêtrement synergique de l’opération concordante entre l’un et l’autre corps agissant sur la scène du monde, au point d’instituer une vision commune en

---

<sup>253</sup> ZUMSTEIN Jean, *L’évangile selon Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 291.

<sup>254</sup> LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l’Évangile selon Jean*, tome IV, Seuil, Paris, 1996, pp. 248-249.

<sup>255</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l’invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 184.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 185.

reconnaissant dans le ‘vert’ de l’un, le ‘vert’ de l’autre. Cette *visibilité anonyme* qui habite les deux voyants, nous rapproche de l’effusion johannique de l’Esprit que le Ressuscité insuffle sur les disciples. L’habitation de l’Esprit Saint dans le corps des disciples, dispose à la *mise en forme du monde*, une existence engagée à laisser émerger une poétique de la vie dans l’interaction avec les autres au milieu du monde. Tout comme Thomas, qui a appris à reconnaître le Vivant en s’insérant avec les autres dans l’acte de l’expérience commune, l’avènement d’une *communauté poétique* relève, à cet effet, d’une coexistence où « nous empiétons l’un sur l’autre en tant que nous appartenons au même monde, [...] et que mes actes d’expression et ceux d’autrui relèvent de la même institution<sup>257</sup> ». Cette ‘*institution*’ expressive du corps, nous l’avons évoqué plus haut, décèle un avenir et une suite qui se concrétise au cours d’autres événements de l’expérience d’interaction avec les autres dans le monde.

Comme l’observe Merleau-Ponty, une telle « opération expressive [du corps], prise à l’état naissant, établit une situation commune qui n’est plus seulement communauté d’être mais communauté de *faire*<sup>258</sup> ». Pour l’auteur, c’est l’acte de la ‘parole’ qui fondera cette communauté de faire. En revanche, pour le récit johannique, la *communauté de faire* est fondée sur le geste exprimant un acte de *faire-vivre-ensemble* (*sugzoopiein*), où l’Esprit émerge du fond même des gestes. En lien à cet acte poétique du *faire ensemble*, nous allons aborder par la suite la correspondance entre l’amour et l’amitié qui fonde la relation entre le Père, le Fils et l’Esprit Saint en lien avec les disciples.

### 3. Une poétique du geste de l’amitié

Nous sommes amenés à aborder maintenant la *poétique du geste de l’amitié* qui fonde la relation entre le Père, le Fils et l’Esprit Saint en lien avec les disciples. Bien que nous ne traiterons pas d’une telle poétique dans tous ses détails<sup>259</sup>, nous allons pourtant en proposer quelques pistes significatives afin de reconnaître dans le récit johannique l’étroite correspondance entre la *poétique* et l’amitié dans la relation entre le Père, le Fils et l’Esprit Saint,

---

<sup>257</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 194.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>259</sup> Une telle *poétique du geste de l’amitié* exigerait le développement d’une autre thèse.

une relation qui se tisse en lien avec les disciples. Il s'agit de penser la phénoménalité poétique du geste de l'amitié qui se trouve dans la correspondance entre les deux verbes *agapao* (aimer) et *philein* (aimer d'amitié). Pour ce qui concerne l'Esprit Saint, le récit johannique n'établit pas explicitement un lien avec l'acte de l'amitié, mais il nous présente un autre aspect de cette relation où la présence de l'Esprit est fondamentale. Nous verrons par la suite comment apparaît chez Jean une *poétique de l'amitié* propre à nous faire comprendre un autre aspect de l'expression de la *communauté poétique*.

Au cours du chapitre précédent, nous avons abordé l'unité qui se tisse entre le Père et le Fils, une unité marquée par l'*amour* et à laquelle les disciples sont aussi introduits. À cet effet, nous avons repéré le sens profond de cet amour qui se donne jusqu'à la perte de la vie pour les amis. Dans cette manière de vivre, le récit johannique nous fait découvrir un *logos silencieux* qui se montre dans le *geste* de l'homme Jésus, un *geste* qui dévoile l'expression même de son existence avec les autres. En tenant compte de ce présupposé de base, nous allons découvrir quelques versets du récit johannique mettant en étroite correspondance la *poétique* et l'*amour d'amitié* dans le tissu relationnel du Père, du Fils et des disciples.

### **a- Une relation d'amour et d'amitié**

Nous avons déjà évoqué le fondement de la *poétique divine*, un tel fondement est l'amour : « Dieu en effet a tant *aimé* (*agapao*) le monde qu'il a *donné* (*dídomi*) le Fils, l'Unique, pour que tout homme qui croit en lui ne périsse pas, mais qu'il ait la vie éternelle » (Jn 3,16). La réalité fondatrice qui institue l'expression même de la relation de Dieu avec le monde est cet acte d'amour manifesté par le *don* (*dídomi*) du Fils au monde pour une poétique de la vie. À cet effet, le *fond sensible* accordé à la *doxa divine* et à l'*Esprit Saint*, apparaît à présent selon son expression la plus concrète dans cet acte originel de l'amour de Dieu pour l'humanité. L'expression la plus concrète de la relation de Dieu avec l'humanité est un acte d'amour qui se manifeste effectivement dans le geste de l'envoi de son Fils au monde où se tissent les relations inter-corporelles. Ainsi, le *fond sensible* où se montre la présence agissante de Dieu au

milieu du monde prend, dans cet acte d'amour, l'expression charnelle de son attachement pour l'humanité afin de lui partager sa propre vie divine.

Lié à cet acte originel de l'attachement de Dieu exprimant son amour pour l'humanité, nous observons une même intensité d'amour du Fils pour les siens. Ainsi, avant la fête de la Pâque, le récit johannique nous décrit cet amour du Fils : « Avant la fête de la Pâque, sachant qu'était venue son heure de passer de ce monde vers le Père, Jésus, ayant *aimé* (*agapao*) les siens qui étaient dans le monde, les aima (*agapao*) jusqu'à la fin » (Jn 13,1). Comme l'observe Zumstein, « l'amour du Christ pour les siens atteint son point ultime et son accomplissement dans la passion, et en particulier à la croix<sup>260</sup> ». L'expression même de l'attachement du Fils pour les siens se montre dans le geste de donner sa propre vie pour ses amis. Le geste amoureux du Fils se dévoile ainsi au cours de sa passion. En fait, dans cet acte qui va jusqu'à la croix, s'accordent l'amour et la passion pour signifier qu'effectivement l'amour quand il va jusqu'à la fin est douloureux. Nous pouvons noter l'insistance johannique sur le *logos* de ce geste d'amour, un tel *logos* du geste étant souligné dans le passage suivant, passage que nous avons déjà abordé précédemment : « Personne n'a de plus grand *amour* (*agapè*) que celui qui livre sa vie pour ses *amis* (*philos*) » (Jn 15,13). C'est la plus haute expression d'acquiescement d'un amour illimité, celui de *se dessaisir* de sa vie en faveur de ses amis.

Il est demandé aux disciples de vivre entre eux de cette même expression d'amour concrétisée dans les termes suivants :

Que vous vous *aimiez* (*agapao*) les uns les autres ; comme je vous ai *aimés* (*agapao*), que vous aussi vous vous aimiez les uns les autres. En cela tous connaîtront que vous êtes mes disciples : si vous avez de l'*amour* (*agapao*) les uns pour les autres (Jn 13,34-35).

Cette exigence de l'amour mutuel est fondée sur la même expression de l'amour du Christ pour les siens. Ainsi, l'amour qui lie les disciples entre eux devient le geste par excellence par lequel les disciples seront connus au milieu du monde comme étant l'expression distinctive de leur attachement au maître. À cet effet, Ceslas Spicq en son œuvre intitulée *L'amour de Dieu révélé aux hommes dans les écrits de saint Jean*, montre que « la grande révélation est de mettre à niveau et en continuité la charité du Père, du Fils, des disciples. [...] La charité est un lien, c'est elle qui fait l'union entre les personnes aimées<sup>261</sup> ».

---

<sup>260</sup> ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 24.

<sup>261</sup> SPICQ Ceslas, *L'amour de Dieu révélé aux hommes dans les écrits de saint Jean*, Paris, Feu Nouveau, 1978, p. 38.

À la base de cet amour mutuel se trouve la scène du lavement des pieds aux disciples, « car c'est un exemple que je vous ai donné, dit Jésus, pour que, comme moi je vous l'ai fait (*poiein*), vous les *fassiez* (*poiein*) vous aussi, vous laver les pieds les uns aux autres » (Jn 13,15). Ce geste du lavement des pieds est étroitement lié à l'amour mutuel comme l'expression de la *justice* qui émerge de la convivialité entre les frères dans la foi. Sur ce point, Zumstein observe :

L'amour (*agapao*) se concrétise dans un faire (*poiein*) ; l'amour n'est pas à concevoir comme une disposition intérieure, ni comme un sentiment, mais comme le service concret rendu dans l'humilité au frère dans la foi<sup>262</sup>.

L'amour en tant que relation vitale de l'existence vécue avec les autres se montre par des gestes. À cet effet, en quoi cette relation vitale axée sur l'expérience de l'amour mutuel manifeste l'amour de Dieu ?

Un exemple de cette relation vitale de l'existence avec les autres marquée par l'expérience de l'amour se cristallise dans le disciple que Jésus aimait. Plusieurs versets nous indiquent la singularité de ce disciple. Ainsi, dès le départ du récit johannique, nous sommes confrontés à ce disciple énigmatique qui s'est mis à la suite du Christ lorsque Jean Baptiste se tenait avec ses deux disciples ; regardant Jésus qui passait devant eux, il a reconnu en Jésus l'agneau venant de Dieu. À cette parole, « les deux disciples l'entendirent parler, et ils suivirent Jésus » (Jn 1,37). Le récit nous révèle un de ces noms qui ont suivi Jésus, mais l'autre nom reste énigmatique : « André, le frère de Simon-Pierre, était l'un des deux qui avaient entendu Jean et suivi Jésus » (Jn 1,40). Cette figure anonyme dévoile son identité par le geste qu'il accomplit. Ainsi, « à table, tout contre *le sein* (*kolpos*) de Jésus, se trouvait un de ses disciples, celui que Jésus préférait. Simon-Pierre lui fait donc signe et lui dit : 'Demande qui est celui dont il parle ? Celui-ci, se renversant à même la poitrine de Jésus, lui dit : 'Seigneur, qui est-ce ? » (Jn 13,23-25).

La position adoptée par ce disciple bien-aimé et signifiée par le geste de 'coucher sur le sein de Jésus', signale, comme l'observe Zumstein, « l'intimité qui existe entre le Christ et le disciple<sup>263</sup> ». L'usage du terme « *le sein* » (*kolpos*) évoque la réalité de la relation de Jésus avec son Père, telle que nous la montre le prologue : « Dieu, personne ne l'a jamais vu ; un Dieu, Fils unique qui est dans *le sein* (*kolpos*) du Père, Celui-là l'a fait connaître » (Jn 1,18). À cet effet, le disciple est dans le sein du Fils comme le Fils est dans le sein du Père. D'après Zumstein, « le

---

<sup>262</sup> ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 53.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 38.

disciple bien-aimé occupe par rapport au Christ la position même que ce dernier occupe par rapport à Dieu<sup>264</sup>».

Un autre détail du passage évoqué est l'intervention de Pierre qui fait signe au disciple bien-aimé pour demander l'identité du traître. Sur ce point, Zumstein reconnaît en ce disciple aimé l'interprète privilégié de Jésus, ce qu'il affirme en ces termes : « de même que le Fils est l'interprète privilégié de Dieu parmi les hommes, ainsi le disciple bien-aimé est-il appelé à être l'herméneute du Fils parmi les disciples<sup>265</sup> ». Nous disons que l'expérience de la relation de Jésus avec ce disciple, marquée par l'intimité de l'amour, permet au disciple de découvrir une pensée scellée par le *logos* de l'amour. Comme l'observe Zumstein :

L'amour que le Christ lui porte a une signification théologique : nul mieux que lui ne connaît le Seigneur et n'est en mesure de comprendre et de transmettre sa pensée<sup>266</sup>.

Le *logos de l'amour* qui habite le corps de ce disciple bien-aimé l'amènera au premier jour de la semaine à reconnaître au milieu des signes visibles la présence du Ressuscité : « Alors donc entra aussi l'autre disciple, qui était venu le premier au tombeau ; il vit et il crut » (Jn 20,8). Comme l'observe Zumstein,

Confirmant son rôle d'interprète privilégié du Christ, il [le disciple que Jésus aimait] comprend que les bandelettes et le suaire ainsi abandonnés signifient que le Crucifié n'est pas resté prisonnier de la mort, mais qu'il est vivant<sup>267</sup>.

En effet, le *logos* de l'amour qui habite le corps de ce disciple aimé lui fait pénétrer au fond du tombeau vide pour découvrir dans l'absence du corps du maître la présence agissante du Vivant qui vit à jamais dans cette relation de l'amour pascal. En fait, le corps tout entier du disciple devient une *conscience poétique* puisqu'il comprend la présence agissante du Vivant par une opération non pas réflexive, mais par le geste de venir, voir et croire. Ainsi, le disciple aimé voit ce que personne ne pourrait apercevoir de totalement nouveau au milieu d'une réalité où la mort et l'injustice semblent avoir pris possession de l'espace. Un tel *logos poétique* de l'amitié peut voir à travers le spectre de la déchirure de la mort et reconnaître les signes éclatants de la présence vivante du Ressuscité qui est déjà là et à l'œuvre au milieu du monde.

---

<sup>264</sup> ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 38.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 272.

## b- Le geste poétique de l'amitié

Nous venons d'aborder le sens profond de la relation axée sur l'expérience de l'amour au point de reconnaître un *logos de l'amour*. En fait, liée à cette expérience fondatrice de l'amour qui se montre en geste, nous découvrons chez Jean une étroite correspondance entre l'amour d'amitié et la poétique.

Le premier passage évoque l'amour d'amitié du Père pour le Fils : « Le Père en effet *aime (philein)* le Fils et il lui montre tout ce qu'il *fait (poiein)* » (Jn 5,20). Selon ce verset, le lien d'*amour d'amitié* qui unit le Père et le Fils rend visible par et à travers l'acte poétique où le Père révèle au Fils tout ce qu'il fait. Puis, le verset suivant montre la relation d'amitié que Jésus vit avec ses disciples :

Je ne vous appelle plus serviteurs, parce que le serviteur ne sait pas ce que *fait (poiein)* son Seigneur, mais je vous ai appelés *amis (philos)* parce que tout ce que j'ai entendu de mon Père, je vous l'ai fait connaître (Jn 15,15).

Ensuite, le passage suivant souligne l'amitié du Père pour les disciples et celle des disciples envers Jésus : « Le Père lui-même vous *aime (phileo)*, parce que vous, vous m'avez *aimé (phileo)* et que vous avez cru que moi je suis venu d'auprès de Dieu » (Jn 16,27). Comme l'indique Spicq dans son ouvrage intitulé *Agapè*, le verbe *philein* (aimer d'amitié), « suggère réciprocité d'attachement. [...] Jésus lui-même précise : Vous êtes mes amis en tant que confidentes et objets de la confiance la plus entière<sup>268</sup> ».

Les passages johanniques que nous venons d'évoquer, dénotent une relation de réciprocité et de partage dans la plus intime amitié entre les composants de la relation Père, Fils et disciples. L'accent est mis dans cette correspondance entre l'amitié et la poétique de l'œuvre du Père. L'*acte de faire (poiein)* émerge de cette relation d'amitié et apparaît comme le prolongement d'une intelligence de l'amour mise à l'œuvre dans les opérations expressives des gestes des disciples. En fait, une *nouvelle économie* apparaît dans la correspondance entre l'acte d'aimer d'amitié (*philein*) et l'acte de faire l'œuvre du Père (*zoopoiein*). À cet effet, la poétique johannique dévoile un *logos de l'amour* qui se rend visible par l'intensité d'affection déployée dans la relation de l'amour d'amitié. Elle se repère *effectivement* dans la conformité profonde des gestes et des paroles des disciples de par l'amour du Père.

---

<sup>268</sup> SPICQ Ceslas, *Agapè dans le Nouveau Testament*, vol 3, Paris, Gabalda, 1959, p. 166.

### c- La démesure de l'Esprit

Comme nous l'avons évoqué plus haut, le récit johannique ne décrit pas une relation directe entre la poétique et l'action de l'Esprit. Cependant, nous constatons des énoncés qui signifient la présence agissante de l'Esprit dans l'ensemble de la relation Père, Fils et disciples.

Sur ce point, le récit johannique accorde le *langage* de l'Envoyé à la démesure de l'Esprit, selon les termes suivants : « Celui que Dieu a envoyé *parle* (*laleo*) en effet le *langage* (*rhémata*) de Dieu, car [Dieu] ne donne pas l'Esprit avec mesure » (Jn 3,34). Nous comprenons le verbe '*laleo*' dans un sens plus large que le seul fait de 'parler' ; il signifie l'acte même d'*exprimer* le *langage* du Père. Le verbe '*laleo*' rappelle le sens du verbe « *exegéomai* ». Ce verbe, nous l'avons vu, relève de la réalité même de l'incarnation du *Logos* dans la chair de l'homme Jésus, puisqu'il est en effet celui qui raconte, fait connaître et interprète le Père. Selon le passage évoqué, l'Esprit confère au *langage* de Dieu le caractère de la démesure. À cet effet, l'Esprit se rend perceptible par et à travers l'acte d'*expression* du Fils, lui qui *donne forme* – raconte, fait connaître et interprète – le *langage* incommensurable de Dieu. En termes phénoménologiques, la démesure de ce qui se montre et se fait voir de la réalité même de Dieu, prend forme dans le langage du Christ, dans l'expérience vivante de l'expression de son geste et de sa parole. Ainsi, les disciples pourront dire : « Nous avons vu sa gloire » (Jn 1,14). En outre, les témoins de la première génération signifieront la portée de la tradition d'une communauté du senti et du senti en acte :

Ce qui était dès le commencement, ce que nous avons entendu, ce que nous avons vu de nos yeux, ce que nous avons contemplé et que nos mains ont palpé du Verbe de vie, [...] nous vous l'annonçons, pour que vous aussi vous soyez en communion avec nous (1Jn 1,1.3).

Enfin, nous avons évoqué à plusieurs reprises au cours de notre travail l'usage johannique de l'adjectif « un autre » (*allos*) qui se réfère aussi à la présence du Paraclet. Ce terme atteste la participation de *l'Esprit Saint* à la relation entre le Père et le Fils en lien avec les disciples. En fait, la présence d'un '*autre*' rend possible une relation marquée par l'amour et l'amitié. Cet '*autre*' nommé *Paraclet*, est mentionné dans son acte de participation et de partage de la même source divine. Ainsi, lorsque Jésus parle aux disciples de l'envoi d'un *autre Paraclet*, le récit affirme : « Je prierai le Père, et il vous donnera un autre (*allos*) '*Paraclet*' pour être avec vous à jamais, *l'Esprit de vérité*, que le monde ne peut recevoir, parce qu'il ne le voit ni ne le connaît » (Jn 14,16-17).



Repérons dans ce passage l'envoi d'un « *autre* » qui participe de la relation divine en lien avec les disciples. Cette participation de l'*autre* nous montre chez Jean le point clé de la présence agissante de l'Esprit dans la relation qui se tisse entre le Père et le Fils en lien avec les disciples. À cet effet, la relation est marquée par la présence d'un « *autre* » et c'est cette présence qui nous fait comprendre que tout ce que nous avons dit du Fils, sa relation avec le Père et avec les disciples, est aussi approprié à l'Esprit Saint. Ainsi, la relation du *Paraclet* avec les disciples est ici mise en relief : sa demeure « *avec* », exprime une compagnie, le « *chez* », précise sa demeure sous le toit des disciples et l'« *en* », nous dévoile la profondeur de la communion logée à l'intérieur même du corps des disciples.

Nous allons par la suite retracer dans quelques lignes récapitulatives les points d'arrivée de ce chapitre que nous venons de conclure.

## **Conclusion récapitulative**

Dans cette partie de notre travail nous avons abordé la portée théologique du geste. Nous nous sommes demandé quelle est la signification ontologique du geste qui se dévoile au cours de l'acte de l'expression poétique du corps. Ainsi, nous cherchons tout particulièrement à comprendre à l'intérieur du récit johannique une *pensée corporelle* inhérente au *logos du geste* en tant qu'expression d'une poétique à l'état naissant. Nous allons retenir brièvement les points-clés de cette pensée corporelle pour comprendre la *théologalité du geste*.

### **1. Une théâtralité du *logos* du geste**

Nous avons évoqué au cours du chapitre VII, l'acte de la '*condescendance*' du Père. En fait, le terme '*condescendance*' signifie originellement descendre ensemble pour enjamber. Il s'agit de comprendre à l'intérieur du récit johannique le sens profond de la descente de Dieu avec son

Fils dans l'événement de l'incarnation. Nous allons retracer progressivement comment apparaît le *logos du geste* dans le récit johannique.

[1] *L'acte de la condescendance du Père.* La 'descente' du Père avec son Fils trouve son expression dans l'acte de « rassembler dans l'unité les enfants de Dieu dispersés » (Jn 11,53). La réalité du rassemblement concernant Jésus et les enfants dispersés est un événement au cours duquel l'exécution même de cet acte de rassembler prend effet. Cet acte de rassemblement a pour principe originel le « que rien ne se perde » (Jn 6,12). Ainsi, dans l'épisode de la résurrection, la communauté postpascale s'est rassemblée autour du Vivant qui se tient au milieu d'eux. À cet effet, cette communauté rassemblée autour de Jésus est introduite à l'expérience de voir ensemble (*suneidesis*) ; c'est-à-dire, d'avoir un sens commun (conscience) de toute chose. Cette conscience commune qui donne l'expérience d'avoir vu ensemble, permet l'installation corporelle, une telle installation évoquant la disposition de proximité la plus intime entre Jésus et ses disciples. Selon cette perspective, l'expérience d'être-ensemble est un acte de 'proximité' qui embrasse tous les participants dans un esprit commun. Il s'agit de l'*installation d'un monde* où se fait visible la réalité la plus intime de la relation de Jésus avec son Père. Selon ce que nous venons d'évoquer, l'expérience d'être-avec l'autre, de se rassembler autour du Vivant, de voir ensemble, d'avoir un sens commun et de se retrouver ensemble, ne s'improvise pas, mais demande une durée et une maturation gestuelle du corps. L'intensité de chaque geste qui se fait avec les autres est le fruit d'une durée qui se prolonge au cours de toute une vie. Lié à cet acte de rassemblement poétique de la vie, nous pouvons noter que l'enseignement public de Jésus se montre dans une ouverture vers le monde. Jésus se trouve présent là où les gens habitent ensemble, là où les gens sont réunis, là où quelqu'un est en train de marcher avec l'autre.

En ce qui concerne l'acte de la descente de l'Esprit, il a son origine au ciel et c'est de là qu'il procède vers le Fils incarné. Le milieu entre le Père et le Fils est désormais le lieu de l'irruption de l'Esprit qui vient vers le Fils pour demeurer ainsi en lui. L'usage johannique du verbe '*katabaino*', descendre pour marcher ensemble, nous montre que la descente et la demeure de l'Esprit sur le Fils s'inscrit pleinement dans le *logos* de l'*économie de l'incarnation*. Le Fils sur lequel demeure l'Esprit, est celui qui enjambe l'espace du monde pour nous rendre proche du Père. Dans cette *économie de l'incarnation*, l'Esprit est le même : celui qui est descendu et demeure sur le Fils ; celui qui est nommé 'un autre' Paraclet et, celui qui est soufflé sur les disciples au cours de l'événement pascal. L'acte d'envoi de l'Esprit est une œuvre poétique du Père et du Fils, puisque, Jésus lui-même amène en son corps l'Esprit, pour le rendre ensuite

aux disciples. Ainsi, cet Esprit qui provient du Père, vient vers le monde par le Fils. Enfin, cet acte de la descente dévoile une *poétique du corps*, une telle poétique est signifiée par Jésus en ces termes : descendre pour donner vie, descendre pour faire la volonté du Père, descendre pour la vie du monde, descendre pour une vie de communion avec le Vivant et descendre pour être ensemble.

[2] *Le logos du geste*. Nous venons de découvrir le sens de la descente du Père avec le Fils au monde en lien avec la présence agissante de l'Esprit selon le *logos* de l'économie johannique de l'incarnation. En lien avec cette économie de l'incarnation, nous avons évoqué le sens johannique de la 'vérité' (*aletheia*). La vérité chez Jean est un corps, un « *Logos* qui se fait chair » (Jn 1,14). Ainsi, la révélation du Père s'opère effectivement (vérité) dans le corps de l'homme Jésus. L'effectivité de la présence agissante de Dieu au milieu du monde se montre et se rend visible par et à travers une poétique du geste en tant qu'opération expressive du corps. La vérité du Père qui se montre dans le corps du Fils relève de la connaissance du Père. Cette connaissance effective du seul Dieu se manifeste dans les gestes et les paroles de Jésus. À cet effet, ce *logos* du geste est intrinsèquement lié à l'acte poétique du Père, du Fils et de l'Esprit Saint, un acte qui se montre dans le geste de *faire-vivre* (*zoopoiein*). Cette *poétique de la vie* associe les disciples à l'unité et à la communion que Jésus vit avec le Père. Il s'agit d'une unité à la manière de la relation que le Fils entretient avec le Père. Cette communion enveloppe tous les croyants de tous les temps, comme nous montre le passage suivant : « Ce n'est pas pour ceux-là seulement que je prie, mais aussi pour ceux qui, par leur parole, croient en moi, afin que tous soient un » (Jn 17,20-21). Enfin, une telle relation de communion est marquée par la réciprocité et un agir commun au milieu du monde.

