



HAL
open science

Religio. Analyse intermédiaire du manuscrit de la Passion d'Arras d'Eustache Marcadé

Alina Mihoc

► **To cite this version:**

Alina Mihoc. Religio. Analyse intermédiaire du manuscrit de la Passion d'Arras d'Eustache Marcadé. Littératures. Université Grenoble Alpes [2020-..]; Universitatea București, 2022. Français. NNT : 2022GRALL011 . tel-03814200

HAL Id: tel-03814200

<https://theses.hal.science/tel-03814200>

Submitted on 13 Oct 2022

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.



THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES ET DE L'UNIVERSITÉ DE BUCAREST

**Préparée dans le cadre d'une cotutelle entre l'Université Grenoble Alpes et
l'Université de Bucarest**

Spécialité : **Lettres et Arts (Littérature française et francophone)**

Arrêté ministériel : le 25 mai 2016

Présentée par

Alina MIHOC

**Thèse dirigée par Estelle DOUDET (UGA) et Cătălina GÎRBEA (Univ. de
Bucarest)**

préparée au sein du **Laboratoire UMR CNRS 5163 Litt&Arts** et le **Département de
Français (Bucarest)**

dans les **Écoles Doctorales Langues, Littératures et Sciences Humaines (UGA)** et **Études
Littéraires et Culturelles (Bucarest)**

Religio. Analyse intermédiaire du manuscrit de la Passion d'Arras d'Eustache Marcadé

Thèse soutenue publiquement le 13 juillet 2022

devant un jury composé de :

Madame Veronica BĂLAN

Professeure, Université de Bacău

Madame Marie BOUHAÏK-GIRONÈS

Chargée de recherche, CNRS Sorbonne Université, Présidente du jury

Madame Corinne DENOYELLE

Maîtresse de conférence HDR, UGA

Madame Estelle DOUDET

Professeure, UGA

Madame Cătălina GÎRBEA

Professeure, Université de Bucarest

Madame Stéphanie LE BRIZ-ORGEUR

Maîtresse de conférence HDR, Université de Nice

Je tiens à témoigner toute ma reconnaissance à Madame Cătălina Gîrbea et à Madame Estelle Doudet pour la patience, la disponibilité et les conseils judicieux. C'est grâce à leur soutien que j'ai pu achever la réalisation de ce travail.

J'adresse mes sincères remerciements aux membres du jury, Madame Stéphanie Le Briz-Orgeur, Madame Corinne Denoyelle et Madame Marie Bouhaïk-Gironès, pour avoir accepté d'évaluer ma thèse, et plus particulièrement à Madame Veronica Bălan, qui a grandement contribué à mon cursus universitaire en France.

Je remercie également les professeurs et les amis qui m'ont aidée durant mes recherches : Madame Alexandra Ilina, Madame Lidia Cotea, Madame Vanezia Pârlea, Monsieur Jelle Koopmans, Monsieur Corneliu Dragomirescu, Madame Rose-Marie Ferré, Monsieur Ioan Pânzaru, Constantin Morari, Clara et Thibault Teppaz et mes parents.

Introduction générale



Folio 94v. « Cy dessous est comment Jhesus preche au peuple de Capharnaon et de plusieurs aultres pays ».

Cette image figure une scène de prédication dans un cadre naturel : le Christ, dont les gestes indiquent la transmission verbale du message, est au centre de l'attention. La présence de l'arbre, symbole du lien entre la terre (les racines) et le ciel (les branches) et délimitant le prédicateur de son assistance, renforce l'action de Jésus : il fait passer un message de provenance divine à un public qui se trouve sur terre. Quel serait le statut de ce public – les personnages qui reçoivent l'enseignement du Christ ? Appartiennent-ils à la fiction théâtrale

ou représentent-ils les regards que pouvaient poser les lecteurs du XV^e siècle sur le manuscrit d'Arras, devenant ainsi participants du mystère ?

Ces questions, qui sont au cœur du présent travail, sont actuellement soulevées par les chercheurs et chercheuses intéressés par la communication intellectuelle et émotionnelle réalisée à travers le manuscrit théâtral au XV^e siècle.

1. Relire le théâtre médiéval au XXI^e siècle

Le théâtre médiéval français bénéficie en effet d'un intérêt croissant de la part de la critique récente. De manière globale, les nouveaux travaux se caractérisent par leur attention à la dimension matérielle et pratique de cet art. Par exemple, le volume *Médiévales* paru en 2010 est entièrement consacré à la remise en lumière d'éléments essentiels de l'acte théâtral : des questionnements sur la notion de « théâtre » au Moyen Âge¹, l'histoire sociale des représentations², le rôle des acteurs³, la transmission et l'édition des textes⁴, les catégories d'images liées au théâtre⁵, les rapports entre l'art et le théâtre⁶.

Les pratiques de production et de réception du théâtre attirent de la même manière l'attention des chercheurs. Une partie importante de leurs travaux est consacrée aux mystères et aux *Passions* dramatiques, objets de plusieurs études. Le livre de Véronique Dominguez⁷

¹ Jelle Koopmans et Darwin Smith, « Un théâtre français du Moyen Âge ? », *Médiévales*, 59 | automne 2010, mis en ligne le 20 mars 2013, consulté le 18 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/medievales/6055> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/medievales.6055>.

² Matthieu Bonicel et Katell Lavéant, « Le théâtre dans la ville : pour une histoire sociale des représentations dramatiques », *Médiévales* 59 | automne 2010, mis en ligne le 20 mars 2013, consulté le 18 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/medievales/6088> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/medievales.6088>.

³ Marie Bouhaïk-Gironès, « Comment faire l'histoire de l'acteur au Moyen Âge ? », *Médiévales* 59 | automne 2010, mis en ligne le 20 mars 2013, consulté le 18 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/medievales/6109> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/medievales.6109>.

⁴ Taku Kuroiwa, Xavier Leroux et Darwin Smith, « De l'oral à l'oral : réflexions sur la transmission écrite des textes dramatiques au Moyen Âge », *Médiévales*, 59 | automne 2010, mis en ligne le 20 mars 2013, consulté le 18 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/medievales/6056> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/medievales.6056>.

Gabriella Parussa, « Éditer les textes de théâtre en langue française : aperçu historique et nouvelles perspectives », *Médiévales* 59 | automne 2010, mis en ligne le 20 mars 2013, consulté le 18 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/medievales/6067> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/medievales.6067>.

⁵ Corneliu Dragomirescu, « Vers une typologie des images du théâtre médiéval », *Médiévales*, 59 | automne 2010, mis en ligne le 20 mars 2013, consulté le 18 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/medievales/6074> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/medievales.6074>.

⁶ Rose-Marie Ferré, « L'art et le théâtre au Moyen Âge : jalons et perspectives », *Médiévales* 59 | automne 2010, mis en ligne le 20 mars 2013, consulté le 18 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/medievales/6079> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/medievales.6079>.

⁷ Véronique Dominguez, *La scène et la croix : le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XIV^e-XVI^e siècles)*, Turnhout, Brepols, 2007.

traite la problématique théâtrale, théologique et philosophique de la représentation dramatique du corps dans cinq œuvres : la *Passion du Palatinus* (XIV^e siècle), la *Passion Nostre-Seigneur* ou *Passion Sainte-Geneviève* (copie du XV^e siècle d'un ms. du XIV^e), la *Passion de Semur*, et celles d'Arnoul Gréban et de Jean Michel (XV^e siècle). Une autre étude importante se propose d'analyser les rapports entre le discours théâtral et la prédication⁸. Dernièrement, le livre de Jean-Pierre Bordier⁹ a comme sujet le message théâtral transmis par les mystères, l'espérance de la vie après la mort. Ces recherches se basent essentiellement sur l'analyse des textes et la question des images comprises dans les manuscrits est moins abordée.

Simultanément, de nouvelles études sur l'histoire de la lecture sont mises en avant. Le concept de lecture performative des manuscrits illustrés est traité dans les travaux de Pamela Sheingorn et Robert Clark¹⁰. Les auteurs expliquent cette manière de réception des manuscrits et avancent l'idée que le montage texte, rubriques d'image et illustrations favorisent la recréation d'un spectacle mental, qui se matérialise dans l'imagination du public. Les lecteurs/spectateurs peuvent revivre le spectacle comme si celui-ci a lieu devant leurs yeux. Corneliu Dragomirescu évoque le même concept dans un de ses articles¹¹.

Les procédés qui lient lecture et performance sont étudiés aussi dans le livre de Jessica Brantley¹². L'auteure se propose d'analyser la manière dont les pratiques théâtrales nourrissent les habitudes des lectures méditatives privées. La connexion entre la lecture privée et la performance publique est analysée dans le manuscrit British Library MS Additional 37049, livre produit dans le nord de l'Angleterre dans le troisième quart du XV^e siècle. Le format complexe du livre, particulièrement le mélange des mots avec des images – Brantley utilise le mot *imagetext*, témoigne avec beaucoup de clarté la culture performative de la lecture dévote à la fin du Moyen Âge.

Toutefois, généralement, ces études se concentrent sur des extraits des manuscrits et non sur l'ensemble des images dans un manuscrit donné. Or, nous considérons que la lecture suivie des images et du texte et de leur articulation dans la totalité d'un livre permet de saisir

⁸ *Prédication et performance du XII^e au XVI^e siècle*, éd. Marie Bouhaïk-Gironès et Marie Anne Polo de Beaulieu, Paris, Classiques Garnier, 2013.

⁹ Jean-Pierre Bordier, *Le jeu de la passion : le message chrétien et le théâtre français (XIII^e – XVI^e siècle)*, Paris, Champion, 1998.

¹⁰ Robert Clark et Pamela Sheingorn, « Ces Mots Icy Verrez Juer : Performative Presence and Social Life in the Arras Passion Manuscript », *The Social Life of Illumination, Manuscripts, Images and Communities in the Late Middle Ages*, éditeurs Joyce Coleman, Mark Cruse et Kathryn Smith, Turnhout, Brepols, 2013.

Idem, « Performative Reading: The Illustrated Manuscripts of Gréban's *Mystère de la Passion* », *European Medieval Drama* 6 (2002), p. 129–154.

¹¹ Corneliu Dragomirescu, « Des deux morts et trois naissances: images de théâtre et images pour le théâtre à la fin du Moyen Âge », in *La performance des images*, 2010, p. 195-207.

¹² Jessica Brantley, *Reading in the wilderness. Private devotion and public performance in late Medieval England*, Chicago et Londres, The University of Chicago, 2007.

l'usage de ces objets par leurs lecteurs. Par conséquent, nous proposons une étude globale, peu tentée jusqu'ici, d'un manuscrit exceptionnel à cet égard, le manuscrit 697 de la Bibliothèque d'Arras.

Enfin, les approches actuelles critiquent le récit évolutionniste du XIX^e siècle. Dans son introduction, Richard juge la valeur littéraire de la pièce d'Arras. Il affirme que Marcadé « se contente de mettre en vers l'Évangile et les légendes, sans originalité, sans rien qui révèle le souci de tirer un parti dramatique des caractères et des situations »¹³. Il évoque quand même quelques passages qui sont « dignes de fixer l'attention »¹⁴. La même approche est reprise par Charles Mazouer ; il pense que *Le mystère de la Passion d'Arras* est inférieur par rapport aux textes d'Arnoul Gréban¹⁵ et de Jean Michel¹⁶ : le texte « n'enthousiasme pas son lecteur »¹⁷ et est « dépourvu de ce génie littéraire et théologique que manifesteront ses successeurs Arnoul Gréban et Jean Michel »¹⁸. Cette vision évolutionniste des mystères, formée au XIX^e siècle, avance l'idée que l'apogée du genre est marquée par Arnoul Gréban, le texte de Marcadé représentant une tentative manquée. Au début du XXI^e siècle, l'approche a changé : on ne cherche plus à classer les textes et à émettre des jugements de valeur, mais l'attention est concentrée sur l'utilité de l'objet-manuscrit, en tenant compte des choix stylistiques de chaque auteur. Le présent travail s'inscrit dans ce renouveau en proposant une analyse matérielle, iconographique et textuelle de *la Passion* de Marcadé, en général moins étudiée que l'œuvre de Gréban¹⁹.

¹³ *Le mystère de la Passion*, texte du manuscrit 697 de la Bibliothèque d'Arras publié par Jules-Marie Richard, Arras, Imprimerie de la Société du Pas-de-Calais, 1891, p. XVII.

¹⁴ « la scène de l'ébattement des bergers, Gontier, Robechon et Gombaut, la mort d'Hérode, les adieux de Notre-Dame à la Judée, ses plaintes pendant la Passion, le long débat de Pilate hésitant entre les Juifs et sa conscience, la prière de Joseph d'Arimatee [...], etc. », *ibidem*, p. XVII.

¹⁵ *Le mystère de la Passion d'Arnoul Gréban*, publié d'après les manuscrits de Paris avec une introduction et un glossaire par Gaston Paris et Gaston Reynaud, Paris, Librairie Éditeur F. Vieweg, 1878.

¹⁶ *Le mystère de la Passion de Jésus-Christ de Jean Michel*, (Angers 1486), édité par Omer Jodogne, Gembloux, Duculot, 1959.

¹⁷ Charles Mazouer, *Le théâtre français du Moyen Âge*, Paris, Éditions Sedes, 1998, p.177.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Robert Clark, Pamela Sheingorn, « Performative Reading: The Illustrated Manuscripts of Gréban's *Mystère de la Passion* », *art.cit.*, p. 129–154.

2. Pourquoi Arras ?

Les études sur la ville d'Arras, en tant que ville de production littéraire et théâtrale, se concentrent surtout sur le XIII^e siècle²⁰. Par exemple, le livre de Carol Symes²¹ analyse cinq pièces (*le Jeu de saint Nicolas*, *Courtois d'Arras*, *Le garçon et l'aveugle*, *le Jeu de la feuillée*, *le Jeu de Robin et Marion*). L'auteure analyse les témoins écrits afin de pouvoir reconstituer l'expérience vivante de la ville dans laquelle les pièces ont été imaginées, reçues, représentées et gardées en écrit. Il y a moins d'études sur la culture visuelle de cette région au XV^e siècle. Une pratique religieuse très importante à cette période est celle de la *devotio moderna*, qui suppose une intériorisation de la vie du Christ à travers la lecture, la prière et l'étude de la Bible²².

Or le manuscrit que nous étudions est unique à cet égard : il contient l'une des premières Passions de grande ampleur conservées en français et il se présente comme un codex très riche et très illustré. Cela soulève des questions concernant son utilité et le rapport texte-image : à quoi servent les illustrations ? Communiquent-elles les mêmes idées et les mêmes émotions que le texte ?

Ce programme iconographique d'une rare richesse a attiré l'attention de la critique, mais les études ont souvent, jusqu'ici, distingué la communication du message religieux par le texte et la communication par l'image dans ce codex. Il est vrai que les études sur *la Passion d'Arras* se sont surtout intéressées à la fabrication des images, aspect que nous évoquerons dans la section suivante²³. La thèse de Stéphanie le Briz-Orgeur²⁴ se propose d'étudier la manière dont a été réalisée l'écriture dramatique des mystères du XV^e siècle, plus exactement

²⁰ Estelle Doudet, « Le théâtre à Arras au XIII^e siècle », *L'information littéraire*, 2008/3 (Vol. 60), p. 15-20. DOI : 10.3917/inli.603.0015. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2008-3-page-15.htm>.

Arras au Moyen Âge. Histoire et Littérature, éd. Jean-Pierre Martin et Marie-Madeleine Castellani, Arras, Artois Presses Université, 1994.

Michelle Gally, *Parler d'amour au puy d'Arras, lyrique en jeu*, Orléans, Paradigme, 2004.

²¹ Carol Symes, *A common stage: theater and public life in medieval Arras*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2007.

²² John van Engen, *Sisters and Brothers of the Common Life: The Devotio Moderna and the World of the Later Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 2008.

²³ Shelley Sewall « The Arras Miniatures », *Early Drama and Music Review*, 13, 1991, p. 31-36.

Jane Oakeshott, « The Arras miniatures: inadmissible evidence? », *Early Drama and Music Review*, 14, 1992, p. 64-73.

Laura Weigert, Pascale Charron, « Illuminating the Arras Mystery Play », *Excavating the Medieval Image: Manuscripts, Artists, Audiences: Essays in Honor of Sandra Hindman*, éd. David S. Areford et Nina A. Rowe, London, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 81-106.

²⁴ Stéphanie le Briz-Orgeur, *À la recherche d'une écriture dramatique : conventions du dialogue dans quelques mystères du XV^e siècle*, thèse de doctorat dir. Jean-Pierre Bordier, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours (UMR 7323), décembre 1998 – Résumé dans *Perspectives médiévales*, 25 (1999), p. 54-57.

l'analyse du dialogue des personnages comme des éléments textuels. Le manuscrit d'Arras compte parmi les œuvres étudiées. Jean-Pierre Bordier précise dans son livre que les innovations de Marcadé sont multiples : la désignation de la Passion du nom de « mistere », l'amplification de la matière en plusieurs séances, la complexité du spectacle, les diableries présentes plusieurs fois tout au long de la pièce avec le rôle d'empêcher la Rédemption et de provoquer les hommes au péché²⁵. Quelques articles de Corneliu Dragomirescu traitent sur le rôle du prêcheur dans le manuscrit²⁶, le statut des images « liées au théâtre »²⁷ et sur la fonction performative de la *Passion d'Arras*²⁸. Nous tentons, à travers cette étude, de combler cette lacune.

Un élément qui a contribué au blocage des études sur *la Passion d'Arras* est l'édition ancienne réalisée par Jules Marie Richard. Réalisée selon les principes éditoriaux de son époque²⁹, elle ne contient pas de précisions sur le lieu des images dans le texte. L'auteur ne les a pas introduites dans son édition, affirme que les indications de scène sont rares et qu'elles étaient plus fréquentes dans le texte fait pour les acteurs³⁰. Plusieurs fois dans son livre, Richard omet des rubriques³¹ et choisit de ne pas les transcrire, en imaginant que leur rôle est lié exclusivement aux illustrations. En outre, il modifie des fois les rubriques d'image, ce qui altère la signification du texte³².

²⁵ *Ibidem*, p. 42.

²⁶ Corneliu Dragomirescu, « Un guide dans le livre : Prescheur / meneur du jeu / auteur dans les manuscrits enluminés des mystères », *European Medieval Drama* vol. 12, 2008, p. 1-47.

²⁷ *Idem*, « Vers une typologie des images du théâtre médiéval », *art. cit.*

²⁸ *Idem*, « La Production d'un sens nouveau : images et rubriques face au texte dramatique dans les manuscrits médiévaux », in *Efficacité / Efficacy*, Leiden, Pays Bas, Brill, 2011, https://doi.org/10.1163/9789401200738_005, pp. 39–56.

Idem, « Des deux morts et trois naissances », *art. cit.*

²⁹ Robert Clark et Pamela Sheingorn, « Ces Mots Icy Verrez Juer : Performative Presence and Social Life in the Arras Passion Manuscript », *art. cit.*, p. 241.

³⁰ « Les indications scéniques sont rares ; sans doute elles étaient plus fréquentes dans le texte qui servait aux acteurs ; dans le manuscrit d'Arras, qui est une copie de bibliothèque, elles se sont confondues avec les rubriques des miniatures. », *Le mystère de la Passion, op.cit.*, p. XVI.

³¹ Par exemple, la rubrique du folio 27v, qui accompagne et décrit une image, n'apparaît pas dans l'édition de Richard : « Cy est comment Salomé perdi sa main en atouchant l'enfant Jhesus par incredulité, present la Vierge Marie, Joseph et Zebel ».

³² Par exemple, Richard a changé le verbe « regracie » et l'a transcrit : « regarde », folio 53r : « Cy apres est la Vierge Marie qui tient son enfant en sa gesine et le regracie, en disant ».

3. Méthodologie

Les études que nous avons mentionnées n'ont pas traité la question de la communication du message religieux à travers un objet multimédia, le manuscrit de la *Passion*. La notion de « message » se référera à trois aspects : la leçon religieuse avec le but d'apprendre, une forme de persuasion pour convaincre et l'impact émotionnel, pour émouvoir les récepteurs. L'objectif principal de notre travail est d'essayer de montrer comment le discours théologique est transmis par le texte et les images en suscitant de l'émotion, réaction physique et émotionnelle des récepteurs. Nous essayerons donc d'étudier la manière dont se réalise la communication religieuse à travers la comparaison texte-image. Nous proposons une approche intermédiatique, en considérant les deux éléments – texte et images – des supports de communication utilisés afin de créer du sens. La notion d'intermédialité³³ renvoie à une approche théorique qui vise à prendre en considération les relations entre les différents médias. Ce nouveau concept, introduit par Jürgen Ernst Müller³⁴, s'intéresse à la production de sens résulté par les interactions des médias distincts à l'intérieur d'une même œuvre :

nous [devons] prendre en compte une pluralité de relations constitutive du « média », mais surtout [que] ce média n'est jamais séparé d'autres médias. C'est au contraire dans la relation aux autres médias qu'un média est constitué. D'où le grand intérêt du pluriel/singulier « média » qui l'indique dans sa formation même.³⁵

Si jusqu'ici seulement les historiens d'art se sont intéressés aux images, nous proposons une approche différente. La méthode que nous avons mise en pratique est l'analyse textuelle, codicologique et iconographique, l'approche étant donc interdisciplinaire : histoire de l'art et histoire du texte. Étant donné que la visibilité est un élément central du christianisme, nous avons tenté de relever les marques de la présence divine dans ce livre de théâtre : comment la divinité se rend visible et qu'est-ce qui fait image dans le manuscrit ? Dans quelle mesure le montage texte-image contribue-t-il au « spectacle de la lecture »³⁶ ?

³³ *Intermedial arts: disrupting, remembering, and transforming media*, dir. Leena Eilittä, Liliane Louvel, Sabine Kim, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012.

Estelle Doudet, « Moyen Âge et archéologie des media. Vers un nouveau temps profond des arts et des imaginaires de la communication », dans *Fabula-LhT*, n° 20, « Le Moyen Âge pour laboratoire », dir. Florent Coste et Amandine Mussou, janvier 2018, URL : <http://www.fabula.org/lht/20/doudet.html>, page consultée le 19 janvier 2022.

³⁴ Jürgen Ernst Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, 10(2-3), 105–134. <https://doi.org/10.7202/024818ar>.

³⁵ Eric Méchoulan, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula / Les colloques*, Création, intermédialité, dispositif, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php>, page consultée le 26 février 2022.

³⁶ Corneliu Dragomirescu, « Des deux morts et trois naissances », *art. cit.*, p. 199.

Cette notion évoque « une nouvelle mise en scène ou recréation d'un spectacle à travers la lecture »³⁷ dans l'imagination des lecteurs, possible grâce aux souvenirs des spectacles combinés avec l'association texte-image. Dans le cadre de ce travail, nous mentionnerons les « lecteurs » du manuscrit d'Arras, mais puisque l'objet incite à une lecture performative, ces lecteurs sont aussi des spectateurs des images.

Une notion très importante dans le cadre de notre étude, qui apparaît dans le titre, est celle de *religio*. Nous la comprenons au sens de mise en lien, qui se produit à plusieurs niveaux : le rapport entre Dieu et les hommes est assuré à travers l'objet-manuscrit ; le rapport entre l'image et le texte, entre la page du livre et la mémoire des lecteurs. La notion permet donc d'aborder globalement trois dimensions souvent distinguées jusqu'ici : le thème religieux de la pièce d'Arras, le rapport texte-image et la communication manuscrit-lecteurs.

Afin de pouvoir analyser ces aspects, nous nous sommes intéressés aux épisodes essentiels de la vie du Christ sur terre : la Nativité ; un moment de sa vie publique que nous considérons le plus significatif pour la mission rédemptrice de Jésus (la résurrection de Lazare) ; la Passion ; la Crucifixion ; la descente dans les limbes ; la Résurrection et l'Ascension. De la même manière, nous avons pris en considération le procès de Paradis car il s'agit de l'événement qui explique la raison pour laquelle la venue du Christ sur terre a été nécessaire. Nous nous sommes penchés aussi sur la présence des démons tout au long de la pièce, parce qu'ils offrent aux lecteurs une raison en plus de choisir la voie christique et prouvent leur incapacité face au pouvoir divin. La prédication, avec un double sens, est un autre sujet que nous abordons dans le présent travail : le rôle du personnage prêcheur qui fait le lien entre l'action dramatique et la réalité des spectateurs et le fonctionnement même du mystère en tant qu'homélie vivante. Enfin, nous évoquons un mystère fondamental de la foi chrétienne, la Trinité, en essayant d'examiner comment ce concept abstrait est montré dans le texte et les images aux lecteurs/spectateurs.

En outre, nous avons réalisé une comparaison de quelques épisodes entre la Passion d'Arras et le texte d'Arnoul Gréban³⁸. Les épisodes concernés font partie de tous les âges de vie du Christ : l'enfance (la présentation au temple, le massacre des innocents), l'adolescence (la perte de Jésus dans le temple) et l'âge adulte (la résurrection de Lazare).

Notre étude est divisée en quatre parties : la première présente une description du manuscrit en tant qu'objet et l'état des connaissances sur la production et la réception du livre.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Manuscrit de l'Arsenal, 6431.

Arnoul Gréban, *Le Mystère de la Passion*, éd. O. Jodogne, Bruxelles, Palais des Académies, 2 vol., 1965, 1983.

Ensuite, les trois parties suivantes contiennent l'analyse proprement dite texte-image des épisodes déjà mentionnés. La première, *A summo celo egressio ejus*, comprend le début du plan rédempteur du Christ, les origines de cette décision et son avènement dans le monde des humains : le procès de Paradis, la Nativité et le massacre des innocents. La deuxième, *Et occursus ejus usque ad summum*, inclut les épisodes grâce auxquels la Rédemption peut se réaliser – la vie publique de Jésus, la Passion, la Résurrection – et une fois la mission accomplie, le retour aux cieux – l'Ascension – est le dernier moment que nous évoquerons. La dernière partie traite sur trois aspects qui peuvent se situer entre la terre et le ciel : d'abord, la prédication, action réalisée par terre par les humains avec le but principal de persuader les chrétiens à choisir une vie sainte et accéder au bonheur éternel dans le Paradis. Ensuite, les démons, personnages présents sur terre parmi les hommes, qui dans le manuscrit d'Arras ont le même rôle que la prédication – déterminer les spectateurs à éviter l'Enfer, lieu de souffrance perpétuelle. Enfin, le mystère de la Trinité, un dogme très important qui concerne la divinité et qui doit être rendu accessible aux hommes.

1. Étude du manuscrit

1.a. Informations générales

Le premier des grands mystères, *La Passion d'Arras*, est conservé dans le manuscrit sur papier ayant la cote 697 de la Bibliothèque Municipale de cette ville. Cet objet d'assez vaste dimension³⁹ contient deux textes, l'unique copie connue de la *Passion* et la *Vengeance* de Jésus Christ, pièces qui occupent 485 feuillets (presque 40.000 vers) écrits à deux colonnes et comprennent 350 miniatures. *Le mystère de la Passion* est divisé en quatre journées ; il compte 309 folios, 24.945 vers et 233 illustrations⁴⁰, alors que le texte de *la Vengeance* est plus court : il comprend trois journées, 176 folios, 14.544 vers et 117 images. Le premier folio contenant le début du discours du prêcheur et la première illustration manquent. Ces mentions sont écrites sur le deuxième feuillet, en haut : *Bibliotheca monasterii Sancti Vedasti Atrebatensis. K.* ; en bas, *Titulus libri hujus : Le poste du monde. – Ecrit 1390 circiter* (voir fig. 3 et 4). Jules-Marie Richard, le seul qui a édité ce texte en 1891, précise dans l'introduction que ces remarques datent du XVI^e ou du début du XVII^e siècle⁴¹.

Le manuscrit se trouvait à l'Abbaye de Saint Vaast à Arras depuis le XVII^e siècle, aujourd'hui la Bibliothèque Municipale. Il n'y a pas de documentation concernant la production, le patronage ou l'audience originelles du manuscrit⁴², car les archives ont brûlé. Jules Marie Richard date le manuscrit de 1450 à 1480 en fonction des miniatures : « les costumes, les armures appartiennent aux dernières années du règne de Charles VII ou au règne de Louis XI »⁴³. La même date est avancée par Jean Desobry⁴⁴. Les deux mystères ont été écrits avant 1414⁴⁵ (date de l'arrivée d'Eustache Marcadé à Corbie). Runnalls mentionne l'existence d'une « version manuscrite originale de ce texte (notre n° 1), maintenant perdue »,

³⁹ Épaisseur du manuscrit : 7,6 cm ; la couverture mesure 28,6 cm sur 21, 6 ; un folio a 28,4 cm sur 20,5 cm.

⁴⁰ Première journée : 78 images, 83 folios, 6424 vers ; deuxième journée : 63 images, 84 folios, 6816 vers ; troisième journée : 44 images, 66 folios, 5325 vers ; quatrième journée : 48 images, 76 folios, 6375 vers.

⁴¹ *Le mystère de la Passion, op.cit.*, p. V.

⁴² Laura Weigert, et Pascale Charron, « Illuminating the Arras Mystery Play », *art.cit.*, p. 82.

⁴³ *Le mystère de la Passion, op.cit.*, p. VI.

⁴⁴ « La facture du manuscrit, son écriture et sa décoration permettent de fixer son exécution vers le milieu du XV^e siècle », Jean Desobry, « Moine, juriste et compositeur de théâtre : Eustache Marcadé († 1440) », p. 157, *Bulletin trimestriel de la Société des antiquaires de Picardie*, 1967, p. 145-161.

⁴⁵ *Le mystère de la Passion, op.cit.*, p. XI.

qui a été composée vers 1420-1430⁴⁶ et évoque même la circulation possible de plusieurs copies :

Il est probable que plusieurs copies de la Passion de Marcadé existaient au XV^e siècle. Nous avons déjà noté que deux manuscrits de la Vengeance ont été conservés encore aujourd'hui, et que plusieurs représentations combinées de *la Passion* et de *la Vengeance* eurent lieu au milieu du XV^e siècle. Chaque représentation aurait exigé son propre texte manuscrit, qui aurait vraisemblablement été remanié. En outre, il sera bientôt évident que *la Passion* de Marcadé circulait dans plusieurs parties du Nord-Est et de l'Est de la France et des Pays-Bas, ce qui implique l'existence de plusieurs manuscrits. D'ailleurs [...] Noël Dupire et les chercheurs allemands qui ont examiné les deux Passions de Valenciennes soutiennent que leurs fatistes avaient accès à un « meilleur texte » de *la Passion d'Arras* que celui qui a été conservé. Bien que le n° 3 soit un texte hypothétique, son existence paraît nécessaire et certaine⁴⁷.

⁴⁶ Graham A. Runnalls, « Les Mystères de la Passion en langue française : tentative de classement », p. 484, in *Romania*, tome 114 n°455-456, 1996, pp. 468-516, DOI : 10.3406/roma.1996.2216, www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1996_num_114_455_2216.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 485-486.



Fig. 1. Le manuscrit 697, Bibliothèque Municipale de la ville d'Arras.

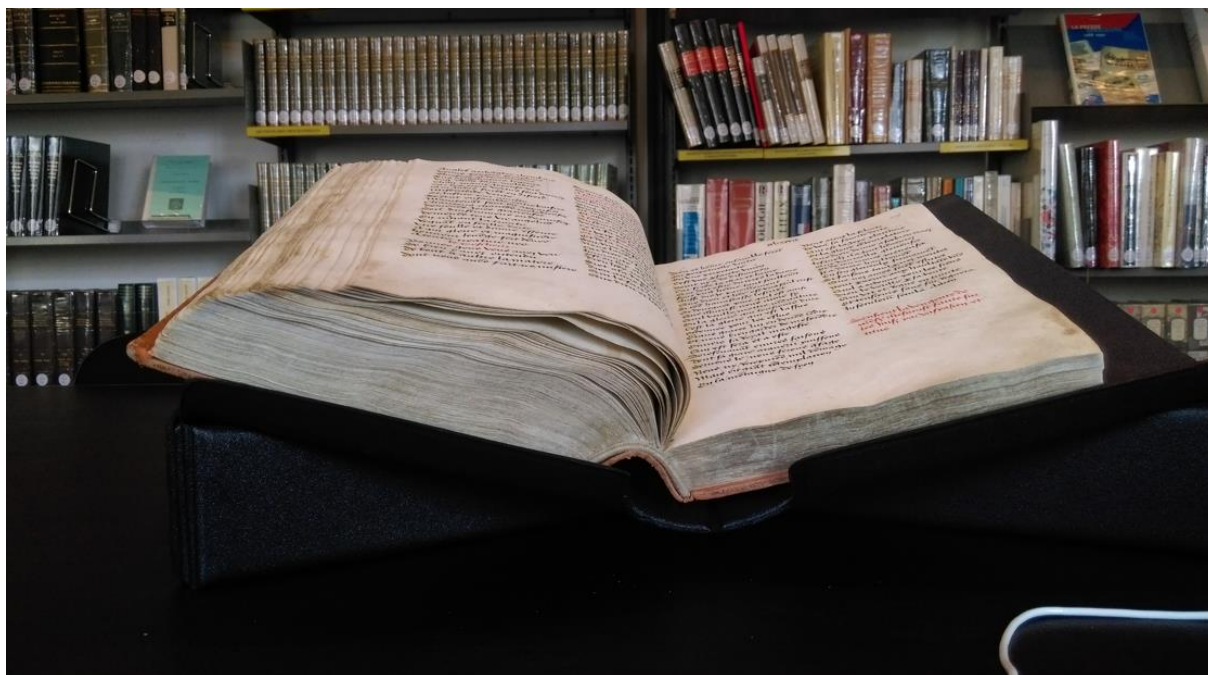


Fig. 2. Le manuscrit ouvert à la fin du texte de *la Passion*, folio 309r. (à gauche-*la Passion*, à droite-*la Vengeance*)

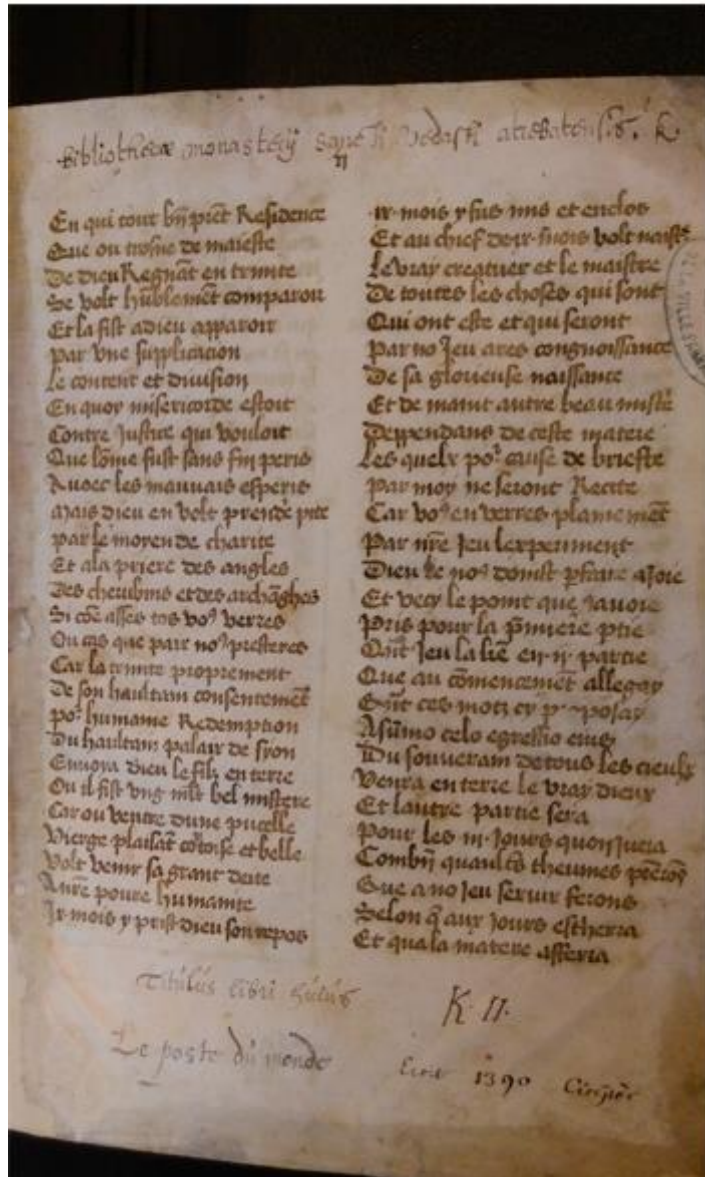


Fig. 3. Annotations en haut et en bas du folio 2r.

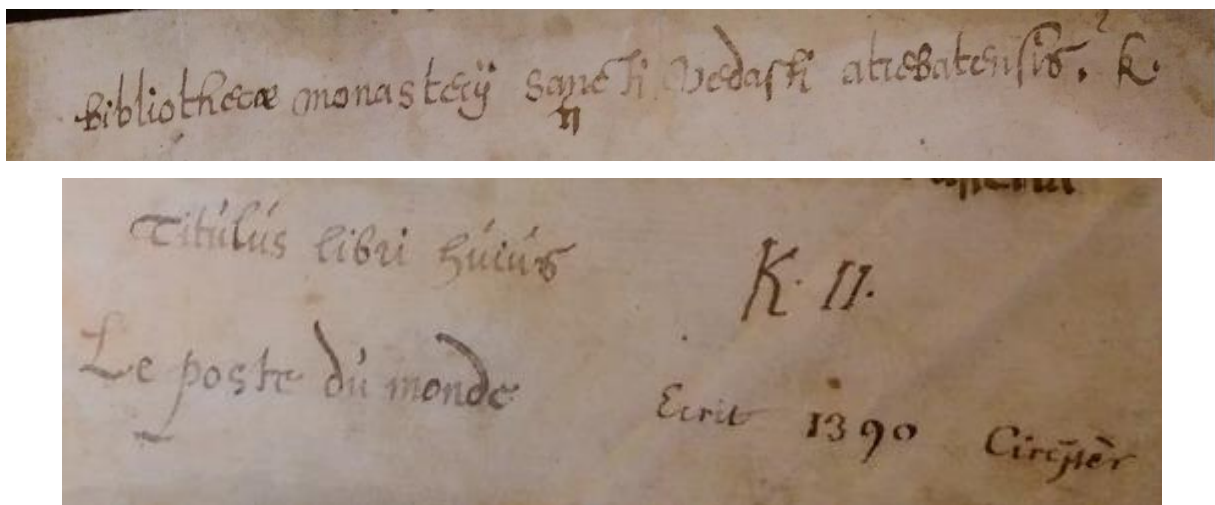


Fig. 4. Annotations, détail.

1.b. Les scribes

Deux copistes ont travaillé à ce manuscrit : le premier, dont l'écriture est ancienne, a mené l'œuvre jusqu'au bas du feuillet 144r, après la miniature no. 124 (juste après la dernière cène, quand Judas négocie avec les grands prêtres). Le deuxième a continué du verso de ce feuillet jusqu'à la fin de *la Vengeance* et inclut une liste de personnages pour la deuxième pièce. Il a signé au folio 315r : *Duval* (fig. 5 et 6).

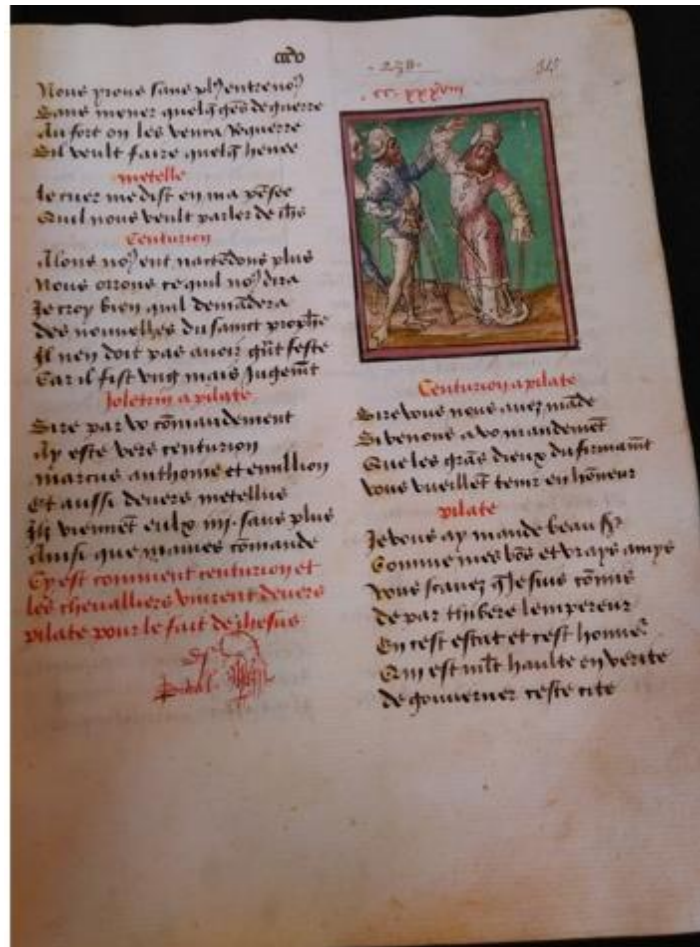


Fig. 5. Folio 315r, signature du deuxième scribe, « Duval ».

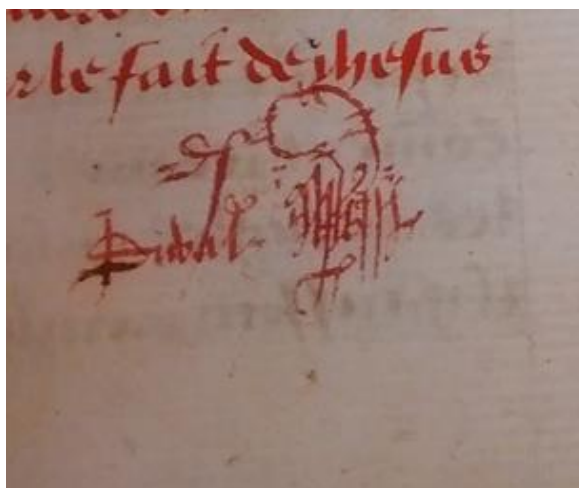


Fig. 6. Folio 315r, détail.