[3] *Une théâtralité du logos du geste*. La théâtralité désigne l'acte performatif du corps de l'acteur et est étroitement liée à l'effectivité de l'engagement du corps sur la scène ; elle relève donc, de la dramaticité du corps. Comment apparaît chez Jean le caractère performatif de l'acteur-poète qui enveloppe l'effectivité de l'engagement du corps sur la scène ? Tout d'abord, la théâtralité est dans le corps comme le geste est visible dans l'opération expressive du corps. La théâtralité est inhérente à la disposition du corps sur la scène que l'homme partage avec tous les vivants. Il s'agit de reconnaître dans le mouvement corporel l'animalité expressive et agissante du corps sur la scène. Ainsi, la théâtralité évoque la capacité de l'homme à installer un monde avec les autres. L'homme a quelque chose à faire avec les autres au milieu du monde et, par son geste il montre plus particulièrement un monde de l'expression, celui d'un 'quelque chose' qui se fait l'ensemble. La théâtralité est donc, un acte performatif du corps en

tant que phénomène scénique ; un tel acte ne se limite pas à dire quelque chose, mais à faire quelque chose. Selon le récit johannique, il s'agit d'un *acte performatif* du corps où se met en place la réalité de *faire-vivre* (*ζωοποιεῖν*). Une telle théâtralité johannique relève d'un *acte de foi* comme nous le découvrons dans la scène de la visite du disciple aimé au tombeau, le premier jour de la semaine de Pâque. Nous avons évoqué l'usage de ces verbes pour signifier la *théâtralité corporelle* présente dans le récit johannique : venir, entrer, voir et croire. En fait, cet acte de croire introduit le disciple dans la découverte de quelque chose qui est *en train de se faire* dans son corps et dans le monde exposé devant lui. Cette connivence réciproque entre le corps du disciple et le corps du Vivant ne se limite pas à une esthétique du regard pictural de la réalité. Elle dévoile le monde du Vivant dont le disciple vit désormais ; il s'engage devant cette nouveauté en s'immergeant dans la profondeur d'une vie donnée en abondance par le Vivant.

[4] *Une théologalité poétique du geste.* Selon la poétique johannique, l'acteur est intrinsèquement lié à son œuvre. Le silence intensif du Père au cours de la passion est l'expression même de son indignation devant la banalité de la haine du monde qui, sans aucune raison, met son Fils à mort. L'intensité du silence qui enveloppe la présence du Père dans la passion est l'atmosphère originelle qui anticipe son acte poétique de *faire-vivre*. C'est dans ce silence que les disciples découvriront la source originelle de la présence agissante de Dieu. Ce *logos* de l'opération divine est l'acte même de faire-vivre. Les vivants divins s'engagent dans un acte poétique de la vie afin que tous ceux qui sont susceptibles de mourir soient relevés et remis debout. Nous avons dit qu'une telle *théologalité* poétique du geste ne relève pas d'une mise en place des concepts ayant pour finalité l'élaboration d'un discours sur Dieu ; le sens profond de la *théologalité* qui se dégage du récit johannique est plutôt de reconnaître une opération latente de Dieu au milieu du monde. La *théologalité* émerge de l'acte vivant de l'expression du corps et, en même temps, dévoile le sens qui se trouve dans cette même opération du corps. Ainsi, le *logos silencieux* se montre dans le corps qui s'exprime en geste au milieu de la scène du monde. Concernant l'acte de Jésus au cours de sa passion, son corps est l'expression de son amour pour les siens. Jésus en personne est le *logos* d'un amour vécu et donné aux siens. Jésus porte en son corps l'effectivité (la vérité) de la présence agissante du Père au milieu du monde et capable de dévoiler la pensée de Dieu. L'opération expressive du corps de Jésus montre la vérité de Dieu : l'expression même de l'amour en acte. Un tel acte d'expression, c'est le fait même de vivre effectivement en tant qu'amant amoureux des siens et cet acte introduit les disciples à une poétique des rapports humains dans l'amour d'amitié. À cet effet, le *logos* n'est plus pensable en dehors du geste, il germe et se laisse voir au milieu même de l'opération expressive du corps.

## 2. Le devenir poétique de la poétique gestuelle

Nous venons de rendre compte du ‘*logos*’ de l’opération expressive du corps de Jésus. En fait, le *logos du geste* du corps de Jésus est une expression primordiale qui inaugure un sens à l’état naissant. Nous allons préciser comment ce *logos du geste* de Jésus fonde un avenir, institue une tradition gestuelle permettant ainsi le surgissement d’une communauté poétique.

[1] *Le fond sensible de la doxa divine*. Il s’agit de reconnaître l’aspect sensible de la *doxa* johannique. Ainsi, la gloire, la manifestation éclatante de Dieu se montre par et à travers des vestiges sensibles et tout particulièrement au milieu d’un *champ de relation* que Dieu entretient avec les hommes et les autres composants de la création. Ce *champ de relation* par lequel se rend perceptible la manifestation resplendissante de Dieu, nous permet de penser la ‘*doxa*’ comme l’épaisseur du phénomène sensible qui enveloppe l’acte de la perception de l’homme croyant lorsqu’il fait l’expérience de la présence de Dieu au milieu du monde. Cet aspect sensible de la ‘*doxa*’ s’exprime comme l’*atmosphère* qui enveloppe l’expérience croyante de la manifestation de la présence divine au milieu du monde. Le *tissu perceptif* de la présence de Dieu prend le sens d’un *fond sensible* qui est fait d’un ensemble d’opérations expressives des corps. Ainsi, dans l’acte de l’incarnation, le *fond sensible* de la *doxa* qui dévoile la présence agissante de Dieu apparaît dans toute sa splendeur dans le corps de Jésus. Enfin, la gloire divine est inséparable de la croix, une gloire qui se montre comme le grain de blé qui tombe en terre (Jn 12,23-24).

[2] *L’avènement d’un geste*. Il s’agit de penser comment ce *fond sensible* de la *gloire*, enveloppé d’une chair blessée et exaltée, fonde un avenir et *institue* un monde du geste. Le terme ‘*institution*’, selon Merleau-Ponty, évoque ici le sens de la fondation d’un avenir, de la mise en place d’une série d’événements capable d’établir une histoire dotée d’une dimension durable. Il s’agit d’une *installation* du *logos silencieux du geste* de Jésus dans l’expérience sensible du *présent vivant* des disciples. Une telle cristallisation des gestes et paroles du Christ dans le *présent vivant* des disciples dévoile le *logos silencieux* de la présence agissante de Dieu. En effet, l’*avènement du geste* est un *événement fondateur* qui ouvre un avenir historique et se concrétise dans les gestes et paroles de l’existence présente des disciples. Il s’agit d’une *coprésence* du geste de Jésus et celui des disciples, puisque le sens johannique de la ‘*poétique*’ est un acte en train de se faire qui embrasse dans un seul *fond sensible* les gestes et paroles de l’avant-pâques et ceux de l’après-pâques. À cet égard, que peut signifier que les disciples soient appelés à être de plus grands

poètes que le Christ ? En fait, le sens du *surplus* johannique relève d'une excellence qualitative. Le *surplus poétique* des disciples relève de l'acte de faire de Jésus qui est l'expression même de l'acte poétique du Père auquel les disciples sont introduits. Ainsi, l'acte de faire renforce le lien de la relation entre Jésus, le Père et les disciples qui est à l'origine même de l'avènement du geste : « le serviteur n'est pas plus grand que son seigneur, ni l'envoyé plus grand que celui qui l'a envoyé » (Jn 13,16). L'acte de faire l'œuvre du Père relie le Fils, le Père et les disciples et lève toute dissymétrie dans cette communauté de vie.

[3] *Une poésie de se tenir debout au milieu et en train d'exister.* Quel agir corporel peut-il surgir au cours de l'événement pascal ? L'acte de *se tenir debout* est un terme précis pour se référer à la réalité de la résurrection et c'est l'expression par excellence de celui qui a vaincu la mort. Ce geste corporel de *se lever* est l'expression de la vie pascale, une telle vie donnée par le Vivant. Les disciples rassemblés le soir du premier jour de la semaine sont enveloppés par la présence vivante du Ressuscité qui se tient au milieu d'eux. C'est dans cette disposition corporelle de se tenir debout que le Ressuscité inaugure un acte poétique où il donne sa paix au moment où il montre ses mains et son côté. Le Vivant fonde ainsi, l'avenir poétique des disciples sur l'effectivité de la 'paix' comme *empreinte charnelle* de la communauté pascale. Ainsi, le geste de Jésus d'insuffler sur les disciples le souffle de l'Esprit ouvre le grand horizon de l'incarnation même de l'Esprit dans les corps des disciples. Cela signifie que la gloire, le tissu sensible de la présence agissante du Père, est l'existence même des croyants qui vivent avec les autres au milieu du monde. Les disciples sont envoyés comme le Fils est envoyé par le Père, à mettre en forme le monde sous l'empreinte de l'Esprit qu'habite le corps des disciples.

[4] *Une poétique qui émerge d'une relation d'amour et d'amitié.* La réalité fondatrice qui institue l'expression même de la relation de Dieu avec le monde est l'acte d'amour manifesté par le don du Fils au monde : « Dieu en effet a tant aimé le monde qu'il a donné le Fils » (Jn 3,16). Lié à cet acte originel d'amour du Père pour l'humanité, apparaît dans les gestes du Fils une même intensité d'amour pour les siens : « Jésus, ayant aimé les siens qui étaient dans le monde, les aima jusqu'à la fin » (Jn 13,1). Ainsi, au cours de la vie de Jésus, dans sa relation avec les siens, le même acte de faire (*poiein*) émerge de cette relation d'amitié que Jésus entretient avec son Père et avec les disciples. La poétique johannique nous montre un *logos* du geste marqué par l'amour qui se fait visible par l'intensité d'affection dans la relation d'amitié avec le Père et les disciples. Enfin, la présence de l'Esprit dans cette relation se montre comme l'« autre » qui vient habiter le monde des disciples au point de rendre visible la démesure du langage de Dieu.

## CONCLUSION

### L'avènement d'une poétique théâtrale du corps et du geste

Nous pouvons maintenant en venir à la *double interrogation* que nous proposons pour penser une *poétique gestuelle* à l'état naissant qui émerge de l'expérience d'une relation de coexistence et d'un vivre ensemble entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples. À cet effet et afin de bien saisir l'enjeu de notre recherche, nous nous proposons de mettre en évidence les termes qui interviennent dans notre *double interrogation poétique*.

Tout d'abord, retenons l'aspect *dramatique* de la *poétique gestuelle*, au sens de l'incarnation et de l'effectivité de l'engagement du corps ; la question est la suivante : qu'est-ce qui fait que nous tenons ensemble ? Cette question est formulée au *présent vivant* pour bien souligner que l'acte de tenir ensemble est en train de s'accomplir. Cet acte de faire (*poétique*) est lié à la disposition du corps (*théâtralité du geste*) et à l'expérience de coexistence du vivre ensemble entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint, précisément en lien avec les disciples (*nous - ensemble*).

Quant à la deuxième question – en quoi se manifeste ce que nous sommes ? –, elle relève de la *théâtralité*, au sens du phénomène de l'expression du corps qui se montre en geste. *D'une part*, une telle 'manifestation' de la vie de l'ensemble concerne le *fond sensible* proprement phénoménologique de la *poétique gestuelle* qui émerge dans le récit johannique. *D'autre part*, cette 'manifestation' vise l'avenir poétique de la poétique qui se cristallise dans l'acte de surgissement d'une communauté poétique. Autrement dit, la question vise la découverte d'un *logos du geste* dans un *présent vivant* qui tient la relation entre les composants évoqués.

De manière à bien saisir la portée d'une *synthèse poétique* du geste, nous allons la reprendre selon trois aspects majeurs. *D'abord*, nous évoquerons l'*économie de la lecture du récit johannique*. *Ensuite*, nous signalerons comment cette *économie* nous a permis d'aborder une *poétique des corps en acte*. *Enfin*, nous traiterons comment ce corps en acte dévoile le *logos poétique du geste*.

## 1. Économie de la lecture johannique

Dans notre recherche, nous avons attiré l'attention sur le fait que, dans la tradition chrétienne du premier millénaire, l'agencement d'une *théologie trinitaire* est étroitement lié à une lecture minutieuse et toujours vivante des Écritures. Ainsi, pour proposer une intelligence de ce mystère de Dieu selon l'horizon chrétien, les 'pères' ont toujours consulté le récit johannique au point qu'il devient le texte par excellence pour engendrer une théologie trinitaire. À cet effet et en ce qui nous concerne, le fait de revenir à ce récit fondateur s'avère décisif pour redécouvrir, au cours de sa lecture, les significations les plus profondes de l'expérience croyante mise en récit, un tel récit fondant ainsi une pensée originelle et à l'état naissant de l'intelligence trinitaire.

Selon ce que nous venons d'évoquer et quant à une *économie de lecture*, comment rendre présent aujourd'hui ce que la tradition appelle une *lecture spirituelle* du texte johannique ? Autrement dit, quelle *théorie de la lecture* nous permet d'aborder le récit johannique pour redécouvrir une telle intelligence trinitaire à l'état naissant ? C'est à ce moment-ci qu'interviennent l'*art vivant du théâtre* avec sa notion de *théâtralité* et l'approche *phénoménologique du corps agissant* au monde selon la pensée de Merleau-Ponty. Le croisement et la mise en correspondance de ces deux champs distincts (l'art théâtral et la phénoménologie) nous permet de penser une '*poétique*' de l'écriture (du quatrième évangile) qui dépasse l'encadrement narratif et discursif pour envisager une pensée poétique de l'existence corporelle avec les autres dans le monde telle que le même récit la fait apparaître.

L'enjeu de cette *économie de la lecture* n'est pas d'entrer par le '*discours*' dans le récit johannique, mais d'entrer par la voie du '*geste*'. Cette entrée par la voie de l'opération expressive du corps qui se montre à travers le geste, est encouragée par l'énoncé numéro 2 de la Constitution dogmatique *Dei Verbum* du concile Vatican II, qui nous autorise à aborder l'expérience de la foi chrétienne dans la perspective d'une *poétique gestuelle*, selon les termes suivants : « l'économie de la Révélation comprend *des gestes et des paroles* intimement unis entre eux ». En tenant compte de ce présupposé de base, nous n'avons pas abordé le récit johannique uniquement à partir d'une *analyse narrative*. Nous avons adopté cependant l'usage de la *description* incluse dans le processus d'argumentation interne au récit, mais nous n'avons pas suivi une technique identifiable à la narratologie biblique.



Nous critiquons de cette procédure de l'*analyse narrative* la notion de *stratégie* selon un *processus argumentatif* qui tient compte uniquement de l'aspect discursif du récit pour aboutir ensuite à une *finalité* accordée à l'avance. La pointe de notre perspective est d'éviter un rapport de type stratégique à la lecture du récit johannique comme si le résultat attendu pouvait être le fruit de la bonne application de la méthode adoptée. L'originalité de notre lecture johannique se trouve dans le fait de reconnaître le *phénomène du geste* que le récit lui-même fait apparaître. En effet, l'approche théâtrale et l'approche phénoménologique nous donnent accès à un *monde du geste* que le texte nous montre comme advenant à la surface de notre compréhension. Ainsi, la découverte d'une telle phénoménalité du geste n'est pas au bout d'un savoir-faire stratégique.

En fait, le récit johannique se prête-t-il à une lecture *phénoménologique* et *théâtrale* du geste ? Nous avons constaté au cours de notre lecture du récit johannique son extraordinaire concrétude relevant avec soin la réalité sensible d'où émerge l'événement dont le récit est capable de rendre compte à travers l'écriture. À cet effet, les exégètes contemporains n'ont pas suffisamment accordé toute leur attention à une telle *poétique gestuelle* qui apparaît dans le récit johannique. Nous avons eu l'occasion de constater cette réalité lorsque nous avons découvert que la plupart des auteurs que nous avons consultés au cours de notre recherche, interprètent les gestes comme des actes symboliques. Nous avons contesté cette approche en soulignant la *nouveauté* qu'*inaugure* l'événement de l'incarnation. En effet, l'incarnation du *Logos* dans la chair de l'homme Jésus, ainsi que les actes accomplis en son passage parmi nous, sont réellement et effectivement (au sens johannique de la vérité) l'expression de la présence agissante de Dieu parmi nous.

En tenant compte d'une telle économie de la lecture johannique, au cours de notre *chapitre d'ouverture* nous avons relevé la *portée ontologique* sous-jacente à la *poétique gestuelle* qui nous a permis de rapprocher l'*aspect théâtral* et l'*aspect phénoménologique* de la lecture du récit johannique. Repérons quelques traces de cette portée ontologique de la poétique.

En ce qui concerne l'*aspect théâtral*, nous partons du fait que, selon Aristote, le *drame*, au sens élémentaire d'agir, est lié à la *poétique*. Pour l'auteur, la *poétique* (*poiein* [faire]) relève de la *mimesis* (l'imitation) de l'activité humaine qu'elle rend perceptible par une action accomplie sur une scène. En fait, nous trouvons chez Aristote la racine originale d'une dramatique du corps lorsque l'auteur suggère un *chiasme originel* entre le *poète-acteur* (poétique) et l'*acteur-poète* (mimesis). Pour l'auteur, le poète est acteur en composant et l'expression du poète est dans l'action de l'acteur. Pour Aristote, la poétique a une portée ontologique lorsqu'elle relie l'agir

humain à l'agencement du *mythos* qu'opère le poète et en conférant ainsi à la poétique un pouvoir de synthèse. En tout cas, pour Aristote, c'est l'agencement du *mythos* qui donne à la poétique son statut d'*archè*. En tenant compte de ce présupposé de base, la pointe de notre recherche est de repenser le '*drame*' moins en termes d'agencement des intrigues à l'intérieur d'une *littérature dramatique*, que sous l'angle d'une théâtralité poétique du corps.

Comment repenser le *drame* à l'horizon d'une théâtralité poétique du corps ? Tout d'abord, nous avons retenu l'apport contemporain de Paul Valéry qui récupère le sens aristotélicien de la poétique. Pour cet auteur, le sens étymologique de la '*poétique*' est l'acte de '*faire*' mettant en valeur le moment même de l'exécution de l'acte. Nous avons dit qu'il s'agit de l'acte au cours duquel quelque chose est en train de se faire. Avec René Passeron, nous assistons au dépassement de la poétique de son encadrement proprement 'littéraire' pour penser une « phénoménologie du faire<sup>269</sup> » au point de reconnaître à la poétique « la clé de toute discipline, de toute recherche et de toute doctrine<sup>270</sup> ». À cet effet, nous arrivons avec cet auteur à insérer la *poétique* à l'intérieur d'une *pensée phénoménologique* et puisqu'elle est la *clé* de toute discipline, elle est pareillement valable pour la *théâtologie* ainsi que pour la *théologie*. Ensuite, avec George Politzer, nous retenons l'aspect du *drame*. Pour cet auteur, le *drame* ne se limite pas au domaine de la scène théâtrale, mais il le resitue dans l'activité même de la vie humaine. Ainsi, le *drame* est dans le spectacle de la vie humaine. En fait, nous adoptons cette perspective pour penser le passage du *drame* quotidien de la vie au *drame* de la scène théâtrale. L'intuition de fond de cet auteur est de nous faire comprendre que, dans la dramatique humaine, le phénomène de l'action et de la fiction se rencontrent à l'état naissant et que la dramatique scénique n'est que la mise en évidence de cette correspondance intrinsèque.

Comment apparaît la réalité du *geste* à l'horizon de cet aspect théâtral ? À cet effet, nous trouvons dans la réflexion de Tertullien à propos de la corporéité de Dieu un fondement ontologique pour penser la correspondance entre le corps et son expression. Le raisonnement de cet auteur est le suivant : rien d'inconsistant et de vide ne peut sortir de Dieu, car son *Sermo* (parole) n'a pas été proféré d'un être (Dieu) inconsistant et vide. Ainsi, l'*acteur*, 'ce par quoi' le *Sermo* est solide et corporel, fait comprendre qu'il est originellement consistant et corporel. La parole proférée n'est pas différente de Celui qui la profère. Et, Tertullien ajoute : « Dieu [est] corps, même si Dieu est esprit. Car l'esprit est un corps d'un genre propre, selon sa propre

---

<sup>269</sup> PASSERON René, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 23.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 25.

expression<sup>271</sup>». Ainsi, le Père dans sa corporéité invisible se montre par et à travers le corps du Fils, en ses gestes et paroles. Cette compréhension de l'expression intrinsèquement liée au corps, nous a permis de penser le fondement phénoménologique de la correspondance entre le corps et le geste.

Quant à la notion du *geste*, nous avons cherché dans les écrits des premiers auteurs chrétiens de langue latine l'usage de ce terme. De Tertullien (197) jusqu'à Hugues de Saint Victor (1096) et en passant par Lactance (313), Hilaire de Poitiers (360), Gaudence de Brescia (386), Augustin (428) et Grégoire le Grand (590), l'usage du terme 'geste' est très présent dans leurs écrits. Ainsi, Hugues de Saint Victor, dans le haut Moyen Âge, donne lieu à une définition où le *geste* est un mouvement et une disposition du corps. Cette compréhension relie ce qui, dans le langage théâtral, est de l'ordre de la *dramaticité* – le geste est un mouvement du corps en toute façon d'agir – et de la *théâtralité* – le *geste* est une posture ou une expression pour toute façon de se comporter. Ainsi, le *geste* est un *acte de faire (poétique)* qui relève conjointement du mouvement et de la disposition du corps dans l'espace scénique.

Liée à la notion de *geste* comme mouvement et expression du corps selon Hugues de Saint Victor, nous trouvons chez Johann Jakob Engel (1786) l'élargissement de la compréhension du *geste* jusqu'à une *philosophie théâtrale du geste*. Engel s'inspire de la musique grecque antique pour trouver un principe d'unité entre l'*aspect énergétique* de l'art qui relève du mouvement d'expression du corps (*dramaticité*) et la dimension sensible de l'art (*théâtralité*). Selon cette perspective, le geste se présente selon deux aspects : le geste est une *expression du corps* (dimension énergétique) et le geste est un *art d'expression* (la dimension sensible). À cet effet, l'auteur reconnaît toute sa valeur au *geste* puisque c'est lui qui montre le *logos* de la situation où se trouve engagé le corps.

Si, pour Aristote, l'agencement de l'intrigue (*mythos*) est ce qui confère à la *poétique* le statut d'*archè*, chez Engel, c'est le *geste* que dévoile un *logos du corps*, un tel *logos* se montrant par et à travers l'expression du corps qui réunit dans un seul acte la dimension énergétique et la dimension sensible. Selon cette perspective, le corps tout entier devient un seul geste à travers la séquence expressive du développement progressif d'un seul mouvement du corps. Les mouvements du corps deviennent un élan d'ensemble où chaque membre du corps engagé participe à l'unisson de l'acte d'apparition du geste sur la scène. Cette disposition du corps qui

---

<sup>271</sup> TERTULLIEN, *Adversus praxean*, Giuseppe SCARPAT (édit), Torino, Loescher, 1959, VII-8 et 9, pp. 36-37.

advient comme ‘geste’ nous a permis de reconnaître dans le récit johannique l’état commençant d’une *poétique gestuelle* dans l’acte d’incarnation des corps au monde.

Par la suite, nous rendrons compte de l’autre aspect de notre lecture johannique. Il s’agit de l’*aspect phénoménologique*. En fait, dans les œuvres des auteurs que nous venons d’évoquer, nous avons trouvé un traitement à l’état naissant du geste dans sa phénoménalité. Ainsi, par exemple, chez Lactance, nous trouvons le sens élémentaire d’un ‘fond sensible’ d’où émerge le geste : « les poètes n’ont pas inventé le fond même des *aventures (gestas)*<sup>272</sup> ». Pour l’auteur, l’office du poète est « d’ajouter de la couleur aux *gestes (gestis)*, ceux-ci étant constitués en  *récit (gestas)*<sup>273</sup> ». En effet, l’*expression poétique* relève de la connivence de ce qui *a eu lieu* (l’opération expressive du corps) et du *langage poétique* du poète. Liée à cette apparition du geste auquel le poète donne forme dans son écriture et que l’acteur montre par son corps, nous trouvons chez Claude Romano le *principe phénoménologique* de notre lecture du récit johannique. L’auteur, en se référant aux romans de Faulkner, observe que la phénoménalité du corps voyant et visible y saute « aux yeux<sup>274</sup> » et que le récit impose sa propre dynamique de lecture du texte. Ainsi, le récit lui-même fait voir l’événement qui apparaît dans son propre texte. Il s’agit, comme nous l’avons dit, de donner une crédibilité décisive au phénomène du geste sous-jacent au texte du quatrième évangile. Voilà l’enjeu de notre lecture johannique.

Comme nous l’avons évoqué plus haut, le but de notre recherche est de reconnaître une *synthèse corporelle* (le *logos* du geste), à l’aide d’une lecture suivie de la pensée de Merleau-Ponty à propos du phénomène de la présence inter-corporelle au milieu du monde. À cet effet, la pensée de cet auteur nous permet d’aborder la notion de ‘*théâtralité*’ à l’horizon d’une phénoménologie du monde perçu et vécu avec les autres. Pour l’auteur, l’expérience du monde perçu nous situe au moment même de l’accomplissement d’un acte en train de se faire – le principe phénoménologique de revenir à la chose même – qui nous dévoile un *logos* sous-jacent à la chose perçue, un *logos* qui émerge à l’état naissant<sup>275</sup>. Selon ces traces, nous avons découvert la *théâtralité de la poétique gestuelle* présente chez Hugues de Saint Victor et ensuite, chez Engel, où le *geste* est un ‘*mouvement*’ (l’engagement du corps) et une ‘*expression*’ (l’apparition du geste) du corps. Dans cette perspective, l’*expression* a le sens élémentaire d’*apparition* d’un acte corporel sur la scène et en train de se faire. Selon les termes de Merleau-Ponty, cet acte

---

<sup>272</sup> LACTANCE, *Divinae Institutiones*, Livre I, Paris, Cerf [Sources Chrétiennes], [313-315] 1986, XI-23, pp. 118-119.

<sup>273</sup> *Ibid.*, XI-23, pp. 118-119.

<sup>274</sup> ROMANO Claude, *Le chant de la vie, Phénoménologie de Faulkner*, Paris, Gallimard, 2005, p. 18.

<sup>275</sup> Cf. MERLEAU-PONTY Maurice, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Paris, Verdier, 1996, pp. 67-68.

d'apparition du corps sur la scène est intrinsèquement voyant et visible. L'auteur va plus loin encore en signifiant que le même '*mouvement*' du corps est déjà une « expression primordiale<sup>276</sup> ». En fait, cette *expression* du corps au sens d'une *mise en forme* de la relation inter-corporelle au milieu du monde par et à travers l'apparition du geste, rend compte de l'étroite correspondance entre l'acte même de *faire* (le *geste*) et la *pensée* qui l'habite (le *logos*). C'est dans cette relation que nous avons reconnu l'émergence d'un *logos* de la *poétique gestuelle* que nous aborderons dans la troisième partie de cette conclusion. À cet effet, il nous fallait reconnaître d'abord l'incidence décisive de la *poétique du corps* dans l'émergence de ce *logos* du geste.

## 2. Poétique des corps en acte

Nous relèverons à présent l'*aspect dramatique* de notre interrogation poétique. La question est formulée de la manière suivante : qu'est-ce qui fait que nous tenons ensemble ? En effet, comme nous l'avons évoqué plus haut, la question vise l'étroite correspondance de trois éléments de la poétique : l'*aspect temporel*, l'*acte de faire* et la *relation d'ensemble* entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples (*nous - ensemble*). Nous dirons maintenant comment nous avons signifié la mise en scène de cette poétique du corps.

### a- Au présent vivant

Pour accéder à l'horizon de la phénoménalité de la poétique gestuelle du récit johannique, ce dernier nous dévoile deux principes de lecture.

Le *premier principe* est indiqué chez Jean par le terme « *exegéomai* » (Jn 1,18) qui regroupe les sens suivants : *raconter* (*narration*), *faire connaître* (*phénoménologie*) et *interpréter* (*drame*). Ce terme dessine la voie de la connaissance de Dieu en signifiant que c'est le Fils qui *raconte*, *fait connaître* et *interprète* le Père avec la communauté croyante. Ainsi, selon les termes évoqués, l'acte de

---

<sup>276</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard [Folio-essais], 1960, p. 108.

l'incarnation du *Logos* qui devient chair dans le corps de l'homme Jésus ouvre à une *connaissance corporelle* de l'intimité de Dieu.

Le *deuxième principe* concerne l'usage johannique du verbe '*faire*' (*poiein*). En fait, le sens johannique de ce verbe '*faire*' relève d'un acte au cours duquel quelque chose est en train de se mettre à l'œuvre. Il s'agit d'un acte qui se déroule dans un *présent vivant* et historique donnant ainsi à l'épisode ou à la séquence où apparaît ce terme un caractère dramatique. Liée à cet acte de faire au présent vivant, nous repérons de même que la *poétique johannique* ne se limite pas à l'œuvre en train de se faire, mais elle concerne intrinsèquement l'acteur et son œuvre. En fait, cette perspective conteste le *chiasme aristotélicien* qui introduit une dualité entre le *poète* et l'*acteur*, puisque chez Jean, la *poétique* concerne intrinsèquement les deux.

En tenant compte de ces deux principes évoqués, nous avons découvert l'émergence de la *poétique johannique* qui montre l'étroite correspondance entre le *premier commencement* qui rappelle l'événement de l'incarnation du *Logos* dans la chair de l'homme Jésus et l'*autre commencement* concernant l'événement de la résurrection. À cet effet, nous avons indiqué le passage de Jn 4,34-36<sup>277</sup> où nous découvrons plusieurs éléments qui mettent en évidence le lien entre l'incarnation et la résurrection. Nous rappelons ici quelques éléments qui montrent une poétique du temps pascal.

*Concernant le temps.* Le présent réunit ce qui s'est passé et ce qui adviendra et, plus concrètement encore, l'avenir attendu est déjà au présent. Trois événements se déroulent au cours de ce temps anticipé : recevoir un salaire, amasser du fruit et se réjouir ensemble. En fait, cet acte poétique embrasse le mouvement successif du temps propre à l'incarnation et le mouvement anticipatif propre à l'événement de la résurrection (évoqué ici par la mention de la vie éternelle).

*Quant à l'aspect phénoménologique.* La perception chronologique du temps est renversée par l'irruption d'un temps nouveau et anticipé : « Ne dites-vous pas... Voici que je vous dis : Désormais ». À cet effet, la perception johannique du temps exige de rendre compte de cette réalité du *temps anticipatif* qui se laisse voir au cours du *temps successif*.

*Concernant une vie vécue ensemble.* Cette temporalité que nous appelons '*pascalé*' dévoile la nouveauté d'une relation qui se tisse entre les composants évoqués. Dans ce temps présent, les

---

<sup>277</sup> « Ne dites-vous pas, vous : Encore quatre mois, et la moisson vient ? Voici que je vous dis : Levez les yeux et voyez les campagnes ; elles sont blanches pour la moisson. Désormais, le moissonneur va recevoir un salaire et *amasser (sunago)* du fruit pour la vie éternelle, afin que celui qui sème et celui qui moissonne se réjouissent *ensemble (homous)* » (Jn 4,35-36).

deux ouvriers se rencontrent : le semeur et le moissonneur. En fait, le présent vivant du temps pascal fait apparaître l'acte de *faire (poiein)* de ces deux ouvriers et manifeste la joie de la vie vécue ensemble. Ainsi, ce temps présent où se retrouvent à la fois le passé et l'avenir, anticipe et inaugure le temps pascal : la naissance du temps de la fin signifiée par la joie de la récolte finale.

Nous avons abordé ce *temps pascal* selon les trois termes d'une *nouvelle théâtralité* que nous proposons à partir des notions d'actes *proxémiques*, *rhizomiques* et *polliniques*. Voici quelques traces d'une *théâtralité temporelle* qui se pense par-delà l'encadrement scénique au sens il se limitait à l'aspect scénographique ou physique de l'espace.

En ce qui concerne l'*acte proxémique*, nous le trouvons évoqué dans le récit johannique par l'expression '*venir vers*' (*erchomai*) qui indique la réalité de Jésus considérée dans son mouvement de s'approcher des autres. Jésus va à la rencontre de l'autre dans son village, en son puits, touche l'intimité de la personne, et ce qui était mis à l'écart devient le lieu du plus grand rapprochement. Dans l'épisode de l'officier royal qui lui demande de guérir son fils (Jn 4,47), la proximité ne touche pas exclusivement l'espace, mais aussi le temps. L'événement d'hier et celui du maintenant se rencontrent dans l'acte poétique de Jésus.

Quant à l'*acte rhizomique*, un réseau de relations apparaît dans la rencontre de Jésus avec les autres. Par exemple, le déplacement de la femme Samaritaine qui laisse sa cruche et s'en va à la ville pour créer du lien avec les autres. Ainsi, lors de son 'passage' vers la Galilée, Jésus va déclencher plusieurs événements qui touchent la vie des hommes. En fait, le rhizome johannique est basé sur une logique du '*ni-ni-mais*'. Il ne s'agit pas de se contenter de la surabondance des conjonctions '*et-et-et*' comme le propose Deleuze. Chez Jean, l'acte rhizomique nous met devant une nouveauté qui apparaît, par exemple, dans ce verset : « Les enfants de Dieu, ne sont pas nés du sang, *ni* d'un vouloir de chair, *ni* d'un vouloir d'homme, *mais* de Dieu » (Jn 1,12-13).

Quant à ce qui a trait à l'*acte pollinique*, qui apparaît lorsque les abeilles butinent le nectar sur les fleurs, transportent du pollen dans leur passage à d'autres fleurs permettant ainsi la fécondation, nous avons évoqué la *pollinisation pneumatique* de Jésus selon les termes suivants : l'Esprit descend et demeure sur Jésus. Cet Esprit qui habite le corps de Jésus l'*assiste* lorsqu'il '*vient vers*' (*erchomai*) les hommes et les femmes qu'il rencontre en son passage vers le Père. En fait, l'*acte pollinique*, évoque la réalité de la rencontre des croyants avec les autres au milieu du monde qui n'est pas *frontale* mais *latérale*. Il s'agit d'un acte côte-à-côte qui se fait avec les

autres. Selon les termes de Merleau-Ponty, cet *acte pollinique* relève de la perception de l'être intégral qui « est non devant moi, mais à l'intersection de mes actes et de ceux des autres<sup>278</sup> ». Cette théâtralité du corps qui se montre au *présent vivant* nous amène par la suite à rendre compte de l'acte poétique du se tenir au milieu. Un tel acte, avons-nous dit, relève de l'événement de la résurrection.

## b- Le geste poétique de se tenir au milieu

Lorsque nous avons abordé la *disposition* du corps liée à l'*acte de faire* dans un espace scénique, nous avons découvert dans l'ensemble de notre recherche l'étroite correspondance entre la *théâtralité du corps* et l'*acte d'expression gestuelle*. En fait, nous avons reconnu le lien entre l'*acte du regard* qui relève du phénomène de la perception de la disposition du corps sur la scène (*théâtralité*) et l'émergence de l'*acte de faire* signifié par l'engagement du corps (*dramaticité*). À cet effet, nous avons constaté un mouvement progressif du geste de se tenir debout. *D'abord*, le corps agit et il est vu sur un espace scénique. *Ensuite*, l'acte de se tenir debout au milieu est lié à un acte de faire. *Puis*, la disposition du corps est un acte d'enjambement, d'embrasement et d'engagement. Repérons les traces de cette disposition du corps lié à l'acte de faire.

Apercevons comment le récit johannique nous dévoile *l'espace scénique*. L'espace johannique est lié à la notion du *temps pascal* de la poétique, une telle notion, avons-nous dit, relevant du *temps anticipatif* qui fait surgir la nouveauté du *temps présent* pour faire apparaître ensuite, l'effectivité de l'*acte de faire* l'œuvre du Père. Selon cette perspective, l'espace johannique est le 'milieu' où s'installe la nouveauté de l'acte de faire. Nous avons emprunté à Heidegger le terme d'« installer un monde<sup>279</sup> » pour nous référer à la réalité de l'existence vécue ensemble entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples. Pour aborder cette réalité de l'existence d'*être* ensemble, nous n'adoptons pas le substantif latin « *esse* » (*être*) qui se réfère à l'essence et à la substance, mais avons retenu l'usage du verbe français médiéval « *ester* » qui dénote le sens

---

<sup>278</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 114. Dans cette perspective, Emmanuel de Saint Aubert, dans son ouvrage intitulé *Vers une ontologie indirecte chez Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 2006, aborde les derniers écrits de Merleau-Ponty comme l'esquisse d'une « ontologie indirecte ». Quant à nous, cette '*ontologie indirecte*' s'accorde entièrement avec notre compréhension de l'*acte pollinique*, lorsque nous signifions par cette notion l'engagement côte-à-côte des croyants avec les autres dans le monde.

<sup>279</sup> HEIDEGGER Martin, « L'origine de l'œuvre d'art », in, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p. 34.



de l'acte d'habiter le monde par le fait de se tenir debout et d'exister dans une situation donnée.

En tenant compte de cet acte d'exister ensemble au milieu du monde, nous avons pris en considération l'usage johannique du terme '*skène*' (tente). En fait, ce terme évoque les deux grands événements de l'Ancien Testament : l'expérience de l'*exode* et celle de l'*exil*. Dans les deux cas, la réalité de la '*tente*' montre la *présence de Dieu* parmi son peuple. La *tente* rend compte de la proximité de la demeure de Dieu, puisqu'il habite là où campe son peuple. Ainsi, dans l'exil à Babylone, selon le prophète Ézéchiël, la *skène* ou la demeure prend ici le sens d'un acte scénique qui engage une relation entre Dieu, le prophète et le peuple déporté. Nous observons ici une poétique dramatique à l'état naissant lorsque les mêmes déportés ont mis en scène la réalité qu'ils sont en train de vivre. Cette mise en scène élémentaire d'un *théâtre dans le théâtre*, prépare le sens johannique de la '*tente*' liée au drame. Ainsi, dans le prologue du quatrième évangile, nous trouvons ce verset : « Et le *Logos* a dressé sa *tente (skène)* parmi nous » (Jn 1,14). En fait, cette '*tente*', le lieu de la présence agissante de Dieu parmi son peuple, est devenu la chair de l'homme Jésus. En effet, Jésus dira à Philippe : « Celui qui m'a vu a vu le Père » (Jn 14,9). De même, les disciples diront : « nous avons contemplé sa gloire » (Jn 1,14). Comme nous pouvons le noter, l'espace scénique chez Jean, n'est pas d'abord l'aménagement d'une étendue physique, mais il prend le sens de l'*ouverture d'un monde* (au sens heideggérien d'*installation*) par la présence du corps sur la scène. Il s'agit donc d'un espace né intrinsèquement avec l'avènement du corps qui *installe un monde* de relation 'inter-corporelle'. C'est sur ces traces que nous avons abordé l'espace johannique de la relation entre les composants évoqués.

Une fois retracé l'espace, comment le récit johannique nous montre *l'acte de se tenir au milieu pour faire vivre* ? Lorsque nous avons précisé l'aspect temporel de la poétique (chapitre III), nous avons découvert l'usage johannique de *l'acte de se tenir* et de *l'acte de faire*, lié à la relation qui se tisse entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples. En ce qui concerne l'acte de « se tenir au milieu », il évoque les événements marquants de la vie de Jésus. Ainsi, au prologue, nous avons découvert que l'incarnation est étroitement liée à la '*skène*' qui relève de l'installation de la chair au milieu du monde. Liée à cet acte d'incarnation, Jean Baptiste précise le mode de la présence de Jésus en soulignant qu'il y a un inconnu au milieu du monde que nous ne connaissons pas (Jn 1,26). Le paradoxe de cet événement-Christ est précisément qu'il est un inconnu pour le monde et cependant, c'est lui qui reçoit l'assistance de l'Esprit en demeurant et habitant dans son corps (Jn 1,32). Cet homme inconnu, l'homme Jésus, en qui

habite l'Esprit, arrive à l'heure de la passion, notamment lors de la crucifixion avec les deux hommes, et il est aperçu encore une fois dans l'emplacement du milieu (Jn 19,18). Enfin, le soir du premier jour de la semaine, au temps de la nouveauté pascale, Jésus à nouveau vient vers ses disciples et « se tint *debout (histem)* au milieu » (Jn 20,19).

En tenant compte de cet acte de se tenir debout au milieu, qui évoque l'installation de la chair au monde, nous avons découvert le sens de cet acte en le reliant à la poétique. Il s'agit d'un *acte de faire* qui relève de la *vie éternelle*. Ainsi, l'œuvre du Père et du Fils est de faire vivre : « De même que le Père *relève (egeiro)* les morts et les *fait vivre (zoopoiein)*, ainsi le Fils *fait vivre (zoopoiein)* qui il veut » (Jn 5,21). De même, le récit évoque la participation de l'Esprit à cet acte poétique de la vie, selon le verset suivant : « C'est l'esprit qui *fait vivre (zoopoiein)* » (Jn 6,63). Comme nous pouvons le noter, l'acte poétique de la vie est une œuvre du Père, du Fils et de l'Esprit Saint. L'usage du verbe '*relever*' (*egeiro*) ou *mettre debout* est un terme technique pour signifier la réalité de la résurrection. En effet, cette *poétique de la vie* émerge au cours de l'événement pascal et cette heure est déjà venue, selon le verset 5,25 : « vient, l'heure – et c'est maintenant ! – où les morts entendront la voix du Fils de Dieu, et ceux qui auront entendu vivront ». La poétique de la vie est déjà présente et visible au milieu du monde par les gestes et les paroles de Jésus en lien avec ses disciples. En fait, cet acte de *faire vivre* est le point clé de la *poétique johannique*. Les disciples sont aussi participants de l'œuvre du Père, lorsque Jésus lui-même assume cet acte d'inclusion : « il *nous* faut travailler aux œuvres [du Père] » (Jn 9,4).

Nous venons d'évoquer le sens johannique de la disposition du corps de 'se tenir debout'. En lien à cette disposition, nous interrogeons le récit pour demander comment apparaît concrètement la poéticité d'un tel acte d'*opération expressive du corps en tant qu'il se tient au milieu du monde*. Nous avons abordé cette *opération expressive du corps* à partir des trois termes empruntés à Merleau-Ponty : *enjambement*, *embrassement* et *engagement*. Retenons quelques traces de cette poétique du corps.

En ce qui concerne le *geste d'enjamber*, il relève de la situation de *déplacement* constitutive de l'existence corporelle au monde. L'acte d'enjamber est un événement du corps où se montre le contact originel avec le monde de la *conscience existentielle*. Cet acte d'enjamber est le moment naissant où le corps se dispose à vivre la réalité la plus dramatique de son existence, de se tenir debout au milieu du monde et de s'adresser à l'autre. Enjamber, est à cet effet, l'acte de sortir de soi-même et de s'exposer au regard d'autrui. Selon cette perspective, nous trouvons les deux termes de l'expression. Il s'agit d'une *théâtralité corporelle de l'expression* signifiée par l'acte du regard du voyant qui voit '*apparaître*' le surgissement du corps signifié par l'*expression primordiale*

d'entrer en scène. En fait, 'enjamber' est un acte banal et quotidien d'être chair, mais chez Jean, il porte en lui l'interrogation radicale de l'existence : « que cherchez-vous ? » (Jn 1,38). Selon le récit johannique, l'acte d'enjamber a le sens de relever l'autre de sa situation d'indigence afin que cet autre puisse se redresser, se lever, prendre sa couche et se mettre à marcher, comme nous l'indique le passage suivant lorsque Jésus dit au malade : « Lève-toi ! Emporte ton grabat et marche » (Jn 5,8).

Quant à l'*acte d'embrassement*, nous avons abordé ceci à partir de l'épisode de l'onction de parfum faite par Marie, la sœur de Lazare, à Jésus. Ce phénomène du parfum qui se répand dans toute la maison permet de reconnaître dans cet acte l'expression de la jointure et de la synchronie entre le corps sentant et le sensible. Lors de l'épisode de la mort et du retour à la vie de son frère, Marie n'a pas voulu vivre dans l'intimité de son corps l'expérience qui la touche profondément ; elle la communique aux autres à travers le parfum qu'elle porte. Marie adore et découvre le Père dans le corps de l'homme Jésus et cette découverte, elle y fait participer tous les convives présents dans la maison. Cet acte originel de se *tenir ensemble* marqué par une *poétique de l'odorat*, constitue ce que Merleau-Ponty appelle une « extase originelle<sup>280</sup> », qui fait apparaître une convivialité où « on ne sait plus qui voit et qui est vu<sup>281</sup> ».

Enfin, en ce qui concerne *l'engagement du corps au milieu du monde*, il relève de l'acte d'habiter le monde par le corps. Ainsi, le fait d'habiter le monde engage à une *existence poétique* étroitement liée à l'acte de 'cohabiter' dans l'espace avec les autres. Sur ce point, nous avons évoqué la remarque faite par Merleau-Ponty à propos de l'acte de se tenir ensemble au milieu du monde, selon les termes suivants : « Nous tenons debout [...] parce que nous sommes engagés dans un monde<sup>282</sup> ». Le fait de se *tenir ensemble* repose sur l'acte même de notre engagement collectif au milieu du monde. Ainsi, l'acte d'habiter le monde entraîne une existence poétique qui s'offre comme promesse d'événement qui nous engage avec les autres au milieu du monde. Dans l'épisode de l'aveugle-né (Jn 9,1-41), tout commence par un geste : l'acte poétique de Jésus de se pencher, puis il crache à terre, et touche la terre pour en *faire (poiein)* de la boue avec sa salive ; ensuite, il met cette boue sur les yeux de l'aveugle (Jn 9,6). Au milieu de cet événement, c'est la parole qui prend place pour faire advenir une parole poétique engagée. Enfin, l'acte s'achève par un autre moment gestuel : l'homme guéri se prosterne devant celui qui lui a rendu la vue. C'est le moment le plus achevé d'un corps engagé qui reconnaît dans et à travers son corps l'accomplissement poétique de l'œuvre de Dieu.

---

<sup>280</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard [Folio-essais], 1960, p. 284.

<sup>281</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 181.

<sup>282</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, pp. 302-303, note 1.

Comme nous pouvons l'observer, la poétique du corps en acte relève d'un *temps pascal* qui enveloppe les présents vivants de tous les temps où l'œuvre du Père est en train de se faire. Au cœur même de cet *acte de faire* émerge une *poétique du geste* qui dévoile l'acte de se tenir debout au milieu du monde. Cette œuvre poétique du Père se fait avec les autres qui sont dans le monde. Il s'agit d'une œuvre qui se fait ensemble. Nous invoquerons par la suite le sens johannique d'une telle relation qui se tisse dans l'acte même de l'*être ensemble*.

### c- Père, Fils et Esprit Saint en lien avec les disciples

Nous relèverons à présent ce que nous avons abordé autour de l'expérience de l'*être ensemble* du Père, du Fils et de l'Esprit Saint en lien avec les disciples, selon le récit johannique. Dans notre recherche, nous avons préféré employer cette référence à la relation qui se tisse entre les composants indiqués puisque, comme nous l'avons dit plus haut, notre étude se concentre sur cette étape originelle de l'intelligence de la foi trinitaire en Dieu. Sur ce point, nous avons *mis entre parenthèses* les présupposés discursifs élaborés dans une étape postérieure à la révélation du Nouveau Testament. C'est pourquoi nous n'avons pas employé le terme « *trinité* » au cours de notre recherche, bien qu'il demeure l'*horizon régulateur* de notre lecture johannique. Avec ce procédé, nous n'avons pas eu la prétention de mettre en opposition les deux moments de l'intelligence du mystère. Notre intérêt vise à revenir à l'*expression primordiale* de l'expérience chrétienne de Dieu et à découvrir à l'intérieur du récit johannique une *poétique gestuelle* de la relation entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples (les croyants).

Nous avons évoqué l'usage du terme '*ensemble*' selon deux acceptions. La *première* acception relève du sens de la coexistence des uns avec les autres. Il s'agit de l'acte d'habiter, d'être, de se tenir et de vivre avec les autres au milieu du monde. La *deuxième* acception dénote le sens phénoménologique de la théâtralité d'une perception spontanée marquée par une vue de l'ensemble. En tenant compte de ces deux approches du terme '*ensemble*', nous avons repéré les traces d'une relation qui se montre et se fait connaître *in statu nascendi* à l'horizon d'une *poétique gestuelle*. Retenons quelques détails de cette poétique de la relation.

*Une relation qui est née dès le commencement.* Dans le prologue du quatrième évangile, nous avons repéré l'étroite relation entre *Dieu* et son *Logos*. Ainsi, l'acte commençant d'une telle relation apparaît dans la précision du mode de la présence du *Logos* face à Dieu. Lié à cette disposition scénique originelle de 'se tourner vers Dieu', le récit nous précise l'*acte poétique* qui se tisse dès le commencement entre Dieu et son *Logos*, puisque Dieu *fait advenir* à l'existence historique *toute chose* par et à travers son *Logos*. En fait, selon les termes phénoménologiques, « *il y a* » une réalité fondatrice et préalable : dès le commencement de la relation entre Dieu et son *Logos*, émerge un acte poétique où *le monde en train de se faire* acquiert sa physionomie et sa plasticité au cours de la traversée du *Logos-incarné* vers le Père.

En ce qui concerne la *participation des croyants* à cette relation qui se tisse entre le Père et le Fils, le récit johannique nous dit que les croyants sont nés de Dieu et prédisposés à l'acte même de l'engendrement d'une relation de coappartenance. En fait, cet acte de naissance ouvre le grand horizon d'une nouvelle existence avec le Christ. Dans le *corpus johannique*, une telle naissance est évoquée en plusieurs passages : le cas de Nicodème, le fait de naître d'en haut (Jn 3,6-7) ; la pratique de la justice (1Jn 2,29) et l'acte d'aimer (1Jn 4,7). À cet effet, au cours de nos chapitres II et III, nous avons apprécié la mise en scène d'une *existence poétique* vécue *ensemble* qui apparaît au fil du temps pascal. Ainsi, l'entrée progressive sur la scène des composants, nous dévoile la mise en forme à l'état naissant d'une relation qui se tisse entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples.