Le premier scribe a écrit en noir les noms des personnages, les indications scéniques et les légendes des miniatures, et a utilisé le rouge pour surligner les titres (fig. 6), pendant que le deuxième copiste a utilisé le rouge afin d'écrire ces éléments (fig. 7). Il n'y a pas de liste de personnages, pas non plus d'appel à l'indulgence et aux prières du lecteur. Il est possible que le scribe B ait ajouté les surlignes des titres du scribe A et qu'il a fait cela pendant qu'il comptait les espaces libres pour les illustrations.



Fig. 6. Premier scribe, écriture des titres en noir et utilisation du rouge afin de les surligner. Folio 83r.

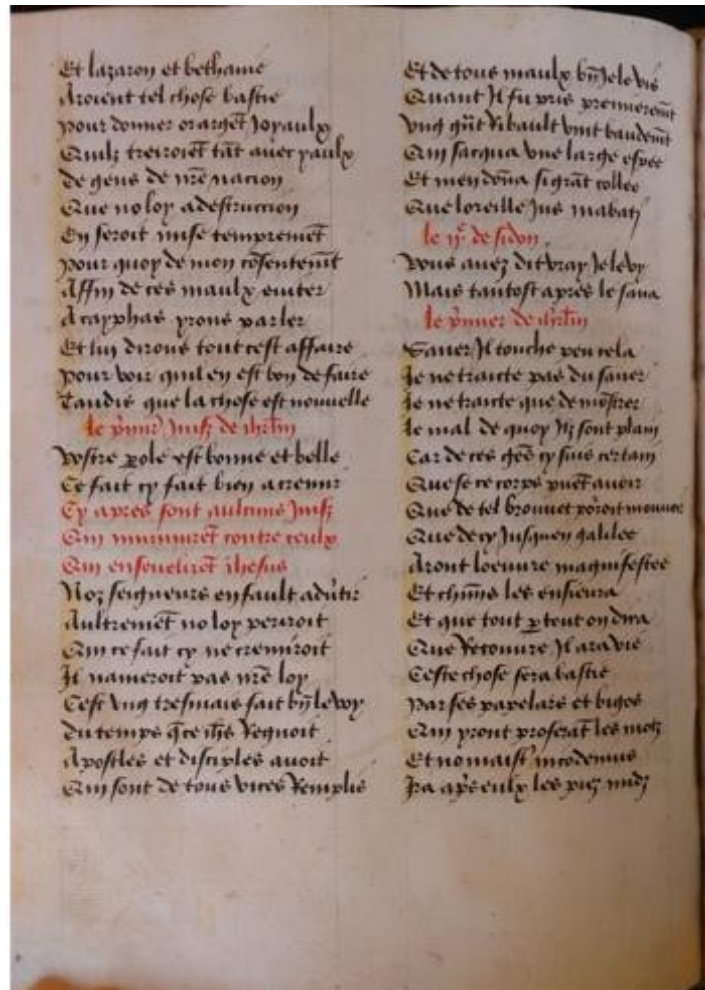


Fig. 7. Deuxième scribe, utilisation du rouge pour les titres. Folio 235v.

1.c. Langue et versification

Jules Marie Richard précise que l'écriture du manuscrit date du milieu ou de la seconde moitié du XV^e siècle⁴⁸. *La Passion* et *La Vengeance* ont été créées à Arras, ou en tout cas dans une ville du nord, où avaient lieu des représentations successives de *la Passion* suivie de *la Vengeance*. Le texte de *la Passion* contient des formes picardes et a été écrit en vers de huit syllabes à rimes plates, la disposition des rimes étant *ababbcbc*. Il y a aussi des vers à dix syllabes (dans la tirade des bergers et des mages) et rarement des vers à six, à onze et à quatre syllabes. Les vers de quatre syllabes sont utilisés en deux passages uniquement, dans le discours de Jésus aux portes de l'enfer (v. 20899) et au moment où il présente l'Éden aux justes (v. 21213). Un discours de Marie après la naissance de son Fils est en vers de sept et de trois syllabes (v. 1993). Un seul passage en prose est présent dans la pièce – l'annonce du

⁴⁸ *Le mystère de la Passion*, op. cit., p. V.

recensement, l'édit d'Octavien, qui précède l'épisode de la Nativité du Christ (fig. 8, 9 et 10). Jules Marie Richard mentionne une remarque faite par Émile Picot à ce sujet :

Ces morceaux de prose sont infiniment rares dans les mystères, dont les auteurs se donnaient d'ordinaire beaucoup de peine pour rimer des décrets, récits, etc. Dans tout le *Viel testament* il n'y a qu'un tout petit passage en prose : c'est le fragment de la chronique qu'Assuerus se fait lire, et où est relaté le service que lui a rendu Marchodée (éd. Rothschild, t. VI, p. 142). Le fragment n'a que quinze lignes, et il peut être considéré comme un morceau tout à fait exceptionnel⁴⁹.

Ce passage en prose interrompt le rythme de la pièce et a un effet documentaire : l'abandon temporaire des vers au profit de la prose bénéficie d'une mise en page particulière. La présentation du contenu d'un document officiel a lieu de manière différente que le reste de la pièce afin de marquer visuellement la contribution de l'histoire au salut de l'humanité. C'est pour cette raison que l'extrait est inséré juste avant la Nativité. L'annonce du recensement va provoquer le départ de la sainte famille à Bethléem et déclenche le début de l'histoire du salut. L'épisode est présent aussi dans *la Passion d'Arnoul Gréban*, mais dans ce cas la versification n'est pas distinguée et se présente comme le reste du texte.

⁴⁹ *Ibidem*, p. IX.

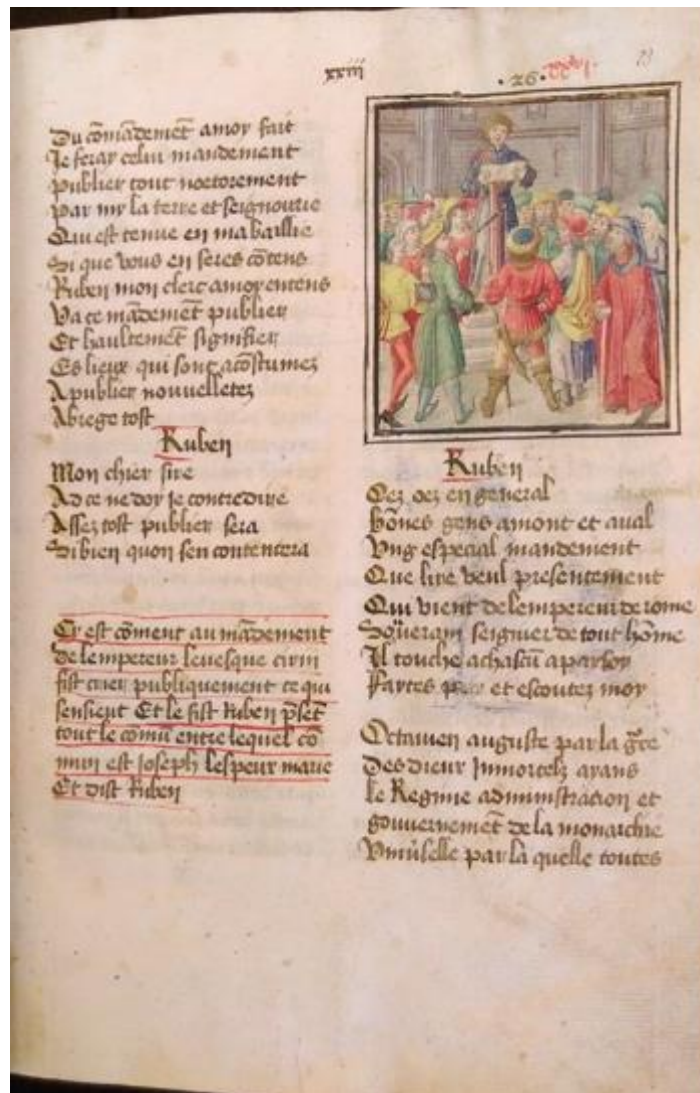


Fig. 8. Folio 23r. Début de l'édit écrit en prose, en bas, à droite.

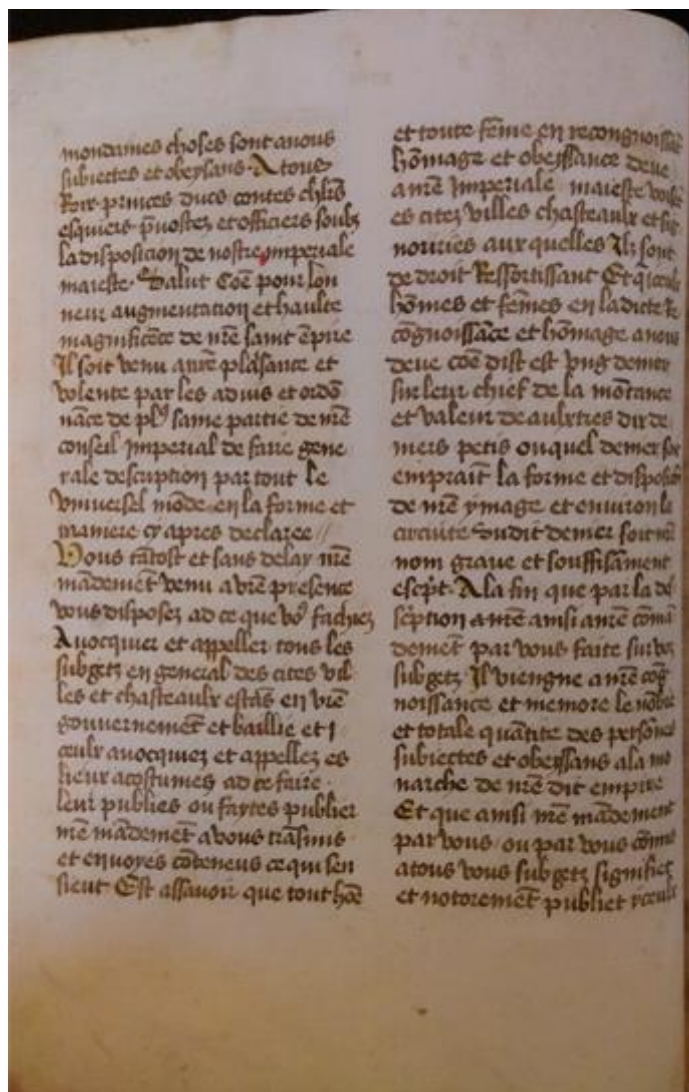


Fig. 9. Folio 23v. L'annonce de l'empereur, écrite en prose.

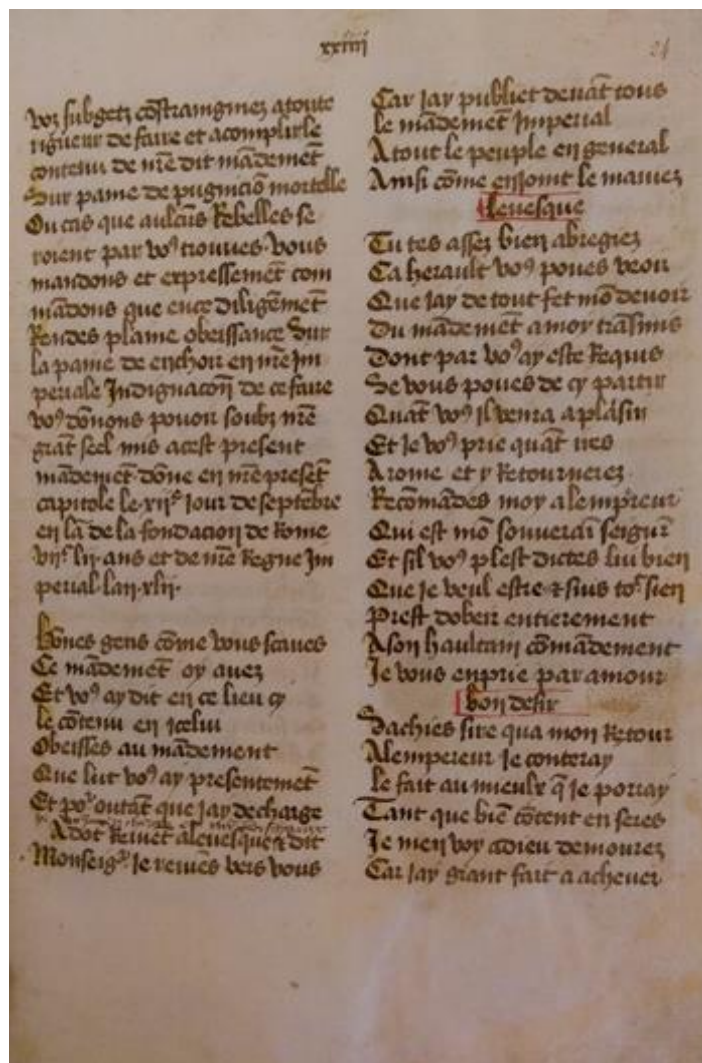


Fig. 10. Folio 24r. La fin de l'édit.

1.d. Eustache Marcadé

La seule référence à Eustache Marcadé se trouve à la fin de *la Vengeance* (fig. 11 et 12) :

C'est la Vengeance Jhésucrist
 Laquelle composa et fist
 Un clerc moult bien recommandé
 A nom et docteur en décrets.
 Moult sage fust et moult discret,
 Bachelier en théologie
 Et officiel de Corbie.
 En son temps et sans nez un blasme
 Penser : Priez Dieu pour son âme.

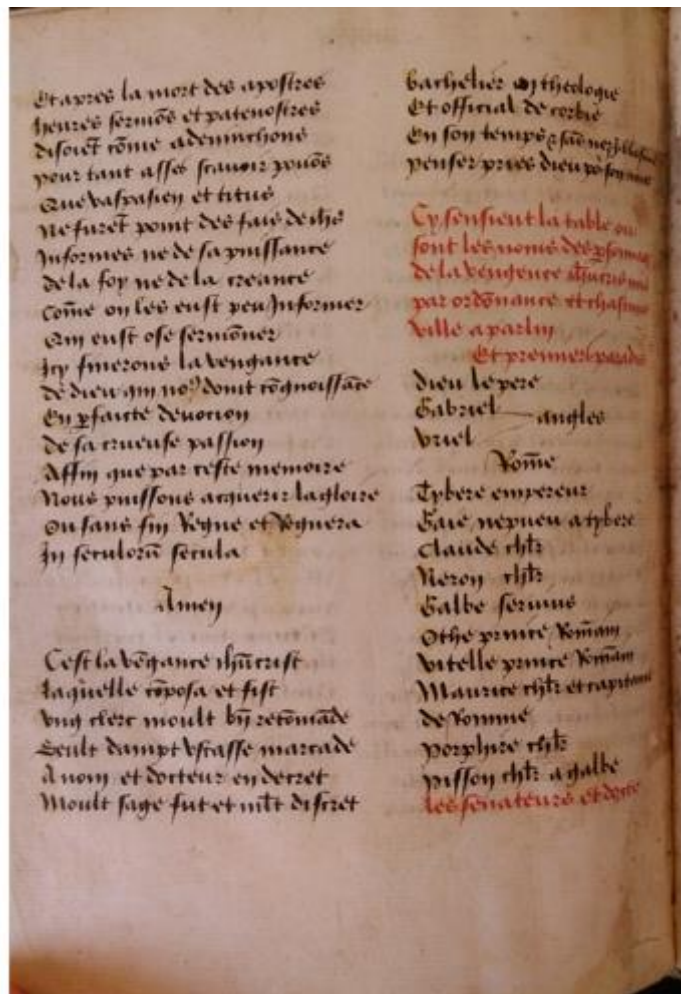


Fig. 11. Folio 484v.

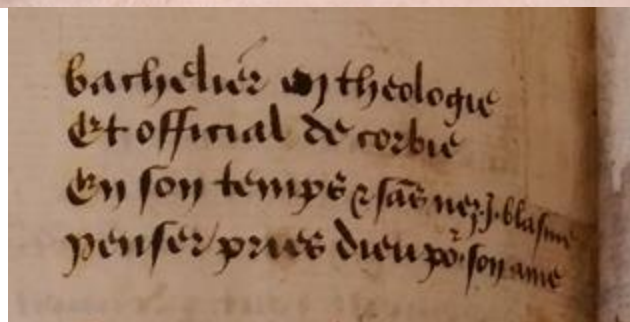
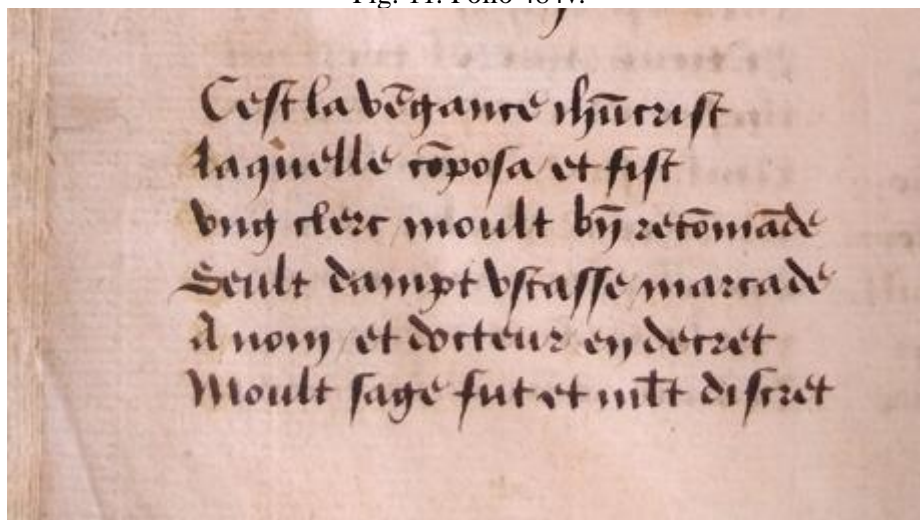


Fig. 12. Folio 484v. Détail.

Même si Marcadé a signé seulement à la fin de *la Vengeance*, il est communément accepté qu'il est aussi l'auteur de *la Passion*. Jules Marie Richard mentionne quelques éléments communs aux deux mystères : pas de contradiction entre les idées (par exemple, les noms et les caractères des personnages sont les mêmes), les monologues longs et le passage en prose, les formes picardes, le fait que le prêcheur de *la Vengeance* rappelle qu'on a joué d'abord le *mystère de la Passion* et la Résurrection⁵⁰. Selon Jean-Pierre Bordier, il est certain que Marcadé est l'auteur de *la Passion* : « les préparations de *la Vengeance* dans *la Passion* sont trop nombreuses et trop précises pour qu'on refuse d'y voir le signe d'un projet unique, conçu et exécuté comme un diptyque »⁵¹.

Les détails de la vie de Marcadé sont connus d'une manière générale⁵². Moine bénédictin probablement originaire de Picardie ou Artois, universitaire et officier de plusieurs grands monastères, il est l'un des lettrés les plus reconnus de son temps. Il compte parmi les vingt-quatre ministres de la *Cour amoureuse*, en remplaçant, après décès, Jean Carité, chanoine de Laon⁵³. Jean Desobry considère que sa place parmi les poètes « les plus distingués du XV^e siècle » est méritée grâce à l'écriture de « la première des grandes Passions »⁵⁴. Il a fréquenté les écoles de Paris où il a obtenu les grades de bachelier en théologie et de docteur en décret. Ce théologien est aussi formé en droit public et en droit ecclésiastique et maîtrise la rhétorique, l'argumentation et certaines techniques de l'éloquence. Il a été prévôt de Dampierre et en 1414 official de Corbie. En 1439 il est devenu le doyen de la Faculté de Décret à Paris. En 1427, Eustache Marcadé a été dénoncé aux Anglais comme criminel de lèse-majesté, sous prétexte qu'il aurait communiqué avec les partisans de Charles VII. En conséquence, il a été arrêté à Amiens. Revenu à Paris, il a obtenu une sentence qui lui a restitué sa charge d'official de Corbie⁵⁵. En 1437, il a été admis au doctorat et a reçu deux missions importantes de la part de l'université: en août, il a dû « porter au pape Eugène IV le rôle des bénéfices que l'on sollicitait de sa sainteté pour le corps

⁵⁰ Julie Marie Richard, dans l'introduction de l'édition de *la Passion*, p. IX-X, précise que ces éléments ont une origine commune. Aussi il est très probable que le copiste n'ait pas mentionné le nom de l'auteur et n'ait pas réalisé une liste des personnages pour le premier mystère parce qu'il a voulu que ces informations soit précisées à la fin du deuxième mystère, comme dans le cas d'un travail omogène.

⁵¹ Jean-Pierre Bordier, *Le jeu de la passion*, *op.cit.*, p. 41.

⁵² Jean Desobry, « Moine, juriste et compositeur de théâtre : Eustache Marcadé († 1440) », *art.cit.*

Thomas A., « Notice biographique sur Eustache Marcadé », in *Romania*, tome 35 n°140, 1906. pp. 583-590. DOI : 10.3406/roma.1906.4918 www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1906_num_35_140_4918.

⁵³ Thomas A., « Notice biographique sur Eustache Marcadé », *art.cit.*, p. 588.

⁵⁴ Jean Desobry, « Moine, juriste et compositeur de théâtre », *art.cit.*, p. 160.

⁵⁵ *Le mystère de la Passion*, *op.cit.*, p. VII-VIII.

enseignant »⁵⁶ et en 1438 il a été désigné, avec son collègue Jean Chufart, représentant de la Faculté au concile de Bourges. Marcadé est mort le 10 janvier 1440, d'après une note laissée dans le registre de la Faculté de décret par maître Jean de Corcelles⁵⁷. Ce même registre contient une délibération du 10 octobre 1439, qui précise la forme qu'il donnait à son nom de famille, *Marcadé* et non *Mercadé* :

Fuerunt omnes doctores presentes, videlicet domini Livinus, Joh. de Courcellis, Joh. Chuffart, M. de Fraxinis, et ego E. Marcade, decanus Facultatis, officialis Corb[eiensis]. Datum ubi supra et registratum per me Eustacium decanum Facultatis, anno et die predictis.

Signé-. E. Marcade decanus Facult[at]is⁵⁸.

1.e. Production des images

La plupart des épisodes de *la Passion* sont illustrés ; en général, le manuscrit contient une image par folio, à deux exceptions : le moment de la naissance du Christ et son arrestation dans le Jardin des Oliviers (fig. 13 et 14). Les images sont situées au début de la scène ou au milieu et figurent des personnages, qui sont peu nombreux, en dialogue. Ces deux épisodes sont importants parce qu'ils représentent les moments-clé de la vie du Christ sur terre : sa naissance, donc son arrivée dans le monde, et son arrestation, événement qui met en avant son libre arbitre et qui constitue le début de sa mission – la Passion et la mort. La mise en page différente des deux folios contribue au renforcement du message : la naissance du Christ est représentée par une image en haut et une autre en bas de la page, aspect qui suggère un mouvement de descente – l'arrivée du Christ du ciel sur la terre. La deuxième scène, l'arrestation dans le jardin des oliviers est illustrée par deux images côte à côte. Cela évoque l'affrontement de deux forces apparemment égales à cet instant-là – les soldats et le Christ. Le pouvoir divin est nettement supérieur au pouvoir des hommes, mais Jésus ne l'utilise pas afin d'échapper des mains du soldat.

Une illustration occupe la longueur d'une ligne de colonne et un peu moins de la hauteur d'une demi-page, sauf la dernière qui occupe la moitié d'une page entière⁵⁹. Elles sont

⁵⁶ Thomas A., « Notice biographique sur Eustache Marcadé », *art. cit.*, p. 586.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 587.

⁵⁸ Bibl. de la Faculté de Droit, Archives, I, fol. 192 r^o; cf. M. Fournier et L. Dorez, *La Faculté de décret*, tome II, p. 44-5, cité dans Thomas A., « Notice biographique sur Eustache Marcadé », *art. cit.*, p. 586-587.

⁵⁹ Par exemple, la première image (folio 2v) mesure 12cm X 8 cm et la deuxième (folio 3v) 8,3 cm X 7,5 cm. D'autres dimensions : 8X9 cm, folio 17r ; 8X9,4 cm, folio 32v ; 7,5 X9 cm, folio 46r ; 7,5 X9,8 cm, folio 90r ; 7,5 X9cm, image, folio 113r.

numérotées de 1 à 350, mais la première a disparue avec le premier feuillet. Plusieurs artistes français et flamands ont travaillé aux miniatures⁶⁰ : elles sont faites au lavis, pas à la gouache, avec une teinte transparente. Dans quelques-unes, les fonds et les visages seulement sont gouachés. Les miniaturistes ont représenté en images les rubriques de certaines scènes. Les costumes et les armures appartiennent au règne de Charles VII ou de Louis XI⁶¹.



Fig. 13. Folio 26v, arriv e de Marie et Joseph à l'étable, avant la Nativité. Première journée.

⁶⁰ *Le mystère de la Passion*, op. cit, p. VI.

⁶¹ *Ibidem*.



Fig. 14. Folio 149v, arrestation du Christ dans le jardin des oliviers. Deuxième journée.

Selon l'étude matérielle du codex réalisée par Laura Weigert et Pascale Charron⁶², les miniatures n'ont pas été peintes directement sur les feuillets du manuscrit, mais ont été créées séparément sur des feuilles et ensuite ajoutées dans le manuscrit dans les espaces laissés libres, pour réduire le temps et les coûts de production. Le papier étant moins cher que le parchemin, les artistes pouvaient travailler plus vite en ayant une plus grande liberté d'improviser. Mais le coût n'est pas la seule raison pour laquelle les images ont été réalisées séparément. Travaillant indépendamment, le scribe et l'enlumineur ont chacun développé une vision d'ensemble, ce qui a permis à ce dernier de concevoir les miniatures comme un tout visuel, complémentaire du texte mais avec ses propres singularités. L'autonomie du

⁶² Laura Weigert et Pascale Charron, « Illuminating the Arras Mystery Play », *art. cit.*, p. 81-106.

programme iconographique a sans doute permis la collaboration entre scribes et enlumineurs appartenant à des villes différentes⁶³.

La même étude dévoile des marques visibles qui démontrent que les images étaient faites pour être collées dans le manuscrit. Il y a trois systèmes de numérotation différents, ce qui indique un processus de production méthodique : le premier consiste en l'utilisation des chiffres arabes écrits à côté de chaque miniature dans la même encre noire que le texte, de la première miniature jusqu'à la 150^e ; ces chiffres sont souvent corrigés et biffés. Le deuxième système comprend des chiffres romains, en encre rouge, à côté de chaque miniature. Ces chiffres ont été aussi corrigés avec la même couleur rouge. Pour numéroter chaque miniature, des chiffres romains en couleur noire ont été utilisés derrière chaque miniature. À la fin de chaque assemblée, le nombre total des miniatures est écrit (de « istoires » ou « istes ») dans la section respective du manuscrit.

En ce qui concerne les chiffres arabes, la nature des corrections et leur localisation dans le manuscrit confirment que la vérification des nombres des miniatures a été réalisée après que les « assemblées » ont été mises ensemble, et par quelqu'un d'autre que le scribe. Les chiffres romains en rouge, rarement corrigés, correspondent avec l'encre utilisée pour les rubriques et pour les noms des personnages, en suggérant que cette séquence des chiffres a été insérée après que la vérification des nombres arabes a été réalisée. Tout ce système de vérifications prouve le soin mis à établir un lien étroit entre texte et image. La méthode que nous avons choisie de suivre dans le présent travail – la comparaison texte-image, se justifie par cette production particulière. Texte et image ont été réalisés comme deux langages différents, deux manières d'illustration distinctes mais prises ensemble, les deux systèmes favorisent une réception à effet cognitif sur les lecteurs/spectateurs : émotion, compréhension, persuasion.

La répétition de ces chiffres permet d'identifier deux étapes de production du manuscrit enluminé : le premier système numérique serait un calcul initial des espaces libres dans le manuscrit pour établir le prix des miniatures. En général, l'artiste est payé en fonction du nombre des enluminures, comptées d'habitude à la marge des pages. Les chiffres romains qui se trouvent derrière les miniatures font partie de cette négociation, qui consiste à fournir à

⁶³ « [les images indépendantes] étaient produites et pouvaient circuler en dehors des livres, mais plusieurs d'entre elles finissaient par être intégrées dans un manuscrit et nous sont parvenues comme faisant partie d'un livre. Cette pratique est attestée depuis au moins la première moitié du XIII^e siècle et connut son plus grand succès au XV^e siècle », Elena Koroleva, « Texte/image/manuscrit : une relation problématique ? », *Perspectives médiévales* 38 | 2017, mis en ligne le 1^{er} 2017, consulté le 26 mai 2017. URL : <http://peme.revues.org/12712> ; DOI : 10.4000/peme.12712.

l'artiste une liste avec le sujet pour chaque miniature numérotée, en fonction de sa place dans le manuscrit.

Nous avons décidé de suivre la proposition de Laura Weigert, qui divise les images en deux catégories, selon les ressemblances et les techniques⁶⁴ : dans la première partie du manuscrit, les images ne présentent pas de similarités ; chaque miniature a ses propres caractéristiques, ce qui mène à la conclusion qu'elles ont été produites séparément (chaque image par un artiste), peut-être dans un atelier de travail. La deuxième partie comprend des illustrations dont la manière de travail est presque la même (mêmes techniques, méthodes, couleurs) – elles ont été réalisées par un même artiste ou par plusieurs. Laura Weigert l'identifie comme étant l'artiste de *L'Instruction Pastorale*, le maître de la vue de Sainte-Gudule :

Based on stylistic analysis and the probability of what we know about the historical figure, the artist can be identified as the painter known as the Master of the View of Sainte-Gudule, or a group of artists trained by or in the workshop of this master. An emphasis on gesture and expressivity and a technique that involved a detailed preparatory drawing characterize the other works of art that have been associated with this individual or group [...] What matters in this attribution of the miniatures within the Arras manuscript is not that we can locate their originality and distinctness in terms of the artistic contribution of one individual but that the miniatures now can be connected with a broader milieu and a group of individuals trained and practicing within it. [...] Because the painting from which the name of this painter derives depicts a church in Brussels, his workshop has been located in this city [...] Although no evidence survives of the patronage and display of the other works attributed to him, the style of the Master of the View of Sainte-Gudule appears in tapestries that were probably woven in Brussels [...] The Brussels origin of many of the cartoons used in the production of tapestries in the city supports the argument that his workshop was located there. The style exhibits a similarity, however, to work produced in the Rhineland, where some scholars have assumed this artist received his training and spent his early career. [...] The miniatures provide further support for locating their production in the southern Netherlands. Instructions for the colors of the background appear in French on the miniatures. It seems highly unlikely that the miniatures would have been farmed out to another city to be colored and thus all the more likely that at least some artists within this workshop were Francophone, which could have been the case for some artists working in a city like Brussels⁶⁵.

⁶⁴ Laura Weigert, et Pascale Charron, « Illuminating the Arras Mystery Play », *art. cit.*, p. 86.

⁶⁵ « Sur la base d'une analyse stylistique et de la probabilité de ce que l'on sait du personnage historique, l'artiste peut être identifié comme le peintre connu sous le nom de Maître de la Vue de Sainte-Gudule, ou un groupe d'artistes formés par ou dans l'atelier de ce maître. L'accent mis sur le geste et l'expressivité et une technique impliquant un dessin préparatoire détaillé caractérisent les autres œuvres d'art qui ont été associés à cet individu ou à ce groupe. [...] Ce qui importe dans cette attribution des miniatures du manuscrit d'Arras n'est pas que l'on puisse situer leur originalité et leur distinction en termes d'apport artistique d'un individu, mais que les miniatures puissent désormais être rattachées à un milieu plus large et à un groupe d'individus formés et qui ont pratiqué en son sein. [...] Parce que le tableau dont dérive le nom de ce peintre représente une église à Bruxelles, son atelier a été situé dans cette ville. [...] Bien qu'il ne subsiste aucune preuve du mécénat et de l'exposition des autres œuvres qui lui sont attribuées, le style du Maître de la Vue de Sainte-Gudule apparaît dans des tapisseries probablement tissées à Bruxelles. [...] L'origine bruxelloise de nombreux cartons utilisés dans la production de

Les miniatures sont introduites par des rubriques d'images : « Cy est... », « Cy amainent.... », « Cy couronnent.... », très détaillées. Les indications de scène sont plus courtes et commencent par : « Adonc.... » ou « Puis ». Toutefois, il y a des indications de scène qui commencent par « Cy est » qui n'ont pas d'image, pendant que certaines rubriques commençant par « Adonc » sont accompagnées d'images. La distinction n'est donc pas très claire. Corneliu Dragomirescu parle de didascalies et de rubriques d'image⁶⁶. Selon lui, il est nécessaire de faire la distinction entre ces deux catégories :

Sur le plan rhétorique les deux types d'indications se distinguent du texte dialogué, en vers, par le fait qu'ils sont en prose, et sur le plan visuel sont souvent mis en exergue par l'usage de l'encre rouge. Mais la rubrique présente des particularités. Transformée à partir d'une didascalie normale, ou créée *ex nihilo*, elle accompagne l'image et l'éclaire par les informations qu'elle apporte ; elle vise à ancrer l'image dans le texte et le texte dans l'image.⁶⁷

L'auteur souligne l'importance de ce système, dont le but est de guider le lecteur dans la compréhension du texte⁶⁸.

En général, une rubrique correspond à une image, à quelques exceptions. Par exemple, il y a des rubriques qui annoncent deux événements et donc deux images⁶⁹ ou trois images⁷⁰, et les dernières ne sont plus accompagnées de rubriques.

tapisseries de la ville étaye l'argument selon lequel son atelier s'y trouvait. Le style présente cependant une similitude avec les œuvres produites en Rhénanie, où certains chercheurs ont supposé que cet artiste eût reçu sa formation et passé ses débuts de carrière. [...] Les miniatures fournissent un soutien supplémentaire pour localiser leur production dans le sud des Pays-Bas. Les instructions pour les couleurs du fond figurent en français sur les miniatures. Il semble hautement improbable que les miniatures aient été confiées à une autre ville pour être coloriées et donc d'autant plus probable qu'au moins certains artistes au sein de cet atelier étaient francophones, ce qui aurait pu être le cas pour certains artistes travaillant dans une ville comme Bruxelles. », Laura Weigert, *French Visual Culture and the Making of Medieval Theater*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 80-81.

« Les 70 premières miniatures furent peintes par des artistes travaillant probablement dans un atelier sous la direction d'un maître. Les miniatures suivantes furent peintes par un seul artiste. En suivant une suggestion orale de James Marrow, j'ai identifié ce peintre comme l'artiste de L'Instruction Pastorale, soit le maître de la vue de Sainte-Gudule. La spontanéité et la dynamique permises par l'utilisation d'une peinture à l'eau dans le manuscrit soulignent encore plus les mouvements et les gestes des figures pour créer des images de l'incorporation de la parole. », Laura Weigert, « L'image peinte du prescheur et la transformation du public théâtral (1470-1577) », p. 233-234, dans *Prédication et performance du XII^e au XVI^e siècle*, op. cit., p. 229-240.

⁶⁶ « Les rubriques d'image commencent en général avec *Cy est...*, et les didascalies commencent par *Adonc*. . . . Ces dernières sont plus courtes et ont le rôle de suggérer le mouvement afin de pouvoir lier les scènes logiquement. Ex.: *Adonc s'en vont chacun en son hostel* — après le v. 15374, à propos de Pilate et Caïphe; *Adonc l'emportent au monument* — après le v. 18488, pour la mise au Tombeau », Corneliu Dragomirescu, « Un guide dans le livre », art.cit., p. 1-47.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 30.

⁶⁸ « À travers ces éléments paratextuels, l'auteur s'adresse directement au lecteur, et lui fournit les informations qu'il juge essentielles pour la compréhension de l'oeuvre. Ces coupures, ces interruptions dans les colonnes de dialogue exercent une influence sur le rythme de la lecture et de la réception du texte, et jouent un rôle capital en particulier dans les manuscrits enluminés. À l'intérieur de ce système, on retrouve pleinement la figure qu'on recherche, c'est-à-dire le guide dans le manuscrit. », *ibidem*, p. 29.

Il y a plusieurs cas de différences entre les rubriques décrivant l'action et les images. Jane Oakeshott⁷¹ distingue quatre catégories, éléments que nous avons repérés nous-mêmes au cours de notre analyse texte-image. La première situation consiste en une différence entre les moments de l'action : la rubrique décrit le début de la scène et l'image en montre la fin. Un exemple est le folio 81v, où la rubrique indique : « Cy est comment Marie trouva Jhesus ou temple disputant aux docteurs et dit Marie a Joseph » et l'illustration figure les personnages en train de partir (fig. 15).



Fig. 15. Folio 81v.

La deuxième catégorie contient des illustrations où les détails annoncés dans la rubrique ne se retrouvent pas ou sont différents de ceux représentés dans l'image. Par exemple, au folio 118r, la rubrique indique que Lazare est « tout couzuz dedans son suaire » (fig. 16), pendant que l'illustration montre le personnage en train de sortir de la terre, dans un mouvement ascendant.

⁶⁹ « Cy est Jhesus assis sur une chaire et les aulcuns des tirans le battent de buffes, les aultres le descrachent ou visaige, et si est saint Pierre qui se chausse et une meschinie lui demande ce qui s'ensieura tantost apres ». Cette rubrique (folio 152r) accompagne l'image du folio 152r (violence envers le Christ) et l'image du folio 153r représentant le reniement de Saint Pierre. Cette dernière n'est pas accompagnée d'une rubrique.

⁷⁰ « Adonc s'en vont les femmes chascune en son lieu, et cy aprez sont les trois roix chascun en son royaume qui s'esbahissent de l'estoille qu'ils voient en orient qui leur demonstre que Dieu est nez ». Cette rubrique (folio 38r) s'applique à trois illustrations, où chaque mage tient un monologue dans son pays : folio 38r, 39r et 39v.

⁷¹ Jane Oakeshott, « The Arras miniatures: inadmissible evidence? », *art. cit.*, p. 66.



Fig. 16. Folio 118v.

Le troisième cas comprend des images où le nombre des personnages représentés ne correspond pas avec la rubrique. Par exemple, au folio 30r, les pasteurs annoncés sont au nombre de trois : « Cy monstre Marie son enfant as trois pastours lesquelz sont en genoux et font present le premier de sa panetiere, le ii^e de sa houlette. Et le iii^e d'une pome. ». Si le texte suggère une interprétation trinitaire, significative dans la culture chrétienne, dans l'image seulement deux personnages sont figurés afin de faire face au couple de Marie et Joseph.



Fig 17. Folio 30v.

La dernière catégorie consiste dans des scènes qui sont nettement différentes du texte. Par exemple, l'image avec Marie Madeleine « habandonnee a perchie » la figure avec un homme dans une chambre (fol. 126v), pendant que dans le texte elle échoue dans son intention de séduire :

Ne suis je pas assez plaisans
 Pour faire leur gré et plaisir ?
 Quesse cy ? ne venra nul dire
 Le mot ? seray je refusée ?
 [...]
 J'ay la char tendre que rousée
 [...]
 A tous je suis habandonnée.
 Viengne chascun, n'aye point peur :
 Ve cy mon corps que je presente
 A chascun qui le veult avoir
 [...]
 Comment n'aray je point d'amy ? v. 9971-9989.



Fig. 18. Folio 126v. « Cy apres est comment Marie Magdalaine fut habandonnee a pechiet et dit ».

Si le texte met en avant les lamentations de Marie Madeleine qui veut offrir son corps mais ne trouve pas d'amant, l'image figure une scène de prostitution dans laquelle les personnages font des gestes très suggestifs. La femme, dont la robe a la même couleur que le lit, attire l'attention sur sa poitrine, pendant que l'homme a les cuisses écartées et fait un geste d'invitation à l'acte.

Jane Oakeshott, dans l'étude que nous avons évoquée⁷², avance l'idée que la collaboration entre les artistes et les scribes n'a pas été étroite, et les images ont été produites à une certaine distance du lieu où le texte a été copié. Il y a des variations en ce qui concerne la taille des images : entre l'image 10 et l'image 136 il y a quarante-sept images qui sont plus grandes que l'espace prévu. Selon l'auteure, les miniatures seraient le résultat de quatre ou cinq artistes ayant des styles différents et travaillant à des dates différentes, car le style n'est pas uniforme dans le manuscrit. Elle propose trois hypothèses afin d'expliquer la provenance des images : 1. elles ont été commandées d'un atelier situé loin du lieu où le texte a été copié. Si c'est le cas, peu d'indications concernant le sujet de chaque miniature ont été données par

⁷² Jane Oakeshott, « The Arras miniatures: inadmissible evidence? », *art. cit.*

le compilateur. 2. Les images, achetées dans des collections. 3. Certaines images contenant les scènes standard ont été achetées individuellement. Les miniatures n'ont pas été faites spécialement pour ce manuscrit. Toutefois, elles ont été choisies pour lui.

1.f. Sources

Les sources du mystère de *la Passion* sont variées : les évangiles, les cantiques, les légendes, les évangiles apocryphes.