Il nous faudra maintenant relever comment cette relation *in statu nascendi* est pensée en termes de *poétique*. Sur ce point, nous avons découvert l'usage du terme « *condescendance* » (*synkatabasis*) par des Pères de l'Église évoquant le sens premier de l'acte de *descendre-avec* pour enjambrer ensemble. En fait, le récit johannique n'emploie pas ce terme de 'condescendance', mais il fait usage séparément des trois termes suivants : « *sun* » (ensemble), « *kata* » (de haut en bas) et « *katabaino* » (descendre). Nous découvrons par exemple et selon l'usage johannique de la préposition '*sun*' (avec) que Jésus entre à l'heure de la *passion avec (sun)* ses disciples (Jn 18,1). Cela nous montre que la *passion* est un acte qui se fait ensemble. La vie de l'être ensemble ouvre une poétique de l'existence où le corps de Jésus rassemble. À cet égard, la *passion* de l'homme Jésus est l'événement qui s'offre pour « *rassembler (sunago)* dans l'unité les enfants de Dieu dispersés » (Jn 11,53). Comme nous avons eu l'occasion de le reconnaître, cette *existence poétique* fait que le geste des disciples se montre aussi comme un acte de rassemblement. En fait, lors de l'épisode de la multiplication des pains, Jésus dit à ses disciples : « *ramassez (sunago)* les morceaux qui sont restés, pour que rien ne se perde » (Jn 6,12). Nous trouvons dans ce

passage, une réponse à l'acte de se tenir ensemble, puisque le sens profond qui fait apparaître un tel acte de rassemblement, c'est « pour que rien ne se perde » (Jn 6,12).

Nous venons d'apprécier la *poétique de l'ensemble* entre Jésus et les disciples. Cette poétique de la relation concerne pareillement le Père et l'Esprit Saint. À cet effet et pour ce qui relève de la descente de l'Esprit Saint, nous avons vu Jean Baptiste témoigner en disant qu'il a vu l'Esprit *descendre* (*katabaino*) du ciel en demeurant sur l'homme Jésus (Jn 1,32). Le sens originel du verbe '*katabaino*', descendre pour marcher ensemble, apparaît grâce à l'acte de la 'demeure' de l'Esprit sur le Fils. Ainsi, le milieu entre le Père qui est en haut et le Fils qui est en bas est désormais affecté comme le lieu de passage et d'irruption de l'Esprit qui vient vers le Fils pour demeurer ainsi en lui. En fait, le Fils sur lequel demeure l'Esprit, est celui qui enjambe l'espace du monde pour nous rendre proche du Père.

Pour apercevoir le lien entre la descente de l'Esprit sur le Fils (Jn 1,32-33), la promesse de son envoi par Jésus aux disciples et la venue de cet Esprit sur eux, ce passage est tout à fait significatif : « Lorsque viendra le 'Paraclet', que moi je vous *enverrai* (*pempein*) d'auprès du Père, l'Esprit de vérité qui provient du Père, c'est lui qui témoignera à mon sujet » (Jn 15,26). En fait, nous avons dit, le verbe '*envoyer*' (*pempein*) désigne l'acte d'*empiètement* de celui qui envoie (le Père ou le Fils) sur l'action de celui qui est en train d'être envoyé (l'Esprit Saint). Si Jésus insiste sur son acte d'aller vers le Père pour envoyer l'Esprit, c'est parce que l'accomplissement de l'œuvre du Père implique cet acte poétique de faire venir l'Esprit. Cet événement de l'envoi est un *acte poétique* puisqu'il rend compte du moment même de l'exécution de l'acte d'envoi de l'Esprit. Dans cet acte d'envoi, le Père et le Fils s'engagent pour que la venue de l'Esprit s'accomplisse lorsque Jésus lui-même l'amène en son corps dans l'événement de la résurrection. Ainsi, le Ressuscité rendra l'Esprit aux disciples lors de la première soirée pascale, où « il souffla sur eux, et il leur dit : 'Recevez l'Esprit Saint' » (Jn 20,21-22). Jésus est celui *par qui* l'Esprit vient vers les disciples.

Nous venons de distinguer le lien entre le Père, le Fils et les disciples concernant la descente (sur le Fils) et la promesse (pour les disciples) de l'Esprit. Sur ce point, nous avons repéré un autre mouvement de cette relation concernant le Fils, le Père et les disciples, une telle poétique de la relation se tissant autour de l'*expression de l'unité et de la communion*. Ce mouvement relationnel apparaît dans le *discours d'adieu* de Jésus (chapitre 17). Retenons la disposition théâtrale du corps de Jésus qui est tournée vers le haut, en s'adressant au Père. Nous soulignons cette opération expressive du corps qui fait apparaître, au fil du discours, l'unité et la communion que Jésus entretient avec le Père ; de même, il affirme aussi l'inclusion

des siens dans cette communion. Ainsi, le Fils rend compte de la 'gloire' rendue au Père par son incarnation : « Je t'ai glorifié sur la terre, en accomplissant l'œuvre que tu m'as donnée à faire (*poiein*) » (Jn 17,4). Il s'agit de la manifestation de la présence agissante du Père parmi nous qui se montre dans les gestes et paroles de Jésus accomplissant l'œuvre du Père. Lié à cet acte, Jésus évoque l'appartenance originelle des disciples au Père : « Ils étaient à toi, et tu me les as donnés » (Jn 17,6). Dès le commencement, les disciples sont participants de la relation avec le Père puisqu'ils sont « nés de Dieu » (Jn 1,13). Enfin, Jésus remarque au cours de son discours la participation des disciples dans la relation qu'il entretient avec le Père : « Qu'ils soient un comme nous » (Jn 17,11). L'horizon sur lequel s'ouvre l'opération d'expression de l'unité des disciples se tisse dans l'unité de la relation entre le Père et le Fils. En effet, l'acte de se tenir ensemble trouve son fondement dans cet acte de la communion d'amour entre le Père et le Fils : à un tel acte participent de même les disciples.

Nous venons de parcourir les grands axes de l'*existence poétique* de l'être ensemble selon le récit johannique. En tenant compte de la participation croyante à la relation divine, au cours du chapitre VI nous avons abordé la '*dramatique*' de Balthasar pour demander à cet auteur comment il aborde la '*participation*' des croyants à cette relation qui se creuse entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint. Nous avons demandé tout particulièrement, quelle théologie de l'action et de la participation humaine se dégage de sa réhabilitation contemporaine de l'idée de '*substitution*' ? En effet, Balthasar pense l'*action dramatique* dans l'horizon du transcendantal du Bien (l'éthique). L'auteur se sert de la vision apocalyptique pour aborder la mise en scène de l'action dramatique. Ainsi, la vision du voyant est une mise à disposition d'un réservoir d'images qui a sa propre vérité symbolique<sup>283</sup>. Devant cette vision du 'drame', nous pensons l'action sous l'angle de la poétique selon la phénoménalité théâtrale de l'apparition des corps sur la scène, au présent vivant. Sur ce point et particulièrement en ce qui concerne l'aspect proprement théologique du drame, Balthasar pense sa '*Théo-dramatique*' comme une synthèse de la théologie systématique pour rendre compte de la totalité du mystère de la Révélation en son état achevé. Nous pensons notre *poétique dramatique* de la relation qui se tisse entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples comme une *existence poétique* qui se montre *in statu nascendi* et selon un acte en train de se faire.

Pour Balthasar, avons-nous dit, les outils dramatiques sont au service de la théologie pour penser la Révélation en termes dramatiques. En lien avec l'usage des outils théâtraux, l'auteur reconnaît pareillement la phénoménalité de la Révélation biblique, composé d'un monde « de

---

<sup>283</sup> Cf. BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, L'action*, tome III, Namur, Culture et Vérité, [1980] 1990, p. 9.

péripiétés dramatiques qui sont éclairantes par elles-mêmes<sup>284</sup>». Le drame, à cet effet, est à l'intérieur même de la Révélation. En fait, Balthasar paramètre son interprétation sur l'usage des outils théâtraux pour penser une synthèse systématique de la Révélation. Quant à nous, nous avons choisi clairement d'aborder le drame dans sa phénoménalité au sein même de la Révélation tel que nous l'avons découvert dans le récit johannique.

À l'intérieur de quelle école dramatique Balthasar conçoit-il le drame ? En fait, l'auteur donne une importance particulière au *drame épique* selon l'usage des outils dramatiques pensés en terme de rôle, d'auteur, de metteur en scène et de public. Balthasar pense le drame sous l'angle d'un théâtre épique pour aborder le contenu dramatique de la théologie comme un « procès de Dieu contre son peuple élu mais infidèle<sup>285</sup> ». Un tel théâtre épique est lié à la mise en scène de la parole où la théologie devient l'explication herméneutique de la révélation de Dieu<sup>286</sup>. D'où vient que le recours au *théâtre épique* marqué par la contemplation des Idées éternelles du Bien est un moyen privilégié pour trouver une explication au drame entre Dieu et l'homme.

Un terme-clé qui se dégage de cette compréhension balthasarienne du 'drame' est la manière particulière dont il relie l'*esthétique* et la *dramatique*. L'esthétique est liée à la '*contemplation*' du Bien et la dramatique est liée à l'action. Pour l'auteur, la contemplation et l'apologétique précèdent l'action, puisque c'est le monde des *Idées* qui donne à l'action son pouvoir d'être. Nous n'opposons pas les deux termes évoqués, mais nous les comprenons dans le sens de Merleau-Ponty pour dire que « la pensée et l'expression se constituent simultanément<sup>287</sup> ». Cette correspondance intrinsèque entre l'opération expressive du corps et la pensée nous ouvre un accès pertinent au *logos* du geste.

En tenant compte de la notion balthasarienne du 'drame', comment l'auteur aborde-t-il la participation des croyants au drame divin ? Balthasar ne nie pas la 'participation' des croyants. Or, cette participation apparaît sous le mode d'une « substitution active ». En s'appuyant sur la notion anselmienne de l'application d'un 'salaire' où « Jésus ne pourrait, en tant que Dieu, appliquer le salaire à lui-même<sup>288</sup> », il en conclut avec lui que « le fruit en revient aux

---

<sup>284</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Prolégomènes*, tome I, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1973] 1984, p. 20.

<sup>285</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Les personnages du drame, L'homme en Dieu*, tome II, volume 1, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1976] 1986, p. 127.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>287</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009, p. 223.

<sup>288</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, L'action*, tome III, Namur, Culture et Vérité, [1980] 1990, p. 235.



hommes<sup>289</sup>». Selon ce raisonnement, qui reçoit alors le fruit de ce *commercium*? C'est ici que Balthasar évoque la participation au drame qui se fait par la figure représentative de Marie, dans son « oui unique prononcé pour tous. [Elle est donc] la représentante de l'humanité dans son consentement<sup>290</sup> ». Comme nous pouvons le noter, le drame est joué par un seul acteur (le Fils) et sous le regard d'un seul spectateur (la mère qui reçoit le fruit). En effet, l'humanité est représentée d'une double manière : dans l'action, c'est par le Fils et comme spectateur, c'est par la mère.

Enfin, comme nous le pouvons repérer, Balthasar n'oublie pas la participation humaine à la dramatique divine, mais elle se vit sous le mode d'une *délégation par représentation* où quelqu'un agit à la place et au nom de tous. Le sens d'une '*substitution active*' relève de l'acte d'une délégation par représentation. Quant au sens johannique de l'usage du terme '*hyper*' (*pour*), nous avons retenu que le '*pro nobis*' du quatrième évangile dit quelque chose de la communion que le Père vit avec son Fils et à travers celui-ci avec le monde, les brebis et les amis. L'événement de la croix de l'homme Jésus, est l'acte par excellence de '*rassembler*' les enfants dispersés dans la communion avec le Père.

Nous venons de resituer les grands axes de notre poétique des corps en acte. Nous avons vu, cette poétique du corps émerge dans un *présent vivant* où l'acte de tenir ensemble est en train de s'accomplir. Cet acte de faire (*poétique*) est lié à *théâtralité du geste* d'une communauté marquée par la coexistence du vivre ensemble (*nous - unité*). Selon cet horizon poétique, nous pouvons maintenant revenir sur l'enjeu de notre recherche pour mettre en exergue la portée théologique et théâtrale du *logos* poétique du geste.

---

<sup>289</sup> BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, L'action*, tome III, Namur, Culture et Vérité, [1980] 1990, p. 235.

<sup>290</sup> *Ibid.*, pp. 327-328.

### 3. Le *logos* poétique du geste

Comme nous l'avons évoqué plus haut, le deuxième aspect de notre interrogation poétique est formulé de la manière suivante : en quoi se *manifeste* ce que nous sommes ? En fait, cette question, avons-nous dit, vise la découverte d'un *logos du geste* qui se *manifeste* dans un *présent vivant* de la relation tissée entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples. Pour rendre compte de ce *logos du geste*, nous reprenons selon les deux perspectives qui se sont rencontrés au cours de notre recherche : la *théâtralité* et la *théologalité* de la *poétique gestuelle*. En effet, nous l'avons évoqué à maintes reprises et nous le répétons encore une fois ici : notre intérêt vise à découvrir un *logos* qui se montre en se racontant au cours de la lecture complète de l'Évangile de Jean. Ainsi, ce '*logos*' n'est pas de l'ordre d'une *synthèse spéculative*, mais d'un acte d'apparition du corps sur la scène qui s'énonce par et à travers le geste.

#### a- Théâtralité poétique du geste

Dès le départ de notre recherche, nous avons eu le souci de repenser le '*drame*' aristotélicien sous l'angle d'une *théâtralité poétique* du corps. À cet effet, nous avons évoqué le sens profond qui se dégage de ce présupposé de base ayant comme horizon de recherche le fait de 'sortir' de l'encadrement narratif de la *poétique* en tant qu'agencement des intrigues (*mythos*). Il s'agit de resituer la poétique dans son sens premier de l'acte de *faire* (*poiein*) qui relève d'une opération expressive du corps en train de se faire. Selon cette perspective, notre intérêt n'est pas de *prime abord* de chercher le phénomène de la *théâtralité poétique du corps* présent dans le récit johannique (une étude de la théâtralité), mais de reconnaître une *pensée poétique du corps* présente en son état naissant dans la *théâtralité johannique*. Autrement dit, la *théâtralité poétique du corps* nous dévoile une *synthèse corporelle in statu nascendi*.

Comme nous l'avons évoqué au chapitre VII, l'enjeu d'une telle pensée de la *théâtralité poétique du geste* apparaît formulé dans la pensée d'Antonin Artaud dans les termes suivants : « [Il s'agit] de retrouver théâtralement la notion d'un principe qui est à la base de toute

réalité<sup>291</sup>». Le propos d'Artaud relève, par ces termes que nous employons dans notre recherche, de la découverte d'un *logos de la théâtralité* scénique qui est à la base de toute réalité sensible. En fait, l'auteur reconnaît le lien intrinsèque entre ce *logos de l'action théâtrale* et l'*acte poétique*, par les termes suivants : « le théâtre, qui est de la poésie en action, de la poésie réalisée, doit être métaphysique ou ne pas être<sup>292</sup> ». À cet effet, la *théâtralité poétique du geste* relève d'un 'logos' qui habite cette 'poésie en action'.

Selon le récit johannique, ce 'logos' est avant tout un 'corps' de chair, puisque, le *Logos* a pris chair dans le corps de l'homme Jésus. Lié à ce corps de chair, le récit johannique nous dévoile une autre particularité de sa *théâtralité*. Il s'agit d'une *théâtralité* étroitement liée au 'temps'. Autrement dit, chez Jean, la *théâtralité expressive du corps* est moins comprise dans son aspect locatif (l'espace physique), mais elle est de prime abord une *théâtralité* qui se comprend à partir du *temps pascal*. Une telle *théâtralité temporelle* favorise l'aspect dynamique de la manifestation expressive du corps qui dévoile un monde, le monde du geste.

Nous avons abordé la compréhension de la 'théâtralité' selon Nicolas Evréinoff (1879-1953). La théâtralité est dans le corps, puisque, « l'homme possède [un] instinct de transfiguration<sup>293</sup> ». Nous trouvons dans la pensée de l'auteur une base *phénoménologique de la théâtralité*, une telle théâtralité est capable de faire voir l'expression d'un *monde autre* qui émerge au cours de l'engagement du corps à travers les gestes. Cet instinct de transfiguration qui permet à l'homme de donner forme à ce qui n'était pas perceptible auparavant, constitue le *principe d'animalité* selon la pensée de Merleau-Ponty. Selon cette perspective, l'acte originel (l'animalité) est déjà l'expression à l'état naissant de la *mise en forme* d'un monde par tâtonnement qui nous montre une existence ouverte vers l'avenir.

Cette existence ouverte vers l'avenir apparaît dans la scène du disciple aimé au tombeau de son maître (Jn 20,3-10). La notion de *théâtralité théologique* du récit johannique se montre dans l'acte du disciple aimé selon ces verbes d'action : venir, entrer, voir et croire. Il s'agit d'une opération expressive du corps qui va progressivement à la rencontre d'une nouveauté. Dans l'acte du regard du disciple, nous assistons à une poétique du corps envahie par la présence de l'autre, du Vivant, qui vient vers lui. En fait, une pareille situation, nous l'avons découverte dans l'épisode de Thomas (Jn 20,24-28). La foi demandée par Jésus au disciple est d'aller au

---

<sup>291</sup> ARTAUD Antonin, « [Lettre] à André Rolland de Renévill », in *Oeuvres complètes*, volume V, Paris, Gallimard, 1964, pp. 157-158.

<sup>292</sup> ARTAUD Antonin, « Lettre sans destinataire, Paris, le 4 mars 1933 », in *Oeuvres complètes*, volume V, Paris, Gallimard, 1964, p. 202.

<sup>293</sup> EVREÏNOFF Nicolas, *Le théâtre dans la vie*, Paris, Stock, 1930, pp. 22-23.

plus profond de la réalité de l'incarnation. Il s'agit de cet acte originel de la *mise en forme du monde* par tâtonnement dont l'existence du disciple est marquée selon l'acte d'une *foi perceptive* qui l'amène à 'voir' et à 'toucher' le Vivant dans le monde. À cet égard, le disciple est mis devant le monde pour reconnaître la présence vivante du Ressuscité par et à travers les gestes des 'autres' hommes et femmes qu'il rencontre en son passage vers le Père.

## b- Théologalité poétique du geste

Nous venons d'évoquer l'aspect théâtral du *logos* ; par la suite, nous retracerons la *portée théologique* de cette manifestation de la *poétique gestuelle*. En effet, notre deuxième question – en quoi se manifeste ce que nous sommes ? – relève de la *théâtralité*, au sens du phénomène de l'expression du corps qui se montre en geste. Une telle '*manifestation*' de la vie de l'ensemble concerne le *fond sensible* proprement phénoménologique de la *poétique gestuelle* qui émerge dans le récit johannique. Enfin, cette '*manifestation*' vise l'avenir poétique de la poétique qui se cristallise dans l'acte de surgissement d'une *communauté poétique*. Repérons comment nous avons abordé cet aspect théologal du *logos* de la poétique gestuelle.

Au chapitre VII, nous avons évoqué l'émergence d'une *vie vécue ensemble* selon l'usage johannique du verbe '*entrer-ensemble*' (*suneiserchomai*) lorsque Jésus comparait devant Anne et Caïphe (Jn 18,1). Si nous tenons compte de l'usage de ce verbe composé '*sun+eiserchomai*', l'action ne se concentre pas exclusivement sur le fait d'entrer, mais elle dénote une particularité de cette entrée : Jésus *entre-avec* ses disciples dans l'événement de la passion. La manifestation de l'existence corporelle de Jésus avec ses disciples est un acte qui se vit ensemble. En fait, chaque disciple répondra à sa façon et par un acte d'engagement personnel dans cet acte communautaire pour participer à l'émergence de l'heure de la passion. En effet, cet acte originel de participation et de partage qui institue une histoire commune, nous permet de reconnaître le *fond sensible* d'une opération expressive inter-corporelle où se dévoile la présence agissante de Dieu au milieu du monde.

Le drame de la passion, avons-nous vu, dévoile la l'impasse qui consisterait à prétendre séparer la *poétique humaine* de la *poétique divine*. En fait, la *poétique divine* se montre et se fait voir par et à travers la *poétique humaine*. C'est à ce moment-ci que nous avons compris le sens johannique de la *théologalité poétique du geste*, une *théologalité* qui se montre par et à travers l'opération expressive du corps de l'homme Jésus en communion avec le Père et l'Esprit Saint, où les disciples sont aussi participants de cette relation. Dans cette perspective, le silence intensif de recueillement et de douleur du Père au cours de la passion nous dévoile le '*logos*' d'une présence qui n'advient pas comme une simple absence de la parole ; il est l'atmosphère originelle où se manifeste et se montre l'opération expressive du corps de l'homme Jésus. L'épaisseur du silence du Père est le '*logos*' qui s'offre comme la source originelle de la présente agissante de Dieu. C'est pourquoi, dans la passion selon le récit johannique, le Père est absent comme discours puisqu'il est toujours à l'œuvre. Quelle est cette œuvre ? Il s'agit de relever et de faire vivre ! Comment le corps de l'homme Jésus rend-t-il perceptible ce '*logos*' qui se prononce silencieusement au cours de sa passion ? Le geste qui fait vivre apparaît dans l'engagement effectif de l'acte de donner sa propre vie pour ses amis. Ainsi, le corps de Jésus qui se montre comme l'expression de l'amour pour ses amis est l'actualité même de l'amour du Père. Le Fils, par son geste, *interprète (exegéomai)* et façonne en langage l'épaisseur du silence du Père.

En effet, cette mise en langage du silence expressif du Père au cours de la passion, nous permet d'évoquer l'aspect sensible de la *doxa* (gloire) johannique. En fait, il s'agit de reconnaître le fait que la théâtralité du *monde perçu* apparaît reliée à un champ ouvert et jamais isolable de son *fond de manifestation sensible*. Sur ce point, dans l'Ancien Testament, la manifestation de la présence de Dieu se fait par et à travers des phénomènes naturels (nuages, feux). Pour le Nouveau Testament et plus particulièrement dans le quatrième évangile, Dieu se montre par et à travers la chair de l'homme Jésus. Comment apparaît ce fond sensible et corporel de la '*doxa*' johannique ? Nous avons évoqué l'épisode de Lazare où le fond sensible de la manifestation éclatante de la présence de Dieu réunit l'acte de Jésus et le corps de Lazare. Nous pouvons noter une sorte de tridimensionnalité de la manifestation de l'action où sont concernés [i] *Lazare* : « cette maladie ne va pas à la mort » ; [ii] *Dieu* : « elle est en vue de la gloire de Dieu » ; [iii] *Jésus* : « afin que par elle soit glorifié le Fils de Dieu » (Jn 11,4). Ce fond sensible dépasse le moment spectaculaire du retour à la vie de Lazare, puisqu'il relève et met en lumière l'effectivité du geste de Jésus qui se montre réellement à travers le corps de Lazare et cette manifestation dévoile d'une manière sensible la présence agissante du Père par le geste du Fils. Selon cet exemple, le *fond sensible* de la *doxa divine* est la permanence de la présence de

Dieu au milieu du monde qui se manifeste de manière latente dans chaque moment de l'opération expressive du corps de l'homme Jésus en lien avec ses disciples.

Quelle est la participation de l'Esprit Saint dans cette manifestation de la présence agissante de Dieu ? Nous trouvons chez Grégoire de Nysse la correspondance entre l'*Esprit Saint* et la *Gloire divine*. Nous sommes ainsi autorisés à comprendre que la *gloire*, le *tissu sensible* où se montre la présence agissante de Dieu, est étroitement liée à l'effusion de l'Esprit du Ressuscité dans l'existence même des croyants. Il s'agit de l'incarnation de l'Esprit dans le corps capable de nous montrer un fond sensible de l'existence charnelle habité par l'Esprit au milieu du monde. Autrement dit, l'Esprit n'est pas à part de la chair du monde. Dans cette perspective, l'Esprit est étroitement lié à l'action du Fils, d'après le passage suivant : « Celui que Dieu a envoyé *parle (laleo)* en effet le *langage (rhémata)* de Dieu, car [Dieu] ne donne pas l'Esprit avec mesure » (Jn 3,34). En effet, l'Esprit nous dévoile la profondeur et la démesure de la réalité de Dieu. De même, l'Esprit se rend perceptible par et à travers l'acte d'expression du Fils, lui qui donne forme – raconte, fait connaître et actualise – le langage incommensurable de Dieu. Ainsi, la démesure de ce qui se montre et se fait voir de la réalité de Dieu, prend forme dans les gestes et paroles de l'homme Jésus en lien avec ses disciples.

L'*avenir poétique de la poétique* prend forme et se concrétise dans le surgissement d'une *communauté poétique*. Sur ce point, le geste de Jésus, en tant qu'*événement matrice*, en lien avec les autres composants de la relation, inaugure un mouvement d'expression, institue une tradition et permet le surgissement d'autres gestes qui actualisent au *présent vivant* de la vie du croyant, l'acte primordial du geste de Jésus. En fait, l'insistance johannique de l'*acte de faire* renforce le lien de la relation entre Jésus, les disciples et le Père selon les termes de l'épisode du lavement des pieds : « le serviteur n'est pas plus grand que son seigneur, ni l'envoyé plus grand que celui qui l'a envoyé » (Jn 13,16). La *communauté poétique* émerge donc de *cet acte de faire* où la différence de niveau dans la relation entre le maître et les disciples, entre l'envoyeur et l'envoyé est désormais effacée. L'*acte de faire* l'œuvre du Père institue une *communauté du faire* où disparaît toute dissymétrie entre le Père, le Fils, l'Esprit Saint et les disciples. Ainsi, l'acte de faire dévoile une relation de communion et de partage.

L'émergence d'une *communauté poétique* se montre et se fait voir par la relation d'un amour d'amitié. Ainsi, une *nouvelle économie du vivre ensemble* se tisse dans la connivence entre l'acte d'aimer d'amitié (*philein*) et l'acte de faire ensemble l'œuvre du Père (*συσκοποιεῖν*)<sup>294</sup>. Nous avons

---

<sup>294</sup> Terme composé inconnu de Jean, mais nous trouvons employé deux fois dans le NT : Eph 2,5 (la vie avec le Christ) et Colosenses 2,13 (il vous a rendu à la vie avec lui).