Épisodes	Sources
<ul style="list-style-type: none"> • l'épisode de Salomé et de Zébel (v. 1709) 	« Miracles de l'enfance »
<ul style="list-style-type: none"> • le miracle des bannières qui s'inclinent devant Jésus entrant au prétoire (v. 13487) • la descente de Jésus au séjour des justes (v.20899) • la dispute entre Lucifer et Satan au sujet de la mort du Christ (v.18232) • l'arrivée des justes au paradis terrestre où ils rencontrent Hénoch et Élie (v.15397) 	l'Évangile de Nicodème
<ul style="list-style-type: none"> • l'origine du bois de la croix (v. 15397) • le miracle de l'aveugle Longin (v. 17730) • la légende de l'huile de miséricorde que Seth demanda pour Adam à la porte du paradis terrestre (v. 20462) • des détails sur le massacre des Innocents • la fuite en Egypte 	la Légende dorée

<ul style="list-style-type: none"> • la mort d'Hérode 	
<ul style="list-style-type: none"> • le miracle du buisson ardent du Sinaï (v. 23055) • l'origine du jeu de dés (v. 16357). 	Sources légendaires

Quant aux images, une source identifiée par Corneliu Dragomirescu⁷³ serait constituée par les douze gravures de la Passion attribuées à Martin Schongauer. Ces œuvres ont été exécutées entre 1475 et 1480. Les images ont beaucoup circulé et ont servi de modèle pour des œuvres sur d'autres types de supports.

Nous allons essayer d'analyser les similarités entre quelques couples d'illustrations – des gravures suivies des mêmes scènes présentes dans le manuscrit d'Arras. Nous observons que les gravures de Martin Schongauer représentent un nombre considérable de personnages, contrairement aux images du manuscrit d'Arras qui sont moins peuplées. Une autre caractéristique de ces images est l'ampleur des gestes des personnages et leur caractère rhétorique. Nous nous intéresserons à la manière dont les corps qui parlent sont montrés dans un manuscrit qui contient du texte à lire (à voix haute et collectivement) et des illustrations appelant un théâtre mental. Nous évoquerons dans la partie suivante la notion de lecture performative comme hypothèse de travail.

Les images qui, à notre avis, présentent des similitudes visibles sont les scènes de l'agonie au jardin des oliviers, la mise au tombeau, la descente aux limbes et la résurrection du Christ. Les éléments communs du premier couple d'image (fig. 19 et 20) sont la posture du Christ agenouillé, son regard levé vers le ciel, la présence des rochers, de l'ange représenté de petite taille et des apôtres qui dorment. La gravure contient en arrière-fond les soldats en route vers le jardin. Les images suivantes (fig. 21 et 22) focalisent le moment où le Christ est posé dans la tombe, entouré de ses proches en train de pleurer. Les illustrations montrent la même partie du cercueil. Les gestes des personnages suggèrent le soin mis à positionner le corps dans la tombe. Dans les images figurant la descente du Christ aux limbes (fig. 23 et 24), le corps du Christ a la même orientation. Avec une main il serre la croix de résurrection et avec l'autre il tient la main d'un personnage, en invitant les captifs à sortir de la géhenne. La porte de l'enfer est tombée, et la victoire du Christ est marquée par l'écrasement des diables, situés par terre.

⁷³ Monsieur Corneliu Dragomirescu a eu la gentillesse de répondre à mes questions concernant les images du manuscrit et de me communiquer cette information.

Les deux dernières images (fig. 25 et 26) présentent la résurrection du Christ comme une sortie physique, corporelle par le brisement du tombeau, en présence des soldats chargés à le garder et d'un ange.



Fig. 19. La Passion : L'Agonie au Jardin des oliviers
Petit Palais, musée des Beaux-arts de la Ville de Paris
Dimensions – Œuvre : Hauteur : 16.3 cm/ Largeur : 11.6 cm



Fig. 20. Agonie de Jésus dans le jardin des oliviers, Manuscrit d'Arras, folio 148r.



Fig. 21. La Passion : La Mise au tombeau
Petit Palais, musée des Beaux-arts de la Ville de Paris
Dimensions - Œuvre: Hauteur : 16.3 cm/ Largeur : 11.6 cm



Fig. 22. Mise au tombeau, manuscrit de la Passion, folio 232r.

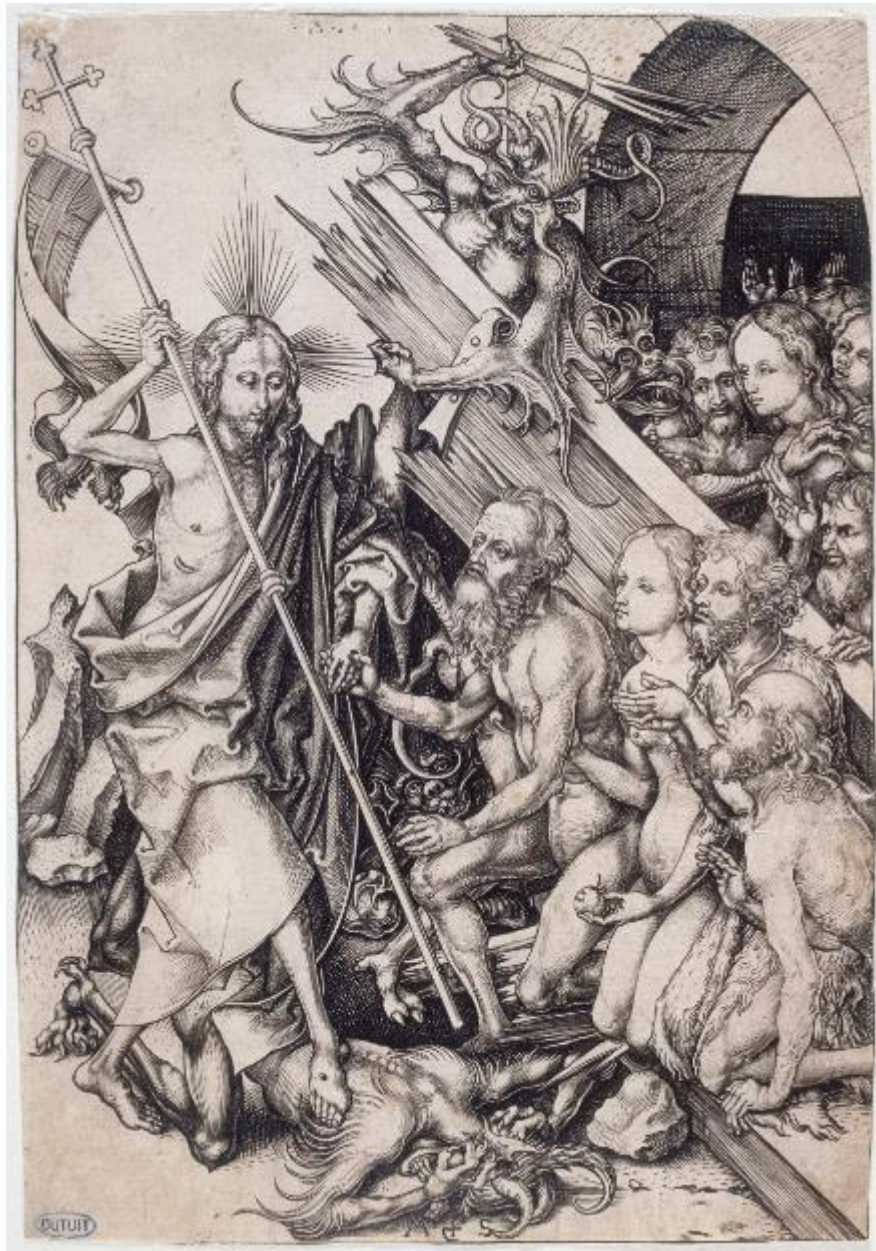


Fig. 23. La Passion : La Descente aux Limbes
Petit Palais, musée des Beaux-arts de la Ville de Paris
Dimensions - Œuvre: Hauteur : 16.6 cm/ Largeur : 11.5 cm



Fig. 24. Manuscrit de la Passion. Descente du Christ aux limbes. Folio 260v.



Fig. 25. La Passion : La Résurrection
Petit Palais, musée des Beaux-arts de la Ville de Paris
Dimensions – Œuvre : Hauteur : 16.3 cm/ Largeur : 11.6 cm



Fig. 26. La Résurrection du Christ. Manuscrit de la Passion, folio 268r.

1.g. Audience du manuscrit

Le mystère de *la Passion*, suivi de *la Vengeance*, a été joué à Arras vers 1420-1430 et à Metz en juillet 1437, sous l'autorité du roi René, duc de Bar et de Lorraine⁷⁴. Le roi René est un mécène reconnu ; il financera, par exemple, quelques années plus tard à Aix, la représentation d'un *Mystère de saint Pierre et saint Paul* joué le 26 avril 1444 sur la place des Prêcheurs. D'autres représentations des deux mystères ont été signalées à Amiens en 1445,

⁷⁴ Graham A. Runnalls, « René d'Anjou et le théâtre », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*. Tome 88, numéro 2, 1981, pp. 157-180. DOI : <https://doi.org/10.3406/abpo.1981.3042>
www.persee.fr/doc/abpo_0399-0826_1981_num_88_2_3042, p. 160-161.

cinq ans après la mort de Marcadé, en 1469 et en 1500, à Abbeville (1455, 1458), Lille (1484) et Malines (1494)⁷⁵.

Un des rares documents qui attestent un propriétaire du manuscrit est une référence incluse dans l'inventaire de la bibliothèque de la maison de Savoie, regroupé en 1479⁷⁶. Le manuscrit n'a pas été fait pour les acteurs – son poids ne le permettait pas et il ne contient pas d'indications pour la scène. La première hypothèse que nous prenons en compte est que le texte a fonctionné comme souvenir d'une représentation récente, à laquelle le public aurait assisté. Après avoir vu une représentation du mystère de *la Passion* et de *la Vengeance*, quelques « commanditaires », « patrons » auraient voulu une copie illustrée du texte⁷⁷. Les artistes et les scribes auraient trouvé une méthode qui satisfaisait cette demande rapidement.

Étant donné que le manuscrit est de « grand luxe »⁷⁸, la deuxième possibilité est son utilisation pour la lecture dévote, sans lien obligatoire avec une représentation. La question qui se pose est pourquoi méditer sur un texte de théâtre illustré plutôt que sur les Évangiles.

La troisième hypothèse que nous prenons en considération est l'emploi du livre dans le cadre des représentations privées. Deux possibilités peuvent être admises : un manuscrit de conservation pour les notables de la ville d'Arras et une réception locale, et un manuscrit de luxe pour une famille noble, à usage semi-privé, dans une cour.

Nous allons retenir ces hypothèses pour notre recherche, et vu que les éléments contextuels manquent, nous prendrons en compte le fonctionnement interne du manuscrit afin d'essayer de comprendre le type de communication que le manuscrit a activé.

1.h. La lecture performative

Le manuscrit d'Arras est un manuscrit de luxe, « un objet d'art »⁷⁹, destiné à la lecture dévote. Or plusieurs études récentes ont avancé l'hypothèse selon laquelle le manuscrit, avec tout ce qu'il contient – texte, rubriques d'images, didascalies et illustrations – a été utilisé pour « la re-création d'un spectacle à travers la lecture »⁸⁰ :

⁷⁵ Jean-Pierre Bordier, *Le jeu de la passion*, *op.cit.*, p. 41.

⁷⁶ Laura Weigert et Pascale Charron, « Illuminating the Arras Mystery Play », *art.cit.*, p. 91.

⁷⁷ *Ibidem.*

⁷⁸ Graham A. Runnalls, « Les Mystères de la Passion en langue française : tentative de classement », *art.cit.*, p. 485.

⁷⁹ Veronica Grecu, *Du théâtre médiéval au théâtre classique français*, l'Institut Européen, Iași, 2013, p. 110.

⁸⁰ Corneliu Dragomirescu, « Des deux morts et trois naissances », *art. cit.*

Chez le lecteur avisé, le texte et les images se combinent avec ses propres souvenirs des spectacles auxquels il a pu assister et, conscient des conventions théâtrales, il va compléter la lecture avec ses propres images mentales [...] La troisième naissance aura donc lieu dans un nouvel acte de réception, dans l'imaginaire du lecteur, où vont se combiner d'une manière originale dialogue, enluminures et expérience de spectateur⁸¹.

L'utilisation du temps présent dans les didascalies est un des indices de cette lecture performée qui aiderait le public à éprouver « la sensation d'immédiat des actions, comme si le lecteur était devant un spectacle qui se déroulait devant ses yeux⁸² ».

Promoteurs de cette hypothèse⁸³, Pamela Sheingorn et Robert Clark ont démontré le concept de lecture performative en l'appliquant justement à la première journée de *la Passion d'Arras*. L'idée principale des auteurs est le fait que la mise en page du manuscrit – texte, rubriques et images – a été réalisée de sorte que les lecteurs/spectateurs éprouvent une expérience sensorielle similaire à celle d'une représentation⁸⁴ :

[...] The words and images of the manuscript could well have evoked the collective experience of watching a play, hearing a sermon, or observing other types of performances, triggering in their minds the recollection of such socially shared moments. Thus, even the most solitary reader-viewer may have, through the words and images of a manuscript, found herself reliving those moments and changed by her re-experience of them. In this paper we use 'performative presence' to describe that re-experience and its effects⁸⁵.

Dans cette partie, nous avons présenté l'état des connaissances sur le manuscrit d'Arras. Ces informations générales, nécessaires pour la compréhension globale du livre, seront suivies par l'analyse interne du rapport texte-image dans les épisodes essentiels de la vie du Christ.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Corneliu Dragomirescu, « Un guide dans le livre », *art. cit.*, p. 36.

⁸³ Robert Clark et Pamela Sheingorn, « Ces Mots Icy Verrez Juer : Performative Presence and Social Life in the Arras Passion Manuscript », *art. cit.*

⁸⁴ *Ibidem*, 210-211.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 208.

2. *A summo celo egressio ejus*

2.a. Le procès de paradis

La Passion d'Arras est la première pièce conservée à mettre en scène un procès de paradis. Il s'agit d'un épisode nouveau au théâtre, qui explique et justifie les raisons pour lesquelles l'Incarnation et la mort du Christ étaient nécessaires. Des études sur les versions de cette allégorie ont été réalisées par Hope Traver⁸⁶, Jean Rivière⁸⁷ et Samuel Chew⁸⁸. L'analyse d'Agnès le Bouteiller⁸⁹ vise le procès de Paradis dans trois œuvres : *le Pèlerinage de Jésus-Christ*⁹⁰, *le mystère de la Passion d'Arras* et *le mystère de la Passion d'Arnoul Gréban*⁹¹. Ces études traitent sur l'origine du procès de Paradis et ses différentes versions. Notre approche prend en considération l'événement à travers le montage texte-image dans le texte d'Arras.

Le procès présente une divergence qui a lieu dans le paradis, causée par les différences d'opinion de deux personnages allégoriques, Miséricorde et Justice, sur le sort de l'humanité dans le contexte du péché originel. La première « fille » déplore la destinée des hommes et considère qu'ils ont assez souffert à cause de la faute d'Adam et Ève, tandis que Justice n'est pas d'accord avec cette idée : leur punition, conséquence du péché originel, doit être éternelle. L'épisode est très important car il donne un cadre à l'action et permet de savoir comment la décision de la Rédemption a été prise.

Nous allons étudier la force didactique de cet épisode, en nous concentrant sur la manière dont la conscience divine est mise en scène à travers le texte et l'image. Grâce au

⁸⁶ Hope Traver, *The Four Daughters of God. A study of the versions of this allegory with especial reference to those in Latin, French and English*, Bryn Mawr College, 1907.

⁸⁷ Jean Rivière, « Le conflit des « filles de Dieu » dans la théologie médiévale », in *Revue des Sciences Religieuses*, tome 13, fascicule 4, 1933. pp. 553-590. DOI: 10.3406/rscir.1933.1601 www.persee.fr/doc/rscir_0035-2217_1933_num_13_4_1601.

⁸⁸ Samuel Chew, *The Virtues Reconciled. An Iconographic Study*, Toronto, The University of Toronto Press, 1947.

⁸⁹ Agnès Le Bouteiller, *Le procès de paradis du Pèlerinage de Jésus-Christ : un débat allégorique, juridique et théologique porté au seuil de la dramatisation* dans *Guillaume de Digulleville : Les Pèlerinages allégoriques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008 <http://books.openedition.org/pur/35106>. ISBN: 9782753546721. DOI: 10.4000/books.pur.35106, consulté le 24 mai 2017.

⁹⁰ *Le pèlerinage de Jésus-Christ* de Guillaume de Deguilleville, Edited by J. J. Stürzinger, London, Nichols for The Roxburghe Club, 1897, 372 p.

⁹¹ Arnoul Gréban, *Le Mystère de la Passion*, *op.cit.*

procès de paradis, « l'homme pénètre en quelque sorte la pensée de Dieu⁹² » et a l'occasion d'appréhender son raisonnement et son débat intérieur en ce qui concerne le destin de ses créatures. Le paradoxe de sa conscience est personnifié grâce à deux figures principales qui sont en opposition, Justice et Miséricorde. Nous nous intéresserons à la façon dont l'argumentation de ces personnages allégoriques se déroule et au message que leur disposition visuelle – mise en scène par groupes – révèle aux lecteurs.

Dans *le mystère de la Passion d'Arras*, la scène du procès de paradis commence immédiatement après le discours d'introduction du prêcheur, dans la première journée, occupe 943 vers (v.83-1056) et contient 15 illustrations. La réconciliation des vertus, à la fin de la pièce, s'étend à travers 277 vers (v. 24595-24872) et comprend deux images. Nous allons étudier sept images, qui à notre avis illustrent le mieux l'interaction des personnages et le contraste entre les deux facettes de la réflexion divine.

Le début du procès est marqué par une très belle illustration (fig. 1), précédée d'une rubrique :

Cy est la Trinité en Paradis, c'est assavoir
Dieu le pere assis en son throne et entour
lui anges et archanges grant multitude
qui font les aulcuns melodie, les aultres
sont a genoulx par devant Dieu avec Mise-
ricorde qui tient ung ramisiel d'olivier en
sa main. Et justice est empres ly toute
droite qui tient une espée en sa main. Et
avec Misericorde sont a genoulx Verité,
Sapience et Charité. Et commence Miseri-
Corde et dist ainsi.

Cette rubrique évoque la situation initiale : quels sont les personnages présents, ce qu'ils font, comment ils sont positionnés les uns par rapport aux autres. Des anges chantent la gloire de Dieu, « les aultres » sont à genoux devant le Père, parmi lesquels Miséricorde, qui a un rameau d'olivier dans la main. Elle s'oppose à Justice, qui, elle, a une épée et est « toute droite ». L'antagonisme des deux vertus est bien mis en évidence par le fait que Miséricorde se distingue « des aultres », et tout de suite après, Justice est mentionnée près d'elle « toute droite ». C'est seulement ensuite que nous apprenons qui sont « les aultres » agenouillés avec Miséricorde : Vérité, Sapience, Charité. Cette information n'est pas tardive sans raison : les deux personnages qui seront en conflit sont mis en évidence, Miséricorde étant positionnée en premier plan pour s'opposer à sa future adversaire, Justice.

⁹² Agnès Le Bouteiller, *Le procès de paradis du Pèlerinage de Jésus-Christ*, art. cit., p. 143.



Fig. 1. La Trinité au Paradis, Justice et Miséricorde. Folio 2v.

L'image (fig.1) occupe la moitié inférieure de la colonne droite du folio 2v. C'est la première illustration du manuscrit, qui ouvre le procès de Paradis. Si le lecteur pouvait s'imaginer, en lisant la rubrique, que tous les personnages sont au même niveau du point de vue spatial – Miséricorde, Charité, Sapience et Vérité sont agenouillées devant Dieu, près d'elles se trouve Justice, et les anges chantent autour du Père – l'image apporte un complément d'information : il s'agit d'un Paradis divisé visuellement en deux parties. La partie supérieure est occupée par une mandorle, tandis que dans la moitié inférieure les personnages allégoriques se trouvent dans un milieu naturel et forment deux groupes situés face à face : à gauche, Miséricorde, Sapience, Charité et Vérité et de l'autre côté, Justice et son accompagnatrice qui lui tient le vêtement. La position agenouillée des quatre premières vertus prouve leur humilité et est en contraste avec la posture de Justice, fière et imposante. L'organisation dans l'espace de ces personnages – la présence des deux camps, situés face à

face – nous fait penser à une guerre, où les deux groupes sont prêts à se confronter. L'artiste souhaite mettre en évidence le futur conflit entre les deux personnages. Les attributs de Miséricorde et de Justice – le rameau d'olivier, et respectivement l'épée – renforcent cette idée d'opposition, ainsi que l'utilisation des deux couleurs « rivales »⁹³, le bleu et le rouge. Le rouge, « la couleur symbolique de la Justice »⁹⁴ est en antithèse avec le vêtement bleu de Miséricorde, « couleur de la loyauté et de l'amour fidèle »⁹⁵ et de la tendresse⁹⁶. Les couvre-chefs contribuent aussi au contraste visuel : le blanc simple de Miséricorde, couleur de l'innocence, de la sagesse⁹⁷ et le noir plus sophistiqué de Justice.

Dieu le Père est figuré dans la partie supérieure de l'image, dans une mandorle. Il est assis sur son trône et est entouré d'anges crayonnés qui « font mélodie », comme l'annonce la rubrique d'image. Les deux espaces s'opposent visuellement : le rouge et le doré de la mandorle divine est en contraste avec le brun, le rouge et le bleu des personnages situés en bas de l'image. En outre, les univers ne sont pas figurés de la même taille. La dimension des personnages de l'arrière-plan est inférieure au monde des vertus, ce qui indique une certaine distance entre les deux plans. Le texte va confirmer cette séparation initiale des deux mondes : d'abord, ce sont les vertus qui débattent longuement dans un espace déterminé, sans que Dieu soit présent, et seulement après un certain temps elles décident de se présenter devant le Roi afin de lui exposer le conflit.

La mandorle est encadrée par deux bordures rouges et bleues, couleurs qui rappellent les habits des personnages allégoriques, Justice et Miséricorde. L'épée de Justice touche directement l'extrémité rouge de la mandorle et semble transpercer le bleu. Cette correspondance des couleurs s'observe aussi dans le cas de Miséricorde, dont le rameau d'olivier atteint le paysage légèrement bleuté. L'utilisation des mêmes couleurs dans l'encadrement de la mandorle souligne que les deux qualités de Dieu – juste et miséricordieux – sont présentes de manière égale. Au moment où le Père devra faire un choix concernant la Rédemption des hommes, il ne pourra pas favoriser un attribut plus que l'autre. Dieu sera miséricordieux mais aussi juste, et la décision prise reflètera parfaitement la réconciliation des deux qualités. L'image représente la concrétisation de la conscience divine : en haut, le Roi tout-puissant assis sur son trône dans une ambiance musicale et harmonieuse, et en bas de l'image, la mise en scène sous forme allégorique de ses pensées contradictoires les plus

⁹³ Michel Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2002, p. 73.

⁹⁴ *Idem*, *Rouge. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2016, p. 73.

⁹⁵ *Idem*, *Figures et couleurs. Étude sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d'Or, 1986, p. 17.

⁹⁶ *Idem*, *Rouge. Histoire d'une couleur, op. cit.*, p. 85.

⁹⁷ Michel Pastoureau, Dominique Simonnet, *Les couleurs expliquées en images*, Paris, Seuil, 2015, p. 70.

profondes. Les personnages en conflit favorisent la compréhension du mystère de la Rédemption et permettent de mieux appréhender le débat intérieur de Dieu, source du choix de l'Incarnation.

Le lecteur peut s'attarder à regarder l'image riche en couleurs, « entendre » les chants des anges et se souvenir d'une mise en scène de la pièce⁹⁸, en se construisant un théâtre mental. Au moment où il décide de continuer la lecture, donc de passer de l'image au texte, dans son esprit a lieu un effet de rapprochement visuel sur la partie inférieure de l'illustration, l'univers des vertus. Les dialogues qui suivent font « parler » l'image. C'est le monde des filles allégoriques qui devient le cadre principal de l'action, car le débat commence sans l'intervention de Dieu ; pour l'instant, il ne contribue pas au déroulement des événements. Les deux camps opposés que le lecteur a vus dans l'image prennent vie. Le discours de Miséricorde, la première à parler, avance l'idée de la Rédemption de l'humanité, qui peut être obtenue grâce à Charité, la plus proche de « Dieu regnant en Trinité » (v. 97). Étant donné que le texte ne contient pas la scène du péché originel, Miséricorde et ensuite les autres personnages rappellent quelques détails liés à cet épisode. Les lecteurs apprennent que les hommes sont « en captivité » (v.92) depuis cinq mille ans et que la faute d'Adam affecte tous ses descendants⁹⁹. Miséricorde affirme essayer de trouver une solution afin que l'homme soit racheté¹⁰⁰. Le moment où Justice répond à cette dissertation est représenté par une illustration (fig. 2) ; à l'exception de Dieu, l'image figure les mêmes personnages que l'image précédente (fig.1), en train de débattre.

⁹⁸ Robert Clark et Pamela Sheingorn, « Ces Mots Icy Verrez Juer », *art.cit.*, p. 217.

⁹⁹ « Que porra le mais le derrenier/ Qui en ce monde sera né/ Du meffait que fist le premier/ Homme qui oncques fu fourmé ? », v. 116-119.

¹⁰⁰ « Quoy que j'atende je feray / Tant se je puis devers mon pere, / Et aulcun moyen trouveray/ Pour l'home oster hors de misere./ L'home a fructiffiet sur terre/ Et tant d'oires en sont descendus/ Que ce seroit douleur amere/ S'a tousjours estoient perdus. », v. 120-127.



Fig. 2. Folio 3v. « Cy respond Justice a Misericorde ce qui apres s'ensieult ».

Cette fois, le cadre naturel a été remplacé par un intérieur au fond vert, qui fait penser à un palais impérial. Les vertus se trouvent debout, face à face et forment deux groupes. La branche d'olivier, représentée de plus grande taille, se confond avec l'arrière-plan vert et semble plus imposante que l'épée de Justice. Ce dernier objet, qui cette fois a la pointe en bas contrairement à la première illustration, suggère un adoucissement partiel du personnage et sa disponibilité de débattre. Même si le groupe de Justice est moins nombreux, cet aspect ne représente pas un désavantage : l'intensité de ses arguments, très solides, n'affaiblit pas. Elle souligne que l'homme n'a pas respecté l'ordre de Dieu : « Il trespassa tout plainement / De son Dieu le commandement, / [...] / » (v. 135-138) et par conséquent, il mérite la punition éternelle : « Je dy qu'il doit paine durable, / Perpetuelle et infinie, / Avoir en toute sa lignie / Sans aucune redemption. » (v. 142-145). Justice conclut que la faute d'Adam est semblable à celle de Lucifer, et les deux doivent recevoir le même châtiment. Misericorde contredit cette idée, elle accentue le fait qu'il y a une différence entre l'homme et les diables : le premier a été tenté par le diable, et il s'est repenti immédiatement après avoir désobéi, tandis que

Lucifer a agi de son propre consentement et n'a pas montré de regret. Les lecteurs apprennent aussi qu'après le péché d'Adam, c'est Justice qui le chassa du paradis : « Que vous, Justice, [...] / [...] / Le boutissiez hors du vergier / [...] / Lors fut bannis lui et sa femme / De paradis a grant diffame » (v. 257-264).

L'image suivante (fig. 3) représente la focalisation du dialogue entre Justice et Vérité, cette dernière prenant la place de Miséricorde. Dans l'illustration, les deux personnages – Vérité et Miséricorde – se confondent : ils ont les mêmes traits physiques et le même vêtement bleu, aspect qui renforce ce que le texte transmet ensuite, plus exactement une correspondance des idées. L'image revient sur un cadre extérieur, naturel et maintient l'opposition des personnages par groupes. Nous remarquons une diminution du pouvoir de Justice : dans la première image (fig.1), l'épée était dirigée en haut, menaçante et destructrice. Ensuite, la deuxième illustration (fig. 2) nous montre l'arme avec la pointe en bas, mais toujours visible. Cette fois (fig. 3), l'épée est cachée par le vêtement de Justice et est moins visible. Cet élément anticipe le succès partiel de Miséricorde en ce qui concerne la rédemption des hommes et l'affaiblissement de la force justicière. Le rameau d'olivier est remplacé par les deux arbres présents dans l'arrière-plan.



Fig. 3. Folio 5r. « Cy parle Justice a Verité et dist ».

Si les illustrations anticipent visuellement la victoire de Miséricorde, le texte met en avant des arguments forts du personnage opposant. L'impossibilité d'annuler une sentence donnée au tribunal est un sujet important, mis en avant par Justice :

[...] qui revocquera
Ne qui au droit contraire ira
La sentence par Dieu donnée ?
Ce n'est pas chose accoustumée
En court de droit de revocquer
Ce que droit a voulu jugier (v. 309-314).

C'est à ce moment-là que Vérité propose une solution afin de résoudre le problème – Dieu doit devenir homme et racheter le genre humain par sa mort :

S'ainsi fust que le Roy celestre
Soy vosist tant humilier
Pour a ce fait remedier
Qu'il vosist homme devenir
Et la jus au monde mourir
Pour rachater humain lignaige
Que pechié a mis en servaige (v. 328-334)

Ce moyen de réconciliation semble être proposé pour contenter Justice, mais le texte n'est pas explicite en ce sens : « rien ne précise que cette proposition est juste, rien ne justifie la substitution pénale »¹⁰¹. Personne ne demande cette solution, ni Justice, ni Dieu. L'initiative appartient en totalité à Vérité, ayant comme but la fin du conflit.

La théorie de la satisfaction¹⁰², selon laquelle Dieu ne peut pas pardonner l'homme seulement par miséricorde, n'est pas directement exposée dans le texte du mystère. Une satisfaction réparatoire est nécessaire car l'honneur de Dieu a été blessée au moment où l'homme a commis le péché originel. L'homme est incapable de payer la dette envers Dieu parce que tous les descendants d'Adam portent le signe de la culpabilité. Dieu peut réaliser la Rédemption, mais il n'est pas obligé à le faire. Un homme-Dieu innocent est nécessaire, pour accomplir volontairement cet acte : la deuxième personne de la Trinité est la seule qui ait ce pouvoir¹⁰³.

¹⁰¹ Agnès Le Bouteiller, *Le procès de paradis du Pèlerinage de Jésus-Christ*, art. cit.

¹⁰² Anselme de Cantorbéry, *Pourquoi Dieu s'est fait homme*. Texte latin, trad. Réne Roques, Paris, Cerf, 1963.

¹⁰³ *Ibidem*.

Même si cette théorie n'est pas clairement exposée, nous pouvons retenir quelques indices qui apparaissent dans le texte de *la Passion* et qui prouvent la nécessité d'une satisfaction adéquate de l'honneur de Dieu. Dans la première réponse négative à la prière de Sapience, le roi divin affirme :

Mais au monde la jus n'ay veu
Ne n'y puis veoir ne sçavoir
Homme qui ait tant de pouoir
Que de faire redemption
Pour toute humaine region (v. 538-542)

Bien que la rédemption soit possible, il n'y a pas d'homme qui puisse la réaliser. L'absence de cette personne qui aurait « tant de pouoir » rend impossible le rachat de l'humanité. Qui a assez de puissance pour réparer l'offense qu'Adam a faite à la divinité ? Sapience révèle le moyen trouvé par Vérité : que Dieu devienne mortel et le salut se concrétisera. Néanmoins, le Roi divin accepte difficilement cette initiative. Après les discours suppliants de Charité et de Gabriel, il rejette l'idée de rachat et explique ses raisons :

Néantmoins il est de moy escript
Ung grant et sumptueux escript,
Je suis juste, sy doy jugier
Justement sans rien espargnier.
Je doy contempler a justice,
Elle m'est decente et propice,
Ou cas qu'au contraire feroie
Juste juge pas ne seroie. (v. 755-762)

La répétition des mots « juste », « justement », « jugier », « justice » accentue le caractère juridique de l'affaire et souligne l'impossibilité de révoquer une sentence. L'idée d'un Dieu qui ne fait pas de concessions à sa justice apparaît aussi aux vers 821-824, au moment où il refuse les prières de Saint Michel et de Raphaël :

Il me fault justice tenir,
Et en equité maintenir,
Je suis juste et sy le veut estre,
Justice tenroy en mon estre (v. 821-824)

Même si plusieurs personnages interviennent auprès de Dieu pour implorer le pardon des hommes – en mentionnant divers arguments – Dieu reste implacable face à ces prières. Néanmoins, au moment où les vertus décident de se présenter devant la divinité afin de mettre

fin au conflit grâce à l'aide de Sapience, le recul de la Justice continue et la dynamique des personnages change visuellement : l'illustration (fig. 4) nous montre la même division des protagonistes par groupes, mais cette fois Miséricorde et Justice se trouvent dans la même assemblée.



Fig. 4. Folio 6v. « Cy vient Sapience a Misericorde et a Justice et dit ».

Elles sont situées l'une à côté de l'autre, fait qui suggère leur future réconciliation mais en même temps l'opposition qui existe entre les personnages. La branche d'olivier, élément central de l'image, fixe la limite des deux groupes et semble estomper l'épée, qui se confond avec la robe de Justice. Toutefois, l'artiste a gardé quelques indices afin de montrer son orgueil : sa taille, visiblement plus grande que celle de Miséricorde, et la position droite de la tête pendant que son opposante a la tête inclinée en signe de soumission, sont des détails qui montrent l'autorité de Justice. Le rapprochement spatial des deux vertus est dû à la présence d'un troisième personnage, nouveau dans l'action : Sapience est en train de

transmettre aux deux le même message et par conséquent, elles sont placées dans la même réunion, malgré leur antagonisme toujours présent.

Dieu accepte de réaliser la rédemption suite à la prière de Charité, en présence de Sapience et de Gabriel :

Car pour oster l'homme d'exil,
Nous en personne de no fil
Prenderons incarnation
Pour humaine redemption
Dedans ung virginal autel,
[...]
Il me fault racheter la perte
Dont aultrui a fait la desserte.
Fait sera, mon desir le veult
Puis que Carité m'y esmeut (v. 951-972)

La réaction de Justice quand elle apprend la nouvelle démontre plutôt une soumission à la décision de Dieu qu'une satisfaction totale :

Puis qu'a mon Dieu a volu plaire
De faire al homme tel secours,
Jamais il ne m'en doit desplaire ;
Loé en soit il a tousjours ! (v. 1053-1056)

Immédiatement après que cette décision est prise, Dieu n'attend plus et envoie l'ange Gabriel à la vierge Marie afin de lui annoncer la nouvelle de l'incarnation. Les filles allégoriques se rencontrent de nouveau, occasion où Sapience transmet aux autres personnages la résolution de Dieu. Vérité, Miséricorde et Justice se déclarent contentes.



Fig. 5. Folio 13v. « Cy vient Sapience a Misericorde et a Justice et dit ».

L'image qui représente ce moment (fig. 5) place de nouveau Justice et Miséricorde dans le même groupe. La décision de Dieu – l'Incarnation et la mort du Christ – et sa mise en application change visuellement l'espace où les vertus se trouvent. Cette fois, le lieu est abstrait et semble hors temps. Les personnages émanent beaucoup de lumière, contrairement aux autres illustrations, et se ressemblent physiquement, signe que le processus de l'harmonisation de la conscience divine a commencé. Une fois que la modalité de mettre fin au conflit intérieur de Dieu est décidée, les personnifications de ses pensées s'uniformisent et deviennent semblables.

La branche d'olivier semble inondée par le rouge de l'arrière-plan. La miséricorde divine n'est pas accordée à l'homme sans une condition claire : la couleur rouge annonce le futur sacrifice de Jésus, action grâce à laquelle la Rédemption se réalisera.

À la fin de la pièce, après que le Christ a accompli sa mission sur terre, il réclame la présence des vertus : Miséricorde, Justice et Vérité. Étant donné que le plan de rédemption

par la mort de Jésus a été réalisé, Dieu veut savoir si ses « filles » sont contentes et leur demande de s'embrasser pour qu'aucun conflit n'existe plus entre elles. Cette scène est représentée par deux images ; la première (fig. 6) figure Dieu qui présente son Fils crucifié à Justice et Vérité.



Fig. 6. Folio 306v. « Cy apres sont les vertus a genoulls present la Trinité c'est assavoir Justice et Vérité ».

L'image a un fort rôle didactique : elle montre aux vertus et aux lecteurs du manuscrit la preuve que le sacrifice a été réellement fait pour le rachat de l'humanité. Les deux personnages féminins sont agenouillés, chacun à une extrémité, contemplant le Fils de Dieu crucifié et affirment être satisfaits du résultat. Dieu demande à Justice d'être plus « actemprée » (v. 24831), « plus douce et plus amoderée » (v. 24832) à l'avenir.

L'illustration qui figure la réconciliation, la dernière du manuscrit de *la Passion* (fig. 7) nous montre Miséricorde, Justice et Vérité dans un cadre non défini, à l'arrière-plan vert. L'aspect physique des vertus est différent de celui des premières images du manuscrit. Elles

ne portent plus les vêtements sophistiqués d'auparavant et apparaissent plus pauvres. Ce changement marque le retour à l'humilité et à l'acceptation du sacrifice divin. Le signe de tendresse exprimé de manière directe offre un exemple d'amour et incite les récepteurs à respecter le plus grand commandement de Jésus, aimer son prochain.



Fig. 7. Folio 308r. Réconciliation des vertus. « Cy est comment les vertus c'est assavoir Miséricorde, Justice et Vérité baisent et acollent l'une l'aulture comme dessus est dist et qui est contenu ou psaultier ou il dist : Misericordia et Veritas obviaverunt sibi, Justicia et Pax osculate sunt ».

Justice admet l'ampleur du sacrifice :

Que ton filz plain d'humilité
S'est humilies grandement
Quant il a fait le paiement (v. 24788-24790)

mais elle accepte cela par obéissance et non par pure conviction :

Puis qu'il lui plaist je suis contente (v. 24793)

L'utilisation du procès de Paradis dans le cadre du texte explique donc pourquoi la Rédemption était nécessaire et comment elle a été réalisée. Toute la vie de Jésus sur terre et le but de son existence humaine se justifient en rapport avec le conflit intérieur de Dieu. Ce procédé « permet de mettre en scène une décision abstraite, spirituelle et divine »¹⁰⁴ et fournit « une explication rationnelle, théologique et littéraire du mystère de la Rédemption¹⁰⁵ ». L'opposition textuelle et visuelle des deux personnages, Justice et Miséricorde, révèle aux lecteurs les deux facettes de la conscience divine qui finissent par se réconcilier.

2.b. La Nativité

L'épisode de la Nativité constitue un événement très important dans le cadre de *la Passion d'Arras* et de la foi chrétienne. Le sens de la naissance de Jésus est donné par le Procès de Paradis, pendant lequel Dieu décide le rachat des hommes, à condition que la deuxième personne de la Trinité fasse le sacrifice suprême : la mort sur la croix. Dans ce contexte, le plan est mis en application : la première étape à franchir afin que le Christ atteigne son but – la Rédemption – consiste en sa naissance sur terre. En conséquence, toutes les actions futures de la pièce sont canalisées dans cette direction et justifiées par cet unique but. La venue de Jésus dans le monde des humains se déroule dans des conditions extraordinaires : sa conception virginale témoigne de son origine divine et prouve que rien n'est impossible pour Dieu.

La naissance du Christ occupe une partie assez importante de la première journée – 4561 vers (à partir du vers 1214 jusqu'au vers 5803) ; elle est illustrée par trente-cinq images et comprend plusieurs scènes. Nous nous proposons d'étudier la façon dont le mystère de l'incarnation est donné à voir aux spectateurs : comment est réalisée la mise en scène d'un événement qui doit rester partiellement invisible pour les personnages qui y participent et, à travers eux, pour le public du manuscrit et du spectacle ? Nous allons nous concentrer sur les épisodes qui composent la Nativité du Christ en essayant d'analyser comment les personnages sont montrés et sur la relation texte-image.

¹⁰⁴ Agnès Le Bouteiller, *Le procès de paradis du Pèlerinage de Jésus-Christ*, art. cit.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

2.b.1. L'Annonciation

L'Annonciation de l'ange Gabriel a lieu juste après le procès de Paradis, au moment où Dieu a décidé que son Fils se sacrifierait pour le rachat de l'humanité. La scène est illustrée par une seule image au folio 14r et suit les étapes de l'épisode biblique (Luc, 1, 26-38). Dès ce moment, le but de l'Incarnation de Jésus est rappelé :

Il te convient tost le bon erre
Aller presentement sur terre
En la cité de Nazareth
A une vierge qui y est,
[...]
Va, se ly dy que dedans soy
Se voudra aombrer le roy
De gloire, pour racheter l'homme
Qui par le morsel de la pomme
A ja bien V mil ans esté
En exil et captivité (v. 993-1004).



Fig. 8. Folio 14r. L'Annonciation. « Cy apres est la monicion comment l'angle Gabriel vint en la cité de Nazareth a la Vierge Marie, quant du salut le salua en disant *Ave Maria* ».

L'objectif de la naissance du Christ est très clair et est établi dès le tout début : le roi divin précise que son Fils doit naître pour ensuite racheter l'humanité du péché originel. L'ange obéit aux ordres du Seigneur : sa venue chez la Vierge de Nazareth est annoncée par une rubrique d'image au folio 13v, qui précise le lieu de l'action, les personnages et la manière dont le messager divin s'adresse à la jeune Vierge : « Cy apres est la monicion comment l'angle Gabriel vint en la cité de Nazareth a la Vierge Marie, quant du salut le salua en disant *Ave Maria* ». L'image du folio 14r (fig. 8) figure la rencontre des deux personnages appartenant aux univers différents. C'est la première illustration dans laquelle la future mère du Christ est visible aux lecteurs/spectateurs. L'ange se trouve à genoux sur le sol, derrière la Vierge, et pointe de sa main droite vers elle pour souligner ses paroles, pendant que dans la main gauche il tient le bâton d'ambassadeur reçu de Dieu. Les seuls détails qui indiquent son origine angélique sont les ailes. Au moment où l'ange arrive, Marie est agenouillée, en train de prier et se tourne légèrement vers lui. Le livre suggère sa dévotion totale et l'état de méditation dans lequel elle se trouvait avant l'arrivée de Gabriel :

[...] ouvert, il [le livre] est devenu une référence précise à la dévotion de Marie qui était en train de prier avant la venue de l'ange. [...] Ainsi, le livre n'est pas seulement un témoignage objectif mais un symbole à la fois de la piété de Marie, comme modèle de vertu, et de la valeur de la prière¹⁰⁶.