évoqué cette relation vitale de l'existence marquée par l'amour qui se cristallise dans le disciple que Jésus aimait. Cette figure anonyme dévoile son identité par le geste qu'il accomplit. À cet effet, l'expérience de la relation de Jésus avec ce disciple, où est enveloppée cette intimité de l'amour d'amitié, permet au disciple de découvrir une pensée poétique scellée par le *logos* de l'amour. En effet, un tel *logos* de l'amour peut voir à travers la déchirure de la mort, les signes éclatants de la présence vivante du Ressuscité qui vient habiter dès à présent le corps du disciple inaugurant ainsi le temps anticipé d'une vie pascale.

Enfin, que pourrions-nous dire à la fin de ce parcours en tenant compte des trois épisodes évoqués dans *l'avant-propos* et, encore, de l'expérience croyante en la foi trinitaire de Dieu invoquée lors de *l'introduction* de ce travail de recherche ? En fait, nous avons dit que si le geste comme expression du corps accompagne les situations les plus quotidiennes de la vie, il peut dire quelque chose de Dieu. Il nous vient à la mémoire la séquence de Pâque, où la communauté croyante demande à Marie-Madeleine, « qu'as-tu vu en chemin ? » Et, Marie répond : « J'ai vu le sépulcre du Christ vivant, j'ai vu la gloire du Ressuscité ! ». Selon ces traces, nous disons à l'homme qui était debout devant sa porte avant de s'épuiser dans un lit de fortune précaire que l'œuvre poétique du Père est de *faire-vivre* ! Son lit de carton, ses mains qui s'étendent pour accueillir celles de l'autre, son regard et son corps transi par le silence et enfin, sa mort, sont encore l'étrange expression de la vie de Dieu parmi nous.

De même, quant à l'homme qui attendait l'arrivée de celui qu'il espérait chaque soir, lui arrivera-t-il un jour de voir à travers la chair de ces yeux ce qu'il a tellement attendu ? Selon l'Apocalypse, Jésus dit : « Oui, je viens bientôt » (Ap. 22,20). D'après le quatrième évangile, l'heure est déjà arrivée et c'est maintenant ! Puis, à l'amant de la Poste rue du Sèvres qui cherche à revoir sa bien-aimée, nous disons avec le disciple-aimé, qu'un *logos* de l'amour est désormais présent dans le monde. Un tel *logos* ouvre à la connaissance corporelle d'une vie qui ne peut être d'un autre mode que celui de regarder le monde par les yeux d'un amant amoureux et en train de vivre une vie pascale. De même Marie, la sœur de Lazare, portant en son corps la lourdeur de sa douleur, se lève bientôt vers celui qui est la Vie. Cet acte de se lever est déjà *in statu nascendi* l'expression même de la vie pascale donnée par le Vivant.

Enfin, pour les croyants qui reconnaissent à peine la présence agissante du Père dans le monde, nous disons que l'heure du Père est toujours présente à travers les gestes des disciples. Le corps des disciples reste le *fond sensible* de la manifestation de la présence toujours nouvelle de Dieu (Jn 17,1.4). Et, les disciples vivent et se réjouissent ensemble au milieu du monde (Jn 4,36) comme Pierre et le disciple aimé, le premier jour de la semaine, les deux

coururent ensemble à la rencontre de l'inattendu (Jn 20,4) ou comme la communauté postpascale dont ses membres sont retrouvés ensemble : Simon-Pierre, Thomas, Nathanaël, Jean, Jacques (les deux fils de Zébédée) et deux autres disciples ; parmi ces quatre derniers se trouve le disciple que Jésus aimait (Jn 21,2). Enfin, l'opération expressive du geste depuis lors et jusqu'à aujourd'hui est encore en train de se faire. Pierre dira aux autres qu'il allait pêcher (Jn 21,3). Et les autres allèrent eux aussi avec lui (Jn 21,3). Là où le croyant est en train de faire l'œuvre du Père avec les autres, une existence poétique émerge au milieu du monde. Ainsi, le corps du croyant devient l'expression primordiale de la manifestation éclatante de la gloire du Père, du Fils et de l'Esprit Saint. Cette existence poétique est donc l'expression même du geste du Père au milieu du monde.



# BIBLIOGRAPHIE

## 1. Poétique

### a- Aspect général de la poétique

ARISTOTE, *Peri Poiêtikés*, trad., BATEUX Charles, *Les quatre poétiques*, vol 1, Paris, Saillant et Nyon, 1771.

GENETIE Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.

LAMBERT Gisèle, *Exposition Rembrandt*, BNF.

MAGNIEN Michel, *Aristote, Poétique*, Paris, Livre de Poche, 1990.

PASSERON René, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989.

QUINTILIEN, Institution Oratoire, Livre I-11,3, tr. fr., BORNECQUE Henri, Paris, Garnier, 1933.

REMBRANDT, *Les trois croix*, BNF, Estampes, Rés. Cb-13a, signé et daté au 3<sup>e</sup> état, 1653.

ROCHLITZ RAINER, *L'art au banc d'essai, esthétique et critique*, Gallimard, 1998.

ROMANO Claude, *Le chant de la vie, Phénoménologie de Faulkner*, Paris, Gallimard, 2005

TAMINIAUX Jacques, *Art et événement, Spéculation et jugement des Grecs à Heidegger*, Paris, Belin, 2005.

VALÉRY Paul, *Introduction à la poétique*, Paris, Gallimard, 1938.

\_\_\_\_\_, *Œuvres*, Tome 1, Paris, Pléiade, 1957.

## b- Théâtralité

ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes*, tome V, Paris, Gallimard, 1964.

AUBIGNAC Abbé de, *La pratique du théâtre*, Paris, 1657.

AUSTIN John Langshaw, *How to do things with words [Quand dire, c'est faire]*, Paris, Seuil, [1962], 1970.

BECKETT Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952.

BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000.

BROOK Peter, *L'espace vide, Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil [Essais], [1968] 1977.

DECLERCQ Gilles, « Approches de la fascination : esthétique, philosophique et théâtralité », Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, salle de l'INHA, février-mai 2012.

\_\_\_\_\_, « La fascination chez Shakespeare », in, *Approches de la fascination : esthétique, philosophique et théâtralité*, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, salle de l'INHA.

DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie, Mille plateaux*, vol 2, Paris, Minuit, 1980.

DUMONT Jean-Paul et Daniel DELATTRE, « Maximes de Démocrate », in, *LES PRÉSOCRATIQUES*, Paris, Gallimard [Coll. Bibliothèque de la Pléiade], 1988.

EVREINOFF Nicolas, *Le théâtre dans la vie*, Paris, Stock, 1930.

FORESTIER Georges, *Le théâtre dans le théâtre, Sur la scène française du XVIIe siècle*, Paris, Droz, 2000.

HAREL Vered, « Tchekhov-Beckett : l'absence d'un point de vue », in, *Revue d'histoire du théâtre*, 224/4 (2004).

HEIDEGGER Martin, « L'origine de l'œuvre d'art », in, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962.

MUTSAERS Marieke et alii, *Produit de l'apiculture, Agrodok 42*, Wageningen, Fondation Agromisa, 2005.

POLITZER Georges, *Les fondements de la psychologie, écrits 2*, textes réunis par Jacques DEBOUZY, Paris, Sociales, 1969.

SHAKESPEARE William, « Le songe d'une nuit d'été », in, *Œuvres Complètes*, Vol. 1, Paris, Gallimard [nrf], 1959.

STAROBINSKI Jean, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, (nrf), 1961.

SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne*, Paris, Circé, [1965] 2006.

VASSILIEV Anatoli, *Sept ou huit leçons de théâtre*, Paris, P.O.L., 1999.

WINCKELMANN Johann Joachim, *Pensée sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, tr. de l'allemand par CAHEN-MAUREL Laure, Paris, Allia, [1755] 2005.

WINKIN Yves (dir), *La nouvelle communication*, Paris, Seuil, 1981.

### c- Poétique gestuelle

DELIGNY Fernand et Josée MANENTI, *Le moindre geste* (film), 1968-1970 (réalisé par Jean-Pierre DANIEL)

ENGEL Johann Jakob, *Ideen zu einer Mimik* (1786), tr. fr., *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, vol 1 et 2, Paris, Jansen, 1795 [an III], Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France.

HUGUES DE SAINT-VICTOR, *L'œuvre d'Hugues de Saint-Victor, vol. I: De institutione nouitiorum, De virtute orandi, De laude caritatis, De arrha animae*, Texte latin par H. B. Feiss et Patrice Sicard, traduction française par D. Poirel, H. Rochais et P. Sicard, introduction, notes et appendices par D. Poirel, Turnhout, Brepols [Sous la règle de saint Augustin, 3], 1997.

\_\_\_\_\_, « Didascalicon », in, Michel LEMOINE (edit), *L'art de lire, Didascalicon*, Cerf [Sagesses chrétiennes], 1991.

\_\_\_\_\_, « Didascalicon », BUTTIMER Charles Henry (édit), *Hogonis de Sancto Vitore, Didascalicon, De Studio Legendi, A Critical Text*, Washington, The Catholic University of America Press, 1939.

LE GOFF Jacques, *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard [nrf], 1985.

SCHMITT Jean-Claude, *La raison des gestes dans l'occident médiéval*, Paris, Gallimard [Bibliothèque des histoires], 1990.

## 2. Phénoménologie

### a- Aspect général de la Phénoménologie

DELEUZE Gilles, « Cours Vincennes – Saint Denis » (20/01/1987), in, *Chiasmi International, Merleau-Ponty, Cinquante ans après sa mort*, n 13, Paris, Vrin, 2011.

DEPRAZ Nathalie, « Chair de l'esprit et esprit de la chair chez Hegel, Schelling et Husserl », in, *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, 94, 1 (1996).

HUSSERL Edmond, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Gallimard, [1913] 1950.

MARION Jean-Luc, *Le visible et le révélé*, Paris, Cerf, 2005.

### b- Ouvrages de Merleau-Ponty

\_\_\_\_\_, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, [1945] 2009.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Causeries 1948, Ensemble de conférences radiophoniques*, établies et annotées par Stéphanie MÉNASÉ, Paris, Seuil (traces écrites), 2002

\_\_\_\_\_, *Éloge de la philosophie*, Paris, Gallimard, [1953] 1960.

\_\_\_\_\_, *Parcours deux (1951-1961)*, Paris, Verdier, 2000.

\_\_\_\_\_, *L'institution, la passivité, note de cours au Collège de France (1954-1955)*, Textes établis par Dominique DARMAILLACQ, Claude LEFORT et Stéphanie MÉNASÉ, Paris, Belin, 2003.

\_\_\_\_\_, *Notes de cours 1959-61*, Paris, Gallimard, 1996.

\_\_\_\_\_, *Signes*, Paris, Gallimard [folio essais], 1960.

\_\_\_\_\_, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard [Tell], 1964.

\_\_\_\_\_, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, Folioplus, [1964] 2006.

\_\_\_\_\_, *La prose du monde*, Paris, Gallimard [col. Tel], 1969.

\_\_\_\_\_, *Humanisme et terreur*, 1974, in, *Œuvres*, édition établie et préfacée par Claude LEFORT, Paris, Gallimard [Quatro], 2010.

\_\_\_\_\_, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Paris, Verdier, 1996.

\_\_\_\_\_, *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996.

### **c- Littérature secondaire sur Merleau-Ponty**

BERTHOZ Alain et Bernard ANDRIEU (dir), *Le Corps en Acte*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2010.

CORSET Paul, « Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), Du corps à la Chair », Groupe de travail interdisciplinaire sur les cinq sens : « Les soubassements de la pensée de Merleau-Ponty que l'on doit avoir à l'esprit pour aborder chez lui la question des cinq sens », exposé le 14 octobre 2005.

LABELLE Gilles, « Merleau-Ponty et le Christianisme », in, *Laval théologique et philosophique*, 58, 2 (2002).

RODRIGO Pierre, « Chair et Figure chez Merleau-Ponty et Deleuze », in, *Chiasmi International, Merleau-Ponty, Cinquante ans après sa mort*, n 13, Paris, Vrin, 2011.

SAINT-AUBERT Emmanuel de, *Du lien des êtres aux éléments de l'être, Merleau-Ponty au tournant des années 1945-1951*, Paris, Vrin, 2004.

\_\_\_\_\_, *Vers une ontologie indirecte chez Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, 2006.

Vincent PEILLON, *La tradition de l'esprit, Itinéraire de Merleau-Ponty*, Paris, Grasset, 1994.

### 3. Exégèse biblique

#### a- Poétique biblique et johannique

ALTER Robert, *The Art of Biblical Narrative*, New York, Basic Books, 1981; trad. fr., *L'art du récit biblique*, Bruxelles, Lessius, 1999.

BEAUCHAMP Paul, *L'un et l'autre Testament*, Paris, Seuil, 1990.

BONNARD Pierre, *L'Évangile selon Saint Matthieu*, Genève, Labor et Fides, [1963] 2002.

BOVON François, *L'Évangile selon saint Luc (19,28-24,53)*, Genève, Labor et Fides, 2009.

Camille FOCANT et André WÉNIN (éds), *Analyse narrative et Bible, Deuxième Colloque International du RRENAB*, Leuven-Paris, University Press-Dudley, 2005.

COTHENET Edouard, « Le quatrième évangile, présentation littéraire », in GEORGE Augustin et Pierre GRELOT, *Introduction à la Bible, Introduction critique au Nouveau Testament, La tradition johannique*, Tome 3, Vol 4, Paris, Desclée, 1977.

CULPEPPER Alan, « Vingt ans d'analyse narrative des évangiles, nouvelles perspectives et problèmes en suspens », in, *La Bible en récit, l'exégèse biblique à l'heure du lecteur*, Genève, Labor et Fides, 2003.

DE LUBAC Henri, *Exégèse médiévale, les quatre sens de l'écriture*, Paris, Aubier, 1959.

MARGUERAT Daniel et Yvan BOURQUIN, *Pour lire les récits bibliques, Introduction à l'analyse narrative*, Paris-Genève-Montréal, Cerf-Labor et Fides-Novalis, (1998) 2002.

\_\_\_\_\_, « L'exégèse biblique à l'heure du lecteur », in, *La Bible en récit, l'exégèse biblique à l'heure du lecteur*, Genève, Labor et Fides, 2003.

\_\_\_\_\_, *L'aube du christianisme*, Genève-Paris, Labor et Fides-Bayard, 2008.

Premier Colloque International d'analyse narrative des textes de la Bible, Lausanne, 2002.

## b- Exégèse johannique

BOISMARD Marie-Emile, *Du Baptême à Cana*, Paris, Cerf, 1956.

\_\_\_\_\_, *L'Évangile de Jean*, tome 3, Cerf, 1977.

\_\_\_\_\_, *Le Prologue de saint Jean*, Paris, Cerf, 1953.

BRAUN François-Marie, *Jean le théologien, sa théologie, le mystère de Jésus-Christ*, Paris, Gabalda, 1966.

BROWN Raymond, *La communauté du disciple bien-aimé*, Paris, Cerf, [1979] 1983.

\_\_\_\_\_, *The Gospel According to John*, trad. espagnole, *El Evangelio Según Juan*, Madrid, Cristiandad, [1966] 1979.

CONCORDANCE BIBLIQUE, [www.enseignemoi.com/bible/strong-biblique-grec](http://www.enseignemoi.com/bible/strong-biblique-grec).

CULPEPPER Robert Alan, *Anatomy of the Fourth Gospel, A Study in Literary Design*, Philadelphia, Fortress Press, 1983.

DODD Charles Harold, *La tradition historique du quatrième évangile*, Paris, Cerf, [1963]1987.

FEUILLET André, *Études johanniques*, Paris, Desclée, 1962.

\_\_\_\_\_, *Le prologue du quatrième évangile*, Paris, Desclée, 1968.

\_\_\_\_\_, *l'heure de la mère de Jésus*, Paris, Atelier Marie-Dominique, 1969.

LAMARCHE Paul, « Le Prologue de Jean », RSR 52 (1964).

LÉON-DUFOUR Xavier, *Lecture de l'évangile selon Jean*, tome I, Paris, Seuil, 1988.

\_\_\_\_\_, *Lecture de l'Évangile de Jean*, tome II, Paris, Seuil, 1990.

\_\_\_\_\_, *Lecture de l'Évangile de Jean*, tome III, Paris, Seuil, 1993.

\_\_\_\_\_, *Lecture de l'Évangile de Jean*, tome IV, Paris, Seuil, 1996.

MOLLA Claude, *Le quatrième Évangile*, Genève, Labor et Fides, 1977.

SIMONS Yves, *Selon Jean, Une interprétation*, vol. 2, Bruxelles, IET, 1997.

SMITH Moody, « Johannine Christianity: some reflections on its character and delineation », *New Testament Studies*, 21, 1974-1975.

THEOBALD Michael, « Le Prologue johannique (Jean 1, 1-18) et ses 'lectures implicites', Remarques sur une question toujours ouverte », in, *RSR* 83/2 (1995).

ZUMSTEIN Jean, *L'évangile selon Saint Jean (13-21)*, Genève, Labor et Fides, 2007.

### c- Théologie biblique et johannique

ABELSON Joshua, *Immanence of God in Rabbinical literature*, London, MacMillan and Co, 1912.

ALETTI Jean-Noël, *Jésus-Christ fait-il l'unité du Nouveau Testament ?*, Paris, Desclée, 1994.

AUVRAY Paul, *Ézéchiel*, Paris, Cerf, 1957.

COCAGNAC Maurice, *Le corps et le temple*, Paris, Cerf, 1999.

CONGAR Yves, *Le mystère du temple*, Paris, Cerf, 1958.

DE LA POTTERIE Ignace, *La vérité dans saint Jean, tome 1*, Rome, Biblical Institute Press, 1977.

DREYFUS François, « Divine Condescendance (*synkatabasis*) as hermeneutic principle of the Old Testament in Jewish and Christian tradition », in, EMERTON John et LEIDEN A., Congress volume [Acts / of the congress of the International organization for the study of the Old Testament, 19-24 july 1992], New York, Brill, 1995.

DUCHATELEZ Kamiel, « La 'condescendance' divine et l'histoire du salut », in, *NRT* 95/6 (1973).

HAULOTTE Edgar, *Le concept de croix*, Paris, Desclée-Proost France, 1991.

HENGEL Martin, *La crucifixion dans l'antiquité et la folie du message de la croix*, traduit de l'allemand par CHAZELLE Albert, Paris, Cerf, [1976] 1981.

JOÛON Paul, « Les mots employés pour désigner 'le Temple' dans l'Ancien Testament, le Nouveau Testament et Josèphe », in, *RSR* 25, (1935).



KIEFFER René, *Le monde symbolique de Saint Jean*, Paris, Cerf, 1989.

PINARD Henry, « Les infiltrations païennes dans l'ancienne loi d'après les Pères de l'Église, La thèse de la condescendance », in, *RSR* 9 (1919).

POTTERIE Ignace de la, « L'emploi dynamique de 'eis' dans Saint Jean et ses incidences théologiques », *Biblica (Rome)* 43, 1962.

PREISS Theo, *La vie en Christ*, Neuchâtel-Paris, Delachaux et Niestlé, 1951.

RAHNER Karl, *Dieu dans le Nouveau Testament*, Paris, Desclée, [1950] 1968.

ROBINSON John, *Le corps, Étude sur la théologie de Paul*, Lyon, Chalet, 1966.

SPICQ Ceslas, *L'amour de Dieu révélé aux hommes dans les écrits de saint Jean*, Paris, Feu Nouveau, 1978.

SPICQ Ceslas, *Lexique théologique du Nouveau Testament*, Paris, Cerf, [1978] 1991.

ZUMSTEIN Jean, « L'Évangile johannique: une stratégie du croire », in, *RSR* 77/2 (1989).

\_\_\_\_\_, « L'évangile selon Jean », in, MARGUERAT Daniel (éd), *Introduction au Nouveau Testament, Son histoire, son écriture, sa théologie*, Genève, MoBi 41, 2004.

\_\_\_\_\_, « Mémoire et relecture pascal dans l'évangile selon Jean », in, Jean ZUMSTEIN et Daniel MARGUERANT (éds), *La mémoire et le temps, Mélanges offerts à Pierre Bonnard*, Genève, Labor et Fides, 1991.

\_\_\_\_\_, « Visages de la communauté johannique », in, MARCHADOUR Alain (dir), *Origine et postérité de l'évangile de Jean*, XIIIe Congrès de l'ACFEB, Toulouse (1989), Paris, Cerf, 1990.

## 4. Théologie

### a- Le corps et le geste selon la Patristique

APOLOGIE À DIOGNÈTE, Traduction par Michel BOURLET, Introduction et notes par Roland MINNERATH, Paris, Migne, 2002.

CHARPENTIER M., « De la Couronne du soldat », in, *Œuvres de Tertullien*, Paris, Charpentier, 1844.

DE GENOUDE A., *De la couronne du soldat. Œuvres de Tertullien*, Paris, 1852, tome 2.

DUCHESNE Louis, *Origines du culte chrétien, Étude sur la liturgie latine avant Charlemagne*, Paris, Ernest Thourin, 1889.

GAUDENTIUS BRIXIENSIS, « De Evangelii Lectione secundus incipit, qui est in ordine nonus », in, *Sermones qui exstant*, Paulus GALEARDUS (dir), Patavii, Josephus Cominus (eds), 1720.

GRÉGOIRE DE NYSSE, « Homélie sur le Cantiques des Cantiques » (extraits), in, Mariette CANÉVET (traduction), *La colombe et la ténèbre*, Paris, Orante, 1967.

HILAIRE DE POITIERS, *De Trinitate*, Vol 1, Livres I-III, Paris, Cerf [Sources Chrétiennes], [360] 1999.

\_\_\_\_\_, *De Trinitate*, Vol 2, Livres IV-VIII, Paris, Cerf [Sources Chrétiennes], [360] 2000.

IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies, Livre IV, vol 2*, Paris, Cerf [Sources Chrétiennes], [591] 1965.

LE GRAND Grégoire, *Homélie sur l'Évangile*, Cerf [Sources Chrétiennes], [591] 2008.

LACTANCE, *Divinae Institutiones*, Livre I, Paris, Cerf [Sources Chrétiennes], [313-315] 1986.

\_\_\_\_\_, *Epistome divinarum institutionum*, Paris, Cerf [Sources Chrétiennes], [320] 1987.

\_\_\_\_\_, *La colère de Dieu [De ira Dei]*, Paris, Cerf, [écrit vers 311] 1982.

LADARIA Luis, « La 'unción de la gloria celeste', Gloria y Espíritu Santo en Hilario de Poitiers », in, *RCatT XXV* (2000).

MOINGT Joseph, *Théologie Trinitaire de Tertullien, Histoire, Doctrine, Méthode*, vol 1, Paris, Aubier, Coll. Théologie num 68, 1966.

\_\_\_\_\_, *Théologie trinitaire de Tertullien*, vol. II, Paris, Aubier [coll. Théologie 69], 1966.

SAINT AUGUSTIN, « De gestis pelagii », in, *Œuvres de Saint Augustin, La crise pélagienne I*, Paris, Desclée [Bibliothèque augustinienne], [428] 1966.

TERTULLIEN, *De corona*, Jacques FONTAINE (édition, introduction et commentaire), Paris, 1966.

\_\_\_\_\_, *Adversus praxean*, Giuseppe SCARPAT (édit), Torino, Loescher, 1959.

\_\_\_\_\_, *De anima*, J. H. WASZINK (édit), Amsterdam, Meulenhoff, 1947.

\_\_\_\_\_, *De cultu feminarum*, Paris, Cerf [Sources Chrétiennes], [202] 1971

\_\_\_\_\_, *De spectaculis*, Paris, Cerf [Sources Chrétiennes], [197] 1986.

\_\_\_\_\_, *Traité du Baptême*, François REFOULÉ (texte, introduction et note) et Maurice DROUZY (traduction), Paris, Cerf, 1952.

URFELS Florent, « Le corps de Dieu, une lecture de l'*Adversus praxean* », in, *NRT* 131, 3 (2009).

## **b- Théologie poétique : l'aspect trinitaire de la dramatique du corps.**

BALTHASAR Hans Urs von, *La dramatique divine, Prolegomènes*, tome I, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1973] 1984 ;

\_\_\_\_\_, *La dramatique divine, Les personnes du drame, L'homme en Dieu*, tome II, volume 1, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1976] 1986.

\_\_\_\_\_, *La dramatique divine, Les personnes du drame, Les personnes dans le Christ*, tome II, volume 2, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1978] 1988.

\_\_\_\_\_, *La Dramatique divine, l'action*, tome III, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1980] 1990.

\_\_\_\_\_, *La dramatique divine, le dénouement*, tome IV, Paris-Namur, Lethielleux-Culture et Vérité, [1983] 1993.

\_\_\_\_\_, *À propos de mon œuvre, Traversée*, Bruxelles, Lessius, [2000] 2002.

\_\_\_\_\_, *La gloire et la croix, Apparition*, tome I, Paris, Desclée, 1990.

BIROT Antoine, *La dramatique trinitaire de l'amour, Pour une introduction à la théologie trinitaire de Hans von Balthasar et Adrienne von Speyr*, Paris, Lethielleux, 2009.

Concile Œcuménique Vatican II, *Décret sur l'activité missionnaire de l'Église « Ad Gentes divinitus »*, Paris, Centurion, 1967.