Sa sainteté est accentuée aussi par l'auréole¹⁰⁷, élément qui suggère le fait que même avant de devenir la mère du Christ, la Vierge a été choisie par Dieu entre toutes les femmes grâce à sa foi. Son attitude est très humble mais le geste de la main indique le fait qu'elle participe à la discussion. Même si l'image situe les personnages au même niveau, dans une position de soumission – tous les deux sont agenouillés, un devant le Christ, l'autre devant Marie –, c'est la Vierge qui a une posture supérieure à l'ange. Sa taille, par rapport à celle du messager céleste, indique visuellement sa suprématie et évoque le fait que c'est elle qui est la plus importante dans cette scène¹⁰⁸. Toutefois, cette domination visuelle est contrecarrée par

¹⁰⁶ Teresa Pérez-Higuera, *La Nativité dans l'art médiéval*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 1996, p. 42.

¹⁰⁷ « Toute auréole autour de la tête des personnages, qu'elle soit faite de rayons dorés ou d'un disque d'or uni, est un symbole de sainteté, un signe du caractère sacré de l'événement représenté », Anne Marie Velu, *La Visitation dans l'art, Orient et Occident, V^e-XVI^e siècle*, Paris, Cerf, p. 96.

¹⁰⁸ « [...] le rôle de l'ange diminue : au lieu de se présenter en maître et en triomphateur, comme un ambassadeur céleste auquel Dieu aurait délégué ses pleins pouvoirs, il s'agenouille modestement devant la Vierge en laquelle il salue la mère du Fils de son maître, la future reine des anges. [...] Un dénivellement s'opère à son profit : c'est

le texte : la longueur des répliques échangées entre les personnages situe Marie dans une position de docilité. Le nombre de vers de son discours est considérablement inférieur à ceux de l'ange. Elle reçoit le message et obéit à la volonté de Dieu, sans demander trop d'explications. Gabriel est celui qui présente l'information au personnage féminin et lui expose les idées essentielles. Le seul objet de la chambre, à part le livre de la Vierge, est le vase avec les trois lys, qui symbolisent la triple virginité de Marie, avant, pendant et après l'enfantement¹⁰⁹.

Le discours de Gabriel, qui ouvre le dialogue entre les deux personnages, met l'accent sur les événements à venir, sans préciser par quels moyens cela sera fait : Marie sera la mère du « fil de Dieu » (v. 1067), « redempteur d'humaine lignie » (v. 1068) : « Il ara le siege David,/ Son pere, comme il est escript / En mainte belle prophetie, / Il regnera roy Jhesu Christ/ En la maison, sans contredit,/ De Jacob [...] » (v. 1069-1074). À la remarque de Marie, « Oncques d'homme n'euch compaignie » (v. 1078), l'ange précise comment cela est possible : « Le Saint Esprit venra en toy/ Et en toy fera ung ouvrage » (v. 1082-1083). Pour mieux argumenter la toute-puissance de Dieu, le messager divin précise : « Ne vois tu pas, pucelle sage, / Elisabeth qui sur grant age/ A conçut ung enfant en soy » (v. 1087-1089). L'acceptation de Marie marque un changement dans la rythmique des vers. La métrique de la strophe est différente par rapport au reste du mystère¹¹⁰ :

Je suis son humble ancelle
Sa petite pucelle,
Ainsi soit que tu dis,
Ceste haulte nouvelle
Ma joie renouvelle
Et en fais et en dis. (v. 1093-1098)

C'est à ce moment que le lecteur devra s'imaginer une action invisible à ses yeux mais comprise dans l'image qu'il vient de voir : l'Incarnation du Verbe, indissociable de l'Annonciation. Aucun détail visuel ne marque l'instant pendant lequel le Saint Esprit a conçu dans la Vierge : pas de *homunculus* qui plonge vers le sein de sa Mère¹¹¹. L'artiste a choisi de ne pas donner à voir l'Incarnation et de se borner à l'annonce de la Bonne Nouvelle¹¹². Le

elle qui du haut de son trône, domine l'ange à genoux, déchu du rang d'ambassadeur céleste à celui d'un simple page », Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien, tome second, Iconographie de la Bible, Nouveau Testament*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 177.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 183.

¹¹⁰ Sizain à rimes croisées, ordre des rimes AABAAB.

¹¹¹ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien, op. cit.*, p. 190.

¹¹² « Dans l'esprit médiéval, une image est une représentation concrète, visible, de l'invisible auquel elle renvoie », Anne Marie Velu, *La Visitation dans l'art, op. cit.*, p. 150.

lecteur doit être capable de reproduire mentalement, après la lecture du dialogue entre les deux personnages, la manière dont la conception proprement-dite du Christ se réalise, même si ce mystère est difficilement compréhensible pour la raison des hommes. Étant donné qu'il s'agit d'un mystère divin, cette difficulté justifie en quelque sorte la raison pour laquelle l'Incarnation est mise en avant à travers l'échange de répliques et non pas grâce à l'image.

2.b.2. La Visitation

Dans le *Mystère de la Passion d'Arras*, la Visitation occupe 148 vers (à partir du vers 1214 jusqu'au vers 1362) et est illustrée par deux images accompagnées des rubriques, une au folio 16r, et l'autre au folio 17r. Cet événement suit de près l'Annonciation : seule une scène en enfer, dans laquelle les diables discutent de la visite de l'ange Gabriel chez la Vierge Marie, sépare les deux épisodes.

Un monologue de Marie a pour rôle d'introduire la Visitation : « Je ne sçay que faire d'aller/ Veoir ma tres chiere cousine / Elizabeth que tant est digne [...] / Je le veul aler visiter / Pour moy ung petit deporter » (v. 1214-1220). Ce discours est adressé aux lecteurs/spectateurs afin de leur annoncer l'événement à suivre. Marie exprime son désir de partir (« Je me vouldroy mettre a chemin » v. 1223) et peu après la rubrique d'image, en haut du folio 16r, annonce : « Cy s'en vient Marie visiter sainte Elisabeth et le salue Marie et dit ». Entre l'expression de l'intention de la Vierge et l'action même de se rendre chez sa cousine, le temps se comprime : une impression de vraisemblance est donnée par les paroles. Étant donné que le voyage proprement dit de la Vierge n'est pas décrit, les mots tiennent la place de l'action : il suffit de *dire* qu'un trajet sera fait pour que l'action s'accomplisse dans le cadre de la pièce.



Fig. 9. Folio 16r. La Visitation. « Cy s'en vient Marie visiter sainte Elisabeth et le salue Marie et dit ».

L'image (fig. 9) figure la rencontre de Marie avec Élisabeth dans un espace extérieur, contrairement à la Bible¹¹³. L'attitude de la Vierge est encore une fois très humble : elle tient les mains croisées sur la poitrine et son regard est dirigé vers le sol. Élisabeth est représentée en mouvement, prête à accueillir sa cousine les bras ouverts et à l'embrasser. La différence d'âge des deux femmes est visible, mais le fait qu'elles sont enceintes n'est pas un détail qui saute aux yeux. La supériorité de Marie est suggérée par l'auréole, qu'elle est seule à porter, et par sa posture par rapport à sa cousine : la mère du Christ est évidemment plus importante que la mère de Jean Baptiste. En arrière-plan, la végétation est féconde, tout comme les deux personnages¹¹⁴. En outre, l'arrivée du Christ marque une renaissance de l'univers naturel¹¹⁵.

¹¹³ « [...] les modèles iconographiques de la Visitation se sont formés moins en référence au livre évangélique qu'au récit apocryphe », Anne Marie Velu, *La Visitation dans l'art, op. cit.*, p. 83.

¹¹⁴ « elle [la montagne] est jonction entre la terre et le ciel, lieu traditionnel de la Révélation divine [...]. Toute végétation est signe de fécondité, de fertilité », *ibidem*, p. 57.

La présence du temple visible dans l'image évoque le fait que « le temps de l'Église est commencée, s'est inséré dans l'histoire »¹¹⁶.

Le dialogue des deux femmes démontre une relation de sincère affection. C'est Marie qui salue Élisabeth et qui affirme que la raison de la visite est « pour avoir consolation » (v. 1230). Élisabeth est très heureuse de voir la Vierge Marie et demande un geste d'affection : « Acolle moi, je te supplie/ Car par ta salutation/ De joye suis toute remplie » (v. 1235-1237). Le lecteur peut facilement associer ces paroles avec le geste d'Élisabeth représenté dans l'illustration. L'allocution a comme sujet l'événement le plus important : l'Incarnation, dont Élisabeth est au courant : « Bien sçay qu'en toy, dame prisie, / Prent le tout puissant son repos./ L'enfant qui en mon corps repose/ M'en donne vraye congnoissance » (v. 1240-1243) La primauté de Jésus par rapport à Jean Baptiste est reconnue par Élisabeth car elle le nomme « fruit de vie » (v. 1238), « le tout puissant » (v. 1241), « celui qui tout cure et monde » (v. 1253), « glorieux fruit » (v. 1254), pendant que son fils est nommé tout simplement « enfant » (v. 1242). En outre, Jean Baptiste fait un geste de soumission envers le Seigneur dans le ventre de sa mère : « Car en mon corps, bien dire l'ose, / Il lui a fait obeissance, / Et sçay bien qu'a toute puissance / Mon fruit s'est mis a deux genoux / Contre le tien, pucelle france, / Qui sera redemptuer de tous. » (v. 1244-1249).

Le tressaillement dont parle Luc¹¹⁷ a été remplacé par une action concrète d'amour et d'obéissance¹¹⁸, action dont l'impact sur les lecteurs est certainement significatif, même si l'agenouillement de l'enfant n'est pas représenté visuellement ici, comme c'est le cas d'autres illustrations¹¹⁹. Le texte et l'image contribuent donc à montrer un épisode invisible aux yeux des récepteurs.

¹¹⁵ « La venue du Fils de Dieu dans le monde créé est signe d'une régénération de la nature. [...] des montagnes, des rochers rappellent que, dans la Bible, les manifestations de Dieu ou théophanies ont toujours lieu sur des sommets », *ibidem*, p. 84.

¹¹⁶ Teresa Pérez-Higuera, *La Nativité dans l'art médiéval*, *op. cit.*, p. 89.

¹¹⁷ « Or, lorsque Elisabeth entendit la salutation de Marie, l'enfant bondit dans son sein et Elisabeth fut remplie du Saint Esprit », Luc, 1, 41.

¹¹⁸ « geste d'adoration involontaire », un « détail auquel nous ne connaissons pas de parallèle en français, si ce n'est dans une autre *Passion* postérieure et dépendante de Mercadé », Jean-Pierre Bordier, *Le jeu de la Passion*, *op. cit.*, p. 56.

¹¹⁹ « On ne se contente plus de figurer les deux embryons ou plutôt les deux *homunculi* immobiles dans le ventre de leur mère : on les représente *en action*, « doublant » pour ainsi dire, les gestes maternels : Jésus debout fait un geste de bénédiction tandis que le petit saint Jean-Baptiste plie le genou devant l'Enfant divin dont il a déjà conscience de n'être que l'humble précurseur », Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, *op. cit.*, p. 200.

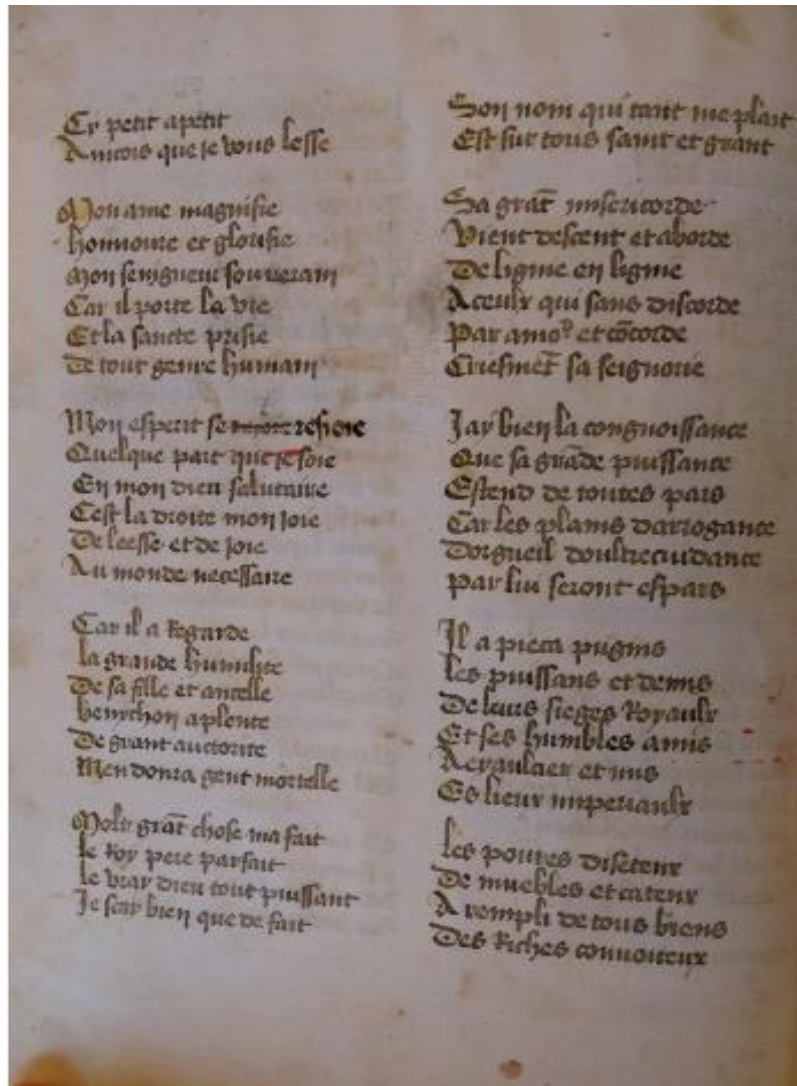


Fig 10. Chanson de Marie, folio 16v.

Après toutes ces louanges adressées à elle et à son Fils, la Vierge répond avec un « dit » (v. 1260), comme dans l'Évangile de Luc (1, 46¹²⁰). Dans la *Passion d'Arras*, la versification de la chanson d'adoration du Seigneur est singulière¹²¹ : les onze strophes

¹²⁰ « Alors Marie dit : « Mon âme exalte le Seigneur et mon esprit s'est rempli d'allégresse à cause de Dieu, mon Sauveur, parce qu'il a porté son regard sur son humble servante. Oui, désormais, toutes les générations me proclameront bienheureuse, parce que le Puissant a fait pour moi de grandes choses : saint est son Nom. Sa bonté s'étend de génération en génération sur ceux qui le craignent. Il est intervenu de toute la force de son bras ; il a dispersé les hommes à la pensée orgueilleuse ; il a jeté les puissants à bas de leurs trônes et il a élevé les humbles ; les affamés, il les a comblés de biens et les riches, il les a renvoyés les mains vides. Il est venu en aide à Israël son serviteur en souvenir de sa bonté, comme il l'avait dit à nos pères, en faveur d'Abraham et de sa descendance pour toujours. », Luc, 1, 46-55.

¹²¹ « Le chant de Marie et celui de Siméon reprennent dans chaque strophe le même système de rimes (a a b a a b) jamais utilisé ailleurs dans la *Passion d'Arras* », Stéphanie Le Briz-Orgeur, *À la recherche d'une écriture dramatique*, op. cit., p. 437.

contiennent six vers chacune, plus courts que le reste du texte¹²². Ce moment musical est différencié visuellement dans le cadre du manuscrit (fig. 10) et représente « la seule prière connue de la Vierge »¹²³. Marie justifie sa réponse sous forme de « dit »¹²⁴ et commence l'éloge de Dieu le Père, qualifié comme « (mon) seigneur souverain » (v. 1265), « Dieu salutaire » (v. 1271), « Le roy, Père parfait,/ Le vray Dieu tout puissant. » (v. 1282-1283). Les actions et les qualités du Roi divin sont mentionnées aussi : « Car il porte la vie/ [...] / de tout genre humain » (v. 1266-1268), « de grant auctorité » (v. 1279), « Son nom qui tant me plait/ est sur tous saint et grant. » (v. 1285-1286), « sa grant misericorde » (v. 1287), « sa seignorie » (v. 1292), « sa grande puissance » (v. 1294).



Fig. 11. « Cy parle Elizabeth a Marie en l'acollant et dit ». Folio 17r.

¹²² Vers de six syllabes.

¹²³ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, op .cit., p. 205.

¹²⁴ « Ce que vous m'avez dit/ Esmeut mon esperit / A demener leesse : / Se veul dicter ung dit, / Cy petit a petit, / Ainçois je vous lesse. » (v. 1257-1262).

La « chanson » (v. 1345) de Marie provoque un geste d'affection de la part d'Élisabeth, très touchée par ses paroles. L'image située en haut de la deuxième colonne du folio 17r, précédée d'une rubrique (« Cy parle Elizabeth a Marie en l'acollant et dit », fig. 11) figure les deux femmes qui s'embrassent tout en se regardant dans les yeux. Le lecteur/spectateur connaît déjà l'intention d'Élisabeth d'embrasser Marie, exprimé peu avant (v. 1235-1237). Cette fois, cet acte d'amour se concrétise grâce à l'effet de la chanson de Marie. Cette dernière met la main sur son ventre afin d'attirer l'attention sur ce qui est le plus important¹²⁵. Le paysage figuré en arrière-plan est légèrement différent par rapport à celui de l'image précédente. Les deux personnages semblent s'être rapprochés de l'église, maintenant visible en totalité. Le contact visuel suggère le fait que les cousines sont en train de discuter, aspect confirmé ensuite par le texte. Élisabeth désigne la prière de Marie comme « canticque » (v. 1323), « langaige de rethorique » (v. 1324), « dictier plain de melodie » (v. 1330) et reconnaît l'inspiration divine grâce à laquelle Marie a été capable de chanter une si belle louange à Dieu.

¹²⁵ « [...] les positions des mains n'ont d'autre but que de mettre en évidence la grossesse, d'attirer le regard sur ce qui est le cœur du message de cette scène biblique : Dieu s'incarne, prend nature humaine dans le sein d'une vierge », Anne Marie Velu, *La Visitation dans l'art, op. cit.*, p. 77.

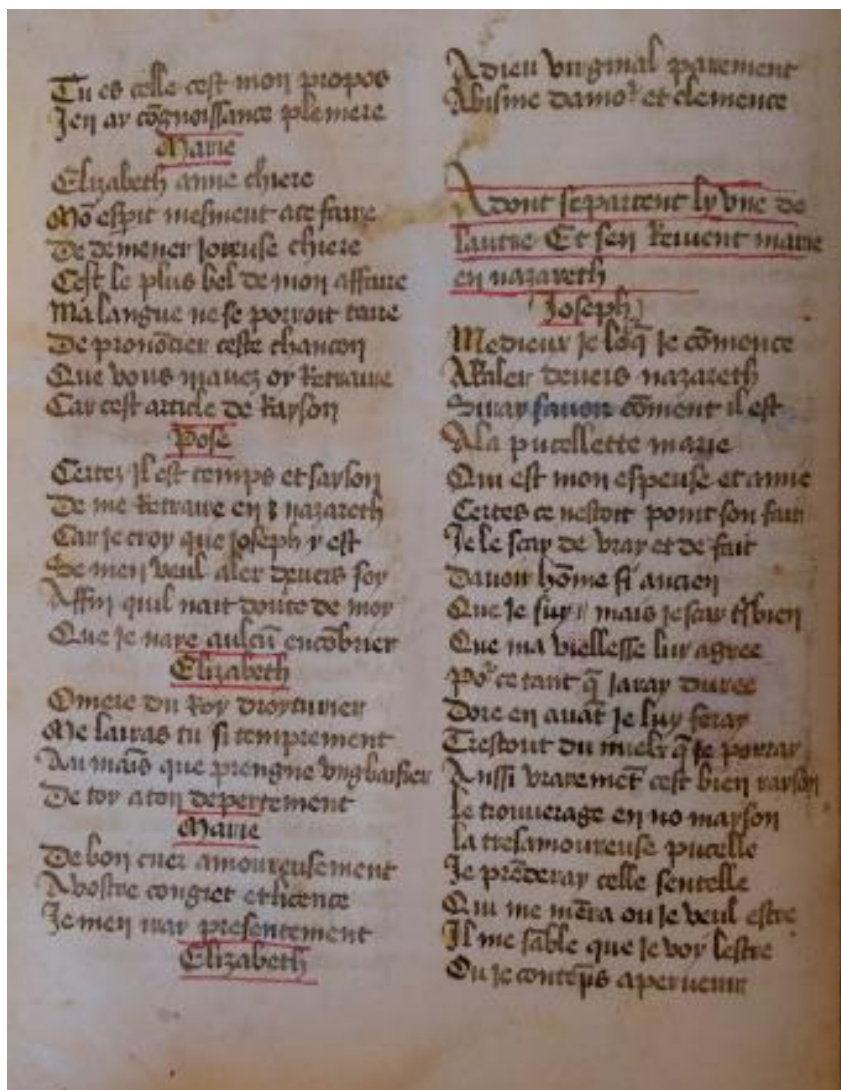


Fig. 12. Folio 17v.

La durée de la visite de Marie chez Élisabeth est de trois mois dans la Bible¹²⁶. Dans le texte de *la Passion d'Arras*, cet intervalle de temps est suggéré par un intermède indiqué au folio 17v (fig. 12). Étant donné que l'action de la pièce doit continuer et le temps ne peut pas s'arrêter, Eustache Marcadé a choisi d'utiliser ce moyen pour indiquer le passage du temps. Ensuite, Marie exprime son désir de partir¹²⁷ aux lecteurs/spectateurs et à Élisabeth. Une didascalie annonce l'arrivée de Marie à Nazareth : « Adonc se partent ly une del aultre, et s'en revient Marie en Nazareth ». Le voyage de retour se réalise de la même manière que le premier et n'est pas illustré en image.

¹²⁶ « Marie demeura avec Elisabeth environ trois mois, puis elle retourna chez elle. », Luc, 1, 50.

¹²⁷ « Certes, il est temps, / De me retraire en Nazareth, / Car je croy que Joseph y est, / Se m'en veul aller devers soy, / Affin qu'il n'ait doute de moy / Que je n'aye aucun encombrer. » (v. 1348-1353).

L'épisode de la Visitation évoque une relation affective entre les deux cousines. Même si toutes les deux enceintes, l'accent a été mis sur l'enfant divin : c'est Jésus, la source de leur joie, c'est lui le Rédempteur conçu par l'Esprit Saint dans le sein de la Vierge Marie. Tous ces aspects-là ont bien été mis en évidence pour que ce message religieux soit transmis aux lecteurs. Les gestes d'affection et le chant de grâce sont des éléments dont le but est d'émouvoir les lecteurs/spectateurs qui assistent à l'événement à travers les images.

2.b.3. Le doute de Joseph

Une fois que le miracle de l'Incarnation a été réalisé, une des premières personnes qui observe la grossesse de Marie est son futur époux. Sa réaction d'incrédulité se justifie en quelque sorte, mais a aussi un rôle de renforcement du message théologique. D'une part, il est absolument normal de mettre en doute le miracle de la conception virginale de Marie, un événement à la fois inédit et invisible, autrement dépassant la raison humaine et faisant donc appel à la foi. En même temps, le repentir de Joseph et son acceptation du rôle de Saint Esprit consolident la foi des récepteurs dans le mystère de l'Incarnation.

Cet événement est illustré par trois images (folios 18r, 18v et 19r) et commence au moment où Marie revient à Nazareth. Joseph, à travers un monologue, révèle des détails concernant leur futur mariage et leur type de rapport, qui est plutôt celui d'un père à sa fille. Son discours accentue sa vieillesse par rapport à la « pucellette Marie » (v. 1367) et affirme même que Marie n'aurait pas voulu et dû avoir un mari si vieux : « Certes, ce n'estoit point son fait, / [...] / D'avoir homme si ancien » (v. 1368-1370). Tout de même, l'âge n'est pas forcément un obstacle : « ma vieillesse lui agrée » (v. 1372). Joseph avoue qu'il va faire des efforts pour satisfaire sa femme : « Dore en avant je luy feray / Trestout du miex que je pouray » (v. 1374-1375). Paradoxalement, le père adoptif du Christ désigne sa femme comme étant « la tres amoureuse pucelle » (v. 1378). Le texte ne nous dit pas pour quelles raisons Marie a épousé Joseph et ne mentionne pas non plus leur mariage. En tout cas, leur relation est basée sur le respect réciproque et n'a rien d'un amour érotique.



Fig 13. Folio 18r. « Cy regarde Joseph Marie et est molt esbahis de ce qu'elle est enchainée ».

La rencontre de la Vierge avec Joseph dévoile à ce dernier la grossesse de Marie : « Cy regarde Joseph Marie et est molt esbahis de ce qu'elle est enchainée ». L'image (fig. 13) figure les deux personnages en train de discuter. La présence de l'arbre dans la partie droite, illustré aussi dans l'image no. 11, rappelle le péché originel, et justifie pour les lecteurs les événements présents : l'Incarnation du Verbe est la seule solution afin que la faute d'Adam soit rachetée. La différence d'âge est bien visible : Joseph est un vieillard, pendant que les traits de la Vierge indiquent le fait qu'elle est très jeune. La position du corps de la Vierge – le regard dirigé vers le bas, les yeux presque fermés, les mains contre la poitrine – démontre le respect et la soumission à son mari. À l'encontre de cette attitude humble, le geste de Joseph suggère un sentiment de mécontentement et de surprise à cause de la grossesse de Marie,

légèrement visible dans l'illustration. Cette posture contredit la promesse de soumission exprimée dans le texte par Joseph car il s'agit d'une situation exceptionnelle : il soupçonne que sa femme l'a trompé et ne peut pas contrôler ses émotions.

Après la constatation que Marie est enceinte, Joseph exprime sa surprise, mais il ne s'adresse pas à sa femme, même si elle est présente à côté de lui. Le mari qui se croit trompé tient un monologue plutôt pour les lecteurs en révélant son chagrin et son étonnement, ce qui est une manière de confronter ces dernières à des émotions humaines, compréhensibles mais aussi inadéquates dans ce contexte miraculeux : « Hélas ! Que m'est-il advenu ? / M'espeuse et amie est ençainte ! » (v. 1387-1388). Le premier problème qu'il pose est la honte publique, à cause de laquelle il est obligé de la quitter : « Il m'en fault aller, c'est contraincte, / Car tout le monde sçaroit bien / S'elle a enfant qu'il n'est point mien » (v. 1389-1391). La punition pour une action pareille est « mortel dommage » (v. 1397). Il considère qu'il est contraint de la quitter et à cause de cela, il ne cache pas sa tristesse car il aimait vraiment Marie (« que j'amaye d'amour entiere » v. 1413), qu'il caractérise comme « pucelette plaisant » (v. 1414) et « fille douce et piteuse » (v. 1419). Dans la deuxième partie de son discours, il fait appel à l'aide de Dieu car il se trouve dans une situation difficile. Même s'il est convaincu de la faute de sa femme, il déplore le sort de Marie et prie pour elle : « En ta garde je le commande » (v. 1422), « Helas ! vray Dieu roy tout puissent/ Veuillez le au besoing secourir » (v. 1416-1417).

Ce problème de la grossesse n'est pas discuté par le mari et la Vierge n'a pas l'occasion de se justifier. Après le monologue de Joseph, Marie ne communique pas avec lui, mais fait une prière au Christ tout en connaissant les suspicions de son époux. Chaque personnage parle à un tiers, Joseph aux hommes (le public), et Marie à Dieu, aspect qui souligne la différence entre la compréhension humaine et le plan divin. Ses paroles adressées à Dieu le Père sont une sorte de résumé de ce qui s'est passé et une justification est faite plutôt pour les lecteurs que pour Dieu, qui connaissait certes la situation. La Vierge mentionne la conception miraculeuse et demande l'aide divin : « Conforte moy, père puissant, / Fais moy revenir mon mary » (v. 1440-1441).

Vne fille douce et pieuse
 En jugement dot faire femme
 Son corps y moit layder honteuse
 En grande jele comade
 Autrement se ny dor boulon
 Grief desplaisir me fait dolon
 Si qui me fault seposer
 Dieu par son meubigne pouon
 Me veulle bien reconforter
Marie
 Pere puiffat qui tout creas
 Drez l'amebrance de moy
 Tu feras bien que tu me voias
 Par ton hault roium octior
 Ton messagier qui sans effroy
 Me vint annoncer la nouvelle
 Qu'au bint et proceda de toy
 Amoy qui suis ton a. . . celle
 Or a mo mary suspiation
 De ce que jay concipt enfat
 Et aor po. . . alle occasion
 Il sen soit alez maintenant
 Conforte moy pere puiffant
 Fais moy keuer mon mary
 Fais po. . . dieu qui soit reconforter
 Ce dont il est triste et mary
Dieu
 Gabriel en fant et amy

Vint en la pie de tante lie
 A Joseph le peur de marie
 Car il est en doute moit grant
 De ce que a concipt enfant
 Et de fait il sen est ale
 Va se liu dist q cest mon gre
 Qu'il sen retourne avec la dame
 Qui est sainte de corps a dame
 Et lenfant quen elle aperait
 Est du saint esprit concipt
 Or va tost se le se comande
Gabriel
 Autre chose se ne demande
 Ne daultre biens se nar desir
 Fors da complir to. . . saint plaisir
 Je men vor faire ton message

Adont vient l'ange a Joseph
 qui est endormie tout
 reconfortes et liu dist

Joseph entens a mon langage
 Car dieu te made de par moy
 Que tu ne soyes en anoy

Fig. 14. La rubrique qui annonce l'arrivée de l'ange à Joseph, folio 18v.



Fig. 15. Folio 19r. « Adont vient l'angle a Joseph qui est endormis tout desconfortes et lui dist »

Le secours céleste ne tarde pas. L'ange Gabriel a une autre mission cette fois. La rubrique : « Adont vient l'angle a Joseph qui est endormis tout desconfortes et lui dist » est située en bas du folio 18v (fig. 14) et est suivie par les trois premiers lignes de l'allocution de l'ange. À l'image mentale que le lecteur s'est créée s'ajoute une illustration en haut du folio 19r (fig.15) : Joseph est en train de dormir dans un cadre extérieur, sous un arbre, pendant que l'ange Gabriel est situé dans la partie supérieure gauche faisant un signe d'élocution. La posture de Joseph indique la tristesse et la mélancolie. Le message de l'ange le réconfortera :

Car c'est Dieu le roy tout puissant
A qui tout est obeysant,
Qui est conceps en la pucelle,
Non point par œuvre naturelle,
Mais par la vertu haulte et digne
De la concordance divine (v. 1468-1773).

L'effet de cette révélation apparaît tout de suite : Joseph se réveille et grâce à un autre monologue, affirme qu'il va rejoindre Marie. La réconciliation des deux est représentée par une autre image, précédée d'une rubrique en bas de la deuxième colonne du folio 19r : « Cy vient Joseph a Marie et lui requiert mercy et dit ». L'illustration (fig. 16) figure le personnage de Joseph en train de se mettre à genoux devant sa femme pour lui demander pardon. Ses gestes – la main sur la tête – indiquent clairement le repentir et le désir d'être excusé. Marie, visiblement enceinte, le reçoit avec les bras ouverts, son visage exprimant la joie et la sérénité.



Fig. 16. Folio 19v. « Cy vient Joseph a Marie et lui requiert mercy et dit ».

Les paroles de Joseph renforcent le message visuel. Il s'excuse trois fois : « Pardonne moy » (v. 1501, 1503, 1509) et n'arrête pas d'adresser des louanges à Marie : « dame tres recommandée » (v. 1494), « vierge plaisant, courtoise et gente » (v. 1504), « pucelle de haut

pris » (v. 1505). En outre, il est conscient du rôle très important de la Vierge dans la Rédemption des hommes : « Qui portes la sainte portée/ [...] / Par qui genre humain racheté/ Sera de la prison obscure » (v. 1496-1499). Marie le pardonne et le désigne par « père » : « Mon pere, je le vous pardonne, / Le tres bien soyez revenu » (v. 1512-1513).

La première apparition du père adoptif de Jésus dans le cadre de la pièce signale quelques traits principaux – dévotion pour Dieu, vieillesse, bonté, un profond respect pour la Vierge Marie. Son doute est une réaction humaine normale et justifiable : il éprouve des émotions négatives face à cet événement inattendu avant d’être capable de comprendre le mystère. Les lecteurs peuvent facilement s’identifier avec le personnage de Joseph et comprendre son attitude, ce qui renforce la difficulté humaine d’interpréter les desseins divins.

2.b.4. Le voyage à Bethléem et la naissance du Christ



Fig. 17. Folio 24v. « Cy raconte Joseph a Marie la maniere comment l’empereur a fait son edict ».

Après que la décision du recensement a été annoncée, Joseph décide de faire le voyage à Bethléem. Toujours par un monologue, il informe le public de ses intentions :

Je lo que m'en voise querre
Marie m'espeuse et m'amie
Affin que nous alons bon erre
Devers la cité seignourie
De Bethléem ; moult esbahie
Sera quant je lui conteray. (v. 1819-1824).

La seule image en lien avec le déplacement du couple représente le moment où Joseph relate à Marie l'annonce de l'empereur : « Cy raconte Joseph a Marie la maniere comment l'empereur a faict son edict ». L'illustration (fig. 17) située en bas de la première colonne du folio 24v figure les deux personnages dans un milieu naturel. Joseph, par la position de son corps, non seulement « raconte » à Marie l'édit de l'empereur, mais indique aussi la prochaine action à faire : la nécessité d'un départ immédiat. Il tourne le dos à sa femme, le geste de sa main pointe la direction à suivre et son pied suggère que le premier pas est en train de se faire. La Vierge Marie fait un geste d'élocution, comme si elle approuvait la décision de son mari. Les deux personnages sont séparés par un arbre vert situé au milieu de l'illustration, élément récurrent dans les images précédant la Nativité. Il peut être interprété comme un signe annonciateur de l'enfant divin.

Les désignations utilisées (« Ma seur », v. 1825, « Dictes, frere, je vous orray », v. 1827) et la réponse obéissante de Marie (« Or alons, de par Dieu ce soit, / Puisque aler nous y convient » v. 1849-1850) confirment une nouvelle fois que les deux époux ont une relation fraternelle. Joseph promet à sa femme son aide au moment de l'accouchement et décide de partir à cet instant-là, sans trop penser aux aspects matériels : « Dieu nous sçara bien conforter/ En tous noz besoings et affaires, / Et toutes choses nécessaires/ Pour vous et pour vostre portée/ Vous donra. Soyez confortée, / Ma seur, ma compaigne et amie » (v. 1867-1872). Le voyage jusqu'à Bethléem n'est pas représenté en images¹²⁸ et se déroule dans l'espace de quelques vers : « Or alons, que Dieu nous convoye ! / Ma seur, ma dame et ma maistresse, / Ayez en vous joie et léesse. / Ve cy Bethléem la cité / Qui est de grant autorité. » (v. 1875-1879). La recherche d'un logement n'est pas détaillée non plus, car après leur arrivée, ils vont directement à l'étable que Joseph a trouvée.

¹²⁸ « [...]il [l'épisode du voyage de Nazareth à Bethléem] a été éliminé par l'art chrétien parce qu'il faisait double emploi avec la Fuite en Egypte avec laquelle on l'aurait aisément confondu. Les deux scènes sont en effet identiques, à cela près que dans l'une la Vierge porte son enfant dans son sein et que dans l'autre elle le porte sur les bras. », Louis Réau, *Iconographie de la Bible*, op. cit., p. 216.



Fig. 18. Folio 25v. « Cy revient Joseph a Marie qui se complaint de ce qu'il n'a trouvé logis, sinon en une viese estable qu'il lui monstre ».

La rubrique : « Cy revient Joseph a Marie qui se complaint de ce qu'il n'a trouvé logis, sinon en une viese estable qu'il lui monstre » est située au milieu de la deuxième colonne du folio 25r et indique deux actions : la recherche sans succès d'une demeure et l'arrivée à une vieille étable. Cette fois, un changement s'opère au niveau de l'ordre des éléments : la rubrique est suivie des explications de Joseph concernant le logement, et l'image est située à la fin de son exposé. L'image du folio 25v (fig.18) figure le personnage montrant l'étable à sa femme. Le trajet jusqu'à Bethléem a donc été réalisé à pied. Évidemment, Marie accepte d'y rester car le moment de l'accouchement arrive bientôt : « Car j'enfanteray temprement/ J'en sens en moy bonne apparence. » (v. 1905-1906). Un arbre, élément récurrent, sépare les deux personnages, et le passage de l'espace extérieur vers un espace à moitié ouvert est marqué par la présence d'un deuxième arbre, situé à la limite des deux milieux et qui indique l'arrivée dans le monde de l'enfant Jésus.

L'action est suspendue pour une courte période de temps, afin que les deux futures sages-femmes fassent leur apparition dans la pièce. Une rubrique nous indique un fait divers, deux femmes se dirigent vers Bethléem : « Cy apres sont deux femes qui s'en vont en Bethleem », mais ce fait n'est pas représenté. Il s'agit de Salomé et Zébel, qui décident de partir dans la cité exactement au moment où Marie et Joseph entrent dans l'étable. Tout de suite après, Marie affirme qu'elle va accoucher et demande à son « frere » et « amy » (v. 1928) : « Querir femmes pour moy aidier/ Combien que je n'en ay mestier, / Mais pour les coustumes tenir » (v. 1936-1938). La Vierge Marie déclare avoir besoin des femmes pour l'aider mais en même temps elle souhaite seulement respecter les coutumes, car leur présence n'est pas nécessaire. Joseph, obéissant, répond à cette demande à l'instant : « Adont s'en va Joseph querir femmes pour estre al enfantement ».



Fig. 19. Folio 26v. « Cy vient Joseph as deux femmelettes et leur dit ».

Étant donné que le moment de la naissance de Jésus approche, Dieu prépare l'événement dans le ciel. En conséquence, l'action se suspend de nouveau pour que le Roi divin envoie saint Michel et les autres anges « enluminer ce lieu » (v. 1957). Entretemps, Joseph tient un monologue, aperçoit les deux femmes, Salomé et Zébel, et s'approche d'elles : « Cy vient Joseph as deux femmelettes et leur dit ». Après que Joseph leur explique la situation, au milieu de la première colonne du folio 26v, l'illustration (fig. 19), qui est très dynamique, figure le mari de la Vierge qui invite les deux femmes à venir aider Marie. Elles acceptent et une rubrique nous indique la scène suivante : « Adont se partent pour venir au lieu ou est Marie a genoux devant son enfant qui est nez et est acompaigniez de plusieurs anges qui rendent grant clarté et font grant melodie ». La rubrique indique le déplacement des trois personnages et en même temps explique la situation dans laquelle ils ont trouvé Marie dans l'étable : elle a donné naissance au Fils de Dieu et est en train de l'adorer en présence des trois être surnaturels, les anges¹²⁹. Cette rubrique a le rôle de déplacer dans l'esprit du lecteur le lieu de l'action : de l'extérieur vers l'intérieur et de laisser dans l'ombre ces personnages afin de mieux mettre en lumière le personnage central de la scène, l'enfant divin, autour duquel Marie et les anges sont agenouillés. Nous ne savons pas tout de suite de quelle manière Joseph et les deux femmes ont réagi face à cette scène car l'image qui suit, située en bas de la deuxième colonne du folio 26v est précédée par les mots : « Marie a genoux ». La disposition des deux images (fig.19 et 20) sur le même folio est particulière (fig.21). La main de Joseph indique aux sages-femmes l'image où Marie adore son Fils : cela crée un effet de continuité pour les lecteurs/spectateurs.

¹²⁹ « Cependant, à partir du XV^e siècle, il arrive fréquemment que se joignent aux anges qui volent dans le ciel au-dessus de l'étable d'autres anges agenouillés à l'intérieur, les mains jointes, adorant le nouveau-né. [...] Le fait qu'ils soient souvent trois, mis à part le symbole de la Trinité, a incité à les identifier aux archanges Gabriel, Michel et Raphaël. », Teresa Pérez-Higuera, *La Nativité dans l'art médiéval*, op. cit., p. 145.



Fig. 20. Folio 26v. « Adont se partent pour venir au lieu ou est Marie a genoux devant son enfant qui est nez et est acompaigniez de plusieurs angeles qui rendent grant clarité et font grant melodie ».



Fig. 21. Folio 26v.

L'illustration (fig. 20) figure la Vierge à genoux devant Jésus nu, posé sur des pailles : il s'agit de la première image du Christ enfant. À l'événement participent aussi des êtres célestes qui l'adorent, trois anges ailés dont la taille est moindre que celle de la Vierge. Les quatre personnages appartenant aux mondes différents gravitent autour du Christ. La pauvreté du lieu où le Christ est né est suggérée par une construction plutôt ouverte : il n'y a pas de fenêtres ou de portes et les briques de forme rectangulaire donnent l'impression d'une

ruine¹³⁰, signe de l'état du monde au moment où l'enfant divin naît. Dès sa venue dans le monde, le Christ est associé à l'émotion du chagrin¹³¹. Il n'y a pas d'espace intérieur ; en conséquence, les personnages sont représentés presque à l'extérieur, à l'entrée dans l'étable. La Vierge Marie se trouve dans un état d'adoration envers son enfant, à genoux¹³², sa principale préoccupation étant l'émerveillement devant ce miracle. La nudité de l'enfant renvoie au but de son existence terrestre, la Passion : « L'Enfant nu dans une pauvreté absolue préfigure l'homme des douleurs, le Serviteur souffrant [...] La naissance du Christ évoque et annonce sa Passion »¹³³. La courte prière de Marie adressée à l'enfant nous apprend sa soumission totale à la puissance divine (« createur de firmament », v. 1993 ; « roy prudent » v. 1994) et les conditions dans lesquelles la Vierge Marie a accouché : « De moy a pris ta naissance/ Sans ce qu'aucune pesance, / Ne grevance, / Aye senti nullement. » (v. 1997-2001).

Joseph, en arrivant avec les sages-femmes, affirme le statut de l'enfant (« L'enfant de grande dignité/ Qui est createur proprement / De la terre et du firmament » v. 2011-2013) et insiste sur la virginité de Marie :

Creez que l'enfant que vous veez
 Est maintenant de *vierge* neez,
 Car ma femme est *vierge* et *pucelle*
 De Dieu mere, fille et ancelle,
Vierge est devant l'enfantement,
Vierge en enfantant dignement,
 Et *vierge* aprez toujours sera,
Virginité lui demourra » (v. 2014-2021) ;
 Car *vierge* elle a esté enchainée » (v.2023) ;
 Son integral *virginité*,
 Sa *virginal* integrité » (v.2036-2037).

¹³⁰ « Dans les représentations des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles, une simple chaumière abrite les personnages, son état d'abandon étant exagéré avec de grandes ouvertures dans le toit de paille, mal soutenu par des poteaux délabrés et des poutres en bois. », Teresa Pérez-Higuera, *La Nativité dans l'art médiéval*, op. cit., p. 104.

« [...] les ruines sont le signe du monde ancien qui s'écroule à l'avènement du monde nouveau marqué par la naissance du Christ », Madeleine Félix, *Le livre des Rois Mages*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000, p. 108.

¹³¹ « Toute la tradition chrétienne proclame que la naissance du Christ se situe d'emblée au cœur de la souffrance et de la mort (cf. Col 1, 15-18) », Liliane Vezin, *La beauté du Christ dans l'art. La gloire et la croix*, Paris, Éditions Mame, 1997, p. 13.

¹³² « D'après une idée très ancienne, puisqu'on en trouve la trace dans la mythologie grecque, la posture à genoux était censée faciliter l'accouchement », Louis Réau, *Iconographie de la Bible*, op. cit., p. 224.

¹³³ Liliane Vezin, *La beauté du Christ dans l'art*, op. cit., p. 16.



Fig. 22. Folio 27v. L'incrédulité de Salomé.

Même si le discours de Joseph est adressé en principe à Salomé et à Zébel, ses répétitions concernant le « ventre virginal » (v. 2030) de sa femme ont pour rôle de souligner la naissance extraordinaire de Jésus aux lecteurs/spectateurs. Cette mise en évidence de la virginité de Marie crée une prise de conscience du miracle qui vient de se passer et en même temps déclenche l'incrédulité d'une des deux femmes, Salomé. Les spectateurs peuvent s'identifier facilement à ce personnage : croire qu'un enfant est né d'une mère vierge est un fait inconcevable. Pourtant, les lecteurs ont l'occasion de voir l'invisible à travers les personnages de fiction et à leurs réactions. Afin de croire, Salomé a besoin d'un signe : « Ho !

Je sçaray/ Assez tost se vous distes vray. / Je toucheray ma main sur lui/ Et s'il est Dieu, tant qu'est a my, / Je veul qu'il me face aucun signe. » (v. 2055-2058). Au folio 27v (fig. 22) la conséquence de sa méfiance – le dessèchement de la main – est mentionnée deux fois. D'abord, par une didascalie sans image (« Adonc atouche Salomé l'enfant Marie et sa main ly en roisidist »). À ce moment-là, l'action est déjà faite et pourtant, une rubrique d'image annonce de nouveau le manque de foi de Salomé : « Cy est comment Salomé perdi sa main en atouchant l'enfant Jhesus par incredulité present la Vierge Marie, Joseph et Zebel ». Les deux précisions de la main desséchée de Salomé soulignent un aspect essentiel : il ne faut pas douter de la virginité de Marie et de la toute-puissance de Dieu.



Fig. 23. Folio 27v. « Cy est comment Salomé perdi sa main en atouchant l'enfant Jhesus par incredulité present la Vierge Marie, Joseph et Zebel ».

L'image située sur la deuxième colonne du folio 27v (fig. 23) figure les personnages autour de l'enfant divin, qui est au centre de l'attention. Nous remarquons la présence des animaux dans l'étable, détail qui manquait de l'image précédente de la Nativité¹³⁴.

¹³⁴ « Dans l'exégèse symbolique, le bœuf et l'âne sont les préfigures des *deux Larrons* entre lesquels Jésus fut crucifié ou encore des *Juifs* ou des *Gentils* », Louis Réau, *Iconographie de la Bible*, op. cit., p. 228.

L'illustration fait le lien entre une action passée et une action future et entre deux mondes différents : au coin supérieur à droite, près du toit de l'étable, Dieu est en train de discuter avec l'ange Uriel. La mission de l'ange est d'expliquer à Salomé qu'elle doit se prosterner devant le Fils de Dieu pour obtenir la guérison de la main. Après le discours de l'ange adressé à Salomé – le lecteur ne peut pas voir de quelle manière cela se passe car seulement l'arrivée d'Uriel est mentionnée : « Adont vient Uriel et dit », cette dernière ne lui répond pas et tient une sorte de monologue pour elle-même, les personnages présents et pour le public : « Las ! Que j'ay esté poursenée/ Et plaine d'incrédulité !/ Ce que l'angle m'a endicté/ Je vorray faire sçavoir/ Se garison porray avoir. » (v. 2083-2087).



Fig. 24. Folio 28r. « Cy est Salomé toute sanée de sa main et dit ».

Le toucher de la main de Jésus est annoncé par une didascalie : « Adont se met a genoux et atouche a l'enfant et dit ». Salomé s'adresse à l'enfant Jésus en lui demandant

pardon et en reconnaissant en lui le « vray doulz Dieu, pere parfait » (v. 2088). La guérison a lieu tout de suite : « Cy est Salomé toute sanée de sa main et dit ». Au folio 28r, en haut de la deuxième colonne, l'image (fig. 24) fait encore une fois le lien entre le moment passé et le moment présent : la présence de l'ange dans la partie droite en haut de l'étable suggère le message transmis à Salomé – par le geste qu'il fait, le messager divin invite la femme à toucher l'enfant et croire en lui – et l'action présente, la guérison de la main de Salomé.

La scène est empruntée au texte apocryphe *l'Évangile du Pseudo-Matthieu*. Eustache Marcadé a légèrement adapté les détails concernant l'incrédulité de Salomé. Pendant que dans *La Passion d'Arras* la sage-femme touche l'enfant Jésus et attend un signe pour croire qu'il est vraiment le Fils de Dieu, dans l'évangile apocryphe la situation est un peu différente :

[...] entendant ces paroles, une autre sage-femme nommée Salomé dit : Certes, moi je n'y croirai pas, à moins que je ne l'aie constaté moi-même. Et, s'étant approchée de Marie, elle lui dit : 'Permits que je t'examine, afin que je sache si les paroles que Zahel m'a adressées sont vraies'. Après que Marie l'eut autorisée à l'examiner, dès qu'elle eut retiré sa main droite, celle-ci se dessécha [...]¹³⁵.

Pourquoi Eustache Marcadé a choisi d'insérer l'histoire des deux sages-femmes dans l'épisode de la Nativité ? Quel est leur rôle, étant donné que la Vierge n'a pas eu besoin d'aide et a donné naissance à Jésus sans souffrance¹³⁶ ? Certes, cet épisode met en contraste la foi de Zébel à l'incrédulité de Salomé et « rappelle les événements de Nazareth : Joseph non plus n'avait pas cru à la virginité de Marie et, sur la prière de cette dernière, un ange lui avait été envoyé pour le convaincre »¹³⁷. Les deux femmes incarnent aussi, dans l'économie du mystère et du manuscrit, deux types de réactions possibles face au miracle de l'Incarnation : un personnage qui croit et voit l'invisible, l'autre qui doute. Elles sont les premières à adorer l'enfant, à part les trois anges qui ont assisté à la naissance, et ouvrent le chemin des bergers et des mages¹³⁸.

¹³⁵ *Évangile de l'Enfance du Pseudo-Matthieu*, texte traduit, présenté et annoté par Jan Gijssels, dans *Écrits apocryphes chrétiens I*, édition publiée sous la direction de François Bovon et Pierre Geoltrain, Paris, Gallimard, 1997, p. 133.

¹³⁶ « La présence des sages-femmes est niée par Saint Jérôme qui affirme que Marie, ayant enfanté sans douleur, n'eut besoin d'aucune aide », Louis Réau, *Iconographie de la Bible*, op. cit., p. 221.

¹³⁷ Jean-Pierre Bordier, *Le jeu de la Passion*, op. cit., p. 382.

¹³⁸ « De même que les femmes sont là pour attester dans la scène inférieure la Résurrection du Sauveur et pour transmettre la nouvelle aux apôtres, deux femmes, deux *obstetrices*, sont là pour témoigner de sa naissance et pour introduire auprès de lui pasteurs et mages », Hélène Toubert, « La Vierge et les sages-femmes. Un jeu iconographique entre les Évangiles apocryphes et le drame liturgique », dans *Le culte de Marie dans la société médiévale*, études réunies par Dominique Iogna-Prat, Eric Palazzo, Daniel Russo, Paris, Beauchesne, 1996, p. 342.

La naissance extraordinaire de Jésus est mise en évidence grâce à la présence des deux sages-femmes¹³⁹. La Nativité du Christ contient beaucoup de détails à but didactique – le doute de Joseph et de Salomé ne font que renforcer la vérité du miracle¹⁴⁰. La présence des anges parmi des personnages humains et leur intervention dans le cadre de la pièce, ainsi que les « coïncidences » provoquées par l’auteur – par exemple la décision des sages-femmes d’aller en ville exactement au moment où Joseph est sorti chercher de l’aide pour sa femme enceinte afin de provoquer leur rencontre – ne sont pas surprenantes pour les lecteurs du XV^e siècle.

¹³⁹ « La raison d’être théologique de cette légende était de prouver l’enfantement surnaturel du Christ, fils de Dieu, en produisant le témoignage de deux commères particulièrement expertes en accouchements. La méfiance et l’incrédulité de l’une d’entre elles n’ajoutait que plus de poids à son témoignage, de même que l’expérience tactile du sceptique saint Thomas, plongeant sa main dans la plaie du Christ, était interprétée comme la preuve la plus convaincante de la Résurrection », Louis Réau, *Iconographie de la Bible, op. cit.*, p. 221.

¹⁴⁰ Estelle Doudet, *Moralités et jeux moraux, le théâtre allégorique en français. XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

2.b.5. L'adoration des bergers



Fig. 25. Folio 28r. « Cy vient l'angle aux pastouriaux annoncer la Nativité de Jhesu Christ et dit : *Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus etc.* ».

Cet épisode occupe à peu près 250 vers (v. 2113-2364) et est illustré par deux images (folios 28r et 30v). Après la naissance de Jésus, c'est Dieu le Père qui « provoque » en quelque sorte la présence des bergers dans l'étable de Bethléem en envoyant l'ange Gabriel leur annoncer la Nativité. Le moment de l'annonce est représenté par une image au folio 28r, précédée par une rubrique : « Cy vient l'angle aux pastouriaux annoncer la Nativité de Jhesu Christ et dit : *Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus etc.* ». L'illustration (fig.25), située sur la deuxième colonne du folio 28r, figure un paysage diurne. Au premier plan, nous observons une pauvreté et simplicité des lieux : deux bergers, une femme en train de filer la laine au fuseau et un enfant gardent le troupeau de moutons, dispersé derrière eux dans un cadre plus éloigné. La forme ronde de la colline fait penser au ventre de Marie, qui vient d'accoucher, et les moutons y présents préfigurent le futur sacrifice du Christ. L'ange Gabriel

pénètre dans ce monde paysan et est illustré dans la partie supérieure : ses mots, annoncés précédemment dans la rubrique, sont représentés visuellement sur un rouleau.

L'annonce de l'ange débute avec une louange à Dieu¹⁴¹. La nouvelle de la naissance de Jésus¹⁴² est suivie par un ordre : « En Bethléem vous en yrez » (v. 2141). Gabriel leur donne des indications précises sur ce qu'ils doivent faire :

Alez, et se le aourez
Et comme vo Dieu honnourez.
Dieu le veult et se le vous mande,
Et de par moy le vous commande
Que lui offrez a vo pouoir
De ce que vous porrez avoir. (v. 2147-2152).

Ces paroles constituent une obligation car c'est le commandement de Dieu, contrairement à la Bible¹⁴³.

De quelle manière les bergers réagissent-ils face à cette apparition inhabituelle ? Ont-ils immédiatement accepté que l'enfant dont l'ange a parlé est le Rédempteur ? De façon surprenante, ils ne s'émerveillent pas de cette annonce, comme s'ils étaient habitués avec la présence des êtres surnaturels. Sans mettre en doute la véracité des faits relatés par l'ange, le premier berger, Robechon, pose d'une manière très brusque le problème de la lumière : « Et ou prent on tant de chandoilles ? » (v. 2154). Le personnage ne comprend pas la source de la lumière et représente une figure de projection possible pour les récepteurs, qui doivent apprendre à aller au-delà du visible. Un autre, Gontier, lui répond avec conviction : « C'est clarté du ciel de lassus » (v. 2155) et le troisième, Gombaut, reprend l'idée du premier : « Et ou prent on tant de chandoilles ? » (v. 2160). Nous remarquons un manque de correspondance entre le texte et l'image. Si dans le texte nous avons trois personnages qui discutent de ce qu'ils ont vu, les bergers représentés dans l'illustration sont au nombre de deux. Cet aspect se justifie par le désir d'accorder le couple de personnages avec Marie et Joseph¹⁴⁴. La femme et l'enfant apparaissant dans l'image ne participent pas aux discussions et font partie du paysage campagnard. Étant donné que les bergers parlent du fait qu'ils n'ont pas de chandelle, le

¹⁴¹ « Gloire et loenge aux Dieu de cieulx/ Qui vit et regne en Trinité, / Et en terre paix avec ceulx / Qui sont de bonne volenté ! » (v. 2130-2133).

¹⁴² « Pastours, menez joyeuseté / Car je vous aporte nouvelle/ De toutes aultres la plus belle : / Vray est que Dieu qui tout créa/ [...] / De vierge mère pris naissance » (v. 2134-2140).

¹⁴³ « L'ange leur dit : « Soyez sans crainte, car voici, je viens vous annoncer une bonne nouvelle, qui sera une grande joie pour tout le peuple : Il vous est né aujourd'hui, dans la ville de David, un Sauveur qui est le Christ Seigneur », Luc, 2, 10-11.

¹⁴⁴ « Il fut admis que les Bergers étaient au nombre de trois, pour faire pendant aux Rois Mages. Toutefois ils ne sont souvent que deux pour correspondre aux couples de Marie et Joseph, du bœuf et de l'âne. », Louis Réau, *Iconographie de la Bible, op. cit.*, p. 234.

moment de l'annonce de l'ange est nocturne. La naissance du Christ va apporter la vraie lumière sur la terre.

Une seule proposition de Robechon marque l'étonnement¹⁴⁵, après laquelle les pasteurs ne se doutent un instant de ce que l'ange leur a annoncé et décident d'aller voir l'enfant, qu'ils reconnaissent comme Dieu qui « est nez sur terre » (v. 2168). Ils ne se soucient pas des moutons et pensent plutôt aux dons qu'ils vont offrir à l'enfant divin : une pomme, une houlette et une « gipessiere » (v. 2201). Dans leur discussion, aucun déplacement concret n'est mentionné : « Puis qu'ensi va, or alons tos » (v. 2202). L'expression de l'intention de partir est suffisante pour suggérer leur déplacement dans l'espace. Trois vers après, l'arrivée à Bethléem est décrite toujours par des mots pour transmettre l'idée que le trajet a déjà été fait :

Que c'est ? C'est Bethléem (v. 2205)
Or bien assez tost y serons (v. 2208)
Ve cy la ville, or y entrons (v. 2211)

Le texte ne précise pas comment les bergers ont trouvé l'étable où Jésus est né. Le moment de leur entrée dans la chaumière est marqué par l'intervention de Joseph. Vu que son aide n'a pas été nécessaire pendant l'accouchement de sa femme, son rôle est réduit à un simple spectateur. Au moment où les bergers arrivent à la porte de l'étable, Joseph se rend utile en se comportant comme le maître de maison. C'est lui qui les accueille et les invite à entrer : « Oy, venez, je vous menray/ Et l'enfançon vous monstreray » (v. 2240-2241) et les trois pasteurs reconnaissent son autorité : « Alez devant, nous vous sieuvrons » (v. 2250). Le mari de la Vierge introduit les nouveaux arrivés et présente leurs intentions à la mère : « Dame, ve cy trois compaignons/ Qui sont ce me semble pastours/ [...] / Viennent aourer vostre enfant » (v. 2251-2256).

¹⁴⁵ « Oncques ne vis choses pareilles. » (v. 2161).



Fig. 26. Folio 30v. « Cy monstre Marie son enfant as trois pastours lesquelz sont en genoux et font present le premier de sa panetire, le II^e de sa houlette et le III^e d'une pome ».

Une rubrique en bas de la deuxième colonne du folio 30r annonce la rencontre des bergers avec l'enfant Jésus : « Cy monstre Marie son enfant as trois pastours lesquelz sont en genoux et font present le premier de sa panetire, le II^e de sa houlette et le III^e d'une pome ».

L'image (fig. 26), en haut de la première colonne du folio 30v, figure à nouveau deux bergers et non pas trois. Les deux couples de personnages – Marie et Joseph, les deux bergers en train d'adorer l'enfant divin – sont mis en évidence grâce à leur positionnement face à face. Les pasteurs sont à genoux pour vénérer le Christ et seulement un des trois dons est visible dans l'image – le bâton de berger, symbole qui annonce la future mission de Jésus : guider les croyants et leur montrer la voie vers le Paradis.

Marie leur donne à voir l'enfant en mettant en évidence ses attributs : « Vostre Dieu, vostre createur,/ Vostre souverain redempteur » (v. 2272-2273) et insiste sur sa virginité :

Vierge le conçu dignement,
Vierge suis en l'enfantement,
Vierge a tousjours demourray,
Virginité toujours aray v. 2280-2283.

Les événements invisibles présentés jusqu'ici sont remplacés par des gestes d'exhibition. Les bergers s'adressent directement à l'enfant et offrent leurs dons tout en justifiant leur choix. D'abord, Robechon accentue sa dévotion totale envers le Seigneur, plus importante que le cadeau : « Premièrement corps et ame te donne » (v. 2290) et explique pourquoi il offre à l'enfant une bourse : « Car je sçay bien selon les prophéties/ Que pèlerin seras en vérité/ Pour rassembler les ouailles péries. » (v. 2294-2296). Gombaut justifie à son tour la houlette : Dieu sera « le vray pastour de grant auctorité » (v. 2306) avec le but de « rassembler les ouailles péries » (v. 2307). Enfin, Gontier offre à l'enfant divin une pomme : « Car tout ainsi que la pomme s'ordonne, / Elle est sans fin et sans estrémité, / Commencement ne fin n'y est trouvé, / Ainsi n'est il en tes vertus prises, / Mais es venu par ardent carité/ Pour rassembler les ouailles péries » (v. 2313-2318). Les dons offerts par les bergers à l'enfant préfigurent en quelque sorte la mission de Christ sur terre. La pomme rappelle le péché originel et la raison pour laquelle Dieu s'est fait homme. Le bâton suggère l'état futur de Jésus – le Bon Pasteur et dernièrement, la gibecière évoque la bourse de Judas et la Passion.

Le sens théologique de l'adoration des bergers est dévoilé aux lecteurs/spectateurs par la Vierge Marie après le départ des pasteurs. Elle tient un discours adressé à son fils dans lequel elle souligne le sens de cette visite : le Christ aime la pauvreté et les gens humbles, comme les pasteurs qui ne sont pas « remplis de mondaine ce Vance » (v. 2371) :

Tu as plus tost aux povres gens
Fait ta nativité sçavoir
Qu'aux hommes que sont diligens
D'assembler richesses et avoir
Maintenant puis je percevoir
Qu'humilité tu aimes chier,
[...]
Tu n'as pas choisi pour te mestre
Fortresse, ne donjon, ne sale.
[...]
Ou est la place imperiale,
Ou est la chambre regiale
Qui appartient a fil de roy ?

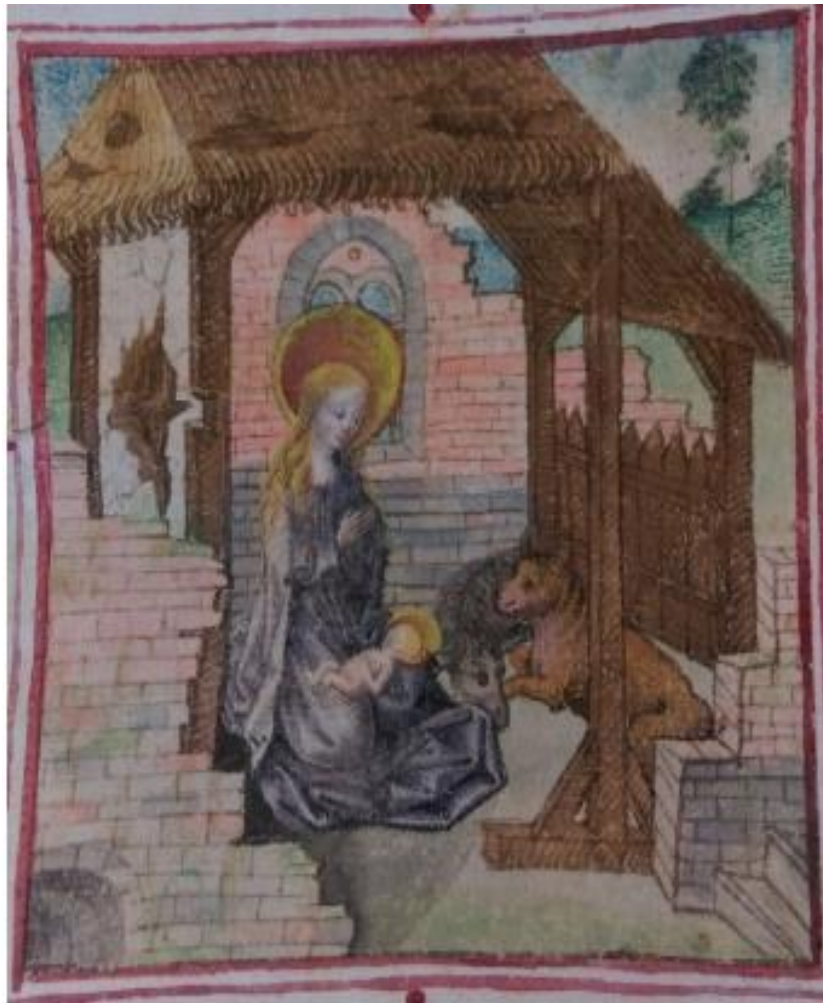


Fig. 27. Folio 31v. « Marie en tenant son Fil dit ».

Le rôle de ce monologue est de mettre en évidence les conditions dans lesquelles le Fils de Dieu Roi est né – dans une pauvreté absolue. De cette manière, il donne le meilleur exemple d’humilité et invite les fidèles à ne pas s’attacher aux biens matériels. La scène où Marie est en train d’adorer son fils est représentée par une image, en bas de la première colonne du folio 31v (fig. 27). Elle est agenouillée avec l’enfant nu sur ses genoux et a les mains jointes en signe de prière. Des nouveaux éléments font leur apparition dans l’illustration : pour la première fois, l’enfant porte une auréole sur la tête, et l’apparence de la Vierge change : elle n’a plus de robe bleue, mais un vêtement gris. En outre, les deux animaux vénèrent eux-aussi l’enfant divin dans une position d’adoration. La rubrique

correspondante à cette image – « Marie en tenant son Fil dit » – est positionnée après l’illustration, sur la deuxième colonne du même folio (fig. 28).

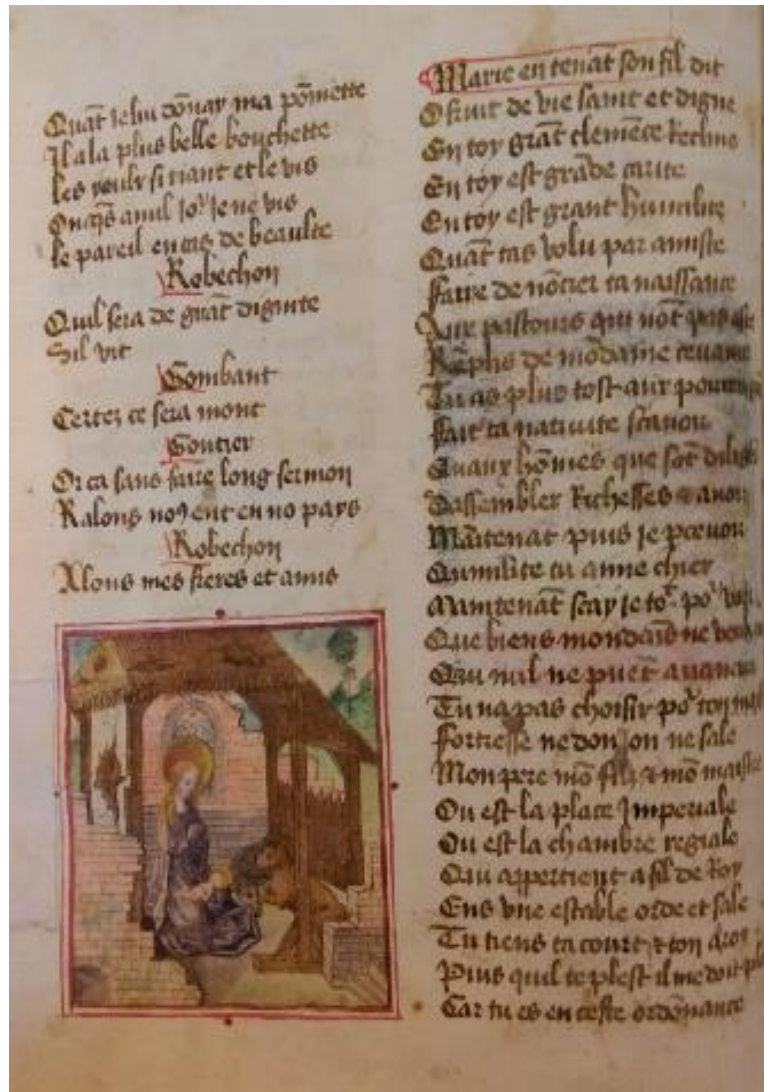


Fig. 28. Folio 31v.

L’ordre des éléments n’est plus le même : dans ce cas, l’image est placée en première place, juste après le discours des bergers, ce qui peut surprendre visuellement les lecteurs du manuscrit. Cette disposition peu habituelle a pour rôle d’introduire une autre scène de la pièce et prépare les lecteurs/spectateurs pour ce qui va suivre.

Dans l’épisode de l’adoration des bergers, comme dans celui de la Nativité, il n’y a pas de différence entre les personnages appartenant au monde terrestre et ceux d’origine

céleste. L'ange annonciateur se joint aux hommes et son intervention n'est pas mise en doute. Les bergers ne s'étonnent pas de cette apparition et se dépêchent pour adorer un enfant inconnu nommé le Christ, futur Rédempteur des hommes. Ce mélange des mondes divins et humains évoque la double nature de Dieu : par l'Incarnation, le Christ devient homme.

2.b.6. La Circoncision



Fig. 29. Folio 32v. « Cy apres parle Marie en sa gesine a Joseph et lui dit, present Zebel et Salomé ».

Dans *le Mystère de la Passion d'Arras* cet épisode est assez ample : il occupe les vers 2457-2812 (355 vers) et est représenté par six images. La circoncision est demandée par la Vierge Marie : « Cy apres parle Marie en sa gesine a Joseph et lui dit, present Zebel et Salomé ». L'illustration (fig. 29) figure Marie avec l'enfant Jésus dans ses bras, Joseph et les deux sages-femmes, Salomé et Zébel, qui n'ont pas été représentées pendant la visite des

bergers. Les regards de tous les personnages sont dirigés vers le centre de l'image, l'enfant qui cette fois est habillé et préparé pour le voyage.

La discussion entre Marie et Joseph a le rôle de montrer aux spectateurs le fait que le Fils de Dieu se soumet aux lois de Moïse. La Vierge rappelle que, au huitième jour de la naissance d'un mâle, le commandement impose qu'il soit circoncis. Joseph est ébloui par ces mots : « Vous me dites une merveille/ Par laquelle je m'esmerveille » (v. 2484-2485) et argumente que Jésus n'a pas besoin d'être circoncis car il est né sans le péché originel : « Je ne sçay pas raison pour quoy,/ Car vous sçavez que nostre loy/ Estably ce fait general / Pour le pechiet original. » (v. 2488-2491). Même si Joseph a totalement raison, Marie répond que Jésus n'est pas venu « pour la loy Moyse amenrir/ Mais pour le du tout acomplir » (v. 2524-2525).



Fig. 30. Folio 34v. « Cy prent Sefhora l'enfant de la main de Marie pour le porter circoncir et dit ».

Afin de respecter les coutumes, Joseph doit chercher d'autres personnes pour accompagner l'enfant au temple : « Adonc va querir Joseph Agar et Sephora et leur dit ». Les deux personnages sont déjà présents dans le cadre et acceptent de prendre part à cet événement. Le départ au temple est précisé par la rubrique : « Cy prent Sephora l'enfant de la main de Marie pour le porter circoncir et dit ». Au folio 34v, en haut de la première colonne, l'image figure le moment où Séphora prend l'enfant de Marie (fig. 30), en présence de Joseph et deux autres femmes.



Fig. 31. Folio 35v. « Cy est comment on circonciſt l'enfant ſelon la loy, et y eſt preſent Joſeph, Agar, Zephora, Zebel et Salomé. Et dit le preſtre ainſi. »

La pièce offre beaucoup de détails sur les déplacements des personnages et les préparations pour la circoncision¹⁴⁶. En bas du folio 35r, une rubrique annonce l'événement attendu : « Cy est comment on circonciſt l'enfant ſelon la loy, et y eſt preſent Joſeph, Agar, Zephora, Zebel et Salomé. Et dit le preſtre ainſi. » L'action décrite par la rubrique ne

¹⁴⁶ « Salomé en alant », « Adonc va Joſeph al huis du clerc et dit », « Le clerc au preſtre », « Adonc vient le preſtre au temple et dit a ſon clerc ».

correspond pas au contenu de l'image (fig. 31), qui se trouve en haut de la première colonne du folio 35v. Le prêtre n'est pas en train de circoncire l'enfant Jésus. Les personnages – les quatre femmes, Joseph, le clerc, le prêtre – discutent devant le temple. Le prêtre veut connaître l'origine de l'enfant et demande le consentement de ceux qui l'accompagnent afin de pouvoir réaliser la circoncision. La deuxième étape est l'entrée dans le temple : « Cy entrent ou temple et presentent l'enfant sur l'autel au prestre ». Au folio 36r, l'image (fig. 32) capture le moment où le prêtre pose l'enfant sur l'autel. Joseph se distingue des femmes qui sont venues avec lui : il se trouve près du prêtre pour surveiller l'opération.



Fig. 32. Folio 36r. « Cy entrent ou temple et presentent l'enfant sur l'autel au prestre ».



Fig. 33. Folio 37r. « Cy est comment on circoncist l'enfant sur l'autel si comment on faisoit ou vies testament ».

Le rituel de la circoncision suit certaines règles et coutumes. Après une prière, le prêtre leur demande trois fois le nom de l'enfant. Au folio 37r, une rubrique nous informe que la circoncision a été réalisée conformément à l'Ancien Testament : « Cy est comment on circoncist l'enfant sur l'autel si comment on faisoit ou vies testament ». Cette rubrique signale un écart culturel entre la coutume et le temps des lecteurs, ce qui crée cette fois une distance émotionnelle. On observe ainsi une complexification des réactions attendues du public, de l'empathie à l'étrangeté culturelle et culturelle.

L'image (fig. 33) présente le même cadre que l'illustration antérieure : l'enfant est posé sur l'autel, pendant que le prêtre a l'instrument dans la main et effectue la circoncision en présence de tous les personnages. Joseph s'inquiète pour l'enfant : « Helas ! Gardez de le blecier. » (v. 2783). L'opération proprement dite est faite très vite : « C'est fait. Alez le envoleper » (v. 2784) et n'est pas montrée de manière directe aux lecteurs. La présence du

temple dans toutes les images de la circoncision suggère le caractère sacré de cette action. Après que tout est terminé, le retour à l'étable n'est pas indiqué ou suggéré. La rubrique précise directement l'arrivée de Joseph : « Cy raportent à Marie son fils de circoncir et dit Joseph ». L'image (fig. 34) figure la sainte famille : les deux maris sont assis, Marie tient dans ses bras l'enfant nu en regardant le résultat de l'opération. Les autres personnages ne sont pas représentés.



Fig. 34. Folio 37v. « Cy raportent à Marie son fils de circoncir et dit Joseph ».

La circoncision de l'enfant divin a été réalisée pour « [...] donner exemple/ Aux autres d'accomplir la loy » (v. 2559-2560) et tient la place du baptême : « [...] c'est en cette occasion que le Rédempteur reçoit son nom et c'est alors surtout qu'il verse pour la première fois son sang qui devait couler plus tard à la Flagellation et sur la Croix pour racheter les péchés des hommes »¹⁴⁷. Chaque moment de l'épisode – la décision de départ, l'arrivée au temple, la présentation sur l'autel, la circoncision proprement-dite, le retour dans l'étable de Bethléem – a été représenté par une image, aspect qui souligne l'importance de cet événement dans la vie du Christ. La répétition des images contribue au message théologique que le texte veut

¹⁴⁷ Louis Réau, *Iconographie de la Bible*, op. cit., p. 257.

transmettre aux chrétiens : le respect de la loi de Moïse et l'exemple donné aux lecteurs par ce geste sont essentiels.

2.b.7. Les Rois Mages



Fig. 35. Folio 38r, Balthazar. « Adonc s'en vont les femmes chascune en son lieu, et cy aprez sont les trois roix chascun en son royaume qui s'esbahissent de l'estoille qu'ils voient en orient qui leur demonstre que Dieu est nez ».



Fig. 36. Folio 39r, Melchior.



Fig. 37. Folio 39v. Gaspard.

L'épisode des rois mages est très ample : il se déroule sur 1436 vers (à partir du vers 2855 jusqu'au vers 4291) et est illustré par treize images – chaque étape du voyage est représenté, ce qui confère à l'événement une importance particulière. Il est lié au départ des femmes qui ont assisté à la circoncision de Jésus : « Adonc s'en vont les femmes chascune en son lieu, et cy aprez sont les trois roix chascun en son royaume qui s'esbahissent de l'estoille qu'ils voient en orient qui leur demonstre que Dieu est nez ». Cette rubrique s'applique à trois illustrations, où chaque mage tient un monologue dans son pays (fig. 35, 36 et 37). Chaque

image figure plusieurs personnages, dont les vêtements ne sont pas anodins¹⁴⁸, et à part la première, les deux autres ne sont pas accompagnées de rubriques. L'identité des personnages est révélée par le texte : « Balthazar roy de Tarse », « Melchior, roy de Sabba » et « Jaspas, roy d'Arabe ». Les gestes de leurs mains indiquent une discussion en cours sur l'apparition de l'étoile, et la présence du temple dans les trois images suggère le rôle très important que les mages accordent à la foi. Leurs habits indiquent l'appartenance sociale et leur richesse. Par conséquent, dès le début, les lecteurs perçoivent l'idée que la fonction des personnages – la royauté et l'origine « étrange » – ne les empêche pas de croire en la divinité et en outre de reconnaître le Christ comme leur étant supérieur.

Ils tiennent à tour de rôle un monologue dans lequel ils interprètent l'apparition d'une étoile¹⁴⁹ comme signe de la naissance d'un enfant « Qui sur tous rois ara puissance » (v. 2882) en renvoyant à la prophétie de Balaam (Nombres, 24, 17) et à leurs connaissances en astrologie : « Je congnois bien les demonstrances, / Car long temps estudiet ay/ Es merueilleuses circonstances/ Des estoilles et es substances/ Qui viengnent et procedent d'elles,/ Dont j'ay veu grant habondances. » (Melchior, v. 2916-2921). L'étoile qui apparaît dans les trois images n'est pas exceptionnelle, elle n'a pas de « caractère extraordinaire et unique »¹⁵⁰.

¹⁴⁸ « [...] chaque couleur ayant une valeur symbolique : pour Melchior, robe bleue, couleur du ciel ; pour Balthazar, robe rouge, symbole de la terre et de l'homme ; pour Gaspard, robe orangée, marquant l'équilibre entre l'or céleste et le feu de la terre. Mais cela est loin d'être nettement établi, notamment pour Gaspard dont les vêtements blancs ont accentué l'idée de pureté quand le jeune roi a représenté le continent africain. », Madeleine Félix, *Le livre des Rois Mages, op.cit.*, p. 108.

¹⁴⁹ « Mercadé et Gréban font partir les trois rois de contrées distinctes et pour mieux faire ressortir leur identité de pensée introduisent de légères nuances d'expression dans leurs propos. A Arras, Balthazar et Melchior citent Balaam, Jaspas ne s'appuie que sur l'astronomie. Tous trois comprennent que le roi des rois est né, mais Melchior ajoute qu'il est « vray Dieu tout puissant », et Jaspas : « Que la mort il souffrira/ Pour toute humaine creature » (3031). Sous des formulations un peu différentes, chaque roi a donc une foi complète en Jésus », Jean-Pierre Bordier, *Le jeu de la Passion, op.cit.*, p. 383.

¹⁵⁰ Teresa Pérez-Higuera, *La Nativité dans l'art médiéval, op.cit.*, p. 176.



Fig. 38. Folio 41r. La rencontre des mages. « Cy rencontre Gaspar les deux aultres roys ».

La décision de partir afin d'adorer le nouveau-né est prise instantanément. Les mages commencent les préparatifs de départ avec leurs écuyers tout en pensant à un cadeau pour Jésus. Si la première rubrique a été utilisée pour trois images, les trois représentations renvoient à des scènes plus éloignées dans le texte. La présence de plusieurs personnages dans chaque image s'explique par les conversations que chaque roi noue avec son écuyer.

Tout de suite après le départ des trois mages de pays différents, la rencontre a lieu¹⁵¹ : « Cy rencontre Gaspar les deux aultres roys ». Cette précision nous fait comprendre que l'inconnu est Gaspard et que les deux autres sont venus ensemble, sauf que le texte n'évoque pas le moment où Balthazar et Melchior ont fait connaissance. L'image (fig. 38), située en haut du folio 41r, représente la rencontre des mages qui viennent des directions distinctes. Leur chemin se croise et ils se saluent en enlevant le chapeau. Étant donné que c'est Gaspard l'inconnu, il s'introduit aux deux autres et part avec eux, car le but de leur voyage est le

¹⁵¹ « Chacun des Mages, ainsi alerté dans son château ou sur la montagne où il observe les astres, ignore la révélation faite aux deux autres. Par un hasard providentiel, partis de trois directions opposées, sans s'être donné rendez-vous, ils se rencontrent à un croisement de chemins, près du Golgotha. », Louis Réau, *Iconographie de la Bible*, op. cit., p. 243.

même. Ils décident de passer par Jérusalem et perdent l'étoile : « Cy apres sont les trois roix qui s'esbahissent de ce qu'ilz ont perdu la veue de l'estoille qu'ilz sievoient ». Les rois sont figurés de profil au folio 41v (fig. 39), à cheval et tenant les dons dans les mains. L'assemblée qui est formée se dirigeant vers l'étable de Bethléem suggère l'immense foi des personnages et l'importance qu'ils accordent à l'événement de la Nativité du Christ. Nous remarquons la présence de deux arbres juste en face du groupe et dans la direction qu'ils suivent : ces éléments semblent guider, à la place de l'étoile manquante, les personnages en route vers l'adoration de l'enfant Jésus.



Fig. 39. Folio 41v. « Cy apres sont les trois roix qui s'esbahissent de ce qu'ilz ont perdu la veue de l'estoille qu'ilz sievoient ».



Fig. 40. Folio 44r. « Cy saluent les trois roix le roy Herode, roy de Judée et dit Balthazar ».

Avant d'arriver au palais du roi Hérode, le texte offre beaucoup de détails concernant le déroulement de l'action¹⁵². Les mages sont invités au palais par le maréchal : « Cy saluent les trois roix le roy Herode, roy de Judée et dit Balthazar » (folio 43v et 44r). La rubrique, par la répétition du mot « roi », suggère que les personnages ont le même statut. Pourtant, c'est Hérode qui est le personnage central, assis sur son trône : dans l'image (fig. 40) du folio 44r les trois mages lui font des révérences. Quant Hérode veut connaître leur identité et le but de leur voyage, Balthazar explique :

Tous trois circuions la terre
 Pour sçavoir, oyr et enquerre
 En quel lieu est né ung enfant

¹⁵² « Adonc s'en va en Jherusalem au palaix du roy Herode et dit », « Adonc vient a Herode et dit », « Adonc a Hunault et dit », « Adonc viennent aux trois roix, et dit Hunault ».

Qui sur tous roix sera puissant,
 Car il sera roy d'Israel.
 [...]

Car il est vray Dieu et vray homme
 Né d'une sainte vierge, comme
 Par une estoille le sçavons,
 Que nagaires veu avons
 Apparoir en l'air clairement
 Qui nous en donne sentement.
 Tous trois sommes roix payens
 Se nous cognoissons es planettes
 Et estoilles cleres et nettes,
 Et sçavons qu'il est vérité
 Qu'en ceste terre est l'enfant né
 Que nous quérons a grant effort » (v. 3348-3367).