DUMONT Camille, « L'action et dénouement dans la dramatique de Hans von Balthasar », *NRT 116/5* (1994).

DURAND Emmanuel et Vincent HOLZER (dir), *Les sources du renouveau de la théologie trinitaire au XXe siècle*, Paris, Cerf, 2008.

\_\_\_\_\_, *Les réalisations du renouveau trinitaire au XXe siècle*, Paris, Cerf, 2010.

HOLZER Vincent, *Le Dieu Trinité dans l'histoire, Le différend théologique Balthasar – Rahner*, Paris, Cerf, 2007.

KASPER Walter, *Le Dieu des chrétiens*, Paris, Cerf, [1982] 2010.

\_\_\_\_\_, *Jésus le Christ*, Paris, Cerf, [1974] 2010.

METZ Jean-Baptiste, *La foi dans l'histoire et la société*, Paris, Cerf, [1979] 1999, p. 101

MOOCK Wilhelm, *Briefe über die Heilige Dreifaltigkeit*, Dülmen, Laumann, [1940] 1949.

POUSSET Édouard, *De l'allure de Dieu, quand il vient, Lectures d'Augustin et de Denys l'Aréopagite*, Paris, Médiasèvres, 2001.

RAHNER Karl, *Dieu Trinité, Fondement transcendant de l'histoire du salut*, Paris, Cerf, [1971] 1999.

THÉOBALD Christoph, *Le Christianisme comme style*, volume 1, Paris, Cerf, 2008.

\_\_\_\_\_, *Le christianisme comme style, Une manière de faire de la théologie en postmodernité*, volume 2, Paris, Cerf, 2008.

\_\_\_\_\_, *Présences d'Évangile, Lire les Évangiles et l'Apocalypse en Algérie et ailleurs*, Paris, L'Atelier-Ouvrières, 2003.

\_\_\_\_\_, « Sur l'incarnation », *Connaître, Cahiers de l'Association Foi et culture scientifique* 25 (2007).

SESBOÛÉ Bernard, « Esquisse critique d'une théologie de la Rédemption », *NRT* 107 (1985).

\_\_\_\_\_, *Jésus-Christ l'unique médiateur, essai sur la rédemption et le salut* (éd revue et mise à jour), Paris, Desclée, [1988] 2003.

\_\_\_\_\_, « Procès contemporain de Chalcédoine », in, *RSR* 65, 1 (1977).

## 5. Dictionnaires

BLAISE Albert, *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, Turnhout, Brepols, 1954

BRAUN Herbert, « *poiein* », in, FRIEDRICH Gerhard (éd), *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament, Begründet von Gerhard Kittel*, vol. 6, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1959, p. 456-483; angl. tr., Geoffrey W. Bromiley (translator and editor), *Theological Dictionary of New Testament*, vol. 6, Michigan, Wm. B. Eerdmans Publishing Co., [1968] 1969.

CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre, A-K*, Paris, Larousse-Bordas, 1998.

*Dictionnaire du Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFI)*.

Dictionnaire LE ROBERT, *Analyse comparative des mots*.

Dictionnaire *Le Robert Micro*, Paris, 1998.

FERRATER MORA José, *Diccionario de Filosofía, tome I*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965.

FOULQUIÉ Paul, *Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris, PUF, 1962.

GERARD André-Marie, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont, 1989.

LALANDE, André (dir), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Société française de philosophie, Paris*, PUF, 1960.

REY Alain, *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, 1992.

## SIGLES ET ABRÉVIATIONS

Instruments de travail de dictionnaires, périodiques et collections

**ACFEB** Congrès de L'Association Catholique Française pour l'Étude de la Bible

**AT** Ancien Testament

**BNF** Bibliothèque Nationale de France

**DV** Constitution dogmatique « *Dei Verbum* » du concile Vatican II

**Jn** Evangile de Jean

**NRT** Nouvelle Revue Théologique (Louvain).

**NT** Nouveau Testament

**RCatT** Revista Catalana de Teologia

**RSR** Recherches de Sciences Religieuses (Paris)

**RRENAB** Réseau de Recherche en Narratologie et Bible (francophone)

**SC** Sources Chrétiennes (Paris)

**TLFI** Dictionnaire *Trésor de la Langue Française Informatisé*

**TOB** Traduction œcuménique de la Bible.

**TWNT** Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament (Stuttgart)

- ✓ Pour la citation du *Nouveau Testament* nous adoptons la traduction française d'Émile OSTY et Joseph TRINQUET, *La Bible*, Paris, Seuil, 1973.
- ✓ Pour la citation de l'*Ancien Testament* nous adoptons la traduction française de la Bibliothèque de la Pléiade, tomes I et II, Paris, 1956 et 1959.





## ANNEXE I : L'usage du récit johannique

EVANGILE DE JEAN	AU COURS DE LA THÈSE	AUTRES TEXTES
1,18 ; 4,9.34-36 <sup>2</sup> ; 14,8-10	Introduction, p. 9-17  <b>Chapitre I</b> : Une poétique gestuelle selon un horizon interdisciplinaire.  <i>[1] L'horizon dramatique</i> <i>[2] Procédure phénoménologique</i>	
1,16.17.18 <sup>2</sup>	a/ Économie narrative, p. 35-43  b/ Économie théâtrale, p. 43-53  c/ Économie phénoménologique, p. 54-77 <i>[3] Usage de l'Écriture</i>	<b>Ex</b> 3,8 ; <b>Is</b> 7,15.18-19 ; <b>Mt</b> 3,4 ; <b>Mc</b> 1,6 ; <b>Ap.</b> 10,9 ; <b>Ez</b> 3,3 ; <b>Lc</b> 19,28-24,53 ; <b>Lc</b> 24,42 <sup>2</sup> .43.53 ; <b>Ps</b> 22 (21), 15 ;
1,1.2.3.10.14 <sup>2</sup> .18.32 ; 2,1.5 ; 3,2.9.21 ; 4,1.34.46.48 ; 5,11.15.19-20.36 ; 6,26.28.29 ; 7,23 ; 8,30-36 ; 10,33 <sup>2</sup> ; 13,12. 15 ; 14,12.23 ; 15,14 ; 19,7	a/ Concernant l'Évangile de Jn, p. 78-87  Le sens du verbe 'faire' ( <i>poiein</i> ) chez Jean par rapport aux synoptiques.	<b>Mt</b> 3,8 ; 5,44 ; 6,1 ; 12,12 ; 19,16 ; 20,32 ; 26,18 <b>Mc</b> 1,17 ; 3,35 ; 5,19 ; 10, 6.35 ; 12,9 ; 15,12 ; <b>Lc</b> 1,25.49.51.68.72 ; 3,8.10 ; 6,11 ; 11,42 ; 22,19
7,16.17 <sup>3</sup> ; 8,31 <sup>2</sup> .32 <sup>2</sup> ; 15,15	b/ Théodramatique de Balthasar, p. 87-93	
[Jn 15,14-15]	c/ <i>Dei Verbum</i> , 2, p. 93-96	[1]n 1,2-3 ; Eph 1,9 ; 2,18 ; Col 1,15 ; 1Tm 1,17 ; Ex 33,11 ; Bar 3,38]
13,1	<i>[4] Notre lecture johannique, présentation des chapitres, p. 96-s</i>	
1,14.18.32-33 1,1-18 ; 14,8.9 <sup>2</sup> .10 ; 20,1-17	- <i>Aux commencements</i> Chapitre 2, p. 99-100	
4,34 <sup>2</sup> .35 <sup>3</sup> .36 <sup>5</sup>	Chapitre 3, p. 100-103  - <i>Au milieu</i> Chapitre 4, p. 105-106	
1,26.29.33.34 ; 7,37	Chapitre 5, p. 106-107	

<p>19,18.25 20,19<sup>2</sup>. 21.22.23</p>	<p>Chapitre 6, p. 107-111 - <i>Au présent vivant</i> Chapitre 7, p. 111-112 Chapitre 8, p. 112-114 Conclusion, p. 115-120</p>	
<p>1,1<sup>2</sup>.14.18<sup>3</sup>; 14,8.9<sup>3</sup>.10 ; 20,1<sup>2</sup>  1, 1<sup>2</sup>.2.3.14<sup>2</sup>.18.28 ; 3,22- 5,47 ; 14,9 ; 20,1 ;  1,[1-4a.4b-12.14].18 ; 14,10<sup>2</sup>.  1,1<sup>4</sup>.2<sup>2</sup>.3<sup>4</sup>.10<sup>4</sup>.18<sup>2</sup> ; 3,34 ; 14,23 ; 15,15 ; 20,11.  1,12<sup>3</sup> ; 3,6-7 ; 14,9 ; 20,30- 31 ;  1,1.14<sup>5</sup> ; 7,37          5,17 ;</p>	<p><b>PREMIÈRE PARTIE : Une poétique pascale de l'être ensemble</b>  <b>Chapitre II : L'installation d'une scène de l'être ensemble, [présentation], p. 123-126</b>  [1] <i>Au premier commencement était le Logos</i>, p. 126-127  a/ Le <i>Logos</i> advenu dans la chair, p. 128-130  b/ Le <i>Logos</i> tourné vers Dieu, p. 130-133  c/ Ils sont engendrés de Dieu, p. 133-135  [2] <i>Une tente dressée parmi nous</i> p. 136-137  a/ La skène à l'Exode, p. 137-141  b/ La skène à l'Exil, p. 141-144</p>	<p><b>Ps</b> 42 (41),2-3  <b>Ps</b> 45,10  <b>Juges</b> 17,1-4 ; <b>Jér</b> 1,9-10 ; <b>Is</b> 55,10 ; <b>Ps</b> 119,89 ; [<b>Ex</b> 12,42 ; 34,28 ; <b>Dt</b> 4,13 ; 10,4 ; <b>Is</b> 1,10 ; <b>Jér</b> 8,1 ; 26,4]  <b>1Jn</b> 4,7  <b>Ap.</b> 21,3 ; <b>Lv</b> 23,34-36 ; <b>Nb</b> 1.1 ; 9,18 ; 17,19 ; 29,12-38 ; <b>Dt</b> 16,13-15 ; <b>Esd</b> 3,4 ; <b>Za</b> 14,16 ; <b>Ex</b> 25,8.22 ; 33,7-11 ; <b>Si</b> 24,8.19  <b>Ex</b> 3,1-22 ; 3,12 ; 15,11<sup>2</sup>.17 ; 24,15.16.17<sup>2</sup>-27 ; 29,42-46 ; 40,34.36.37 ; <b>Lévitique</b> 26,11- 12 ; <b>2Sm</b> 7,2.5-6.8<sup>2</sup>-10.12-13 ; 1Rois 8,10-11 ; 2Chron 5,13- 14 ; 7-8  <b>Ez</b> 1,1<sup>2</sup> ; 10,3-5.18-22 ; 11,19- 20.22-24 ; 12,2<sup>2</sup>-7 ; 14,11 ; 36,26- 27.28 ; 37,23.27 ; <b>Jér</b> 7,23 ; 11,4 ; 24,7 ; 31,33 ; <b>Ex</b> 3,1s</p>

<p>1,14<sup>2</sup>. 28.37.40.47 ; [2,13-22<sup>2</sup>] ; 2,13-14<sup>2</sup>.15.16.20.21 ; 4,23 ; [7,53<sup>2</sup>-8,11] ; 6,23 ; 7,1-9 ; 8,2.6.7<sup>2</sup>.8.9<sup>4</sup>. 11<sup>4</sup>.21.34 ; 10,16 ; 14,16 ; 20,30 ; 21,24<sup>2</sup>.25<sup>3</sup> ; [1,19-3,21 ; 3,22-5,47 ; 6,1-10,39 ; 10,40-21,23]</p> <p>10,33.37-38 ; 17,1.4 ; 19,7.42 ; [20,1-17<sup>2</sup>] ; 20,1.11-12.13<sup>2</sup>.14<sup>2</sup>.15<sup>2</sup>.16<sup>2</sup>.17.18</p> <p>1,35 ; 6,69 ; 20, 1.2<sup>2</sup>.5.6.7.11<sup>2</sup>.13<sup>3</sup>.14<sup>2</sup></p> <p>1,48.50 ; 19,40.41<sup>2</sup>.42<sup>3</sup>.20,9.14<sup>2</sup>.16.17<sup>2</sup>.</p> <p>20,17<sup>2</sup>. 5,17 ; 14,10.23</p>	<p>c/ La skène parmi nous, p. 145-157</p> <p>[3] <i>L'autre commencement</i>, p. 158-159</p> <p>a/ L'espace scénique de Marie, p. 160-164</p> <p>b/ L'espace scénique du Ressuscité, p. 165-167</p> <p>c/ Une poétique du corps, p. 168-172</p>	<p><b>Ex</b> 15,11; <b>2Chr</b> 29,20.21 ; <b>Ez</b> 44,5 ; <b>1Mac</b> 1,37 ; 3,45 ; 10,41 ; [Jos 3-4 ; 4,23] ; <b>Mc</b> 1,16 ;</p> <p>Cant 3,3</p> <p>Lc 9,58</p>
<p>1,1.12 ; 4,34<sup>2</sup>.35<sup>3</sup>.36<sup>2</sup>.</p> <p>1,29.35.39<sup>2</sup> ; 2,1 ; 3,1-2 ; 4,40 ; 7,33 ; 9,4 ; 11,9.10.17 ; 12,1.12 ; 16,16 ; 19,14.30-31</p> <p>1,29<sup>3</sup>.30<sup>2</sup>.32.34.35.38 39<sup>7</sup>.43.46.47 ; 4,4.6.9<sup>2</sup>. 29<sup>2</sup>. 40.46.47.50<sup>2</sup>.52<sup>2</sup>.53 ; 7,33<sup>2</sup>. ; 12,12<sup>2</sup>.35. ; 13,33 14,19 ; 16,16<sup>2</sup>.17.18.19 ; 19,14.15.</p> <p>1,9.39<sup>2</sup> ; 2,1<sup>2</sup>.2.12<sup>2</sup>.13. 19<sup>2</sup>.20.21.22. ; 3, 1.2 ; 4,39.40.42.43 ; 5,1.9.16 ; 7,50.51 ; 10,40.41.42<sup>4</sup>. ; 8,12 ; 9,3.4<sup>2</sup>.5<sup>2</sup> ; 11,1.2.6.9<sup>2</sup>.17.19.39.43 12,1<sup>3</sup>.3.7.12<sup>2</sup>.13.19.20. 21.22 ; 13,2.30 ; 19,31.39<sup>2</sup>.</p> <p>7,14.37 ; 11,52 19,23.28.31.</p>	<p><b>Chapitre III</b> : Le temps pascal de la rencontre, 173-176</p> <p>[1] Le temps de l'être ensemble, p. 177-</p> <p>a/ À propos de l'entretemps, p. 178-186</p> <p>b/ Concernant la journée, p. 187-196</p> <p>c/ Un grand jour, p. 196-199</p>	<p>Ps 69,10</p> <p><b>Mt</b> 23,2 ; 26,55 ; <b>Ac</b> 13,16</p>

<p>5,28 ; 6,39 ; 7,6 ; 14,20</p> <p>1,10<sup>2</sup>.11<sup>2</sup> ; 2,3.4 ; 5,18.25 ; 7,1.6<sup>3</sup>.8. 19-25.30.; 8,20.37-40 ; 9,53 ; 12,23.27.28 ; 13,1</p> <p>1,18 ; 5,21<sup>2</sup>.25.28<sup>2</sup>.29<sup>2</sup>. ; 6,63 ; 7,26 ; 12,32 ; 14,16-17.25-26 ; 15,18.25.26. 27 ; 16,1<sup>2</sup>.2<sup>2</sup>.3<sup>2</sup>.4<sup>2</sup>.13<sup>2</sup>.14<sup>2</sup>. 15<sup>3</sup>.25<sup>3</sup> [4-33] ; 18,20</p> <p>4,23 ; 12,23.27. ; 13,1 ; 16,4.21.32 ; 17,1</p> <p>2,13-22 ; 4,20.21<sup>3</sup>.23<sup>2</sup>.24. 34.35. ; 5,24.25<sup>3</sup>.28<sup>2</sup> ; 14,9 ; 16,20.21<sup>2</sup>.22</p> <p>4,34 ; 6,29 ; 12,23-25.26.27.28<sup>3</sup>. 31<sup>2</sup>.32.33 ; 13,1<sup>3</sup>.19.20.21.31 ; 14,12.27 ; 15,18 ; 19,25-26 ; 16,20.21<sup>2</sup>.22<sup>2</sup>.32<sup>2</sup>.33<sup>2</sup> ; 17,1.5.7.11.13.16</p> <p>13,1-17.35. ; 19,27 ; 20,19 .26</p> <p>1,1.2.3.14<sup>3</sup>.15.16<sup>2</sup>.17<sup>2</sup>. 18<sup>5</sup>.29.35<sup>2</sup>.39. 49 ; 2,13.15.22 ; 3,1.2.3.9.20 ; 4,4.29.34<sup>2</sup>.35<sup>2</sup>.36.49. 50<sup>2</sup>.52<sup>2</sup>.53<sup>2</sup> ; 5,21<sup>2</sup>.29 ; 6,63 ; 7,50<sup>2</sup> ; 10,33 ; 12,22 ; 13,1 ; 14,8.9<sup>3</sup>.10 ; 15,22.24.26.27 ; 16,13<sup>2</sup>.14<sup>2</sup>.15<sup>2</sup>.32. 33. ; 17,11.16 ; 19,14.27.39<sup>2</sup> ; 20,1-17<sup>3</sup> ;</p>	<p>[2] Le temps à venir, p. 199</p> <p>a/ l'heure qui n'est pas arrivée, p. 200-203</p> <p>b/ l'heure vient, p. 203-209</p> <p>[3] L'heure est maintenant, p. 209</p> <p>a/ Entre l'adoration et l'écoute, p. 210-212</p> <p>b/ L'heure de la croix, p. 213-220</p> <p>c/ Le moment des disciples, p. 220-225</p> <p>Conclusion récapitulative, p. 226-243</p>	<p><b>Dn</b> 8,17 ; <b>Mt</b> 24,36.44 ; 25,13 ; <b>Lc</b> 12,40,46</p> <p><b>Mc</b> 1,11 ; <b>Mc</b> 9,7 ; <b>1Jn</b> 3,14 ; <b>Zacharie</b> 13,7 ;</p> <p><b>Eph</b> 1,9 ; 2,18 ; <b>2Pierre</b> 1,4, <b>Lc</b> 1,26 ; <b>Gn</b> 18,1 ;</p>
<p>1,1<sup>3</sup>.18 ; 14,8.9</p>	<p><b>DEUXIÈME PARTIE : Acte poétique et action dramatique du geste</b></p> <p><b>Chapitre IV</b> : Le geste du corps, p. 249-250</p> <p>[1] Le corps selon Tertullien, p. 250-256</p>	<p><b>Phil</b> 2,6</p>

<p><b>13</b>, 4-5.12-17 ; <b>20</b>,19-31 ;</p>	<p>[2] Le 'geste' selon des premiers auteurs chrétiens, p. 256</p> <p>a/ Tertullien b/ Lactance c/ Hilaire de Poitiers, p. 263 d/ Le geste comme acte de faire, p. 265-268</p> <p>[3] Le geste selon Hugues de Saint-Victor, p. 268</p> <p>[4] Johann Jakob Engel, p. 281-292</p>	<p><b>Gn</b> 32,25-30 <b>Mc</b> 16,1-7 ; <b>Lc</b> 24,13-35 ;</p> <p><b>1Cor</b> 9,24-25 ; <b>Mt</b> 19,21 ;</p>
<p><b>1</b>,14.26<sup>2</sup>.29.33.34.[29-38] ; <b>5</b>,1-18 ; <b>16</b>,3</p> <p><b>4</b>,35 ; <b>6</b>,5 ; <b>11</b>,41 ; <b>12</b>,12.13 ; <b>17</b>,1 ;</p> <p><b>1</b>,29<sup>2</sup>.35.36<sup>2</sup>.38<sup>2</sup></p> <p><b>1</b>,10.14.16 ; <b>3</b>,16 ; [<b>5</b>,1-18<sup>2</sup>] 5, 4.5.6<sup>2</sup>.7<sup>2</sup>.8<sup>2</sup>.9<sup>2</sup>.10.11<sup>2</sup>.15<sup>2</sup>.16.17<sup>3</sup>.18. <b>11</b>,1-45 ; <b>12</b>,1-9 ; <b>15</b>,18-19 ;</p> <p><b>1</b>,10.14.16.18 ; <b>3</b>,16<sup>4</sup> ; <b>15</b>,18-19 ; <b>16</b>,2-3</p> <p><b>1</b>,14.26.29.32.33 ; <b>4</b>,21.23 <b>5</b>,21 ; <b>11</b>,1-45 : 1.2.3.5. 20.25<sup>4</sup>.27.28.29.30. 31<sup>2</sup>.32<sup>2</sup>.33<sup>3</sup>.34<sup>2</sup>.35<sup>3</sup>. 36.39.40.45.52. <b>12</b>,1-9 : 1<sup>3</sup>.2<sup>2</sup>.3<sup>5</sup>.4<sup>2</sup>.5.6. 7<sup>2</sup>.8.9<sup>2</sup> ; <b>14</b>,8.9 ; <b>19</b>,39 ;</p> <p><b>6</b>,1-15 ; <b>9</b>,1-41</p> <p><b>1</b>,37.40. <b>5</b>,1-47 : 17.18.19.21<sup>2</sup>. <b>6</b>,1-15 : 1<sup>3</sup>.2<sup>2</sup>.3.4.5<sup>2</sup>.6.7<sup>2</sup>. 8.9<sup>2</sup>.10.11<sup>2</sup>.12.13.14<sup>2</sup>. 15<sup>3</sup>.17.22.23.25. 56 ; <b>10</b>,16 ; <b>12</b>,9.12 ; <b>20</b>,30 ; <b>21</b>,25 ;</p>	<p><b>Chapitre V</b> : Des corps incarnés au milieu du monde, p. 293-297</p> <p>[1] L'acte d'enjambement, p. 297-299</p> <p>a/ Le geste d'enjamber, p. 299-302</p> <p>b/ À la rencontre de l'autre, p. 302-310</p> <p>[2] L'acte d'embrassement, p. 310-318</p> <p>a/ Le corps et le monde, p. 318-322</p> <p>b/ Le corps et les autres, p. 322-335</p> <p>[3] L'acte d'engagement, p. 336-340</p> <p>a/ Le jeune garçon, p. 340-346</p>	<p><b>Ex</b> 29,42-45 ; 30,1.6-7.21.25-29 ; <b>Ap.</b> 5,6.7.8.9<sup>3</sup> ; 8,3-4<sup>2</sup> ;</p> <p><b>Gn</b> 18,1-2.3-5 ; <b>Lc</b> 11,3 ; 21,1-4 ; <b>Mt</b> 6,11 ; <b>Mc</b> 12,43.44 ;</p>

<p>1,26 ; 2,13-22 ; 4,20-23 ; 8,59 ; 7,23 ; 9,1-41<sup>2</sup> : 1.2.3.4<sup>2</sup>.5. 6<sup>3</sup>.7.8.9<sup>4</sup>.11.12.13. 14<sup>2</sup>.15. 16<sup>3</sup>.24<sup>2</sup>.21.24.25.26.27. 29.30<sup>2</sup>.31<sup>2</sup>.32.33. 35<sup>2</sup>. 36<sup>2</sup>.37<sup>2</sup>.38<sup>2</sup>.39<sup>2</sup> ; 10,37.38.</p> <p>1,29.30.31.32.33.34.35. 36.37.38<sup>2</sup>.39 ; 5,1-17 : 2.5.6.8. ; 9,1-41 : 6.11 ; 11,1-45 ; 12,1-9 ;</p>	<p>b/ Une source poétique, p. 347-355</p> <p>Conclusion, p. 355-360</p>	<p><b>Ps</b> 78,3 ; <b>Ps</b> 34,17.16.18 ; <b>Dn</b> 7,13 ;</p>
<p>1,11 ; 12,24.25.27 ; 13,1<sup>2</sup></p> <p>1,3<sup>2</sup>.11.14<sup>2</sup>.16.18.38.39 ; 2,13-18 ; 3,19-21 ; 4,9.19 ; 5,17.18.21 ; 6,16-21 ; 7,16-20.53-8,11.18-23.43.44. ; 9,39 ; 10,20 ; 11 ; 12,31.35. 42.43. ; 13,2.21.27.38 ; 14,3 ; 15,18-25 ; 16,20-22.32 ; 18,15-18.25-27 ; 18-19 ; 19,25 ; 20,30 ; 21,25</p> <p>1,18<sup>2</sup>.29</p> <p>[1,35.39.42.46<sup>2</sup>.50 ; 5,26 ; 7,17<sup>2</sup> ; 8,23.31s ; 10,4.27 ; 12,23-36<sup>2</sup> ; 13,36 ; 14,2.6]</p> <p>1,16.17 ; 6,51 ; 10,11.15 ; 11,4<sup>2</sup>.46-50.51.52.53 ; 13,37.38 ; 15,13 ; 17,18-19<sup>2</sup> ; 18,14 ;</p> <p>1,14.18.29<sup>2</sup> ; 3,16 ; 8,44 ; 10,17 ; 17,10.19 ;</p> <p>10,14 ; 11,1-12,8 ; 11,4<sup>2</sup>.25.52 ; 17,19<sup>2</sup> ;</p>	<p><b>Chapitre VI</b> : L'action dramatique du corps, p. 361-364</p> <p>[1] Récit johannique de Balthasar, p. 364-366</p> <p>a/ Termes d'une action dramatique, p. 366-379</p> <p>b/ L'homme dans le drame divin, p. 380-387</p> <p>c/ Lecture johannique de Balthasar, p. 387-392</p> <p>[2] Théologie de l'action, p. 392</p> <p>a/ Pro nobis chez Jn, p. 392-395</p> <p>b/ Pro nobis chez Balthasar, p. 395-413</p> <p>c/ Le jeu de la fin, p. 414-420</p> <p>Conclusion récapitulative, p. 421-428.</p>	<p><b>Gn</b> 1,1.6 ; 4,9 ; <b>Ez</b> 1,1 ; <b>Lc</b> 1,49.51 ; <b>Mt</b> 25,37-40 ; <b>Jc</b> 2,18 ;</p> <p><b>Eph</b> 1,3-10 ; 5,12 ; <b>Gn</b> 1,27 ;</p> <p><b>Mt</b> 5,17 ; 20,28 ; <b>Mc</b> 10,45 ;</p> <p><b>He</b> 4,14 ; 9,14 ; <b>2Co</b> 5,21 ; <b>Ga</b> 3,13 ; 4,6s ; <b>Rm</b> 8,10s ; <b>Gn</b> 2,20 ;</p>