Hérode ne cache pas son indignation¹⁵³ : « Or sçay je tout certainement/ Qu'en tout le pays de Judée / Il n'a quelque personne née/ Qui osast contre moy penser » (v. 3378-3381). Melchior insiste sur le fait que l'enfant qui vient de naître sera roi : « Car nous avons bien congnoissance/ Qu'en ce pays a pris naissance / L'enfant de quoy nous vous parlons/ Et qu'ensi quérir nous alons. / Car il sera roy sur tous roix/ Qu'au monde tiennent grans arrois » (v. 3395-3400). Hérode consulte ses astrologues et leur demande de trouver la prophétie : « Cy estudient les clers au mandement du roy Herode sur le fait del avenement Jhesu Crist ». Dans l'image du folio 46r (fig. 41), deux clers consultent des livres dans une bibliothèque. Ils trouvent la prophétie d'Isaïe : *Et tu Bethleem terra Juda nequaquam minima es in principibus Juda ; ex te enim exiet dux qui regat populum meum Israel* et informent Hérode (« Cy exposent au roy qu'ilz ont trouvez », fig. 42). La suprématie du roi est indiquée par la présence de nombreux personnages autour de lui, qui font des gestes de soumission et dont les regards sont dirigés vers lui. Assis sur son trône, Hérode est au centre de l'attention, écoute le discours de Galien et fait un signe d'étonnement avec la main sur sa poitrine. À la différence des mages, il refuse d'accepter la naissance d'un enfant qui pourrait le surpasser en pouvoir.

¹⁵³ « Il [Hérode] symbolise la haine en face de l'amour, le refus d'une remise en cause, la peur de devoir céder sa place ou de changer de mode de vie. », Madeleine Félix, *Le livre des Rois Mages, op.cit.*, p. 25.



Fig. 41. Folio 46r. « Cy estudient les clers au mandement du roy Herode sur le fait del avenement Jhesu Crist ».



Fig. 42. Folio 46v. « Cy exposent au roy qu'ilz ont trouvez ».

Avant le départ des mages, Hérode leur transmet de revenir chez lui une fois avoir vu l'enfant né à Bethléem, car il veut l'adorer lui aussi¹⁵⁴. La supériorité du roi juif par rapport aux mages est manifestée aussi au moment du repas. Balthazar n'ose pas manger avant Hérode : « Montrez moy comment je feray./ Devant vous point n'en prendray. » (v. 3654-3655) Cet aspect montre la modestie et l'humilité du mage, opposées à la vanité d'Hérode.

¹⁵⁴ « Il est superflu de souligner la naïve invraisemblance de ce récit. Si Hérode avait voulu dépister l'Enfant miraculeux, il lui aurait suffi de faire suivre les Mages par un cavalier qui serait venu lui rendre compte quelques heures après », Louis Réau, *Iconographie de la Bible*, op. cit., p. 245.

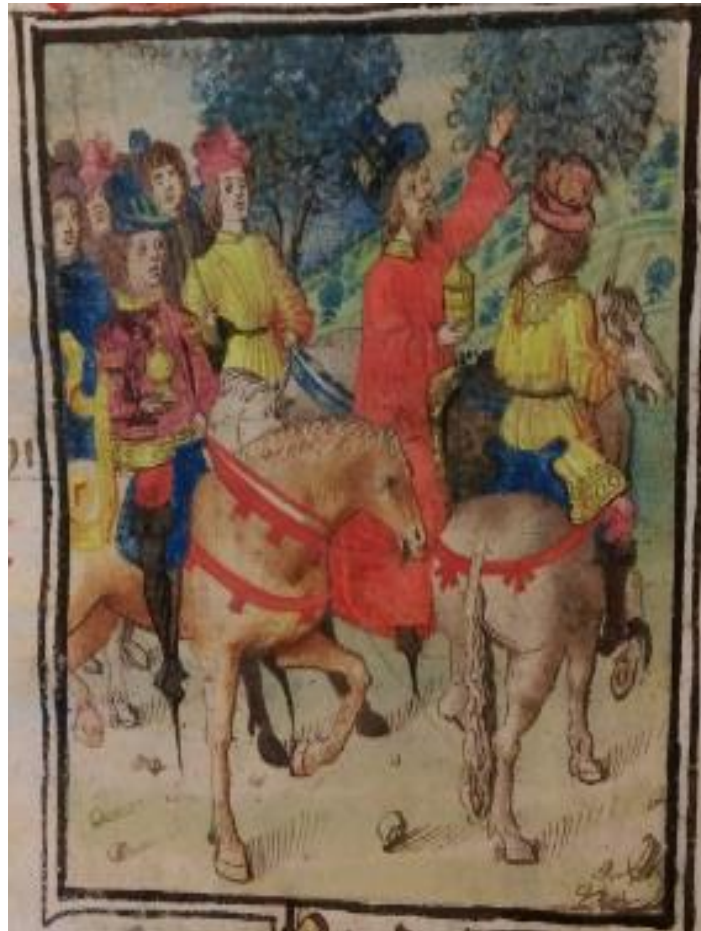


Fig. 43. Folio 48v. « Cy apres sont les III roix ensemble qui revoient l'estoille de seure la cité de Bethléem ».



Fig. 44. Folio 49v. « Cy apres sont les III roix qui parlent a Joseph al uys de la maison sur laquelle l'estoille est arestée ».

Les rois mages retrouvent l'étoile une fois partis du palais¹⁵⁵. L'image¹⁵⁶ est située à la fin de leur discussion (fig. 43) et non pas au début, comme c'est le cas le plus souvent. Si le texte indique le fait que les rois revoient l'étoile sur le ciel, l'illustration ne la figure pas : la main de Gaspard pointe en haut vers un arbre, élément qui devient le substitut de l'étoile. Cela est confirmé par l'image suivante (fig. 44¹⁵⁷), où les lecteurs voient clairement que sur le toit de l'étable de Bethléem, c'est un arbre qui désigne et localise le lieu. Les personnages discutent dans un cadre extérieur : Joseph accueille les visiteurs, comme dans le cas des bergers et souligne les conditions très modestes de la naissance de Jésus. Elle a eu lieu dans « l'habitation des bestes » (v. 3795) et non pas dans des « maisons royales » (v. 3792) ou

¹⁵⁵ « Messeigneurs, regardez en hault, / Nulle conduite ne nous fault, / Car l'estoille avons retrouvée », Gaspard, v. 3680-3682.

¹⁵⁶ « Cy apres sont les III roix ensemble qui revoient l'estoille de seure la cité de Bethléem ».

¹⁵⁷ « Cy apres sont les III roix qui parlent a Joseph al uys de la maison sur laquelle l'estoille est arestée ».

« imperiales salles » (v. 3793). Joseph indique aussi l'origine divine de l'enfant : « Il est vray fil de Dieu le pere,/ Né en terre de Vierge mere » (v. 3802-3803) et les invite à le voir.



Fig. 45. Folio 51r. « Cy commencent a offrir et premies Balthazar offre or et dit ».

Joseph explique à Marie que trois rois sont venus d'Orient pour adorer son enfant. Elle leur montre Jésus : « C'est du monde le createur/ Et du genre humain redempteur » (v. 3864-3865) et elle insiste aussi sur sa virginité. L'ordre dans lequel les mages offrent leurs dons respecte le critère d'âge : d'abord Balthazar, ensuite Melchior et Gaspard : « Cy commencent a offrir et premies Balthazar offre or et dit ». L'image (fig. 45) représente les mages offrant les dons à l'enfant, l'un après l'autre, deux agenouillés¹⁵⁸ et un debout. Tous les regards sont dirigés vers Jésus. Balthazar embrasse le pied de l'enfant¹⁵⁹, qui n'est plus un nouveau-né¹⁶⁰.

¹⁵⁸ « La position du premier mage est celle du vassal devant son suzerain, position qui a été préférée en Occident à celle de l'Orient dans laquelle le mage se prosterne à plat ventre, attitude jugée trop servile », Madeleine Félix, *Le livre des Rois Mages*, *op.cit.*, p. 105.

¹⁵⁹ « Au XV^e siècle [alors que] se généralise le geste du vieux roi qui baise le pied de l'enfant pendant que celui-ci le bénit, selon les indications du *Pseudo-Bonaventure* », Teresa Pérez-Higuera, *La Nativité dans l'art médiéval*, *op.cit.*, p. 193-194.

Gaspar est le seul qui justifie le choix de son cadeau¹⁶¹, la myrrhe : « Car je sçay bien qu'injurieusement/ Mort souffriras cruelle et violente » (v. 3936-3937). Balthazar est touché par la pauvreté de ce nouveau roi et la notion de richesse change de sens : « En toy servant je seray rice/ Des haubz biens qui sont perdurables » (v. 3955-3956). Il se rend compte du fait que les richesses matérielles ne garantissent pas la satisfaction et ce qui compte le plus, c'est le bonheur divin.



Fig. 46. Folio 53v. « Cy apres est la Vierge Marie qui tient son enfant en sa gesine et le regarde en disant ».

¹⁶⁰ « On notera que l'Enfant Jésus est toujours dans ce cas un nouveau-né couché dans la crèche ou dans son berceau tandis que, dans l'Adoration des Mages, il est plus grand, âgé d'environ deux ans et sur les genoux de la Vierge », Louis Réau, *Iconographie de la Bible*, op. cit., p. 234.

¹⁶¹ Les interprétations des cadeaux offerts sont multiples : « l'or, comme *signum regis* ; l'encens, comme *signum Dei* ; la myrrhe, comme *signum sepulturae*. Au bas Moyen Âge, cette seule équivalence a dû paraître insuffisante, car Jacques de Voragine ajoute de nouvelles significations : selon saint Bernard, l'or servirait à secourir la pauvreté de la Vierge, l'encens à combattre la mauvaise odeur qui devait exister dans l'étable, et la myrrhe à enduire l'Enfant, afin de le délivrer des insectes et des parasites. Mais les présents évoquaient en outre les qualités de l'Enfant Jésus : l'or, sa divinité très précieuse, l'encens, son âme très pieuse, et la myrrhe, la pureté de son corps. Ils servaient d'exemple aux fidèles, qui doivent faire des offrandes à Dieu : l'amour comme l'or, l'adoration comme l'encens et la mortification comme la myrrhe. », Teresa Pérez-Higuera, *La Nativité dans l'art médiéval*, op.cit., p. 175.

Après le départ des mages – qui sont arrivés à l’auberge – Marie tient encore une fois un discours, comme elle a fait après le départ des bergers. L’image (fig. 46¹⁶²) figure Marie seule avec l’enfant posé sur ses genoux et les deux animaux dans l’étable. Elle parle de la visite des rois mages en mettant l’accent sur l’importance de leur venue : « Quant les roix de haultain parage/ Sont venus des marches longtaines / Toy aouer et faire hommage / Et offrir richesses haultaines » (v. 4091-4094).

Après que les rois mangent au logis et décident de dormir, Dieu le Père envoie l’ange Raphaël les avertir de ne pas retourner par le même chemin. L’ange obéit : « Adont vient en la vision des trois roix » et transmet le message : « Ne prenez pas vostre retour,/ Ne vostre chemin, ne vo tour / Par Herode. S’ainsi vous faisiez, / Sachiez de vray que vous morriez » (v. 4182-4185). Au folio 54v, après que le discours de l’ange est terminé, une rubrique accompagne la représentation visuelle de cet événement : « Cy est comment l’angle dist aux trois roix qui dormoient ensemble en un lit les paroles dessus dites ». L’image (fig. 47) montre les trois mages qui dorment ensemble dans le même lit et l’ange Raphaël en haut qui fait un signe d’élocution. Le rideau vert qui entoure le lit pourrait être associé au lieu du rêve.

¹⁶² « Cy apres est la Vierge Marie qui tient son enfant en sa gesine et le regarde en disant ».



Fig. 47. Folio 54v. « Cy est comment l'angle dist aux trois roix qui dormoient ensemble en un lit les paroles dessus dittes ».



Fig. 48. Folio 55v. « Cy s'en revont en leurs pays par une aultre voie que par Herode et dit Herode a ses gens meismes ».

Au moment de leur réveil – immédiatement après – les rois mages décident de rentrer par un autre chemin¹⁶³ et commencent les préparatifs de départ : « Cy s'en revont en leurs pays par une aultre voie que par Herode et dit Herode a ses gens meismes ». L'image (fig. 48) figure deux plans de l'action. D'une part, les mages qui évitent le palais royal sont visibles en arrière-plan. D'autre part, le roi Hérode est au premier plan, entouré par ses gens dans le palais. Au moment où les mages s'éloignent de la résidence royale, Hérode discute avec son entourage du fait que les trois rois ne sont plus revenus chez lui.

¹⁶³ « [...] ayant part à une vie nouvelle par leur rencontre avec le Seigneur, symboliquement, ils ne peuvent qu'emprunter un chemin nouveau au retour, laissant derrière eux Hérode enfermé dans la routine de son égoïsme ; », Madeleine Félix, *Le livre des Rois Mages*, *op. cit.*, p. 44.

Même si l'activité des mages n'est pas acceptée par l'Église¹⁶⁴, l'adoration de Jésus par les trois rois apprend une leçon très importante aux fidèles. L'événement, richement illustré dans le manuscrit et minutieusement décrit dans le texte, montre au public un moment imperceptible dans la tradition, tous ces détails n'apparaissant pas dans la Bible, et transmet un message théologique essentiel : la distance parcourue par les mages, qui sont des étrangers, et leur effort afin de pouvoir vénérer le Christ accentuent l'importance de la naissance de l'enfant divin et la puissance du Christ sur toutes les nations et invitent les lecteurs/spectateurs à contempler le miracle qui vient de se produire¹⁶⁵.

¹⁶⁴ « L'esprit biblique se méfie aux astrologues donnant trop de poids au destin tout fabriqué par les astres, ce qui supprime à la fois la liberté de Dieu et celle de l'homme. Certains Pères de l'Eglise, très influencés par cette condamnation, ne verront pas les mages d'un fort bon œil. », Madeleine Félix, *Le livre des Rois Mages, op. cit.*, p. 25.

¹⁶⁵ « C'est, en premier lieu, le symbole du message du Christ adressé à tous, y compris à des étrangers, des païens au métier douteux comme les mages, symbole de l'universalité de ce message [...]. C'est encore l'image de l'égalité des hommes devant Dieu (bergers et mages sont semblables devant l'Enfant-Dieu) et celle de la rencontre entre Dieu et l'humanité. [...] C'est aussi la préfiguration du destin du Christ : alors qu'Il est reconnu par des étrangers, il est rejeté par les siens, et notamment par Hérode Antipas, qui, fils de celui qui figure dans le récit des mages, joue un rôle important dans la condamnation à mort de Jésus », *ibidem*, p. 25-27.

2.b.8. La présentation au temple



Fig. 49. Folio 56r. « Cy apres est la Vierge Marie qui dit a Joseph ce qui s'ensient ».

Nous allons étudier le message théologique que l'épisode de la présentation au temple transmet aux lecteurs/spectateurs et la manière dont la présence de l'enfant dans le temple sert à une mise en scène de la révélation. Il fait partie du cycle de la Nativité, contient 260 vers (v. 4291- 4551) et est illustré par quatre images. Immédiatement après le départ des mages, la Vierge Marie exprime à Joseph¹⁶⁶ son intention d'aller au temple présenter son fils. Mais avant que le texte nous explique exactement de quoi il s'agit, les lecteurs peuvent visualiser une image (fig. 49), qui figure plusieurs personnages dans un cadre extérieur. Joseph, en tête

¹⁶⁶ « Cy apres est la Vierge Marie qui dit a Joseph ce qui s'ensient », folio 56r, en haut de la deuxième colonne.

de l'assemblée, montre la direction à suivre à Marie, qui tient son fils dans les bras, et quatre femmes. Nous observons une tension texte-image concernant les rapports de genre : si le texte présente la Vierge qui prend toute seule la décision de partir au temple, l'image met Joseph en position de dirigeant. Grâce à cette image, les lecteurs sont projetés vers l'avenir et apprennent que la sainte famille est déjà en route vers le temple, accompagnée de quelques femmes. L'illustration anticipe le moment du départ et le texte complète l'information. Étant donné que la naissance de Jésus a eu lieu quarante jours avant, la Vierge énonce son désir de partir : « Se veul partir de Bethleem/ Et aler en Jerusalem / Offrir au temple mon enfant » (v. 4295-4297). Son mari ne soutient pas une telle décision, et ses arguments sont bien valables : « Vous ne congnoissiez point l'affaire/ De pechiet [...] » (v. 4300-4301). En vérité, puisqu'elle n'a pas connu le péché, ce rituel n'est pas obligatoire, mais Marie insiste car elle veut « les coustumes tenir » (v. 4308) et pour ne pas provoquer des rumeurs : « Je ne veul que nul puisse dire/ Qu'a la loy veulle contredire,/ Au temple veul je parvenir/ Et droit la mon enfant offrir » (v. 4312-4315).

Le respect de la loi de Moïse est la raison principale pour laquelle l'accomplissement de ce geste doit avoir lieu¹⁶⁷. Même en l'absence du péché, la présentation au temple, tout comme la circoncision, donne un exemple d'humilité¹⁶⁸ et prouve que l'arrivée du Christ sur terre n'a pas comme but l'abolition de la loi. L'événement coïncide avec la purification de la Vierge : conformément au rituel du Lévitique (12, 1-8), les femmes qui accouchent un enfant mâle sont impures sept jours après la naissance, et ensuite trente-trois jours elles ne peuvent pas entrer dans le temple¹⁶⁹. Après les quarante jours, la comparution dans le sanctuaire doit être accompagnée d'une offrande symbolisant la pureté : « Une paire de pinions/ Avec aultant de tourterelles/ [...] Les pinions sont sans amer,/ Et tourterelles ont esté/ Et sont plaines de chasteté » (v. 4321-4327). Afin de respecter les coutumes, la présentation au temple ne peut pas se réaliser sans la présence des autres membres de la famille. Joseph a la mission de trouver des « parens » pour les accompagner : « Adont s'en va Joseph quérir des femmes ». Il

¹⁶⁷ « Et, quand les jours de leur purification furent accomplis, selon la loi de Moïse, Joseph et Marie le portèrent à Jérusalem, pour le présenter au Seigneur, suivant ce qui est écrit dans la loi du Seigneur : Tout mâle premier-né sera consacré au Seigneur, et pour offrir en sacrifice deux tourterelles ou deux jeunes pigeons, comme cela est prescrit dans la loi du Seigneur. », Luc, 2, 22-24.

« Consacre-moi tout premier-né, tout premier-né parmi les enfants d'Israël, tant des hommes que des animaux : il m'appartient. », Exode, 13, 2.

¹⁶⁸ Jacques de Voragine, *La légende dorée*, Paris, Gallimard, 2004, p.193.

¹⁶⁹ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, op.cit., p. 262.

leur présente le contexte¹⁷⁰ et elles se présentent devant Marie : « Dame, vecy nos deux voisines/ Qui sont toutes II nos cousines / Qui s'en venront avecques nous. » (v. 4348-4350).



Fig. 50. Folio 57r. « Cy se mettent Symeon et Anne a genoux al uis du temple au devant de Jhesus que sa mere Marie apporte au temple pour presenter à Dieu ».

Au moment où tous les personnages arrivent au temple, la rubrique du folio 57r, sur la deuxième colonne, annonce: « Cy se mettent Symeon et Anne a genoux al uis du temple au devant de Jhesus que sa mere Marie apporte au temple pour presenter à Dieu ». L'image (fig.50) illustre Syméon et Anne à genoux, en signe d'adoration, devant les nouveaux-arrivés, la sainte famille avec les deux femmes derrière. La scène a lieu à l'extérieur, devant le temple. Avant de le présenter à Dieu, Joseph et Marie font un premier pas – une révélation initiale – et montre leur enfant à Anne et Syméon, qui le reconnaissent tout de suite comme le Messie. Les personnages sont agenouillés et manifestent à tour de rôle leur foi. L'enfant et sa mère ont des

¹⁷⁰ « Venez cha, dames de hault pris, / Il vous plaise tant travailler/ Que de nous venir compaignier/ De la cité de Bethléem/ Jusqu'au temple de Jerusalem. / Ma dame s'i veut transporter/ Pour son fils à Dieu presenter » (v. 4338-4343).

auréoles sur la tête, aspect qui suggère leur sainteté. Syméon est celui qui ouvre le dialogue par un discours laudatif adressé à Jésus :

O mon vray Dieu, mon createur,
Mon souverain consolateur
J'ai dedans moy vray sentement
Que tu es le seul redempteur
Et le juste reparateur
De toute israelite gent.
Je t'aoure devotement,
Je t'honnoure parfaitement,
Comme mon souverain seigneur,
Je me repute entierement
Indigne d'estre nullement
Denommé pour ton serviteur. (v. 4373-4384)

Anne continue en adressant des éloges à l'enfant :

O enfant plain de dignité
De gloire et de haulte excellence,
Non obstant mon indignité
Donne moy congiet et licence
Que je te face reverence
Selon ma possibilité,
Car de moy vir en ta presence
Mon esperit s'est moult delicté (v. 4385-4392)

Les deux discours ont le rôle de montrer aux lecteurs/spectateurs un exemple d'adoration envers le Seigneur. Syméon chante un cantique avec l'enfant dans ses bras, autre preuve de sa foi et sa soumission. Il met l'accent sur l'accomplissement de la prophétie selon laquelle il a eu la possibilité de voir le Seigneur avant sa mort¹⁷¹. Marie apprécie la chanson (« La cantique est melodieuse, / [...] / Et al oyr delicieuse » v. 4437-4439) et reprend son Fils dans ses bras. À ce moment, Syméon mentionne la Passion du Christ¹⁷² ; Marie ne comprend pas de quoi il parle et n'entend pas l'annonce de la mort de son fils grâce à son immense amour, ce qui pousse le personnage à exposer le prix de la Rédemption : « Dame, je dy/ Que son glave trespercera/ Vostre cuer par si dur party/ Que jusques au cuer vous ira. » v. 4449-4451) Marie ne semble toujours pas comprendre et Anne complète : « Vostre fils qu'avez apporté/ Ceans en grant devotion/ Ne sera en riens deporté/ Qu'il ne face redemption/ D'humaine procreation./ Notez bien, madame, tous ces dis, / Car en grant desolation/ Vous verrez ce que je vous dis. » (v. 4460-4467) L'avertissement de deux personnages souligne l'unité du texte –

¹⁷¹ « Car mes yeulx ont veu/ Et bien m'ont perceu », v. 4414-4415.

¹⁷² « Et tuam ipsius animam pertransibit gladius, etc ».

la mission du Christ sur terre n'est jamais perdue de vue¹⁷³ et est constamment évoquée afin que les lecteurs n'oublient pas l'objectif de la vie du Christ, décidé avant sa naissance. La présentation au temple devient ainsi une autre occasion de rappeler la raison de son avènement dans l'univers humain pour que les lecteurs/spectateurs retiennent l'essentiel : la rédemption de l'humanité.



Fig. 51. Folio 58v. « Cy presente Jhesus sur l'autel, present Symeon et pluseurs aultres et dit ».

Après ces louanges, la Vierge Marie désire accomplir le rituel de la présentation, en indiquant que le seul motif de le faire est de respecter la loi : « Pour la loy estre maintenue / [...] /Car sans pechiet je l'ay conçu » (v. 4479-4481). Le moment précis est annoncé au folio 58v, par une rubrique en bas de la première colonne : « Cy presente Jhesus sur l'autel, present Symeon et pluseurs aultres et dit ». L'image (fig. 51), située en haut de la deuxième

¹⁷³ « Il s'agit de la consécration de chaque premier-né mâle en souvenir de la sortie d'Égypte (cf. Ex 12, 1-14 et 13,1). Mais ici, le Christ apparaît comme l'Agneau immolé sur l'autel (cf. Ap, 5, 6). Il est victime et prêtre, et s'offre éternellement pour la vie du monde »¹⁷³, Liliane Vezin, *La beauté du Christ dans l'art*, op. cit., p. 15.

colonne, figure la Vierge en train d'offrir son Fils sur l'autel. Elle réalise ce geste fondamental, de donner Jésus à l'humanité, en même temps que le rituel : la couleur rouge de l'autel suggère le futur sacrifice que l'enfant fera pour les hommes. Syméon a les bras ouverts et est prêt à le prendre. L'événement a lieu à l'intérieur du temple, les lecteurs ayant une vue d'ensemble sur l'image. Nous pouvons distinguer deux groupes de personnes, séparés par la table : à gauche, la sainte famille et les deux femmes, Agar et l'autre ; à droite, Syméon, Anne et plusieurs personnes au fond.



Fig. 52. Folio 59r. « Cy repret Marie son enfant de dessus l'autel, et Joseph met V pieches d'argent sur l'autel empres les tourterelles ».

Marie tient un discours officiel en offrant son enfant à Dieu : « Père de gloire triumpant / Je te presente mon enfant [...] / En ta garde je le command [...] / Reçoy l'en ta protection / [...] / J'ai fait mon devoir de ton fils, / Vray Dieu, je te l'ai présenté » (v. 4484-4504). Afin de finaliser le rituel, elle demande à son mari les deux tourterelles et les colombes et lui transmet ce qu'il doit faire par la suite : « Joseph, pour mon fils racheter / V pieces

d'argent fault donner » (v. 4517-4518). La fin de la célébration est présentée au folio 59r, par une rubrique : « Cy repret Marie son enfant de dessus l'autel, et Joseph met V pieches d'argent sur l'autel empres les tourterelles ». L'image (fig. 52) représente les mêmes groupes de personnes ; Marie tient Jésus dans ses bras, Joseph est en train de payer les cinq pièces d'argent à Syméon.



Fig. 53. Départ vers le temple, folio 41v.

Nous allons comparer cet épisode avec le texte de Gréban car il s'agit de la première « sortie » de l'enfant de l'étable de Béthléem. Jusqu'à ce moment, la sainte famille a reçu des visiteurs sur place – les bergers et les mages. Le but du premier déplacement que Jésus fait avec ses parents est la rencontre avec son Père, marquant son origine divine. La comparaison entre les deux textes a le rôle de mettre en avant les rapports entre Marie et son époux dans le cadre de cet événement.

Dans *la Passion* d'Arnoul Gréban, le manuscrit de l'Arsenal, l'épisode est figuré toujours par quatre images et suit à peu près les mêmes moments présentés dans *la Passion d'Arras*. Les couleurs principales des illustrations sont le rouge, suggérant le sang du Christ¹⁷⁴ et le bleu, couleur de la Vierge Marie¹⁷⁵. Les deux font penser à la double signification de la journée : la purification de Marie et rappel du sacrifice du Christ. Les différences entre les deux textes concernent les rapports de genre entre les maris. Dans le mystère d'Arnoul

¹⁷⁴ Michel Pastoureau, *Rouge. Histoire d'une couleur*, op.cit, p. 69.

¹⁷⁵ Michel Pastoureau, Dominique Simonnet, *Les couleurs expliquées en images*, op.cit., p. 17.

Gréban, ce n'est pas Marie qui prend la décision d'aller au temple présenter son fils. Elle obéit à son mari au moment où il propose le départ¹⁷⁶ en mettant l'accent sur la purification de sa femme. La discussion sur l'absence du péché n'a pas lieu, contrairement au texte d'Arras, où Eustache Marcadé met en avant la conception virginale du Christ grâce au personnage de Joseph avec le rôle de « disputant ». La sainte famille n'invite pas d'autres personnes à assister à l'événement, car ce sont elles qui s'offrent. Eliachin, un proche de Joseph, décide le départ figuré dans l'image 46¹⁷⁷, dans laquelle Aquillaine, la femme d'Esdras, propose à la Vierge de l'accompagner¹⁷⁸.

L'image no. 53 figure les personnages dans un cadre extérieur, en train de partir vers le temple. Une fois arrivés, ils se mettent à genoux à l'intérieur du bâtiment (fig.54), et Syméon tient un discours dans lequel il adresse des louanges au Seigneur. L'image 55 illustre le moment où la Vierge offre son enfant sur l'autel, sans pour autant énoncer un exposé officiel. Le vieux sage affirme qu'il peut mourir car il a vu le Christ¹⁷⁹ et annonce la future mission de l'enfant :

Et toi, dame, ton filz regarde
 que tant cher tiens en ta saisine :
 encor sera mis en ruyne
 et en dolente passion,
 causant la résurrection
 de plusieurs gens en Israël ;
 et lors ung glaive très cruel
 trespercera oultre ton ame,
 tres sainte et venerable dame,
 par pitié et compassion,
 et alors révélation
 de mainte pensee aperra
 de maint cuer qui triste sera. v.7075-7087.

La réplique de Syméon souligne la dimension allégorique de la scène : l'autel du Temple est déjà celui du sacrifice de la Crucifixion.

¹⁷⁶ « Affin que la loi s'entretiengne/ de nous sans reprehencion,/ vostre purification,/ Marie, nous fauldra parfaire./ ja soit ce que droit ordinaire/ ne vous y lie nullement :/ il est huy le jour proprement;/ regardez que vous voulez dire. », v. 6898-6905).

¹⁷⁷ « Veez cy la chose toute preste :/ pour cela pas ne tarderon. » (v. 6930-6931).

¹⁷⁸ « Se c'est vostre consentement, / ma chere voisine Marie,/ je vous y tendray compaignie/ et d'aultres dames grant foison/ qui y vendront. », v. 6934-6938.

¹⁷⁹ « O sire, laisse désormais/ ton servant reposer en paix,/ car mes yeulx ont veu ton salu/ que tu as paré et eslu/ en la face de tout le monde, [...]/ O cher enfant, com dure voye/ tu aras a passer encore/ avant que viengne le tempore/ que les escrips et les recors/ soient accomplis sur ton corps/ que les prophètes ont escript !/ Tres doux filz, tres doux Jhesu Crist,/ oncques ne fut si dure somme. », v. 7044-7060.



Fig. 54. Arsenal. Les personnages sont arrivés au temple, ils se mettent à genoux. Folio 42r, première colonne.



Fig. 55. Arsenal. Présentation au temple, folio 42r, deuxième colonne.



Fig. 56. Arsenal. Folio 43r.

L'image 56 représente les mêmes personnages : cette fois Syméon tient l'enfant et Anne intervient pour apporter sa louange¹⁸⁰. Le dialogue pédagogique est déplacé vers les personnages secondaires, membres de la famille. Aquillaine veut savoir pourquoi Anne est si convaincue que cet enfant est le vrai Dieu. La réponse de la prophétesse représente une leçon pour les lecteurs/spectateurs et résume en quelques phrases l'essence de la foi chrétienne¹⁸¹. Dans ce cas, ce sont plus les femmes que les hommes qui transmettent le message théologique. En outre, ces dialogues sont transposés visuellement. Contrairement à *la Passion d'Arras* où les personnages masculins et féminins sont présents de manière égale dans les images, le manuscrit de l'Arsenal nous présente un nombre supérieur des femmes par rapport aux hommes. Par exemple, Joseph n'est pas présent au rituel de la présentation au temple. Dans le texte, c'est lui qui propose le départ et les femmes obéissent à son désir.

La présentation de l'offrande – les tourterelles et les pigeons – n'a pas été illustré visuellement, et le texte lui accorde une importance secondaire. La Vierge est consciente de sa nécessité¹⁸², et son époux mentionne aussi cet aspect¹⁸³, mais pendant le rituel proprement dit

¹⁸⁰ « Vray Dieu, vray chief de nostre loy » v. 7088 ; « O très sainte et pure innocence, /Crist des prophètes approuvé,/ tu nous soies le bien trouvé,/ très bénigne fleur désirée !/ la puissance Dieu soit louée/ de ton divin adressement! [...] vecy vostre sauveur venu,/ vostre délivrance est prochaine ! », v. 7096-7106.

¹⁸¹ « C'est il, n'en faittes ja doubtance ;/ c'est nostre bien, nostre reffuge,/ nostre rédempteur, nostre juge,/ qui vient pour tout l'humain lignage/ délivrer de peine et servage./ Dieu doint qu'après ce povre cours/ il face a nos âmes secours,/ si vray que j'y ay espérance ! », v. 7111-7118.

¹⁸² « Nos offrandes y fault porter », v. 6918.

¹⁸³ « Seulement deux turtres devons/ pour nostre offrande ou deux pigeons », v. 6927-6928.

aucun des personnages ne réclame la présence des animaux. L'expression de la foi est plus importante que l'offre de colombes, à l'encontre du texte de Marcadé qui est plus attaché au rituel. Après la purification, Joseph rappelle¹⁸⁴ l'accomplissement de cette obligation de manière vague.

Une autre différence consiste en la représentation du temple dans les images. Tandis que dans le mystère d'Arras le bâtiment est bien visible, de l'extérieur et de l'intérieur, les illustrations du manuscrit de l'Arsenal figurent seulement un décor intérieur qui n'est pas explicite, dans le sens où les détails ne font pas penser automatiquement à un bâtiment sacré. Cet espace non déterminé sert à créer une image mentale des lecteurs, pendant que le temple figuré dans *la Passion d'Arras* a une dimension historique.

La présentation de Jésus au temple réunit deux âges de la vie : la sagesse de la vieillesse et l'innocence du nouveau-né et donne l'occasion d'une réflexion sur le genre – le rôle des femmes par rapport à ceux des hommes. Grâce à cet événement, la tension jeunesse – vieillesse permet le passage de l'Ancien au Nouveau Testament. L'avènement du Christ représente une nouvelle étape et un changement radical des anciennes lois. Le Christ vient d'arriver dans le monde et Syméon est prêt à le quitter. Le fait qu'un vieillard vénère l'enfant et non pas l'inverse peut susciter la curiosité, et toutefois cet aspect prouve la toute-puissance de Dieu, car il ne s'agit pas de n'importe quel enfant. Avant de mourir, Syméon a eu l'occasion de voir celui qui va racheter l'humanité et offre une leçon de foi aux lecteurs.

2.c. Le massacre des Innocents

Dans cette partie nous nous proposons d'étudier comment l'épisode biblique du massacre des Innocents, issu de sources narratives, a été repensé et récrit pour la mise en scène, en étudiant plus précisément comment s'est opérée la sélection des détails conservés par le spectacle, quelle dramaturgie de la violence a été adoptée face aux problèmes éthiques soulevés par le meurtre d'enfants dans un spectacle religieux, et la manière dont l'art théâtral a façonné une culture visuelle du massacre que dévoilent les illustrations du précieux manuscrit.

Inspiré par l'Évangile selon Matthieu, l'infanticide, causé par la peur d'un nouveau Roi qui menacerait le trône d'Hérode, pose des problèmes dramaturgiques : que montrer sur scène et de quelle manière ? Quel est le degré de violence accepté par le public du XV^e siècle

¹⁸⁴ « Puisque fait avons nostre offrande », v. 7127.

? Quelles sont les formes et les limites de la brutalité lorsqu'elle doit passer par la fiction de la mise en jeu ? Si le texte ne donne pas de précisions sur les mises en scène réelles du mystère, les images du manuscrit de la *Passion d'Arras* offrent des indices précieux sur la culture visuelle des publics du Moyen Age, permettant de reconstituer les manières dont le massacre a pu être visualisé, médité, voire revécu par le biais de la représentation théâtrale puis mentale.

Afin d'essayer de répondre à ces questions, nous allons d'abord étudier de quelle manière la violence est montrée dans le texte de *la Passion d'Arras* et *la Passion d'Arnoul Gréban*¹⁸⁵, le mystère le plus célèbre au XV^{ème} siècle. La comparaison que nous réalisons entre les deux textes a comme but de relever les spécificités de chaque pièce et de souligner les points communs et les différences. Ensuite, dans les deux *Passions* mentionnées, nous analyserons les oppositions genrées dans l'épisode du massacre : l'interaction des deux univers distincts est au cœur de l'émotion créée par la scène. Enfin, nous allons examiner la résonance du massacre des Innocents avec la Passion du Christ et la notion de substitution.

2.c.1. Contexte

L'épisode du massacre des Innocents est mentionné seulement dans l'Évangile de Matthieu (2, 16-18) :

Alors Hérode, se voyant joué par les mages, entra dans une grande fureur et envoya tuer, dans Bethléem et tout son territoire, tous les enfants jusqu'à deux ans, d'après l'époque qu'il s'était fait préciser par les mages. Alors s'accomplit ce qui avait été dit par le prophète Jérémie : *Une voix dans Rama s'est fait entendre, des pleurs et une longue plainte : c'est Rachel qui pleure ses enfants et ne veut pas être consolée, parce qu'ils ne sont plus*¹⁸⁶.

Dans le *mystère de la Passion d'Arras*, l'événement, qui s'inscrit dans le cycle de la Nativité, est déclenché par la visite des rois mages dans le palais d'Hérode, occasion grâce à laquelle ce dernier apprend la nouvelle de la naissance de l'enfant divin :

Tous trois circuions la terre
Pour sçavoir, oyr et enquerre
En quel lieu est né ung enfant

¹⁸⁵ *Le mystère de la Passion d'Arnoul Gréban, op.cit.*

¹⁸⁶ *Tunc Herodes videns quoniam illusus esset a magis, iratus est valde, et mittens occidit omnes pueros, qui erant in Bethlehem, et in omnibus finibus ejus, a bimatu et infra secundum tempus, quod exquisierat a magis. Tunc adimpletum est quod dictum est per Jeremiam prophetam dicentem: Vox in Rama audita est ploratus, et ululatus multus: Rachel plorans filios suos, et noluit consolari, quia non sunt.*

Qui sur tous roix sera puissant,
Car il sera roy d'Israel.
Oncques sur terre ne vint tel
Encore il a prerogative
A nulle aultre comparative,
Car il est vray Dieu et vray homme
Né d'une sainte vierge, comme
Par une estoille le sçavons (v. 3348-3358).

Cette nouvelle information n'agrée pas à Hérode¹⁸⁷, que ses maîtres en astronomie vont confirmer un peu plus tard. Par conséquent, immédiatement après le départ des rois mages, il prend une décision inattendue :

Ançois feroie les enfans
Jusqu'en le age de deux ans
Et demy que sont en ma terre
Tuer ens es mains de leur mere,
Que l'enfant dont ils m'ont parlé
Obtenist ma grant royauté,
Je ne le porroie endurer,
Car tant que je porroy durer,
Je veul estre roy de Judee,
Car des Romains m'est accordée (v. 3704-3713).

Il ne peut pas accepter l'idée qu'un autre roi pourrait prendre sa place et trouve rapidement une solution extrême¹⁸⁸. Néanmoins, son intention est vite oubliée car, étant donné que les mages ne sont pas revenus chez lui, il considère que l'enfant dont ils ont parlé n'existe pas.

L'événement qui provoque pour la deuxième fois la pensée du crime a lieu après l'épisode de l'adoration des mages. Gallopin, un proche d'Hérode, lui raconte que cet enfant a été présenté au temple et que la menace est réelle. Le roi décide encore une fois le massacre des nourrissons, résolution présentée comme le résultat d'un débat entre lui et ses chevaliers¹⁸⁹,

¹⁸⁷ « Or sçay je tout certainement / Qu'en tout le pays de Judee/ Il n'a quelque personne nee/ Qui osast contre moy penser / Pour quoy en rien contumasser, / Je suis roy de tout le paÿs/ De par le grant empereur mis/ [...] / Ne querez nul aultre de moy/ Se des juys querez le roy,/ J'en suis roy et roy je seray/ Tant qu'en ce monde viveray. » (v. 3378-3392).

¹⁸⁸ « Rien ne paraît justifier une telle pensée [massacre des Innocents immédiatement après le départ des mages] puisque les Rois ont promis de venir informer Hérode. Elle ne peut venir que d'une cruauté aveugle, d'un goût immodéré du crime. Les Innocents sont menacés avant toute intervention de Dieu. », Jean-Pierre Bordier, *Le Jeu de la Passion*, op.cit., p. 497.

¹⁸⁹ « Durant cet échange collectif, il [Hérode] prend la décision de massacrer tous les enfants de moins de deux ans. Puisque le récit évangélique ne contient aucune formule suggérant la réunion d'un conseil, il faut bien supposer qu'elle est apparue aux deux fatistes [Marcadé et Gréban] comme la forme dialogique la plus aisément reconnaissable par le public et la plus nettement rattachable aux personnages hostiles contraints de faire front à plusieurs pour tenter, vainement, de contredire les desseins de Dieu. », Stéphanie Le Briz-Orgeur, *À la recherche d'une écriture dramatique*, op.cit., p. 709.

débat d'ailleurs inutile dans le sens où quiconque n'était pas d'accord avec Hérode deviendrait automatiquement son ennemi¹⁹⁰ :

Car je veul que tous les enfans
Jusques a l'aige de deux ans
Et demi soyent decollés,
Tués, occis ou desmembrés
[...]
Je veul que tous soient tués
Ceulx qui seront droit la trouvés,
Sans esparnier ung tout seul,
Je veul sur eux vengier mon deuil,
Et par ainsi sera occis
Cil qui se dit roy des Juys (v. 4620-4632).

Il insiste sur le fait qu'aucun enfant ne doit pas être épargné :

Gardez bien que tous les enfans
Au dessoubz l'aige de deux ans
Et demy soient tous occis,
N'espargniez nulz grans ne petis
[...]
Mettez tout a occision
En Bethléem et environ,
[...]
Tous enfans masles tuerez
Et les filles vous garderez. (v. 4697-4708).

Trois soldats – Jonatas, Cadoc et Basaacq – sont chargés d'accomplir la mission du massacre des Innocents. Ils font les préparatifs nécessaires (folio 61v : « Cy se arment pour aller faire l'occision des innocens ») et entretemps, l'intervention divine prévient la famille sainte de quitter la ville afin d'éviter le danger.