<p>11,25</p> <p>1,12.18 ; 4,9.10.12.23.36 ; 5,20 ; 6,11.12-13.17. 19<sup>3</sup>.21<sup>3</sup>.22<sup>2</sup>.26.32 ; 8,9.53 ; 10,29 ; 11,50.53; 12,2.12; 13,16.23.28 ; 14,9.28 ; 15,6.13.20 ; 16,32 ; 18,1<sup>2</sup>.2.15.20; 20,19 ; 21,3;</p> <p>1,19.22.32<sup>2</sup>.33<sup>2</sup>.34.45.51 2,12 ; 3,2.6.8.10.11.13<sup>2</sup> ; 4,49-50 ; 5,4.8 ; 6,32.33<sup>2</sup>.35.38.42.51.57. 58.62 ; 12,27.28<sup>2</sup> ; 13,16.20 ; 14,26 ; 15,26<sup>2</sup> ; 16,7<sup>2</sup>.8.13 ; 17,1.18 ; 19,30 ; 20,17.21<sup>2</sup>.22 ;</p> <p>1,14<sup>2</sup>.17<sup>2</sup>.18; 8,40 ; 11,52 ;</p> <p>1,12.13<sup>2</sup>.14.16 ; 2,7-8 ; 3,6-7 ; 13,15-16 ; 14,9 ; 16,8-11.32 ; 17,1.3.4.6<sup>2</sup>.7.9<sup>2</sup>.10<sup>2</sup>.11<sup>2</sup>. 13.14.15.18.19.20.21<sup>2</sup>. 22.23.24.25.26<sup>2</sup></p> <p>1,13.14 ; 4,21.23 ; 7,3.4 ; 13,16 ; 14,10.11.23 ; 20,6-7 ;</p> <p>8,28 ; 10,33.35.36 ; 12,31 ; 15,24.25 ; 16,11 ; 18,11 ; 18-19 ; 19,5.7<sup>2</sup>.35.37;</p> <p>3,35 ; 4,34 ; 5,15.17<sup>2</sup>. 19.21 ; 6,63 ; 9,4 ; 10,28.29 ; 12,28 ; 13,3-4</p> <p>1,10.11.14<sup>2</sup>.26.45.46 ; 2,13-22 ; 3,16.32-34 ; 5,17.18.21.43.44 ; 7,27 ; 8,43<sup>2</sup> ; 9,29 ; 10,33,</p>	<p><b>TROISIÈME PARTIE: Une théologie poétique du geste</b>, p. 429-433</p> <p><b>Chapitre VII</b> : Le logos du geste, p. 435</p> <p>[1] Condescendance du Père, p. 439-441</p> <p>a/ Ensemble en œuvre, p. 441-456</p> <p>b/ Descendre pour enjamber, p. 457-468</p> <p>[2] Qu'ils soient un en nous, p. 468</p> <p>a/ Un corps de chair, p. 469-471</p> <p>b/ Un acte corporel pour l'unité, p. 472-477</p> <p>c/ Une théâtralité des corps, p. 477-483</p> <p>[3] Le <i>logos</i> silencieux du geste</p> <p>a/ Portée théologique du geste, p. 485-491</p> <p>b/ Le <i>logos</i> du faire-vivre, p. 491-495</p> <p>c/ Le geste qui fait vivre, p. 496-506</p>	<p><b>Ac</b> 25,5 ; <b>Dn</b> 3,49 ;</p> <p><b>Gn</b> 18,23-26.32 ; <b>Ac</b> 27,3<sup>2</sup> ; <b>Lc</b> 9,52-53 ; 19,37; <b>Sir</b> 50,26 ; <b>2Rs</b> 17,24s ;</p> <p><b>Gn</b> 28,12-13.15.16; <b>Ez</b> 36,25-27;</p> <p><b>Philp</b> 2,7-8; <b>1Jn</b> 2,29; <b>1Jn</b> 4,7;</p> <p><b>Zach</b> 12,10; <b>Ps</b> 75,9; <b>Jer</b> 25,15-29; <b>Hab</b> 2,16; <b>Mt</b> 11,19;</p> <p><b>Ps</b> 44,2-4</p> <p><b>Ex</b> 15,6; <b>Cant</b> 8,6; <b>1Jn</b> 1,1-2;</p>
---	--	--

<p>12,12.13.14.15<sup>2</sup>.16.19. ;  13,1.15 ; 15,13<sup>2</sup> ;  18,19.30.31.36.38.40. ;  19,15-16.18.25-26. ;</p>		
<p>5,21; 6,63; 11,25; 14,16-17;  15,13; 20,19-29:  19<sup>4</sup>.20<sup>3</sup>.21<sup>2</sup>.22<sup>2</sup>, 23,</p> <p>1,1.4.14 ; 5,17 ; 11,4;  12,3.23<sup>2</sup>.24.32; 17,5;</p> <p>2,19.21.22 ; 5,19.36 ;  13,12.13.14.15.16.17 ;  14,10.12-14 ; 15,15 ;</p> <p>20,19-29</p> <p>1,14.26 ; 6,39.40.44.54 ;  11,23.24.31 ; 12,24-25 ;  14,27 ; 19,18<sup>2</sup>.34; 20,1.19-  29 : 9.17.18.19<sup>3</sup>. 20<sup>2</sup>.25.27.</p> <p>5,26 ; 6,57.63 ; 16,32 ;  17,18.22 ; 20,19.21.22<sup>4</sup>.23.  24.25<sup>2</sup>.26<sup>2</sup>.27<sup>3</sup> ;</p> <p>1,18.37.40 ; 3,16 ;  13,1.15.23-25.34-35 ;  15,13 ;</p> <p>5,20 ; 15,15 ; 16,27 ;</p> <p>1,14 ; 3,34 ; 14,16-17 ;</p> <p>1,14 ; 3,16 ; 6,12 ; 11,53 ;  12,23-24 ; 13,1.16 ;</p>	<p><b>Chapitre VIII</b> : Le surgissement d'une communauté poétique, p. 507-510</p> <p>[1] L'aspect poétique de la gloire de Dieu, p. 510</p> <p>a/ Le fond sensible de la <i>doxa</i>, p. 510-515</p> <p>b/ L'avènement d'un geste, p. 515-521</p> <p>[2] La chair poétique de l'événement pascal, p. 521-522</p> <p>a/ Se tenir au milieu, p. 522-528</p> <p>b/ Le souffle de l'Esprit, p. 528-536</p> <p>[3] Une poétique du geste de l'amitié, p. 536-537</p> <p>a/ Une relation d'amour et d'amitié, p. 537-540</p> <p>b/ Le geste poétique de l'amitié, p. 541</p> <p>c/ La démesure de l'Esprit, p. 542-543</p> <p>Conclusion récapitulative, p. 543-548</p>	<p>Lc 13,18-19.20-21 ;</p> <p>Ex 16,10 ; 24,16-17 ; 33,32 ;  Lév 9,6.23 ; Is. 40,5 ; Gn 1,1-2.3 ;</p> <p>1Co 15,35-38</p> <p>Gn 2,7<sup>2</sup> ; Sagesse 15,11 ; Ez 37,5-6 ;</p> <p>1Jn 1,1.3</p>



<b>Conclusion générale</b>		
<p><b>1</b>, 12.13<sup>2</sup>.14<sup>2</sup>.18.26.32<sup>3</sup>. 33.38 ; <b>3</b>,6-7 ; <b>4</b>,34-36.47 ; <b>5</b>,8.21.25 ; <b>6</b>,12<sup>2</sup>.63 ; <b>9</b>,1- 41[4.6] ; <b>11</b>,53 ; <b>14</b>,9 ; <b>15</b>,26 ; 17,4.6.11 ; <b>18</b>,1 ; <b>19</b>,18 ; <b>20</b>,19.21.22</p> <p><b>3</b>,34 ; <b>4</b>,36 ; <b>11</b>,4 ; <b>13</b>,16 ; <b>17</b>,1.4 ; <b>18</b>,1 ; 20,4 ; 21,2.3<sup>2</sup></p>	<p>[1] Économie de la lecture johannique, p. 550</p> <p>[2] Poétique des corps en acte, p. 555-567</p> <p>[3] Le logos poétique du geste, p. 568-574</p>	<p><b>1Jn</b> 2,29 ; 1Jn 4,7 ;</p> <p><b>Ap</b> 22,20</p>

## ANNEXE II : Plan de la Théodramatique de Balthasar

Le plan de l'œuvre que nous proposerons a pour but de signifier l'enjeu de notre lecture de l'ensemble de la *Théodramatique* de Balthasar. En fait, l'enjeu de nos échanges de points de vue avec l'auteur, est à penser l'*action* en tant que '*drame*' et en tant que '*participation*', pour en dégager ensuite la spécificité de notre propos relatif à la compréhension de l'*action* sur l'axe de la *poétique gestuelle*. L'œuvre est composée de 4 tomes et 5 volumes, dont nous avons déjà indiqué les références éditoriales dans la note 185 de la p. 51 : **I** : Prolégomènes ; **II** : Les personnes du drame, 1 : L'homme en Dieu, 2 : Les personnes dans le Christ ; **III** : L'action ; **IV** : Le dénouement. L'auteur note dans la p. 7 de l'avant-propos du volume final, le point d'attaque de chaque volume : « le premier volume de cet ouvrage – après les Prolégomènes –, dit-il, [est] anthropologique, le deuxième christologique, le troisième sotériologique et le quatrième est trinitaire ». Dans la suite, nous présenterons brièvement les thèmes de chaque volume pour bien situer l'intérêt de notre recherche évoqué plus haut.

**[1] Prolégomènes.** L'auteur présente dans ce volume les grands axes de son entreprise qui veut être une Dramatique divine, une Théo-praxis ou une Théo-dramatique. Après avoir évoqué la place de cette 'dramatique' dans l'ensemble de son triptyque, Balthasar propose de la 'localiser' selon, d'*une part*, les tendances théologiques de son époque (événementielle, historique, orthopraxique, dialogale, politique, futuriste, fonctionnelle) et d'*autre part*, selon le fil conducteur des grandes théories dramatiques et des théâtres philosophiques qui ont élaboré un inventaire pertinente pour une théodramatique chrétienne. Balthasar évoque la compréhension de la 'mimesis' aristotélicienne, ensuite, il mentionne des premiers écrivains chrétiens de langue latine (Tertullien, Augustin), aborde l'âge baroque (Calderon, Shakespeare), puis, il fait allusion à l'époque moderne (Ibsen, Nietzsche, Pirandello, Brecht et Ionesco). En ce qui concerne le 'phénomène' du drame, l'auteur l'aborde dans l'ordre suivant : le rôle, la liberté et le mal, la prépondérance du réel, le conflit, les composants de l'action dramatique (l'auteur, l'acteur, le metteur en scène, le public, le lieu et le temps de l'action), la réalité de la mort comme finitude, la lutte pour le bien. Enfin, l'auteur propose une 'transition' du rôle à la mission pour penser le rôle à partir de la question : « Qui suis-je ? » : le rôle comme résignation, comme aliénation ou comme tentative de médiation (principe dialogal).

**[2] Les personnes du drame : L'homme en Dieu.** L'auteur précise que son entreprise est proprement 'théologique', p. 7 : « cela signifie qu'elle considère le caractère dramatique de l'existence à la lumière de la révélation biblique : celle-ci se trouve d'emblée au point de départ, elle n'est pas le terme de notre recherche ». Ainsi, dans la première partie, Balthasar livre quelques notions préliminaires, par exemple : figure, parole, élection, herméneutique de la Dramatique divine, la place de l'écriture, la structure de la preuve théologique (le fait, la totalité, l'inclusion et l'exclusion) et enfin, une allusion à l'Ancien Testament évoquant le procès de Dieu avec son peuple. Dans la deuxième partie, l'auteur aborde ce qui est indiqué dans le titre de ce volume, 'Dramatis personae (1)' pour penser l'espace dramatique (Ciel et Terre) ; le lien entre la liberté et la Grâce et enfin, la compréhension de l'homme selon la nouveauté chrétienne.

**[3] Les personnes du drame : Les personnes dans le Christ.** Dans l'introduction, l'auteur remarque avoir esquissé dans le volume précédent une anthropologie neutre comme anticipation d'une doctrine de l'homme dans une christologie englobante. Alors, la formule 'les personnes dans le Christ' précise ce qui est englobé et introduit un facteur dramatique entre l'humain et le divin. L'auteur poursuit sa réflexion sur sa 'Dramatis personae (2)', [i] : pour penser la place du Christ dans le drame divin, [ii] et ainsi, proposer un 'Aperçu Christologique', qui comprend (1) une méthode : science historique et histoire, exégèse et dogmatique, transpositions de motifs tels que : la marche à la suite du Christ, le temps relatif à Jésus selon la pluralité des théologies néotestamentaires ; et, (2) une réflexion sur la mission et la personne du Christ : la mission comme concept fondamental dans le NT, sous l'aspect de la conscience, du point de vue ontologique et l'inclusion dans le Christ. Ensuite, [iii] l'auteur développe le sens de l'expression de 'Personnes Théologiques' selon plusieurs angles : élection, vocation, mission ; personne, mission, communauté ; la réponse de la femme permet de développer ensuite une 'Mariologie' et d'esquisser une 'Ecclésiologie' (à partir de Marie) et enfin, l'auteur aborde le sens de l'individu. Son point de départ est l'exemplarité de l'individu 'Christ' qui s'offre comme analogie *entis* et analogie *fidei*. [iv] Anges et démons : selon le témoignage biblique. [v] Enfin, l'auteur réserve cette dernière partie pour aborder le 'Deus Trinitas' en reliant à la dramatique : (a) Le Dieu vivant et le jeu ; (b) De la personne du Christ à la Trinité personnelle ; (c) Présence trinitaire dans le jeu du monde.

**[4] L'action** (quatrième volume). Selon l'auteur, la mise en scène de l'action, a été préparée dès les *Prolegomènes* qui à présent se placent 'sous le signe de l'Apocalypse'. Il prévient d'emblé que cette 'action' n'ira pas jusqu'à son aboutissement puisque le 'dénouement' reste encore à venir. L'auteur annonce à la p. 5, qu'une « des préoccupations majeures de ce volume est d'élaborer

selon son vrai sens la notion de ‘substitution’ (*Stellvertretung*) ». Comme nous allons le noter, en faisant appel à la rhétorique aristotélicienne (composée d’*ethos*, *pathos* et *logos*), Balthasar conçoit son argumentaire de l’*action* théodramatique selon cet ordre : l’*ethos* du monde devient *pathétique*, l’*action* passe par le *pathos* (la passion) de Dieu et le *Logos*, enfin, remporte la victoire. L’œuvre est divisée en 4 parties : **[i]** *Sous le signe de l’apocalypse* : la perspective, l’espace, le temps, les épisodes, l’encadrement. Le drame est pensé en termes ‘apocalyptiques’ : la forme, le thème et le rythme. Enfin, la confrontation de deux puissances apocalyptiques : le feu et l’épreuve de force (la violence du mal). **[ii]** *Le théâtre pathétique du monde* : le plan horizontal de l’histoire du monde ; la requête de l’absolu chez l’être fini ; les temps et la mort ; la liberté, la puissance et le mal. En fait, il s’agit de penser le drame dans la perspective du monde en sa finitude. **[iii]** *L’action dans le pathos de Dieu*. C’est le passage d’un théâtre ‘pathétique’ (tragique) à la dramatique insérée au ‘pathos’ (passion) de Dieu : le temps de la patience de Dieu, la sotériologie au cours de l’histoire (le thème de la *substitution*), la sotériologie dramatique (la croix et la Trinité ; le Crucifié et le péché : l’essence de la *substitution* ; la Résurrection, Esprit et vie en Dieu ; l’Église et le mystère pascal). **[iv]** *La bataille du Logos* : une théologie christologique de l’histoire, la provocation de Jésus, figure et non-figure de l’Église, le vaincu remporte la victoire.

**[V] Le dénouement.** Ce dernier volume de la *Théodramatique* centré sur le drame divin en son aspect final et qui selon l’auteur, « ne peut être que ‘trinitaire’ » (cf. p. 47), *aborde* la ‘fin’ (l’*eschaton*) à partir du présent historique relié au temps divin comme une ‘doctrine des fins dernières’ qui est « la vie trinitaire de Dieu révélée en Jésus Christ » (cf. p. 47). Ainsi, après une introduction récapitulative des volumes précédents, l’auteur aborde, en trois parties cet acte final. **[i]** *Le monde issu de Dieu* : le monde issu de la Trinité (le caractère positif de l’altérité, de la passivité, du temps et de l’espace et le caractère absolu de la prière), le monde tourné vers le ciel (la dimension de l’espérance). **[ii]** *Aspects du dénouement* : comme tragédie (refus humain, jugement selon le NT, souffrance de Dieu), comme drame trinitaire (la descente du Fils, universalité du salut, l’enfer) et l’homme ressaisi dans le Christ (l’existence dans le Christ et l’unique jugement). **[iii]** *Le monde en Dieu* : entrée dans l’espace divin, interférences et réciprocity entre le ciel et la terre, participation à la vie trinitaire (l’idée de la participation) et enfin, ‘si tu comprends, ce n’est pas Dieu’ (l’achèvement du monde en Dieu).

## INDEX SCRIPTURAIRE de l'Évangile de Jean

### Chapitre I

**1:** 81, 100, 125, 126<sup>3</sup>, 130<sup>2</sup>, 131, 136, 173, 224, 253<sup>3</sup>, 513,  
**2:** 81, 100, 126, 130<sup>2</sup>, 224,  
**3:** 82, 126, 130, 131, 132, 235, 379<sup>2</sup>,  
**4:** 513,  
**9:** 194, 513,  
**10:** 82, 131, 132<sup>3</sup>, 202<sup>2</sup>, 309<sup>2</sup>, 321, 497, 513,  
**11:** 202<sup>2</sup>, 363, 370, 497,  
**12:** 134<sup>2</sup>, 173, 443, 474, 557,  
**13:** 474<sup>2</sup>, 482, 557, 565  
**14:** 82, 84, 98, 126<sup>2</sup>, 136<sup>3</sup>, 137<sup>2</sup>, 153<sup>3</sup>, 235, 237, 239, 293, 309, 322, 326, 373<sup>2</sup>, 403, 469, 470, 479, 503, 504, 514, 522, 542, 545, 559<sup>2</sup>,  
**15:** 240,  
**16:** 36, 228<sup>2</sup>, 309, 322, 373, 394,  
**17:** 36, 228<sup>2</sup>, 394, 470,  
**18:** 15, 35, 36, 84, 98, 123<sup>2</sup>, 124, 126, 130, 131<sup>3</sup>, 206, 224, 226, 228<sup>2</sup>, 253, 321, 374, 382, 383, 396, 411, 456, 470, 539, 555,  
**19:** 460,  
**22:** 461,  
**26:** 107, 293, 300, 331, 354, 503, 522, 559,  
**28:** 127,  
**29:** 107, 177, 179, 180, 224, 294, 300, 331, 407,  
**30:** 180<sup>2</sup>,  
**32:** 86, 98, 180, 331, 458, 459, 559, 564<sup>2</sup>,  
**33:** 98, 107, 331, 458, 459, 564,  
**34:** 107, 180, 294, 356, 458,  
**35:** 160, 177, 179, 180, 224, 231, 300,  
**36:** 300,  
**37:** 151, 342, 539,  
**38:** 180, 301, 356, 378, 560,  
**39:** 177<sup>2</sup>, 179, 180<sup>4</sup>, 182<sup>2</sup>, 187<sup>2</sup>, 227, 356, 378,  
**40:** 151, 342, 539,  
**43:** 179,  
**45:** 462,  
**46:** 179, 498,  
**47:** 156, 179  
**49:** 222,  
**51:** 461,  
**[1-18]:** 99,  
**[29-38]:** 296, 356,  
**[35-51]:** 524,

### Chapitre II

**1:** 82, 189<sup>2</sup>,  
**2:** 189,  
**3:** 200,  
**4:** 200,  
**5:** 82,  
**11:** 100,  
**12:** 189<sup>2</sup>, 465,  
**13:** 147, 189, 224,  
**14:** 147<sup>2</sup>,  
**15:** 147, 234,  
**16:** 148,  
**19:** 189, 190, 516,  
**20:** 148, 189,  
**21:** 148, 189, 516,  
**22:** 190, 224, 516  
**32:** 207,

**[13-22]:** 146, 147, 224, 348, 500,

### Chapitre III

**1:** 177, 195, 227,  
**2:** 85, 177, 195, 227, 463,  
**3:** 223,  
**6:** 134, 464, 474, 563,  
**7:** 134, 474, 563,  
**8:** 463,  
**9:** 82, 222,  
**10:** 463,  
**11:** 464,  
**13:** 464, 465,  
**16:** 309, 319<sup>2</sup>, 320<sup>2</sup>, 407, 499, 548, 537,  
**19:** 217, 370,  
**20:** 217, 235, 370,  
**21:** 370,  
**32:** 497,  
**33:** 497,  
**34:** 133, 497, 542, 572,  
**35:** 494,  
**[3,22-5,47] :** 127,

### Chapitre IV

**1:** 85,  
**4:** 182, 224,  
**6:** 182,  
**9:** 12, 182, 183, 371, 445,

**10:** 445,  
**12 :** 449,  
**19:** 371,  
**20:** 210, 354,  
**21:** 210<sup>4</sup>, 354, 482,  
**22:** 354,  
**23:** 151, 209, 210<sup>4</sup>, 354, 445, 482,  
**24:** 210,  
**29:** 183<sup>2</sup>, 222,  
**34:** 15, 86, 100, 174, 176, 210, 217, 224, 233, 495, 556,  
**35:** 15, 100, 174, 176, 210, 224, 233, 556,  
**36:** 12, 15, 100, 101, 102<sup>2</sup>, 174, 176, 233, 444, 556, 573,  
**39 :** 192,  
**40 :** 177, 183, 188,  
**42 :** 188,  
**43 :** 188,  
**46:** 86, 183,  
**47:** 184, 557,  
**48:** 86,  
**49:** 223, 468,  
**50:** 184<sup>2</sup>, 223<sup>2</sup>, 468,  
**52:** 184, 223,  
**53:** 184, 222, 223<sup>2</sup>,

### Chapitre V

**1:** 192, 303,  
**2:** 303, 357,  
**3:** 303,  
**4:** 303, 304, 468,  
**5:** 304, 357,  
**6:** 304<sup>2</sup>, 357,  
**7:** 304<sup>2</sup>, 468,  
**8:** 304<sup>2</sup>, 357, 468, 561,  
**9:** 188, 304<sup>2</sup>,  
**10:** 307,  
**11:** 86, 306, 308,  
**15:** 86, 307, 308,  
**16:** 188, 308,  
**17:** 171, 308<sup>2</sup>, 309, 341, 373, 493, 495, 506, 515,  
**18:** 203, 308, 371, 498,  
**19:** 85, 495, 520,  
**20:** 85, 449, 541,  
**21:** 204, 241<sup>2</sup>, 332, 341, 379, 494, 504, 509, 529, 560,  
**24:** 212, 218,  
**25:** 201, 204, 210, 212<sup>3</sup>, 560,  
**26:** 530,

28: 199, 203, 204, 210, 212,  
29: 204<sup>2</sup>,  
36: 86, 520,  
43 : 497,  
44 : 497,  
[1-18] : 297, 302, 303, 340, 356,  
[8-15] : 306,  
[19-47] : 341,

## Chapitre VI

1: 341<sup>2</sup>,  
2: 342,  
5: 298, 342,  
7: 344,  
9: 344,  
11: 446,  
12 : 346, 443, 544, 563<sup>2</sup>,  
13: 346, 443,  
14: 346<sup>2</sup>,  
15: 346<sup>2</sup>,  
17: 341, 447,  
19: 446, 447<sup>2</sup>,  
21: 446, 447<sup>2</sup>,  
22: 341, 446<sup>2</sup>,  
23: 151, 342,  
25: 341,  
26: 87, 443,  
28: 85,  
29: 217,  
32: 466,  
33: 467,  
35: 466,  
38 : 467,  
39 : 199, 524,  
40 : 524,  
44 : 524,  
50 : 467,  
51 : 392, 467,  
54 : 524,  
56 : 345,  
57 : 467, 530,  
58 : 467,  
62 : 465,  
63 : 241, 494, 509, 529, 560,  
69 : 162,  
[1-7] : 341,  
[1-15] : 339<sup>2</sup>, 340,  
[16-21] : 371,