2.c.2. Violence des crimes

Dans le texte de *la Passion d'Arras*, l'intégralité de l'épisode de l'assassinat s'étend sur 993 vers¹⁹¹ et est accompagné de treize images¹⁹². Nous allons prendre en considération les

¹⁹⁰ « [...] le conseil, notamment, aurait pu être réduit à un dialogue moins rituel entre Hérode et son *marichal*, puisque le tyran déclare d'emblée que les éventuels opposants à l'avis émis par son conseiller principal seront ses ennemis personnels. [...] La consultation de *plusieurs* intervenants n'était absolument pas nécessaire puisque c'est la première proposition, celle du *marichal*, qui est ressassée et finalement adoptée. Le conseil du *marichal* lui-même n'est d'ailleurs qu'un assentiment au projet formulé par Hérode au début de leur assemblée. Pour nous, c'est donc parce qu'il voulait utiliser ici une combinaison de dialogues récurrente ensuite que Marcadé a donné à la décision sanguinaire d'Hérode l'aspect du résultat d'une concertation provoquée par un récit hostile. », *ibidem*, p. 716.

cinq images qui illustrent la violence des meurtres, relatés à travers 183 vers¹⁹³. Les trois premières représentent les crimes proprement dits commis sur les enfants, et les deux dernières – dans lesquelles les victimes sont réduites à des trophées – figurent la comparution des soldats devant Hérode. Les innocents, au nombre de cent quarante-quatre mille – comme on l’apprendra plus tard – sont montrés à travers trois exemples : chacun des trois soldats arrive dans une maison et commet un ou deux crimes. Grâce à ces trois scènes particulières de l’infanticide, le lecteur peut se faire une idée générale sur la manière dont les soldats ont respecté l’ordre de leur roi.

¹⁹¹ V. 4552-5545.

¹⁹² Conseil d’Hérode avec ses chevaliers, avertissement de l’ange, départ de la famille sainte à Nazareth, miracle de l’arbre qui s’incline, épisode en enfer, plainte de la nourrice devant le roi, mort d’Hérode.

¹⁹³ V. 4889-5072.



Fig. 57. Folio 64r. « Cy commencent les tirans a occir les enfans au command d'Erode ».

La première image est précédée d'une indication très générale et fait référence aux victimes et à leurs bourreaux dans l'ensemble, tandis que l'image qui suit, située au folio 64r en haut de la deuxième colonne (fig.57), offre un exemple particulier : les lecteurs ne voient pas une foule d'enfants massacrés, mais l'intérieur d'une chambre privée dans laquelle les trois personnages figurés sont le soldat, la nourrice et l'enfant. La couleur rouge prédomine : elle renvoie au sacrifice du Christ¹⁹⁴ et implicitement au « sang qui va couler »¹⁹⁵ et en même temps symbolise le pouvoir du bourreau¹⁹⁶, habillé en tenue romaine¹⁹⁷. L'illustration

¹⁹⁴ « La couleur rappelle tout ensemble le sang du Christ, l'Église universelle (dont la bannière primitive est rouge à croix blanche) et l'ancienne pourpre romaine. », Michel Pastoureau, *Rouge. Histoire d'une couleur*, *op.cit.*, p. 69.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 73.

¹⁹⁶ « [...] tout bourreau porte sur lui un bonnet ou une pièce de vêtement de cette couleur, attribut de sa charge », *ibidem*, p. 73.

¹⁹⁷ « Au XV^e siècle, les enlumineurs italiens tentent à nouveau d'évoquer la tenue du centurion. Ils ont sous les yeux sculptures, bas-reliefs, mosaïques qui leur permettent de retrouver le costume des soldats romains et ont surtout le souci de le faire, démarche proprement humaniste. Ils sont parfois imités par certains enlumineurs français. », Christiane Raynaud, *Le massacre des innocents, évolution et mutations du XIII^e au XV^e s. dans les enluminures*, dans « Le corps et ses énigmes au Moyen Âge », sous la direction de Bernard Ribémont, Actes du colloque, Orléans, 15-16 mai 1992, p.159.

surprend le moment qui précède l'acte proprement dit, aspect qui détermine une certaine tension de la scène : les lecteurs sont entraînés à se projeter mentalement la suite de l'action. Les gestes et la mimique de la femme expriment la révolte, l'impuissance, le choc, alors que le soldat semble insensible. Le drame de cette nourrice en particulier, impuissante face au tyran qui veut tuer l'enfant, a un impact fort sur les lecteurs/spectateurs car ils peuvent visualiser concrètement les émotions d'une mère qui perd son enfant : crainte, angoisse, colère, impuissance, choc. En outre, l'image est dynamique, les personnages sont en mouvement, et cet aspect donne l'impression que l'action se passe devant les yeux des lecteurs.

En conséquence, le crime a lieu quelques vers plus tard et il est suggéré indirectement par Basaacq : « Or allez al maintenant chanter » (v. 4913). La confirmation de la nourrice ne tarde pas :

Ahors ! le murdre ! ahors ! ahors !
Ahors ! le murdre ! quesse cy ?
L'enfant au roy Herode est mors !
Ahors ! le murdre ! ahors ! ahors ! (v. 4914-4917).

Les nombreuses interjections expriment la surprise et la souffrance de la nourrice, et le statut de l'enfant est mentionné avec insistance : « L'enfant au roy Herode est mors ! » (v. 4916), « le fil du roy » (v. 4927). Cette ironie tragique – le fait que le premier enfant tué est précisément le fils d'Hérode – a été planifiée par les personnages diaboliques¹⁹⁸.

Pourquoi ce choix dans la représentation du premier crime ? Les lecteurs ne voient pas directement la scène brutale du meurtre ; ils ont la possibilité de l'imaginer grâce au texte et à l'image, qui créent le suspense pour augmenter l'émotion. Cette fois, la violence est en quelque sorte cachée car elle n'est pas montrée dans sa totalité, mais se dévoile petit à petit. C'est pour cette raison que le deuxième infanticide, qui a lieu dans la même maison, n'est pas illustré par une image mais est indiqué seulement dans le texte : « Cy en tue encore ung ». Le lecteur, qui apprend une nouvelle information – un deuxième enfant est présent dans la maison, mais qui n'a pas été illustré dans l'image initiale – est libre de s'imaginer dans quelles circonstances le crime a été commis par le soldat, car le texte ne lui donne pas d'autres indices. Ce fait prouve une grande habileté en ce qui concerne l'intensité émotionnelle : représenter visuellement deux meurtres aurait eu comme conséquence l'affaiblissement de l'émotion. En outre, le crime de l'enfant du roi a un intérêt politique et social plus grand que le meurtre du fils de la nourrice.

¹⁹⁸ V. 5115-5118.

La nourrice demande de l'aide et semble plus horrifiée que la première fois :

Voisins, venez moy secourir! v. 4933
Tu as mon enfant desmembré
Qu'en mon ventre avoie porté !
Ne te souffisoit il atant
D'avoir occis le bel enfant
Du roy, se ne venois occire
Le mien! Je te feray destruire,
Car a Herode le diray,
Ja de mot ne l'en mentiray! (v. 4939-4946)

La souffrance de l'avoir perdu est plus grande, car dans ce cas il s'agit de l'enfant que la nourrice a porté dans son ventre : l'infanticide commis devant la mère est le crime contre-nature par excellence. En outre, le commentaire de la nourrice apporte des détails atroces : l'enfant est « démembré ». L'image de Dieu, représentée par l'être humain, est déchirée par le soldat, figure infernale¹⁹⁹.

La femme exprime son angoisse et décide d'aller raconter les événements au roi, en anticipant sa mort : « Il en morra de deul et d'ire ! » (v. 4959). La réponse du soldat suggère l'inutilité des lamentations maternelles :

Pleure et crie tant que vorras,
Car aultre chose n'en aras. (v. 4949-4950)

Néanmoins, les souffrances de la mère font penser à celles de la Vierge Marie, subies pendant le supplice du Christ, finalité de toute Passion narrative ou dramatique.

¹⁹⁹ « L'un des caractères les plus évidents de la violence est qu'elle s'en prend à l'intégrité des corps. Ce qui doit tenir ensemble est disjoint quand un martyr subit la décollation ou qu'il est écartelé, quand les saints Innocents sont coupés en deux par les épées des soldats d'Hérode. », Jean-Pierre Bordier, « La violence du mystère », *Littératures classiques*, 2010/3 (N°73), p. 95-108. DOI : 10.3917/licla.073.0095. URL : <https://www.cairn-int.info/revue-litteratures-classiques1-2010-3-page-95.htm>.



Fig. 58. Folio 65r. « Cy est encores comment les aultres s'en aloient par aultres places en Bethleem pour tuer les enfans ».

Le deuxième épisode est introduit au folio 65r, par une rubrique en haut de la première colonne : « Cy est encores comment les aultres s'en aloient par aultres places en Bethleem pour tuer les enfans ». Les personnages n'ont pas d'identité, la manière dont ils sont nommés est très vague : « les aultres », « aultres places », « les enfans ». L'image qui suit (fig.58) surprend un crime dans l'instant même où il se produit. Les quatre personnages – deux adultes et deux enfants – sont figurés dans l'espace extérieur d'une maison. Le soldat Cadoc enfonce son épée dans le ventre de l'enfant, et l'arme est située au milieu de l'image. Ce choix est intéressant, mis en relation avec les mots de la femme présentée antérieurement : l'épée du soldat blesse le ventre du nourrisson, partie du corps dédiée aux femmes pour porter leurs enfants. Les gouttes de sang coulent en direction du deuxième enfant qui se trouve sur le sol, juste en dessous du premier, en le « contaminant » en quelque sorte. La mère essaie sans succès d'arrêter le geste du soldat ; elle le regarde avec haine, et l'expression de son visage manifeste de l'horreur pour celui qui a tué son enfant. Le soldat n'a pas l'air de manifester

une émotion particulière. Cette fois, le crime a été montré sans réserve, les lecteurs pouvant visualiser la violence du meurtre d'enfant²⁰⁰.



Fig. 59. Folio 65v. « Cy est encores ung tyrant qui les tue ».

Le dernier infanticide est annoncé au folio 65v, en bas de la première colonne : « Cy est encores ung tyrant qui les tue ». Dans l'illustration correspondante (fig. 59), les lecteurs/spectateurs peuvent observer que la violence du crime n'est toujours pas montrée, qu'elle est seulement suggérée. Le meurtre est sur le point de se réaliser : à l'intérieur d'une

²⁰⁰ « Enfin, pour mieux souligner l'atrocité du massacre, l'enlumineur privilégie un certain nombre de coups. Les mutilations et la décapitation sont rares et sauvages. Les blessures les plus fréquentes concernent le ventre, le bas-ventre même au XV^e siècle, la tête qui rappelle le baptême, le cou qui renvoie à l'égorgeage, mais aussi la poitrine, le dos, les reins, l'épaule, l'aisselle (le bourreau plonge aussi son épée jusqu'au cœur). Les blessures qui affectent bras et jambes montrent l'acharnement du bourreau. », Christiane Raynaud, « Le massacre des Innocents : évolution et mutations du XIII^e au XV^e s. dans les enluminures », *op.cit.*, p. 162.

maison, le soldat est sur le point d'enfoncer son épée dans un enfant qui est dans les bras de sa mère. Encore une fois, l'illustrateur communique le suspense à travers l'image et représente des gestes qui transmettent des émotions fortes.

Après ce troisième meurtre, Jonatas tient un monologue dans lequel il informe les lecteurs/spectateurs que l'infanticide a pris fin :

Je m'en voy querir et sçavoir
Ou sont nos aultres compaignons.
Il est temps que nous retournons
Devers le roy, car tous les fils
De ceste terre sont occis. (v. 5068-5072).

Nous apprenons plus tard, grâce à une scène en enfer, que le nombre d'enfants tués est de « Cent quarante quatre milliers » (v. 5112). Le texte de la Passion n'a pas présenté à ses lecteurs les crimes en tant qu'une foule de cadavres traînant sur le sol. Les trois scènes privées ont pour rôle de sensibiliser les lecteurs et de les amener à mieux comprendre le drame des mères qui ont perdu leurs enfants. La cruauté d'Hérode est expliquée dans le texte par l'influence de Satan :

J'ay Herode mis en desroy,
Et en si fole abusion
Qu'il a fait faire occision
De tous les enfans masculins
[...]
Et en ont ses gens tué tant
Qu'a grans ruisseaux le sang humain
Court en rues a pleine main. » (v. 5096-5108).

C'est toujours lui qui a fait tuer le fils d'Hérode en premier :

Et de fait sachiez que je fis
Tout le premier tuer son fils,
Dont espoir il esragera
Quant la mort de son fils sçara (v. 5115-5118).



Fig. 60. Folio 67r. « Cy se rassemblent les tyrans et portent les enfants tués sur leurs lances et espez pour faire present au roy Herode ».

Après que la mission a été accomplie, les soldats rentrent au palais d'Hérode : « Cy se rassemblent les tyrans et portent les enfants tués sur leurs lances et espez pour faire present au roy Herode » (folio 67r, rubrique sur la deuxième colonne). L'image (fig. 60) est terrifiante et présente en quelque sorte le bilan du massacre : les trois soldats sont alignés l'un après l'autre et exposent fièrement les enfants embrochés à la pointe de leurs épées. Les émotions sont suscitées cette fois non par les faits qui sont sur le point d'arriver, mais par les événements qui se sont déjà passés et dont le résultat est visible dans l'image. La couleur bleue qui prédomine suggère le paradis²⁰¹, la récompense des enfants qui sont morts, et en même temps le bleu est la « couleur de deuil »²⁰².

²⁰¹ « Le bleu [...] rappelle la couleur du ciel », Michel Pastoureau, Dominique Simonnet, *Les couleurs expliquées en images*, op. cit., p. 17.

²⁰² Christiane Raynaud, *Le massacre des innocents, évolution et mutations du XIIIe au XVe s. dans les enluminures*, op.cit., p.158.

Les lecteurs ont, pour la première fois, une image d'ensemble sur l'infanticide : dans la partie inférieure de l'illustration, les cadavres sur le sol suggèrent l'idée de foule. Le massacre prend une dimension collective, et l'animalisation des enfants souligne la brutalité démoniaque des soldats et de leur maître Hérode. Les armes utilisées par les bourreaux sont les épées, et sauf la deuxième image (fig.58) – où nous voyons de quelle manière l'enfant a été tué – les deux autres images (fig.57 et 59) ne nous montrent pas comment les nourrissons ont été assassinés. Les deux dernières illustrations (fig.60 et 61) nous révèlent un aspect nouveau : quelques enfants ont été aussi décapités, ce qui souligne encore une fois l'acte terrible qui a été commis.



Fig. 61. Folio 68v. « Cy s'en viennent tous trois à Herode et commence Jonatas a dire »
« Cy present au roy les Innocens ».

L'arrivée devant le roi Hérode est annoncée d'abord par une rubrique en bas de la première colonne du folio 68r : « Cy s'en viennent tous trois à Herode et commence Jonatas a dire ». Ensuite, au folio 68v, l'auteur signale encore une fois la présence des soldats devant Hérode : « Cy present au roy les Innocens ». Le chef aura la preuve concrète que son ordre a été respecté. L'image (fig. 61) présente Hérode assis sur son trône, entouré des soldats qui

lui prouvent leur obéissance et lui montrent les résultats de leur effort. Le fond vert de la scène évoque le geste diabolique qui vient d'être fait²⁰³. Le roi est très content et rappelle le but de ce massacre :

Voist querir ailleurs seignourie
L'enfant qui devœt estre roy !
Cuidoit on qu'il regnast sur moy ?
Il voist ailleurs pourchassier regne
Sur lequel il domine et regne! (v. 5235-5240).

Cette démonstration était nécessaire, car le roi n'a pas participé en tant que témoin aux meurtres d'enfants, contrairement à toutes les autres représentations du massacre pendant le Moyen Âge²⁰⁴.



Fig. 62. Folio 48r. Premier meurtre d'enfant.

Dans le mystère de *la Passion d'Arnoul Gréban*, les meurtres occupent 197 vers²⁰⁵ et sont représentés par six images. Les crimes ont un caractère singulier au début, tout comme

²⁰³ « [...] on a pris souvent l'habitude de représenter en verdâtre les mauvais esprits, démons, dragons, serpents et autres créatures maléfiques qui errent dans l'entre-deux, entre le monde terrestre et l'au-delà », Michel Pastoureau, Dominique Simonnet, *Les couleurs expliquées en images, op.cit.*, p. 88.

²⁰⁴ « Durant tout le Moyen Âge, Hérode sur son trône assiste au massacre. », Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, *La Bible et les saints. Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1990, p. 226.

« Les représentations du Massacre suivent un modèle quasiment unique : Hérode, assis sur le trône, donne l'ordre et les soldats tuent sous ses yeux les enfants, que leurs mères tentent de protéger. L'image récurrente du soldat qui tient l'enfant par un pied avant de le couper en deux, et d'un autre qui lève l'épée pendant qu'il tient la victime par les cheveux, se répète comme une formule obligée. [...] Toutes les représentations s'efforcent de mettre en relief la cruauté de la scène [...] », Teresa Pérez-Higuera, *La Nativité dans l'art médiéval, op. cit.*, p. 210.

²⁰⁵ V. 7630-7827.

dans *la Passion d'Arras* – ils ont lieu dans l'espace privé des maisons. Néanmoins, à la différence du texte d'Arras, le massacre des enfants veut choquer les lecteurs/spectateurs par l'imprévisibilité. Si dans *la Passion d'Arras*, les femmes savaient à quoi s'attendre de la part des soldats grâce à leur discours qui a été dès le début très sincère et cruel, dans le texte de Gréban les hommes d'Hérode cachent leurs intentions et essaient même de passer pour des gens de bien. Rechigné, le soldat qui commet le premier crime, s'adresse gentiment à la première femme :

Dame, bailliez moy ce poupart,
mes qu'il ne vous veille desplaire (v. 7644-7645)

Tout de suite après, l'image (fig. 62) brise l'ambiance calme qui s'est installée et représente deux soldats en train de discuter, et un troisième qui tue l'enfant sous les yeux horrifiés de sa mère. La barbarie des soldats est d'autant plus grande : les deux hommes conversent comme si l'acte qui a lieu devant eux n'a rien d'extraordinaire. Cette image inattendue est suivie du dialogue entre la mère de l'enfant et Rechigné et mène les lecteurs dans les moments antérieurs au crime. La femme demande ce que le soldat a l'intention de faire avec son enfant mais ne peut pas anticiper la finalité de son geste :

A cela ne veil pas debatre ;
tenez-le, veez la bel et tendre ;
veillez le tout doucement prendre :
tost luy ferez le cueur faillir (v.7650-7653)

Elle est naïve et pense que l'intention du serviteur d'Hérode est par défaut bonne. Mais la réponse qu'elle reçoit est brusque et inopinée :

Or tenez, portez le boullir
ou en faictes de gros pastés.
Icy le tue. (v. 7653-7654)

Dans ce cas, l'homme tarde le moment du crime et parle aimablement avec la femme afin de la tromper et que la surprise soit plus grande, contrairement au personnage masculin de *la Passion d'Arras*, qui affirme dès le début son objectif²⁰⁶.

²⁰⁶ « Je mueray vos chantemens/ En plaintes et gemissemens ». (v. 4908-4909)



Fig. 63. Folio 48v. Deuxième meurtre.

Le scénario du deuxième crime est presque le même. Achopart, un autre soldat, demande à Rachel si l'enfant lui appartient :

Ça, dame, sans plainte requerre,
cest enfançon que vous portez
est il vostre ? (v. 7666-7668)

Cette question peut sembler inutile, car dans les deux cas possibles, le geste du soldat ne changerait pas. Toutefois, l'homme souhaite connaître l'intensité émotionnelle que son futur geste provoquera : à quel point la femme sera affectée par ce qui se passera dans quelques instants. Cette question est suivie par l'image (fig. 63) qui montre cette fois deux crimes, même si le texte a mentionné un seul enfant. La scène a lieu toujours dans un espace extérieur, comme la première image. La conversation des personnages continue (après l'image) : le soldat persiste à demander des informations concernant l'enfant (l'âge), comme si cela aurait eu de l'importance pour lui. Le ton devient de plus en plus grave, la femme commence à douter²⁰⁷, et le soldat agit :

Or luy demandez s'il le sent.
Icy le tue.
Tenez : allez rotir, cousine :

²⁰⁷ « Mes amis et freres humains,/ helas ! voulez vous faire injure / a ceste povre creature,/ a ce povre enfant innocent ? » (v. 7676-7679).

je luy ay donné medecine
dont jamès ne sera malade. (v. 7680-7683).

Les deux textes que nous avons mentionnés ont en commun le jeu sur les temporalités : *la Passion d'Arras* programme des émotions en montrant les moments qui précèdent les crimes proprement dits, le texte de Gréban plonge le lecteur directement dans la visualisation du meurtre et ensuite revient sur le moment initial – le dialogue. Un autre point commun est l'inhumanité des soldats : même s'ils cachent ou pas leurs desseins, ils font preuve d'une cruauté inimaginable. La violence est montrée aux lecteurs/spectateurs de manière directe : les crimes individuels font penser à l'ampleur du massacre et mettent mieux en évidence les drames vécues par les mères.

2.c.3. Oppositions genrées

La scène du massacre des Innocents suppose la présence des deux catégories genrées qui se confrontent : d'une part, les femmes, paisibles, calmes, liées à l'espace privé, et d'autre part, les personnages masculins, caractérisés par la violence et provenant de l'extérieur. Nous essayerons d'examiner de quelle manière ces deux univers interagissent dans le cadre de l'épisode.

Le premier crime présenté dans le texte d'Arras est précédé d'une introduction dans le monde des enfants : « Cy commence une nourrice a chanter et dit en chantant » (folio 64r) :

Enfant, Dieu te benie!
Tu es de grant lignie,
Se porras franchement,
Mais que Dieu te doinst vie,
Tenir grant seignourie
Et grant gouvernement (v. 4900-4905).

L'univers de l'enfance est caractérisé par la protection maternelle, la paix et le chant, et est lié à la féminité (la nourrice). Nous observons que le personnage féminin n'a pas d'identité, il est désigné en tant que « une nourrice » et plus tard « premiere femme ». Cette dénomination fait de la nourrice une figure universelle de la maternité, opposée à la violence du nouveau venu. L'anonymat de la femme renforce le contraste genré suggéré : elle représente le monde de l'enfance, du calme, et l'homme-soldat l'univers de la violence. Il pénètre brutalement dans cette ambiance paisible, le passage d'un état de détente à une

violence extrême se réalisant soudainement : « Cy commencent les tirans a occir les enfans au command d'Erode » (en bas de la première colonne du folio 64r). Après que le meurtre est commis, les mots du soldat marquent encore une fois le changement qui survient d'un état à l'autre, de la joie à la douleur :

Je mueray vos chantements
En plaintes et gemissemens. (v. 4908-4909).

Ces vers sont essentiels car deux éléments sonores sont créés dans le cadre de cette scène – le chant et le cri – le dernier remplaçant le premier. Les deux formes de représentation verbale acoustique sont liées à deux types de personnages : les anges qui chantent, les diables qui crient.

Les moments d'affection passés entre la mère et l'enfant sont présentés aussi dans le cadre de la deuxième scène de l'infanticide. L'image (fig. 58) est suivie d'un dialogue évoquant les moments qui se sont passés avant l'arrivée du tyran dans la maison. Le texte complète en quelque sorte l'illustration et explique les circonstances de l'événement. Le retour dans le passé se réalise discrètement ; le lecteur du manuscrit de *la Passion d'Arras* revient sur la situation initiale, au moment où la mère a un instant de tendresse avec son enfant :

Dieu te doinst bonne destinee
Et te face preudomme et riche (v. 4966-4967).

Cette phrase contient toutes les bonnes intentions de la femme pour son garçon : l'espoir d'une vie favorable et d'un avenir heureux. Malheureusement, l'enfant n'aura pas l'occasion de vivre ce futur avantageux auquel sa mère le renvoie car il va périr dans le massacre. Après ces deux vers, le soldat arrive brusquement et tue l'enfant, action suggérée dans le texte et montrée dans l'image :

Que fera tu de mon enfant ?
Tu le verras tout maintenant.
Tieng, avise que j'en ay fait. (v. 4969-4971)

La surprise et la colère de la mère sont exprimées par des phrases exclamatives :

Ha! Que t'as fait ung mauvais fait !
Tu l'as mundry malvaivement !
[...]
Faus traître, mauvais garçon!

[...]

Que t'avoit mon enfant meffait
Que tu le m'es venu occir? (v. 4972-4979).

Cadoc considère que même après qu'il a commis un tel acte, personne n'a le droit de l'insulter, notamment une femme. Il réagit comme si son action ne pourrait pas susciter d'indignation :

Te fault il dire desplaisir
A moy qui suis ung chevalier? (v. 4980-4981).

L'arrogance du soldat met en évidence une violence symbolique sociale (chevalier/femme du peuple) et genrée (homme/femme), qui s'ajoute à la violence physique. Le statut de chevalier est supérieur à la femme seule et impuissante à cause de l'absence de son mari. Elle ne peut pas affronter le soldat et venger la mort de son fils :

Se son pere fust avec my,
Jamais ne partirois de cy,
Que tu ne fusses mis a mort! (v. 4991-4993).

Même si le soldat affirme qu'il ne fait qu'accomplir un ordre : « Je fay tout par commandement/Ce que je fay » (v. 5002-5003), cette situation met la femme dans une position vulnérable et permet au soldat de manifester sa cruauté sur un innocent sans défense. Les forces qui se confrontent ne sont pas égales – la femme est plus faible que l'homme – aspect qui prouve de nouveau la tyrannie de la scène. Cet aspect contribue au message théologique de la pièce et montre aux lecteurs/spectateurs que l'injustice et le pouvoir des forts sur les faibles dominant dans le monde avant l'arrivée du Christ, dont la mission est de le sauver de cet état.

Quant au troisième assassinat, la rencontre des deux univers distincts se réalise brutalement, au moment où le serviteur d'Hérode énonce tout simplement ce qu'il a l'intention de faire en présence de la femme :

Je leur veul les membres distraire
Et faire morir de mon espee.
Cils cy ara celle acollé. (v. 5014-5016)

Après qu'il a prononcé ces mots, les crimes sont accomplis :

Ha ! Qu'as tu fait mauvais lourdier ? (v. 5017)
Le dyable t'a bien enchanté !
Faulx meurtrier, traître larron,
Fil de putain, mauvais garçon !
Je t'estrangleray a mes mains (v. 5024-5027).

Les mots de la mère outragée ne provoquent aucune émotion chez le soldat, au contraire, le statut de la femme est abaissé et considéré comme inférieur par rapport à l'homme : « Allez ent filer vo queneulle » (v. 5030) L'objet féminin, la quenouille, symbole du travail patient, est comparée à l'arme puissante du soldat, fait qui rend illégitime l'épée et l'usage de la force.

La femme n'a même pas le droit de parler et d'exprimer sa souffrance :

Tu porrois parler trop avant,
Ne parle plus, tais toy atant,
Ou certes je te feray ardoir. (v. 5055-5057).

L'impossibilité de la femme de s'extérioriser indique une supériorité de la parole du soldat, parole qui se croit plus forte car elle est protégée par l'épée mais est en réalité coupable. En outre, la parole ne peut pas lutter contre les armes et la violence, surtout si elle vient des femmes.

La rencontre des deux mondes – masculin et féminin – se réalise dans l'espace privé des foyers et a un caractère singulier, aspect qui permet aux lecteurs/spectateurs de mieux appréhender l'ampleur de la souffrance maternelle, les émotions transmises étant d'une grande intensité. Il y a un rapport inégalitaire entre les personnages : le sexe, le statut et la force physique sont des éléments décisifs qui ne laissent aucune chance aux personnages féminins. Les soldats perturbent la tranquillité des foyers et provoquent la plus grande souffrance qu'une mère puisse subir.



Fig. 64. Folio 48v. Les femmes tentent de fuir.



Fig. 65. Folio 48v. Les femmes essayent de cacher les enfants.



Fig. 66. Folio 49r. Les soldats trouvent les femmes.



Fig. 67. Folio 49v. Meurtre du fils d'Hérode.

Pendant que dans *la Passion d'Arras* le nombre des personnages masculins et féminins est le même, la situation est différente dans la pièce d'Arnoul Gréban. L'impuissance de la femme est accentuée par la présence de plusieurs soldats : dans les images 62 et 63, nous observons que les hommes sont plus nombreux que les mères, contrairement au mystère d'Arras. Cet aspect renforce la vulnérabilité du personnage féminin, qui est forcé à affronter pas un seul soldat, mais deux ou trois. Graduellement, l'infanticide prend une dimension collective : au fur et à mesure que les mères apprennent la nouvelle de l'ordre d'Hérode, elles essaient de se cacher ensemble (fig.64, 65 et 66). Dans l'image 67, même si nous observons

une égalité en ce qui concerne le nombre de personnages, l'univers masculin domine encore une fois. À l'encontre du texte d'Arras, les femmes ont eu la possibilité de communiquer entre elles et d'apprendre les intentions du roi. Andrometa tente de trouver une solution à ce désastre :

Arbeline,
le grant Dieu d'Israel vous gart !
sauvons nos enffants quelque part
ou oncques tel meschief n'advint.
Veez cy des sergens seize ou vingt
qui mettent tous enfants a mort
dessoubz deux ans. (v. 7694-7700).

À la question d'Arbeline (quel est la source de ce malheur), Andrometa est déjà au courant de la situation :

C'est Herode, le roy fellon
qui nous a baillié ceste dit :
de Dieu puist il estre maudit
et finer ses jours en misere (v. 7704-7707)

Malgré leur connaissance des faits, elles ne peuvent rien faire pour empêcher l'infanticide car les soldats trouvent assez vite leur « assamblée » (v.7724).

Une autre différence par rapport à *la Passion d'Arras* est le fait que les soldats ne sont pas présents au moment où les mères commencent à se lamenter, et par conséquent il n'y a pas d'échange verbal violent entre les personnages. Elles expriment leurs sentiments seulement pour crier leur souffrance et non pas pour faire des reproches aux hommes. Par exemple, Rap, la première femme, énonce ses émotions :

Ha ! faulx meurtriers, estes vous telz ?
faulx larrons, faulx tirans pervers,
estes vous venus cy envers
pour ung cas tant vilain et let ?
Helas ! mon doulx enffançonnet,
helas ! ma tres douce portee,
helas ! or t'est la vie ostee,
helas ! or ne te puis ravoit !
Jamès joye ne quier avoir
tant que la mort me viengne querre. (v. 7656-7665)

Personne ne l'entend, personne ne lui répond, le soldat ne perd pas son temps à lui répondre. La même chose arrive aussi après le deuxième crime, quand Rachel se lamente :

Ha ! faulx chiens et felons tirans,
ha ! cueurs de meurtriers desloyaux,
gens infames, villains bourreaux
sur la douce et tendre jeunesse
qui point ne vous fait de rudesse,
qui oneques riens ne vous meffit,
je requier le Dieu qui tout fit
qu'a dure moit et discipline
puissiez vous mourir! (v. 7686-7694).

La situation change un peu après que les soldats trouvent les femmes qui se sont réunies. Après leur départ, Arbeline n'est pas seule à pleurer²⁰⁸ car Andrometa essaye de la consoler : « Reconffortez vous, Arbeline » (v. 7770), mais Arbeline ne semble pas l'entendre :

O povre cueur de lasse mère,
noyé en abismes de plours,
crevé d'angoisse et de doulours,
car ainsi ne peus plus durer
ne la grand detresse endurer,
mon filz, qui pour ta mort m'appresse (v. 7774-7779)

Le dernier meurtre présenté dans *la Passion de Gréban* introduit les lecteurs/spectateurs dans une ambiance paisible de l'univers féminin – ressemblance avec le mystère d'Arras –, où Medusa, nourrice du fils d'Hérode, confie à sa servante la tâche de soigner l'enfant pendant qu'il apprend à marcher grâce à un chariot :

Apprestez moy le chariot
pour apprendre aller monseigneur ;
il amende fort en grandeur
et si ne va n'en champs ne voye. (v. 7783-7786)

Les soldats arrivent, voient l'enfant que la servante promène et le tuent avant que les femmes aient l'occasion de réagir. L'image figure le moment qui précède le crime et le texte nous précise l'instant même du meurtre :

Le voyla tout tranché tout d'ung cop
en deux pars ; n'est-ce pas beau fait ? (v. 7808-7809).

Medusa ne s'attend pas à cela et exclame :

²⁰⁸ « O vray Dieu, qui pourrait descrire/ la grand detresse que je sens?/ Je n'ay entendement ne sens,/ qu'a ceste fois ne me deffine. » (v. 7766-7769).

Ha! faulx meurtriers, qu'avez vous fait?
occis avez villainement/ le filz Herode proprement :
quel horreur vous est advenu ! (v. 7810-7813)

La surprise de la femme concerne plus le statut de l'enfant qu'une souffrance maternelle et elle s'inquiète davantage pour le sort des soldats. Elle ne se lamente pas, comme les femmes de *la Passion d'Arras* avaient fait, mais insiste sur le fait que l'enfant était le fils d'Hérode et affirme qu'elle va raconter au roi cet événement :

Compter luy vois de mot a mot.
si luy feray bien vostre saulce. (v. 7824-7825)

L'ampleur de l'infanticide a été mieux mise en évidence grâce aux cas particuliers présentés dans les deux textes mentionnés. Ces analyses ont transmis aux lecteurs/spectateurs des émotions fortes et ont donné l'occasion de s'imaginer à quel point la souffrance a été grande.

2.c.4. Lien avec la Passion du Christ

L'épisode du massacre des Innocents – tentative (échouée) de tuer le Christ enfant par Hérode – renvoie à la Passion de Jésus²⁰⁹, les deux événements ayant en commun la notion de substitution : les innocents donnent leur vie à la place de Jésus, le Fils divin est mort à la place de l'humanité. Tandis que le sacrifice de Jésus a un but bien précis – la rédemption des hommes – la mort des innocents n'a aucune finalité ou conséquence grandiose, au contraire, les meurtres n'ont aucun sens car celui qui était visé a échappé grâce à l'intervention divine. Les mécanismes du concept du bouc émissaire, théorie de René Girard, peuvent s'appliquer à ces deux épisodes. Tout d'abord, la mission du Christ sur terre a été fixée dès sa naissance : il prendra sur soi les péchés du monde et donnera sa vie sur la croix afin de racheter l'humanité, à sa place : « Jésus nous est présenté comme la victime innocente d'une collectivité en crise qui, temporairement au moins, se ressoude contre lui »²¹⁰. La nécessité d'une victime est

²⁰⁹ « Hérode, qui massacre ses fils et tente de tuer Jésus enfant, forme un diptyque avec Judas, meurtrier de son père et de son frère, coupable de la mort de Jésus », Jean-Pierre Bordier, *Le Jeu de la Passion, op. cit.*, p. 413.

²¹⁰ « Tous les groupes et même tous les individus mêlés à la vie et au procès de Jésus finissent par donner leur adhésion explicite ou implicite à cette mort : la foule de Jérusalem, les autorités religieuses juives, les autorités politiques romaines et même les disciples, puisque ceux qui ne trahissent pas ou ne renient pas activement Jésus s'enfuient ou restent passifs. Et cette foule, il faut le noter, est celle-là même qui peu de jours auparavant, avait accueilli Jésus avec enthousiasme. Elle se retourne comme un seul homme et exige sa mort avec une insistance

essentielle afin d'apaiser la colère de la foule. Toutefois, le Christ n'est pas un bouc émissaire comme les autres et le statut de victime n'est qu'apparent : il est conscient de son innocence et accepte sa condamnation à mort. Il ne s'oppose pas à la violence collective et n'essaye pas d'y échapper – Jésus se livre tout seul à la mort, car il sait que l'objectif de cette violence est le salut de l'humanité. Toutefois, étant donné que Dieu est miséricordieux et juste en même temps, un prix doit être payé : « L'humanité seule était incapable d'échapper aux péchés et à ses conséquences. La colère de Dieu le père ne pouvait être apaisée que par le sang de Jésus sur la croix ; mais en même temps le Seigneur a montré son amour pour l'humanité en envoyant son fils pour qu'il soit torturé à leur place »²¹¹. Le Christ a été présenté dès sa naissance comme une victime qui apportera le salut par sa mort et résurrection. De cette manière, la substitution a bien atteint son but : les hommes sont sauvés grâce au geste sacrificiel et volontaire de Jésus. Dans le cas des enfants massacrés par les soldats d'Hérode, la violence n'a pas été voulue et programmée par la divinité, elle est le résultat du désir mimétique projeté sur l'enfant divin²¹². Hérode s'imagine que le futur roi annoncé par les mages va désirer son trône, car il ne comprend pas la royauté de l'enfant. Il ordonne le massacre mais son objectif ne se réalise pas car Jésus a pu échapper à la mort grâce à la volonté divine. Puisqu'il a survécu au massacre pendant que tous les autres enfants sont morts, Jésus a été considéré le responsable de l'infanticide par l'Évangile de Nicodème : « Les Juifs lui dirent : « Qu'avons-nous à dire à ton sujet ? En premier lieu que tu es né du péché ; en deuxième lieu, qu'à cause de toi, à ta naissance, quatorze mille nouveau-nés ont été tués ; en troisième lieu que ton père et ta mère ont fui en Égypte parce qu'ils n'avaient aucune confiance dans le peuple »²¹³.

Le personnage principal de *La Chute* fait la même accusation en évoquant la Passion du Christ :

qui relève au moins en partie de l'entraînement collectif irrationnel puisque, entre-temps, rien n'est intervenu pour justifier ce changement d'attitude... C'est bien parce qu'elle reproduit l'évènement fondateur de tous les rites que la Passion s'apparente à tous les rites de la planète. Il n'y pas un incident qu'on ne retrouve dans des exemples innombrables, du procès joué d'avance à la dérision de la foule, aux honneurs grotesques et à un certain rôle du hasard qui joue ici, non dans le choix de la victime, mais dans la façon dont on dispose de ses vêtements : le tirage au sort. Finalement, c'est le supplice infamant en dehors de la cité sainte pour ne pas contaminer celle-ci », René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978, p. 234-235.

²¹¹ Hyam Maccoby, « Le bouc émissaire : le double rite », *Pardès*, 2002/1 (N° 32-33), p. 135-145. DOI : 10.3917/parde.032.0135. URL : <https://www.cairn.info/revue-pardes-2002-1-page-135.htm>, p. 141-142.

²¹² « Les individus sous l'impulsion de leurs désirs mimétiques entrent en conflit les uns avec les autres et contribuent à une propagation de la violence dans toute la communauté. L'individu ne voit plus dans l'autre qu'un rival qu'il faut anéantir afin d'assouvir son désir. », Bertrand Valiorgue, *Violence, mimesis et processus victimaire chez René Girard*, Cahier de recherche 10/2009, Centre d'Études et de Recherches, Groupe ESC Clermont, 2009, p. 17.

²¹³ *Évangile de Nicodème ou Actes de Pilate*, p. 264-265, dans *Écrits apocryphes chrétiens*, II, édition publiée sous la direction de Pierre Geoltrain et Jean-Daniel Kaestli, Paris, Gallimard, 2005.

[...] il savait, lui, qu'il n'était pas tout à fait innocent. S'il ne portait pas le poids de la faute dont on l'accusait, il en avait commis d'autres, quand même il ignorait lesquelles. Les ignorait-il d'ailleurs ? Il était à la source, après tout ; il avait dû entendre parler d'un certain massacre des innocents. Les enfants de la Judée massacrés pendant que ses parents l'emmenaient en lieu sûr, pourquoi étaient-ils morts sinon à cause de lui ? Il ne l'avait pas voulu, bien sûr. Ces soldats sanglants, ces enfants coupés en deux lui faisaient horreur. Mais, tel qu'il était, je suis sûr qu'il ne pouvait les oublier. Et cette tristesse qu'on devine dans tous ses actes, n'était-ce pas la mélancolie inguérissable de celui qui entendait au long des nuits la voix de Rachel, gémissant sur ses petits et refusant toute consolation ? La plainte s'élevait dans la nuit, Rachel appelait ses enfants tués pour lui, et il était vivant ! [...] ²¹⁴.

Les chrétiens peuvent se demander pourquoi Dieu n'a pas agi pour sauver les innocents. Il s'est préoccupé du sort de son Fils, car le moment de sa mort n'était pas encore venu, et a averti la sainte famille. Elle ne semble pas être consciente que l'ordre d'Hérode concerne tous les enfants mâles. Après avoir reçu la nouvelle de l'ange Gabriel concernant le départ, Joseph affirme :

O vray Dieu, pere tout puissant
Maintenant suis je connoissant
De la douceur l'outre mesure
Qui me donne la charge et cure
De *ton* doulz enfant preserver
De mort ou on le veult livrer,
Diligamment y pourverray,
Et ton commandement feray (v. 4767-4774).

Le père adoptif du Christ apprécie la protection divine envers son fils : le singulier « ton doulz enfant » exclut en quelque sorte les autres garçons, comme si un seul enfant est visé par le décret d'Hérode. Joseph continue de partager les nouvelles à sa femme en mettant l'accent sur le danger qu'il faut éviter :

Herode commande traictier
A mort vostre doubz fils Jhesus
Se nous convient fuir en sus
De sa terre, Dieu le nous mande
Et par son angle le commande (v. 4778-4782)

Encore une fois, la singularité du massacre est mise en évidence, car son but est bien de mettre à mort le potentiel rival d'Hérode. À ces mots, Marie répond en accentuant le même aspect :

²¹⁴ Albert Camus, *La chute*, Paris, Gallimard, 1956, p. 121-122.

Joseph, que dites-vous, amis ?
Veult on traictier a mort *mon fils* ?
Tel cruaulté voir ne porroie,
Trop mieulx a morir ameroie (v. 4783-4786)

Il est juste que le massacre a été ordonné afin de mettre à mort le Fils de Dieu – cela justifie la préoccupation des parents de Jésus – mais en même temps tous les enfants mâles étaient visés. Jean-Pierre Bordier précise que la tyrannie du roi a causé ce malheur et que nous ne pouvons pas accuser Dieu²¹⁵. Si nous nous demandons pourquoi Dieu a permis le massacre des Innocents et n'est pas intervenu pour l'empêcher comme il l'a fait pour son Fils, cela signifie de nous lancer dans une problématique générale très délicate : pourquoi le roi divin admet l'existence du mal sur terre ? Étant donné que les hommes ont un libre arbitre, nous considérons que Dieu ne souhaite pas influencer nos choix. Dans sa tentative de garder son statut, Hérode commet les crimes et est seul à porter la responsabilité de ce péché.