## Chapitre VII

1: 203,  
3: 482,  
4: 482,  
6: 199, 202<sup>2</sup>,  
8: 202,  
14: 197,

16: 91,  
17: 91<sup>2</sup>, 388,  
23: 86, 351,  
26: 207,  
27: 498,  
30: 202,  
33: 177, 185<sup>2</sup>,  
37 : 107, 197,  
50 : 195, 223, 227,  
51 : 195,  
53 : 149,  
[1-9] : 154,  
[16-20] : 372,  
[19-25] : 203,  
[7,53-8,11] : 146, 371,

## Chapitre VIII

2: 150,  
6: 150,  
7: 150<sup>2</sup>,  
8: 150,  
9: 149<sup>2</sup>, 150<sup>2</sup>, 445,  
11: 150, 151, 152,  
12: 194<sup>2</sup>,  
20: 202,  
21: 150,  
23: 383,  
25: 100,  
28: 485,  
31: 91,  
32: 91,  
34: 83, 150, 407,  
37 : 203,  
38 : 203,  
39 : 203,  
40 : 203,  
43 : 371, 497<sup>2</sup>,  
44 : 371, 407,  
53 : 449,  
59 : 348,  
[30-36] : 83,  
[18-23] : 370,

## Chapitre IX

3: 193,  
4: 177, 194<sup>2</sup>, 349, 494, 560,  
5: 194<sup>2</sup>,  
6: 349<sup>2</sup>, 360, 561,

8: 350,  
9: 350<sup>3</sup>, 353,  
11: 350, 360,  
12: 354,  
13: 350,  
14: 350, 351,  
15: 351,  
16: 351<sup>3</sup>,  
17: 351,  
21: 354,  
24: 352, 354,  
26: 352,  
27: 352,  
29: 354,  
30: 353<sup>2</sup>,  
31: 353<sup>2</sup>,  
32: 353,  
33: 353,  
35: 354,  
36: 354,  
37 : 354,  
38 : 354,  
39 : 371,  
53 : 203,  
[1-7] : 347,  
[1-41] : 339, 340, 346, 347, 359,  
425, 561,  
[35-39] : 353,

## Chapitre X

11: 393,  
14: 427,  
15: 393,  
16: 151, 342,  
17: 407,  
20: 372,  
28: 494,  
29: 450, 494,  
33: 86, 158, 239, 485, 498,  
35: 485,  
36: 485,  
37: 158, 352,  
38: 158, 352,  
40: 127, 188,  
41: 188,  
42: 188<sup>2</sup>, 192,

## Chapitre XI

1: 191, 323,  
2: 191, 323,  
3: 323,  
4: 393, 427, 428, 571,  
5: 324,

**6:** 188,  
**9:** 177, 194<sup>2</sup>,  
**10:** 177,  
**17:** 177,  
**20:** 324,  
**23:** 524, 524,  
**24:** 524,  
**25:** 325, 330, 331, 331, 425,  
 429, 509, 524,  
**27:** 331,  
**28:** 324,  
**29:** 324,  
**30:** 324,  
**31:** 324<sup>2</sup>,  
**32:** 325,  
**33:** 325, 331,  
**34:** 325,  
**35:** 325, 331,  
**39 :** 190, 333,  
**40 :** 333,  
**41 :** 298,  
**43 :** 190,  
**45 :** 324,  
**50 :** 442,  
**51 :** 394,  
**52 :** 199, 333, 394, 428, 471,  
**53 :** 442, 544, 563,  
**[32-36] :** 324,  
**[1-45] :** 310, 322, 358,  
**[46-53] :** 394,  
**[11,1-12,8] :** 425,

#### Chapitre XII

**1:** 177, 190<sup>2</sup>, 191, 322<sup>2</sup>, 323,  
**2:** 322, 331, 446,  
**3:** 192, 322, 323, 326, 327<sup>2</sup>, 335,  
 515,  
**4:** 322, 334,  
**5:** 334,  
**6:** 334,  
**7:** 191, 333, 335,  
**8:** 335,  
**9:** 323<sup>2</sup>, 342,  
**12:** 177, 179, 190<sup>2</sup>, 299, 441,  
 501,  
**13:** 190, 299, 501,  
**14:** 500,  
**15:** 500, 501,  
**16:** 501,  
**19:** 191, 501,  
**20:** 190,  
**21:** 190, 342,  
**22:** 190, 191, 224<sup>2</sup>,  
**23:** 203<sup>2</sup>, 213, 515, 515, 547,  
**24:** 213, 363, 515, 523, 547,  
**25:** 213, 363, 523,  
**26:** 213,

**27:** 203<sup>2</sup>, 213, 363, 462,  
**28:** 203, 215, 216<sup>2</sup>, 462, 463,  
 493,  
**31:** 216<sup>2</sup>, 486,  
**32:** 216, 471, 515,  
**33:** 216,  
**35:** 185, 370,  
**36:** 387,  
**42 :** 370,  
**43 :** 370,  
**[1-9] :** 310, 322, 358,

#### Chapitre XIII

**1:** 97, 203, 218<sup>3</sup>, 224, 362, 363,  
 498, 538, 548,  
**2:** 195, 371,  
**3:** 494,  
**4:** 274, 494,  
**5:** 274,  
**12:** 86,  
**15:** 86, 475, 505, 538,  
**16:** 451, 461, 475, 479, 519,  
 548, 572,  
**19:** 217,  
**20:** 217, 461,  
**21:** 217, 371,  
**23:** 446, 539,  
**24:** 539,  
**25:** 539,  
**27:** 217, 371,  
**28:** 446,  
**30:** 195, 217,  
**31:** 217,  
**33:** 185,  
**34:** 538,  
**35:** 221, 538,  
**37:** 393,  
**38:** 371, 393,  
**[1-17]:** 220,  
**[12-17]:** 274, 519,

#### Chapitre XIV

**3:** 372,  
**8:** 11, 99<sup>2</sup>, 124, 230, 251, 327,  
**9:** 11, 99<sup>3</sup>, 124<sup>2</sup>, 127, 134, 212,  
 230<sup>2</sup>, 237, 251, 331, 455, 474,  
 559,  
**10:** 11, 99<sup>2</sup>, 124, 129, 130, 171,  
 230, 482, 516,  
**11:** 482,  
**12:** 86, 217, 517,  
**13:** 517,

**14:** 517,  
**16:** 151, 205, 509, 542,  
**17:** 205, 509, 542,  
**19:** 186,  
**20:** 199,  
**23:** 86, 131, 172, 483,  
**25:** 205,  
**26:** 205, 460,  
**27:** 525,  
**28:** 456,

#### Chapitre XV

**6:** 444,  
**13:** 393, 456, 498, 501, 509,  
 538,  
**14:** 86,  
**15:** 93, 133, 495, 520, 541  
**18:** 205, 218, 309, 321,  
**19:** 309, 321,  
**20:** 451,  
**22:** 217,  
**23:** 217,  
**24:** 217, 218, 486,  
**25:** 205, 217, 486,  
**26:** 205, 241, 459, 460,  
**27:** 100, 205, 241,  
**[18-25] :** 371,

#### Chapitre XVI

**1:** 205,  
**2:** 203, 205, 322,  
**3:** 205, 297, 322,  
**4:** 100, 203, 205, 209,  
**7:** 459, 460,  
**8:** 459, 607, 474,  
**9:** 474,  
**10:** 474,  
**11:** 474, 486,  
**13:** 208<sup>2</sup>, 228, 241, 459,  
**14:** 208<sup>2</sup>, 228, 241,  
**15:** 208<sup>3</sup>, 228, 241,  
**16:** 177, 186<sup>2</sup>,  
**17:** 186,  
**18:** 186,  
**19:** 186,  
**20:** 214,  
**21:** 209, 214<sup>2</sup>,  
**22:** 214, 220,  
**25:** 203, 206<sup>2</sup>, 207, 208,  
**27:** 541,  
**32:** 209, 219<sup>2</sup>, 223, 371, 454,  
 473, 529,  
**33:** 219<sup>2</sup>, 223,  
**[4-33] :** 207,

## Chapitre XVII

**1:** 3, 158, 209, 219, 298, 462, 472, 573,  
**3:** 473,  
**4:** 3, 158, 473, 565, 573,  
**5:** 219, 514,  
**6:**  $474^2$ , 565,  
**7:** 219, 474,  
**9:** 474, 475,  
**10:** 410, 474,  $476^2$ ,  
**11:** 218, 241, 475, 476, 565,  
**13:** 219, 475,  
**14:** 475,  
**15:** 475,  
**16:** 218, 241,  
**18:**  $393^2$ , 460, 476, 529,  
**19:**  $393^2$ , 406, 426, 428, 476,  
**20:** 476, 545,  
**21:** 3, 472, 476, 545,  
**22:** 3, 476, 530, 531,  
**23:** 476,  
**24:** 473,  
**25:** 473,  
**26:** 473, 477,

## Chapitre XVIII

**1:** 441, 446, 452, 563, 570,  
**2:** 444,  
**11:** 487,  
**14:** 394,  
**15:** 371, 453,  
**16:** 371,  
**17:** 371,  
**18:** 371,  
**19:** 502,  
**20:** 207,  
**25:** 371,  
**26:** 371,  
**27:** 371,  
**30:** 498,  
**31:** 498,  
**36:** 502,  
**38 :** 502,  
**40 :** 498,

## Chapitre XIX

**5:** 485,  
**7:** 86, 158, 485, 487,  
**14:** 177,  $182^2$ , 183, 227,  
**15:** 183, 498,  
**16:** 498,  
**18:** 112, 503, 522, 559  
**23:** 198,  
**25:** 112, 214, 371, 503,  
**26:** 214, 503,  
**27:**  $220^2$ , 224,  
**28:** 196,  
**30:** 177, 197,  
**31:** 177, 187,  $198^2$ ,  
**34:** 526,  
**35:** 486,  
**37 :** 486,  
**39 :** 195, 196, 223, 227, 335,  
**40 :**  $165^2$ ,  
**41 :**  $165^2$ ,  
**42 :** 159,  $165^2$ ,

## Chapitre XX

**1:** 125,  $126^2$ , 159, 160, 522,  
**2:** 160,  
**3:** 480,  
**4:** 480, 574  
**6:** 160, 481,  
**7:** 160, 481,  
**8:** 540,  
**9:** 166,  
**11:** 130, 159, 161,  
**12:** 159,  
**13:**  $159^2$ ,  $161^3$ ,  
**14:** 158,  $159^2$ ,  $161^2$ , 166, 167,  
**15:** 158, 159,  
**16:** 158, 166,  
**17:** 158,  $166^2$ ,  $170^3$ ,  $240^2$ , 465,  
**18:** 522, 526,  
**19:** 113, 114, 221, 444,  $508^2$ ,  
 $509^2$ , 522, 522, 525, 530,  
**20:** 114,  $509^2$ , 525, 526,  
**21:**  $114^2$ ,  $461^2$ ,  $509^2$ , 528, 564,  
**22:** 114, 461,  $509^2$ , 528, 529,  
530, 531, 564,  
**23:** 114, 509, 528,  
**24:** 528,  
**25:** 526, 528, 532,  
**26:** 221, 530,  $535^2$ ,  
**27:** 526, 532, 534, 535,  
**30:** 151, 342, 379,  
**[3-10] :** 569,  
**[1-17] :** 99, 158, 239,  
**[19-29] :** 508,  $522^2$ ,  
**[24-28] :** 569,

## Chapitre XXI

**2:** 574  
**3:** 442,  $574^2$ ,  
**24:**  $153^2$ ,  
**25:** 151,  $153^2$ , 342, 379,



## Table des matières

<b>Remerciements</b>	<b>5</b>
<b>Sommaire</b>	<b>7</b>
<b>Avant-propos</b>	<b>9</b>
<b>Introduction</b>	<b>11</b>
<b>OUVERTURE : Vers une poétique gestuelle des corps en acte</b>	<b>22</b>
<b>Chapitre I: L'approche interdisciplinaire d'une poétique gestuelle</b>	<b>24</b>
1. L'horizon dramatique	24
a- Aristote	25
b- Paul Valéry	28
c- René Passeron	30
d- Georges Politzer	31
2. Procédure phénoménologique	34
a- Économie narrative	36
i- Description narrative	37
b- Économie théâtrale	44
i- Johann Jakob Engel	45
ii- De nouvelles expressions d'une théâtralité corporelle	48
c- Économie phénoménologique selon Merleau-Ponty	55
i- L'étude de la perception	56
ii- L'entrelacs – l'empiètement	60
iii- L'expression du corps et son incarnation au milieu du monde	63
✓ Le corps au milieu du monde	66
✓ Le logos silencieux du geste	72
✓ Une communauté poétique	74
3. L'usage de l'Écriture	78
a- Concernant l'Évangile de Jean	79
b- À propos de la « <i>Théodramatique</i> » de Balthasar	88
c- L'aspect structurant d'un énoncé dogmatique	94
4. Notre lecture johannique	97
a- Aux commencements : l'aspect pascal d'une poétique de l'être ensemble	99
i- Chapitre 2	100
ii- Chapitre 3	101
b- Au milieu : des <i>corps en geste</i> au cours d'un acte dramatique	104
i- Chapitre 4	106
ii- Chapitre 5	107
iii- Chapitre 6	108
c- Au présent vivant : l'expression poétique du geste	111
i- Chapitre 7	112
ii- Chapitre 8	113
5. Conclusion récapitulative	116

**PREMIÈRE PARTIE : Une poétique pascal de l'être ensemble \_\_\_\_\_ 122**

**Chapitre II : L'installation de l'acte de l'être ensemble \_\_\_\_\_ 124**

1.	Au premier commencement du <i>Logos</i> _____	127
a-	Le <i>Logos</i> advenu dans la chair _____	129
b-	Le <i>Logos</i> tourné vers Dieu _____	131
c-	Ils sont engendrés de Dieu _____	134
2.	Une tente dressée parmi nous _____	137
a-	La <i>skène</i> à l'Exode _____	138
b-	La <i>skène</i> à l'Exil _____	142
c-	La <i>skène</i> parmi nous _____	146
✓	Du temple au corps _____	148
✓	Un renversement scénique _____	150
✓	La scène des disciples _____	153
3.	L'autre commencement : le fait poétique de l'œuvre de Dieu _____	159
a-	L'espace scénique de Marie _____	161
a-	L'espace scénique du Ressuscité _____	166
b-	Une poétique du corps _____	169

**Chapitre III : Le temps pascal de la rencontre \_\_\_\_\_ 174**

1.	Le temps de l'être ensemble au quotidien _____	178
a-	À propos de l'entretemps _____	179
i-	De l'un à l'autre lendemain _____	180
ii-	Entre la dixième et la sixième heure _____	183
iii-	Le court intervalle de l'attente _____	186
b-	Concernant la journée _____	188
i-	Le jour après jour _____	188
ii-	Entre le jour et la nuit _____	194
c-	Un grand jour _____	197
2.	Le temps à venir _____	200
a-	L'heure qui n'est pas arrivée _____	201
b-	L'heure vient _____	204
3.	L'heure est maintenant _____	210
a-	Le maintenant entre l'adoration et l'écoute _____	211
b-	Le maintenant de l'heure de la croix _____	214
✓	L'aspect corporel de la croix _____	214
✓	L'heure liée au Père _____	216
c-	Le moment des disciples _____	221

**Conclusion récapitulative \_\_\_\_\_ 227**

1.	Au gré du principe de l' <i>exegéomai</i> _____	227
a-	Décrire _____	227
b-	Faire connaître _____	228
c-	Interpréter _____	231
2.	Poétique de l'être ensemble _____	233
a-	Des corps 'capables' de se rejoindre _____	234
b-	Le phénomène de l'installation des corps _____	237
c-	L'entretemps de l'un et l'autre commencement _____	241

**DEUXIÈME PARTIE : Acte poétique et action dramatique du geste \_\_\_\_\_ 246**

**Chapitre IV : Le geste du corps \_\_\_\_\_ 250**

1.	Le corps selon Tertullien _____	251
2.	Le 'geste' selon des premiers auteurs chrétiens _____	257
a-	Tertullien : la plasticité du geste au théâtre _____	259
b-	Lactance : la poétique du geste _____	261
c-	Hilaire de Poitiers : la phénoménalité du geste _____	264
d-	Le geste comme l'acte de faire _____	266
3.	Le geste selon Hugues de Saint-Victor _____	269
a-	Le geste comme mouvement et figure _____	271
b-	Une théâtralité du geste _____	276
c-	Une théologie du corps exposé en geste _____	280
4.	Johann Jakob Engel et la pensée du geste _____	282
a-	Le geste comme <i>expression du corps</i> _____	282
b-	Le geste comme <i>art d'expression</i> _____	286

**Chapitre V : Des corps incarnés au milieu du monde \_\_\_\_\_ 294**

1.	L'acte d'enjambement _____	298
a-	Le geste d'enjamber <i>in statu nascendi</i> _____	300
b-	À la rencontre de l'autre _____	303
i-	En route, à la recherche de l'autre _____	304
ii-	Se relever et marcher _____	304
iii-	L'entrée en scène de quelqu'un d'autre _____	307
iv-	Une poétique d'enjamber ensemble _____	309
2.	L'acte d'embrassement _____	311
a-	Le corps et le monde _____	319
b-	Le corps et les autres _____	323
i-	Une rencontre autour d'un dîner pascal _____	324
ii-	Une onction de parfum _____	327
iii-	Les réactions des convives _____	335
3.	L'acte d'engagement _____	337
a-	Il y a ici un jeune garçon _____	341
b-	Une source poétique de l'engagement _____	348

**Chapitre VI : L'action dramatique du corps \_\_\_\_\_ 362**

1.	Le récit johannique dans la dramatique de Balthasar _____	365
a-	Les termes d'une action dramatique _____	367
i-	Sous la perspective du drame _____	368
ii-	Pour arriver à l'action _____	375
b-	Situation de l'homme au milieu du drame divin _____	381
i-	L'homme dans le jeu divin _____	381
ii-	Le 'jeu' dramatique de l'action _____	386
c-	Lecture johannique de Balthasar _____	388
2.	Une théologie de l'action et de la participation _____	393
a-	Le « <i>pro nobis</i> » chez Jean _____	393
b-	Le « <i>pro nobis</i> » de l'action trinitaire chez Balthasar _____	396
i-	La figure dramatique _____	397
ii-	L'homme est-il incapable ? _____	402
iii-	L'action trinitaire _____	407

c-	Le jeu de la fin _____	415
i-	Le dénouement _____	415
ii-	À la recherche d'une action relationnelle _____	418
<b>Conclusion récapitulative _____</b>		<b>422</b>
1.	Une action des corps par des gestes _____	422
2.	Une disposition poétique du geste _____	426
3.	Vers une poétique de la participation _____	427
 <b>TROISIÈME PARTIE : Une théologie poétique du geste _____</b>		<b>430</b>
<b>Chapitre VII : Le <i>logos</i> du geste selon l'acte de <i>descendre-avec</i> _____</b>		<b>436</b>
1.	L'acte de la condescendance du Père _____	440
a-	Ensemble en œuvre _____	442
i-	Rassembler _____	443
ii-	Une nouvelle relation _____	445
iii-	Entrer ensemble _____	453
b-	Descendre pour enjamber _____	458
i-	Descendre pour demeurer _____	458
ii-	Le pain de Dieu descendu du ciel _____	467
2.	Qu'ils soient <i>un</i> en <i>nous</i> _____	469
a-	Un corps de chair pour interpréter le Père _____	470
b-	Un acte corporel pour l'unité et la communion _____	473
c-	Une théâtralité des corps pour la communion _____	478
3.	Le ' <i>logos</i> ' silencieux du geste _____	484
a-	Portée théologique du geste selon la passion _____	486
b-	Le <i>logos</i> du faire-vivre _____	492
c-	Le geste qui fait vivre _____	497
 <b>Chapitre VIII : Le surgissement d'une communauté poétique _____</b>		<b>508</b>
1.	L'aspect poétique de la gloire de Dieu _____	511
a-	Le fond sensible de la ' <i>doxa</i> ' _____	511
b-	L'avènement d'un geste _____	516
2.	La chair poétique de l'événement pascal _____	522
a-	Se tenir au milieu _____	523
b-	Le souffle de l'Esprit _____	529
3.	Une poétique du geste de l'amitié _____	537
a-	Une relation d'amour et d'amitié _____	538
b-	Le geste poétique de l'amitié _____	542
c-	La démesure de l'Esprit _____	543
 <b>Conclusion récapitulative _____</b>		<b>544</b>
1.	Une théâtralité du <i>logos</i> du geste _____	544
2.	Le devenir poétique de la poétique gestuelle _____	548

<b>CONCLUSION : L'avènement d'une poétique théâtrale du corps et du geste</b>	<b>550</b>
1. Économie de la lecture johannique	551
2. Poétique des corps en acte	556
a- Au présent vivant	556
b- Le geste poétique de se tenir au milieu	559
c- Père, Fils et Esprit Saint en lien avec les disciples	563
3. Le <i>logos</i> poétique du geste	569
a- Théâtralité poétique du geste	569
b- Théologalité poétique du geste	571
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>576</b>
<b>1. Poétique</b>	<b>576</b>
a- Aspect général de la poétique	576
b- Théâtralité	577
c- Poétique gestuelle	578
<b>2. Phénoménologie</b>	<b>579</b>
a- Aspect général de la Phénoménologie	579
b- Ouvrages de Merleau-Ponty	579
c- Littérature secondaire sur Merleau-Ponty	580
<b>3. Exégèse biblique</b>	<b>581</b>
a- Poétique biblique et johannique	581
b- Exégèse johannique	582
c- Théologie biblique et johannique	583
<b>4. Théologie</b>	<b>585</b>
a- Le corps et le geste selon la Patristique	585
b- Théologie poétique : l'aspect trinitaire de la dramatique du corps.	587
<b>5. Dictionnaires</b>	<b>589</b>
<b>SIGLES ET ABRÉVIATIONS</b>	<b>590</b>
<b>ANNEXE I : L'usage du récit johannique</b>	<b>592</b>
<b>ANNEXE II : Plan de la Théodramatique de Balthasar</b>	<b>601</b>
<b>INDEX SCRIPTURAIRE de l'Évangile de Jean</b>	<b>604</b>
<b>Table des matières</b>	<b>608</b>

## Une théologie trinitaire *in statu nascendi*

L'avènement d'une poétique théâtrale du corps et du geste selon l'Évangile de Jean

**Résumé :** Notre recherche se situe sur la base d'une approche interdisciplinaire venant à la fois de l'*art vivant du théâtre* – avec la notion de *théâtralité* – et de la *phénoménologie du corps* selon Maurice Merleau-Ponty, laquelle nous permet d'accomplir une *lecture phénoménologique* de la *théâtralité du geste* présente dans le récit johannique pour penser une *théologie poétique du geste*. Nous reconnaissons une autorité première au récit johannique pour y discerner l'apparition d'un *logos* de la relation entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint en lien avec les disciples. L'horizon de notre recherche relève d'une *poétique du geste*. Nous cherchons à resituer la *poétique* dans son sens premier de l'acte de *faire (poiein)* qui désigne une opération expressive du corps en train de s'accomplir. Cette lecture de la *poétique* en tant qu'*acte en train de se faire*, nous permet de reconnaître un *logos* sous-jacent au *geste* qui se montre et se fait connaître en son *état naissant*. Une telle *poétique* concerne la théâtralité du corps. En effet, nous ne nous limitons pas à explorer le phénomène de la *théâtralité corporelle* sous-jacent au récit johannique (l'analyse de la théâtralité), mais nous cherchons à reconnaître une *pensée poétique du corps* qui se montre *in statu nascendi* à travers la *théâtralité johannique*.

**Mots clés :** *corps, expression, geste, dramaticité, mouvement, phénoménalité, poétique, théâtralité, théologalité*

## A Trinitarian theology *in statu nascendi*

The coming of a theatrical poetics of body and gesture according to the Gospel of John

**Abstract:** Our study utilizes an interdisciplinary approach emerging from both the *living art of theater* - with its implicit notion of *theatricality* - and Maurice Merleau-Ponty's *phenomenology of the body*. This double approach allows for a *phenomenological reading* of the *theatrical gesture*

found throughout the Johannine narrative. We can then proceed from there in our foundation of a *poetical theology of the gesture*. We begin by recognizing the Johannine narrative's primary authority: there we discern the emergence of the *logos* of the relationship between the Father, the Son and the Holy Spirit in connection with the disciples. This particular discernment takes place against the broader horizon of a *poetics of the gesture*. We then resituate the 'poetic' in its etymological sense as 'the act of *doing or making (poiein)*'. This originating context highlights the 'poetical' as an expressive action of the body that is in process toward completion. This reading of the poetic as an *action in the process of making* [or doing] then allows us to recognize a *logos* underlying the bodily *gesture* that reveals itself and makes itself known in its nascent state. Such a *poetics* concerns the very theatricality of the body itself. Indeed, we do not limit ourselves to exploring the phenomenon of *bodily theatricality* underlying the Johannine narrative (i.e., an analysis of theatricality). Rather, we seek to uncover a *poetical thought of the body* manifesting itself in its nascent state – *in statu nascendi* – by means of *Johannine theatricality*.

**Keywords:** *body, expression, gesture, dramatic quality, movement, phenomenality, poetic, theatricality, theologality*

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3  
ED 267 Arts & Médias - Institut d'Études Théâtrales  
Centre Bièvre - 3e étage, porte B  
1 rue Censier  
75005 Paris

FACULTÉS JÉSUITES DE PARIS - CENTRE SÈVRES  
Faculté de Théologie  
35<sup>bis</sup> rue de Sèvres  
75006 Paris