En conclusion, l'infanticide présenté dans *la Passion d'Arras* individualise les meurtres et montre à travers trois exemples la manière dont cette violence aveugle s'est manifestée. Le massacre souligne des rapports d'inégalités entre les victimes et leurs bourreaux : les mères crient leur désespoir mais les soldats ne semblent pas comprendre leur souffrance. Hérode est le personnage négatif à cause duquel les meurtres ont lieu, il est condamné et assimilé au diable. Rétablir la paix dans un univers où l'injustice règne et la protection des innocents et des faibles seront les missions de Jésus.

²¹⁵ « [...] Dieu n'a aucune part de responsabilité dans un crime qui obéit d'abord à la cruauté aveugle du roi, ensuite seulement à la volonté d'éliminer un rival », Jean-Pierre Bordier, *Le Jeu de la Passion*, op.cit., p. 498.

3. Et occursus ejus usque ad summum

3.a. La perte du Christ au temple

La perte de Jésus pendant la fête juive de la Pâque et sa discussion avec les prêtres constitue le seul épisode de son enfance mentionné dans la Bible. L'Évangile de Luc raconte brièvement l'événement²¹⁶, sans pour autant donner des détails concernant la nature de ces discussions, la manière dont il s'est perdu loin de ses parents et de quelle façon les recherches ont eu lieu. D'une certaine façon, cette disparition temporaire du Christ préfigure le mystère pascal : ses parents le retrouvent le troisième jour ; à l'âge adulte, le troisième jour après sa mort, ses disciples le retrouvent ressuscité.

Nous allons analyser comment le texte d'Arras et celui de Gréban ont repris cet épisode en l'adaptant au théâtre, en essayant de montrer la manière dont l'éloignement, thème essentiel de l'événement, est mis en scène et en images grâce à une dramaturgie de la séparation. En outre, cette comparaison spécifique pourra mettre en lumière les différences des rapports de genre à l'intérieur de la sainte famille, dans les deux textes mentionnés. Nous nous intéresserons aussi aux conséquences que l'éloignement de Jésus a sur sa famille, plus précisément de quelle façon son geste établit les rapports de genre entre ses parents, point qui sera abordé dans la première partie. Dans un deuxième temps, nous nous concentrerons sur le message que le Christ veut transmettre aux prêtres et aux lecteurs en examinant le débat qui a lieu entre ces personnages.

²¹⁶ « Les parents de Jésus allaient chaque année à Jérusalem, à la fête de Pâque. Lorsqu'il fut âgé de douze ans, ils y montèrent, selon la coutume de la fête. Puis, quand les jours furent écoulés, et qu'ils s'en retournèrent, l'enfant Jésus resta à Jérusalem. Son père et sa mère ne s'en aperçurent pas. Croyant qu'il était avec leurs compagnons de voyage, ils firent une journée de chemin, et le cherchèrent parmi leurs parents et leurs connaissances. Mais, ne l'ayant pas trouvé, ils retournèrent à Jérusalem pour le chercher. Au bout de trois jours, ils le trouvèrent dans le temple, assis au milieu des docteurs, les écoutant et les interrogeant. Tous ceux qui l'entendaient étaient frappés de son intelligence et de ses réponses. Quand ses parents le virent, ils furent saisis d'étonnement, et sa mère lui dit : Mon enfant, pourquoi as-tu agi de la sorte avec nous ? Voici, ton père et moi, nous te cherchions avec angoisse. Il leur dit : Pourquoi me cherchiez-vous ? Ne saviez-vous pas qu'il faut que je m'occupe des affaires de mon Père? Mais ils ne comprirent pas ce qu'il leur disait. Puis il descendit avec eux pour aller à Nazareth, et il leur était soumis. Sa mère gardait toutes ces choses dans son cœur. Et Jésus croissait en sagesse, en stature, et en grâce, devant Dieu et devant les hommes. », Luc, 2, 41-52.

3.a.1. Les rapports de genre

La famille présentée aux lecteurs de *la Passion d'Arras* n'est pas une famille traditionnelle, car ce n'est pas Joseph qui prend les décisions. L'initiative d'aller à la fête de Jérusalem appartient à la Vierge, suite à l'invitation lancée par Agar, une de ses proches²¹⁷. Toutefois, avant d'accepter cette proposition, Marie demande l'avis de son fils²¹⁸, sa réponse ne pouvant être que positive²¹⁹. Même si Jésus n'est qu'un enfant, sa mère lui donne le pouvoir de porter des jugements sur les actions à entreprendre par tous les membres de la famille. Le rôle de Joseph est passif : personne ne lui demande son opinion sur ce voyage et au moment où il en est informé, il obéit tout de suite à sa femme²²⁰.



²¹⁷ « [...] en Jherusalem la cité/ Sera la grant feste annuelle/[...]/ N'y venez vous pas ? », v. 5823-5828.

²¹⁸ « Beau fils Jhesus, je suis ta mere, / Tu es mon enfant et mon père./ [...] / Dis moy ton advis et conseil/ Se nous prenderons ce travail/ D'y aler, mon fils, je t'en prie. », v. 5832-5848.

²¹⁹ « Ma mere, ne sçavez vous mie/ Que je suis au monde venu/ Pour acomplir le contenu/ En la loy ? [...] », (v. 5849-5852).

²²⁰ « J'en suis d'acord puisqu'il vous plest./ Partons doncques car tout est prest. », v. 5862-5863.

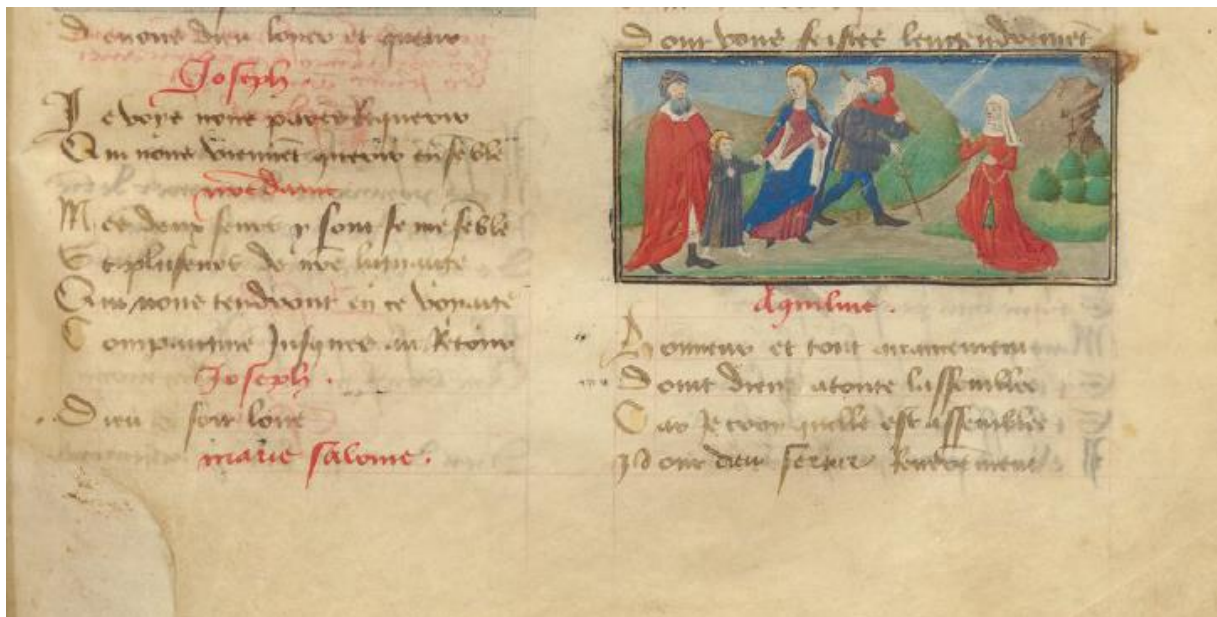


Fig. 1. Folio 52r, départ de la famille à Jérusalem avec leurs proches.

Dans le texte de Gréban, la situation est différente : la décision du départ à Jérusalem est prise par le père adoptif du Christ²²¹. La pièce offre beaucoup de détails concernant la préparation des personnages (fig. 1) et la manière dont le chemin doit se faire. Eliachin, un des parents, évoque la coutume selon laquelle les hommes ne peuvent pas marcher ensemble avec les femmes²²².



²²¹ « Pour la loy tenir et garder/ [...] / pour la grande solennité/ de Pasques haultain et celebre./ qu'en Jherusalem se celebre/ a cestuy jour prochainement./ aller nous y fault promptement : / admenez Jhesus avec vous. », v. 8032-8041.

²²² « pour aller plus chastement », v. 8088.

Fig. 2. Joseph salue son Fils. Séparation genrée pendant la route vers Jérusalem.

Avant que cette séparation genrée ne se réalise, Joseph salue son enfant²²³ et les deux groupes font la route et ensuite leurs prières dans le temple séparément. Le mystère d'Arras ne contient aucune précision de ce type ; néanmoins, au moment où Marie se rend compte de l'absence de son fils, Agar lui suggère que l'enfant pourrait être avec son père²²⁴, comme s'il n'était pas avec elles dans le temple. Nous apprenons ensuite que Joseph est parti lui aussi sans rien dire à sa femme, en même temps que le Christ²²⁵ ; le chemin de retour a donc été fait séparément. À ce moment, persuadée que Jésus est avec Joseph, Marie décide d'aller à Nazareth.

²²³ « Icy le baise et se part et va avecques les hommes et Nostre Dame avecques les femmes, comme dit est », image fig. 2.

²²⁴ « Espoir est il en Nazareth/ Avec Joseph », v. 5894-5895.

²²⁵ « Certes non est, / Je les ay cy perdu tous deux », v. 5896-5897.



Fig. 3. Folio 77v. « Cy demande Marie a Joseph de son Fils qu'elle a perdu molt desconfortee ».

La rencontre avec son époux est annoncée par une rubrique au folio 77v²²⁶ et une image (fig. 3) illustre les deux personnages : la Vierge auréolée en robe bleue fait un geste de détresse profonde avec la main, et ses yeux transmettent aussi de la souffrance. Joseph, par la position de son corps, indique la direction à suivre à sa femme afin qu'ils partent à la recherche de l'enfant. Il essaye de reconforter sa femme²²⁷ qui est consciente du pouvoir de son fils, mais l'amour qu'elle porte pour Jésus est trop intense pour qu'elle puisse être indifférente²²⁸.

²²⁶ « Cy demande Marie a Joseph de son Fils qu'elle a perdu molt desconfortee ».

²²⁷ « Il est Dieu, si se gardera/ Mieulx que nul aultre ne fera. », v. 5980-5981.

²²⁸ « Mais neantmoins nature de mere/ Me met en doleur moult amere », v. 5986-5987.

L'image no. 4²²⁹ représente l'effort des deux parents pour trouver le Christ. Les gestes des personnages suggèrent l'inquiétude, l'angoisse ; les deux groupes, situés aux extrémités de l'illustration, sont séparés par un élément qui apparaît au centre de l'image : un arbre vert, avec les racines visibles, qui est présent aussi dans l'image antérieure (fig.3). Cet objet, qui apparaît également dans les images de la Nativité, pourrait être interprété comme le lien entre les deux mondes (les racines dans la terre et la partie supérieure orientée vers le ciel) et rappelle la double nature du Christ. Il est devenu homme – ses parents le cherchent à ce moment, et en même temps sa disparition est en lien direct avec sa nature de Dieu. De la même manière, l'arbre évoque la notion de séparation sous toutes ses formes : le départ de Jésus, la séparation entre les sexes, l'opposition enfant-prêtre, l'éloignement des prêtres par rapport aux lois divins.



Fig. 4. Folio 78r. « Cy vient Marie moult desconfortee demander a pluseurs femmes et elles sceuent point ou est Jhesus son fils ».

Même si les deux époux partent à la recherche de l'enfant, c'est Marie qui pose les questions et essaye d'obtenir des informations de la part des femmes. Joseph n'intervient pas

²²⁹ « Cy vient Marie moult desconfortee demander a pluseurs femmes et elles sceuent point ou est Jhesus son fils ».

du tout dans leur dialogue. Nous apprenons que deux jours sont déjà passés²³⁰ depuis la disparition de Jésus et les trois femmes interrogées par la Vierge – Saphora, Agar, Elizabeth – affirment ne pas l’avoir vu. Par conséquent, Marie ne peut plus supporter l’absence de l’enfant²³¹ et pour un instant elle met en doute le plan de Dieu : « S’il est ainsi, souverain pere, / Que je ne treuve mon enfant / Pour quoy me fis tu oncques mere, / Pour souffrir doleur si amere / Comme je souffre maintenant ? » (v. 6078-6082). Au comble de la souffrance, elle adresse une prière au Père divin afin qu’il l’aide dans cette situation désespérée : « Conforte moy, je ne puis plus, / Car oncques je n’euch tel destresse, / Fay que de moy soit reveus/ Mon fils, ou je meurch de destresse » (v. 6091-6094). À cet instant précis, Marie ne semble pas être consciente de l’ampleur du mystère divin : même si son rôle est extrêmement important dans la vie de Jésus, celui-ci appartient d’abord au Père divin et doit accomplir la mission pour laquelle il est descendu sur terre. Ces lamentations réintroduisent une vision genrée traditionnelle et anticipent d’ailleurs l’énorme souffrance qu’elle va éprouver au moment de la Passion et de la mort de Jésus.

Si *le mystère d’Arras* nous présente un Joseph plutôt obéissant, mais qui aide son épouse avec tout ce dont elle a besoin, dans *la Passion de Gréban* il a un rôle actif. La quête de Jésus par ses parents et le débat avec les docteurs ont lieu en même temps, l’alternance des deux actions étant longuement exposée. Le père adoptif du Christ s’implique de manière fervente : après la constatation de l’absence de l’enfant, les deux époux décident de se séparer afin d’optimiser leurs chances²³². Étant donné qu’aucun de leurs parents ne peut les aider, c’est toujours Joseph qui propose d’aller à Jérusalem²³³ et une fois arrivés, il suggère de chercher dans le temple²³⁴.

Le texte insiste sur la séparation genrée qui a lieu suite au départ de l’enfant Jésus. La division hommes-femmes est une manière d’interpeler un public mixte, afin qu’il prenne part à la sagesse précoce du Christ. Étant donné que la Bible ne précise pas les propos échangés entre lui et les docteurs de l’église, les deux pièces offrent à l’auditoire beaucoup de détails sur la nature de cette discussion.

²³⁰ « Depuis deux jours ou environ, / Je ne sçay qu’il est devenu », Marie, v. 6003-6004.

²³¹ L’utilisation des interjections et des questions rhétoriques soulignent le désespoir de la mère divine : « Ne seray je point confortée ? / [...] / Las quesse cy ! Las que feray ! / Las que je suis desconfortée ! / Las Dieu quel conseil prendray ? », v. 6062-6069.

²³² « nous ferons icy departie : / vous en irez d’une partie/ et j’iray d’aulture pour sçavoir », v. 9243-9245.

²³³ « mes pour le mieulx allons sçavoir/ en Jherusalem sans tarder/ et de lieu en lieu demander/ s’il y est ; veez la mon conseil », v. 9513-9516.

²³⁴ « Marie, premier le querons/ au temple, qui est ung saint estre. », v. 9807-9808.

3.a.2. Discussion avec les docteurs du temple

Cet épisode n'implique pas une perte au sens strict du terme. Il s'agit plutôt du départ volontaire du Christ enfant : c'est Jésus qui choisit délibérément de quitter sa famille pendant qu'elle fait sa prière dans le temple²³⁵, sans qu'il prévienne sa mère. Dans *la Passion de Gréban*, le Christ exprime par un monologue son souhait de rejoindre les prêtres²³⁶ : « Puisque vers Dieu, mon pere, ay fait/ devotement mon oroison,/ d'icy me pars ; il est saison/ que j'ensuyve sa volenté » (v. 8328-8331). L'auteur de cette action est donc l'enfant même car la rencontre est voulue et provoquée par lui.



Fig. 5. Folio 79v, en bas de la deuxième colonne. « Adont vont querir Jhesus partout et il est ou temple la ou il dispute aux docteurs de la loy, et n'avoit que XII ans ».

La pièce d'Arras se concentre sur la discussion de Jésus avec les docteurs au moment où la recherche de ses parents prend fin. Quand la prière maternelle a été entendue par la

²³⁵ « Adont entrent au temple et en tant qu'ils orent, Jhesus se part d'eulx et s'en va devers les docteurs qui sont meneurs de la loy ».

²³⁶ « Icy se part le petit Jhesus secretement d'avecques sa mere et s'en va vers les docteurs ».

divinité²³⁷, les lecteurs voient l'image 5, qui illustre l'enfant dans le temple, au milieu des prêtres. Il garde toutefois une distance physique, élément qui évoque la séparation : Jésus s'est éloigné de sa famille afin de rejoindre les prêtres, mais au moment où il y arrive, le Christ ne se rapproche pas et préfère se tenir un peu à l'écart. Cet aspect suggère aussi le fait que les juifs se sont éloignés de Dieu. Le débat qui a lieu est suggéré par les gestes de leurs mains, et est relaté ensuite par le texte. Le Christ commence son discours avec une affirmation extensive²³⁸, suivie par une explication²³⁹ et par une accusation adressée à ses interlocuteurs :

Mais la loy vous ne gardez point,
Se conclus qu'en tout vostre affaire
De bien vous faites le contraire
Et de ce que vous est enjoint v. 6174-6177

Cette critique initiale déclenche des réactions de la part des interlocuteurs²⁴⁰ ; par conséquent, le Christ commence à détailler son propos :

²³⁷ « Adont vont querir Jhesus partout et il est ou temple la ou il dispute aux docteurs de la loy, et n'avoit que XII ans ».

²³⁸ « Ceulx qui ne font pas ce qu'ils doivent / Sont dignes de punition », v. 6136-6137.

²³⁹ « Ceulx qui ne tiennent pas la loy/ Ainsi comme elle est commandée », v. 6169-6170.

²⁴⁰ « En tant qu'il touche la majeur/ Je le concede entierement, / Mais je te nie la mineur/ Ou tu dis si notoirement/ Que nous ne gardons nullement/ Les commands en la loy compris », v. 6210-6215.

Tenez-vous les commandemens
 Telz qu'a vous et a vos parens
 Ils furent donnés par Moïse ?
 Les tenez vous en leur franchise ?
 Nennil certes, bien le sçavez ,
 Assez congnoissance en avez,
 Ainçois estes plains de tous maulx.
 Les commandemens principaulx
 Les tenez vous lealement ?
 Amez vous Dieu entierement
 Et vo proïsme comme vous meïsmes ?
 [...]
 N'est il nul de vous qui desire
 L'or, l'argent, la fille ou la femme
 D'aultrui avoir a grant diffame ?
 [...]

Regardez bien le contenu
 En la loy de point en point,
 Regardez se je ne dis point
 Vérité, si fay ce me semble.
 [...]
 Tenez vous raison ne justice ?
 Faites vous raison a chascun ?
 Nennil, il n'en y a pas ung
 De vous qui estes justiciers
 Et du temple officiers,
 Vous ne faites ne raison ne droit
 A nul, ne le dy cy endroit
 [...]
 Vous ne faites obediencia
 A Dieu, le vray roy d'Israel.
 [...] (v. 6235-6278)



Fig. 6. Folio 81v. « Cy est comment Marie retrouva Jhesus ou temple disputant aux docteurs et dit Marie a Joseph ».

Cette remontrance représente le message principal que le Christ veut transmettre aux prêtres et aux lecteurs/spectateurs. Les nombreuses questions rhétoriques accentuent la gravité des faits, signalent l'hypocrisie des gens de l'église et soulignent leur éloignement par rapport aux enseignements de Dieu. Après ce discours, les docteurs n'ont pas l'occasion de se défendre car Jésus a finalement été trouvé par ses parents²⁴¹. L'image 6 figure les trois personnages à l'extérieur du temple, en train de partir. Marie exprime son inquiétude à son fils, et sa réponse²⁴² met en évidence d'une certaine façon son origine divine.

Après leur départ, les docteurs analysent ce qui vient de se passer²⁴³. Deux chevaliers romains ont assisté au débat, Osanna et Sabaoth, qui confirment les paroles de l'enfant et se comportent comme ses avocats.²⁴⁴ Avant de partir, les prêtres décident d'une stratégie de défense au cas où ils seraient accusés publiquement et reconnaissent indirectement les reproches adressés par l'enfant²⁴⁵.

Dans *la Passion de Gréban*, les docteurs de la loi étaient déjà en train de débattre sur le sujet de la Nativité du Seigneur, quand Jésus les a rejoints. L'intervention du Christ se réalise à des intervalles précis et donne l'impression que ses apparitions temporaires ont le rôle de clarifier certains aspects qui mettent les docteurs en difficulté²⁴⁶. Il évoque les principaux événements qui prouvent que la naissance a réellement eu lieu (le massacre des innocents, la présentation au temple, l'adoration des mages) et finit par les accuser au sujet des élections des pontifes²⁴⁷. La discussion entre le Christ et les prêtres est longuement présentée dans le texte et est appuyée par des arguments et contre-arguments. Les docteurs sont étonnés de la sagesse de l'enfant²⁴⁸ : il fait preuve d'une intelligence hors du commun et à chaque fois que le débat semble paralysé à cause du manque d'informations, Jésus est celui qui apporte des réponses pertinentes et met de la lumière sur le sujet.

²⁴¹ « Cy est comment Marie retrouva Jhesus ou temple disputant aux docteurs et dit Marie a Joseph ».

²⁴² « Et comment ne sçavez vous point, / [...] / Qu'il me fault tout de point en point / Estre es besongnes de mon pere ? », (v. 6296-6299).

²⁴³ Le premier docteur : « Que nous est il cy advenu ? / [...] / Oncques ne vy chose pareille, / N'oncques n'oy si grant merveille. / Je crois que c'est chose divine », v. 6311-6315.

²⁴⁴ « Mais il dist pure vérité », v. 6324. « Car pour vos grans abusions / Vous ferez nostre loy perir », v. 6330-6331. « vous desertez toute no loy », v. 6335. « que vous n'estes pas gens de bien / Car se gens de bien vous fussiez, / En no presence vous n'eussiez, / Pas esté confus maintenant / Par les parolles d'un enfant. », v. 6338-6342. « On congnoist assez bien vo vie, / Vostre estat et gouvernement », v. 6372-6373.

²⁴⁵ « Que se nous sommes tous attrais / Devant justice pour ces fais, / Ung bon advis y trouverons / Par quoy nous nous excuserons », v. 6393-6396.

²⁴⁶ Par exemple, si les prêtres prennent en considération l'hypothèse que la naissance du Christ a eu lieu, une question se pose : « qui en a fait l'engendrement » (v. 8690). Jésus intervient et leur parle de la prophétie d'Isaïe : « Ecce virgo concipiet / et pariet [...] », v. 8716-8717.

²⁴⁷ « [...] dignité tant noble et chere / se livre ainsi a la renchere », v. 9790-9791.

²⁴⁸ « Certes cest enfant m'esbayst / et le grant sens qu'en luy repose » (Nathan), v. 9062-9063 ; « Je prens grand plaisir a l'ouir » (Nachor), v. 9066.



Fig. 7. Folio 59v, Jésus parmi les docteurs.

La différence majeure entre les deux *Passions* consiste dans le sujet que le Christ aborde pendant son interaction avec les hommes d'église. Dans le mystère d'Arras, l'enfant Jésus met l'accent sur la fausseté dont les prêtres font preuve dans leurs actions, plus précisément la transgression de la loi. Ce fait est assez surprenant pour eux, car un enfant de douze ans ose critiquer le comportement moral des prêtres. Dans ce cas, les particularités des âges de la vie sont renversées – la sagesse associée à la vieillesse correspond à l'enfance, et l'innocence de l'enfance est remplacée par l'omniscience. Le texte de Gréban nous présente un débat sur la Nativité du Seigneur : l'auteur a profité de cette occasion pour rappeler aux lecteurs l'événement le plus important qui a eu lieu dans la première journée de la pièce. À ce moment, Jésus a démontré qu'il n'est pas un enfant comme les autres. La position centrale que le Christ occupe dans la représentation visuelle de cet événement (fig. 7) souligne encore une fois son intelligence extraordinaire et sa capacité de capter l'attention de son auditoire.

Le thème de la séparation est abordé à plusieurs niveaux dans cet épisode. Tout d'abord, l'éloignement physique du Christ provoque une séparation genrée dans le cadre de sa famille. Ensuite, une fois arrivé dans le temple, il se tient à l'écart des docteurs et leur reproche le manque de foi, plus exactement leur éloignement par rapport à la divinité. Dans la pièce d'Arras, l'accent est mis sur l'hypocrisie des prêtres, donc sur les actions faites dans le

présent, tandis que *la Passion de Gréban* insiste sur le miracle de la Nativité, événement appartenant au passé.

3.b. La résurrection de Lazare

L'activité publique du Christ, relatée dans la deuxième journée de la Passion, consiste principalement dans la réalisation des miracles, des sermons, élection des apôtres et manifestations de sa divinité (Baptême, Transfiguration). Les paroles et les actions de Jésus suscitent l'indignation des prêtres et mènent finalement à sa condamnation à mort. Parmi les miracles effectués, la résurrection de Lazare est le plus spectaculaire, car l'événement annonce la propre résurrection de Jésus. Cet exemple concret de retour de la mort à la vie incite les lecteurs à croire dans la vérité de la vie éternelle, possible grâce au futur sacrifice que le Christ réalisera. Cette fois, le message vise à transmettre des enseignements concernant la doctrine chrétienne. La foi en Dieu assure aux chrétiens une place dans le paradis, et la mort ne sera qu'un passage grâce auquel cet objectif est atteint.

Dans les deux textes que nous étudions, l'épisode est raconté à travers 400 vers à peu près²⁴⁹ et est figuré par quatre images. Le fil de l'action suit globalement l'Évangile de Jean²⁵⁰, le seul qui rapporte ce miracle. Nous allons examiner comment le Christ réalise le changement de perspective sur la mort – le renversement de la normalité, et la manière dont le processus de la mort humaine et l'enterrement du corps sont rendus visibles dans le texte et les illustrations. Plus précisément, nous nous intéresserons au rôle que le miroir joue dans le texte afin de mettre en évidence les rapports entre la mort physique de Lazare et sa résurrection, action littéralement renversante de Jésus qui montre sa puissance. Si avant son arrivée sur terre la mort humaine était considérée la fin de toute chose – aspect que nous étudierons dans la première partie – l'avènement de Jésus marque un changement total de direction. Grâce au miracle de la résurrection de Lazare, le Christ annonce ce qui va se passer à sa propre résurrection : la vie va triompher, pendant que la mort sera abolie et pour ceux qui croient en lui, elle va représenter un passage vers le bonheur éternel – ces éléments seront détaillés dans la deuxième partie.

²⁴⁹ Le mystère d'Arras : 428 vers (v. 8894 – v. 9322) ; Le mystère de Gréban : 436 vers : 23 vers (v. 14047 – v. 14070) plus 413 vers (v. 14686 – v. 15099).

²⁵⁰ Jean, 11, 1-46.

3.b.1. Réflexion sur la mort

Au tout début de la scène, le mystère d'Arras nous présente la situation dans laquelle se trouve Lazare²⁵¹. Son discours, adressé à ses deux sœurs, met l'accent sur la fatalité de la mort et donne des informations sur la position sociale de la famille :

Mes seurs, la mort sens que procure,
Mon mal avance grandement,
[...]
O mort, tu fais departement
De moy et de tous biens mondains
Ou je vivoie largement,
De richesses estoie plains,
Las ! Or, argent, tresor, chevance,
Ne me puet de ce mal jetter,
Pour neant y avoye fiance,
[...]
Maintenant voy qu'il est tout cler
Qu'il n'ont point de perfection
Quant ne me peuent impetrer
De mon mal la curation !
Las ! ou est ma belle jonesse
[...]
Las ! ou est ma mondaine joie
[...]
Helas ! mes seurs, qui trop se fie
Es biens mondains, c'est ung abus,
Pour Dieu, ne vous y fiez mie,
Vez comment n'en suis secourus !
Faites vos tresors de vertus,
Car la trouverez verité
Par elle vous irez lassus
En parfaite felicité (v. 8894-8925)

²⁵¹ « Cy apres est comment Lazaron qui estoit seigneur de Bethanie fu malade et moru, et comment a la priere de Marie Magdalaine et Marthe ses seurs Jhesus y vint et le ladre estoit ja mors et le resuscita », folio 113v.



Fig. 8. Folio 114r. « Cy est Lazaron en son lit qui gist a la mort et ses seurs le gardent avecques aultres femmes et songnent de lui ».

Cet exposé se présente comme une leçon pour les lecteurs : elle a le rôle de souligner le fait que le sommeil éternel ne tient pas compte de la jeunesse et peut intervenir à tout âge. Un autre aspect important représente l'inutilité des richesses matérielles face à une maladie incurable. Les biens terrestres n'ont aucun pouvoir et leurs avantages sont limités, la vraie fortune consistant dans les « tresors de vertus » (v.8922) qui donnent l'accès au bonheur paradisiaque. Dans cette situation désespérée, Marie et Marthe décident d'appeler Jésus²⁵²,

²⁵² « Ma seur, je vous prie, envoions, / Ung messaigier devers Jhesus », v. 8928-8929.

convaincues qu'il est la seule personne qui pourrait sauver leur frère²⁵³. Sur le lit de mort (fig. 8), Lazare sent la fin approcher. La situation dans laquelle il se trouve et le choix de représenter l'intérieur de la pièce renvoie à une familiarité pour les spectateurs. Ils peuvent se retrouver facilement dans ce contexte, en regardant la souffrance de Lazare et en lisant ses propos concernant la mort. Tous les hommes doivent se confronter avec le sommeil éternel à un moment donné, et leurs richesses terrestres, si elles en existent, ne peuvent pas les sauver ou les guérir. Le message transmis par Lazare est très important, et sa condition est donc une sorte de miroir pour les lecteurs. L'objet situé au-dessus du lit du moribond, de forme ronde, a l'aspect d'un miroir et souligne le caractère universel de la mort. Les gestes désespérés des trois femmes, situées dans des endroits différents dans l'image, marquent l'inutilité des efforts humains afin de combattre le pouvoir de la mort. Elles essayent d'agir sur la maladie de leur frère et de changer son destin, mais elles sont impuissantes et montrent leur incapacité par des gestes désordonnés. Lazare donne quelques conseils à ses sœurs, exprime directement sa foi en Jésus²⁵⁴ et indique aussi la manière dont les biens peuvent être gérés²⁵⁵, propos qui sont universellement valables. Ses mots ont une dimension didactique et sont d'autant plus précieux qu'ils viennent de la part d'un moribond. Cet épisode renvoie à l'art de bien mourir²⁵⁶, que le geste du Christ va ensuite renverser.

La mort de Lazare provoque beaucoup de souffrance et tristesse²⁵⁷ et son enterrement devient l'occasion de réfléchir sur la condition mortelle de l'homme :

Helas ! regardez, quel pité !
 Helas ! nous irons tous ainsy
 On se doit bien mirer droit cy !
 Certes, ve cy ung beau miroir ! (v. 9063-9066)
 Ou est maintenant son pooir ?
 La mort lui a bien tout tollu
 La mort l'a rendu povre et nu,
 La mort n'a cremu sa richesse,

²⁵³ « S'il pooit ya estre venus, / Avant que no frere fust mort, / Par lui receveroit confort/ De son mal et garissement. », v. 8930-8933.

²⁵⁴ « Las ! or n'ay je plus de pooir, / [...] / Car de ce monde je m'en voy./ [...] / Las ! Jhesus, j'ay ma confidence/ En vous et en vo providence./ Plaise vous de moy souvenir ! / Mes seurs, vecy le departir, / Je fay de vous departement, / Je vous supplie tres humblement/ Qu'en amour vous entretenez/ Et lealment vous entreamez [...] / Gardez que ne rompez la corde / De vraye amour et union [...] / Hantez le bon Jhesus souvent./ Mettez vo fait du tout en lui/ Gardez que le faites ainsy/ Et nul mal ne vous advenra », v. 8950-8981.

²⁵⁵ « Vous estes riches et puissans / Soyez tous vos biens dispensans/ En la forme de carité, / Retenans vos necessité [...] », v.8983-8986.

²⁵⁶ Alberto Tenenti, « Ars moriendi », dans *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 6^e année, no. 4, 1951, pp. 433-446. DOI : <https://doi.org/10.3406/ahess.1951.1994>, www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1951_num_6_4_1994.

²⁵⁷ « Las ! ve cy grant perdition !/ Las ! quelle perte et quelle douleur ! », v. 9002-9003 ; « Nul ne porroit mon deul attaindre/ [...] / Qui me porra reconforter ? », v. 9014-9018 ; « Las ! jamais confort nous n'arons/ [...] / Plorer et gemir bien devons », v. 9022-9025.

La mort l'a pris en sa jeunesse,
La mort n'a cremu medecin,
La mort met tout chascun a fin.
Finablement chascun morra. (v. 9067-9074)

La méditation sur l'inéluctabilité du dernier sommeil a un caractère instructif. Pour les lecteurs, ces mots ont une très forte intensité émotionnelle et accentuent la réalité de la mort. La prise de conscience de cette triste vérité est renforcée par le passage de l'individuel vers le collectif : le texte transmet de manière explicite l'idée que toute l'humanité finira de la même manière en utilisant le symbole du miroir et le verbe correspondant (« mirer »). Cela met en évidence l'union entre le destin de Lazare et celui de tous les mortels, qui ont l'occasion de se regarder dans le miroir et prendre connaissance de ce qui leur arrivera à un moment donné. Le symbole est utilisé afin de créer de l'émotion aux spectateurs et accentuer la réalité de la mort. La répétition du mot (« mort ») suggère le fait que rien au monde ne peut lutter contre cette fin affreuse ; médecins, jeunesse, richesses, tout cela devient inutile car « finalement chascun morra. » (v. 9074).



Fig. 9. Folio 115v. « Cy est comment on porte Lazaron en terre, et comment Marie Magdalaine et Marthe pleurent et aultres. ».

Le moment précis de la mise au tombeau de Lazare est annoncé par une rubrique²⁵⁸. L'image correspondante (fig. 9) illustre le moment qui précède l'enterrement, fait en dehors de la ville. Au premier plan, un prêtre et le fossoyeur se distinguent, tandis que plusieurs personnages se dirigent vers la fosse en suivant le cercueil. Si la mort de Lazare a eu lieu dans l'intimité de sa chambre privée, le moment de son enterrement devient une scène publique : l'image représente plusieurs personnages qui assistent à l'événement. La normalisation de la mort est suggérée à travers le rituel de mise au tombeau : chaque personnage a un rôle bien défini à accomplir – le prêtre tient un livre dans sa main, le fossoyeur qui est en train de faire son métier, les personnages qui soutiennent le cercueil et la foule qui se dirige vers la tombe. Ces aspects sont nécessaires pour le bon déroulement de l'événement, et se répètent à chaque fois qu'un enterrement a lieu, car ensevelir les morts est un devoir moral des chrétiens. L'attitude résigné d'un valet face aux plaintes des deux sœurs normalise en quelque sorte la mort²⁵⁹, aspect récurrent dans l'histoire du théâtre et dans l'histoire des discours sur la mort. Après la déposition du cercueil dans la sépulture²⁶⁰, le même personnage traite l'événement avec beaucoup de légèreté²⁶¹. Pour lui, les lamentations sont inutiles car il n'y a rien qui peut être fait afin de lutter contre cette sort²⁶².



Fig. 10. Folio 101v, Lazare malade.

²⁵⁸ « Cy est comment on porte Lazaron en terre, et comment Marie Magdalaine et Marthe pleurent et aultres. ».

²⁵⁹ « De vos pleurs vous fault deporter/ Et prendre en vous ung reconfort,/ Nuls homs ne puet contre la mort [...] », v. 9087-9089.

²⁶⁰ « Adont le coeuvrent de terre en la fosse, et dit ».

²⁶¹ « Retournos, il est bien et bel. / Dieu veulle avoir de lui mercy ! », v. 9094-9095.

²⁶² « Amies, il convient qu'ainsi soit,/ Cessez vos pleurs, je vous en pry. », v. 9101-9102.



Fig. 11. Enterrement de Lazare, folio 103r.

À l'encontre du texte d'Eustache Marcadé, *la Passion de Gréban* ne présente pas de détails concernant la situation financière de Lazare. Au moment où sa maladie s'aggrave (fig. 10), il ne parle pas de ses richesses et invoque la seule personne qui pourrait l'aider dans ces moments difficiles, le Christ²⁶³. Par conséquent, Marie et Marthe envoie un messenger pour l'appeler. Dans l'image, elles sont à genoux devant leur frère et ne font pas de gestes de désespoir, comme les femmes de *la Passion d'Arras*. Entretemps, Lazare rend son âme sans tenir un discours d'adieu. Les griefs de deux sœurs sont interrompus par Celius, qui met en avant l'idée d'une acceptation de la mort comme un fait ordinaire²⁶⁴. L'enterrement a lieu tout de suite après (fig. 11) : l'image est plutôt statique, à la différence du même moment représenté dans *la Passion d'Arras* (fig. 9). Les personnages qui entourent le cercueil expriment une grande affliction. Tout se déroule très vite, les préparations pour l'enterrement sont déjà faites et Celius insiste qu'une fois la mise au tombeau est réalisée, les personnes présentes peuvent partir²⁶⁵. Au moment où Madeleine commence à pleurer, elle n'est pas consolée au sens strict du terme ; Ruben considère que le deuil est une « folie » (v. 14860) et

²⁶³ « O prophete saint, / [...] / Jhesus, ou es tu de cest heure ? / [...] / Le mal qui m'estraint / [...] / Me fust brief restraïnt / se tu feusses en ma demeure », v. 14690-14697 ; « O Jhesus de grant vertu, / de toute bonté vestu, / ou es tu ? / a mon singulier besoing / se tu feusses descendu, / mon bien me fust prétendu / et rendu », v. 14742-14748.

²⁶⁴ « Puisque mort l'a voulu saisir / cessez vostre dolent tristesse : / la mort est de telz fais maïstresse, / que riens n'en revient pour gemir », v. 14816-14819 ; « Il n'est armé ne haubregé, / n'oncques hons si hault ne parla, / qui en fin n'aïst passé par la, / et tous y passerons après. », v. 14824-14827.

²⁶⁵ « Or est le notable seigneur / mis on terre, comme il appert, / et le sercus bien recouvert : / retourner poons quand on veult. », v. 14854-14857.

souligne la conscience de cette réalité inévitable²⁶⁶, pendant que Simon renforce la même idée²⁶⁷.

Les deux *Passions* se ressemblent de plusieurs points de vue. La réflexion sur la mort est présente dans les deux pièces, mettant en avant la vulnérabilité humaine, conséquence du péché originel. Toutefois, la pièce d'Arras montre le miroir de manière plus accentuée que le texte de Gréban, et insiste plus sur le destin humain qui ne peut pas être changé. Tout être mourra à un moment donné ; il ne nous reste qu'à accepter cette certitude.

3.b.2. Victoire de la vie sur la mort

Cette perception sera complètement changée par le Christ à travers ce miracle. Au moment où Jésus apprend la nouvelle de la maladie de Lazare, il souligne le caractère spectaculaire de ce qu'il va réaliser en faisant ainsi le lien entre son geste et le théâtre des mystères, qui rend visible l'invisible :

Je congnoy bien sa maladie,
A mort n'est pas certainement
Mais est pour monstrier plainement
Devant tous et manifester
La gloire de Dieu et monstrier
Affin que soit glorifiet
Devant tous et magnifiet
Le fil de Dieu, ve la dont vient
La maladie qui le tient,
Retournez, amis, je iray. v. 9047-9056.

²⁶⁶ « Riens n'est qu'il ne faille passer : / nous n'avons cy pas nostre cours/ au monde pour estre tousjours./ Ce vostre frère estoit mortel :/ c'est l'usage, tout homme est tel,/ que la mort prent tout par effort ;/ mes prenez ung bon reconfort/ en Dieu par bonne patience. » v.14862-14869.

²⁶⁷ « nostre edit est que mourir fault/ qu'i vault donc le desconforter? », v. 14876-14877.



Fig. 12. Folio 117v. « Cy est comment Jhesus plora par compassion present les juis pour la mort de Lazaron et demande a ses seurs en plorant ou il est mis ».

L'utilisation de quelques mots – la répétition du verbe « monstrier », « devant tous », « manifester » accentue la dimension publique de l'action et met en évidence le renversement de la normalité : quelque chose d'extraordinaire, unimaginable pour les hommes, aura lieu grâce à la puissance divine. Les spectateurs sont très importants, car l'événement doit obligatoirement être connu par la vue. Nous apprenons que cette maladie dont Lazare souffre n'est pas une vraie affection, mais elle a été en quelque sorte déterminée par la divinité, afin que le Christ ait ensuite l'occasion de montrer sa toute-puissance devant le peuple. C'est pour cette raison que son arrivée en Béthanie a lieu quatre jours après l'enterrement : Jésus n'a pas voulu se présenter chez Lazare pendant qu'il était en vie, car il aurait été « obligé » de le guérir. Il précise même à ses disciples qu'il se réjouit de ce fait, car la démonstration de son pouvoir aura plus d'impact sur le public²⁶⁸. Toutefois, avant de réaliser le miracle, en présence

²⁶⁸ « Je vous dy manifestement/ Que nostre ami Lazaron est mort, / Dont pour vous je m'esjois fort/ Qu'a son trespas n'ay pas esté/ Affin que soiez confirmé/ Et mis en la meilleur confidence » (v. 9154-9159).

de l'assemblée de la maison de Lazare, le Christ pleure²⁶⁹ (fig. 12). Un de ses apôtres déclare qu'il ne comprend pas cette tristesse, car Dieu aurait pu le guérir²⁷⁰, mais son observation passe inaperçue. Cette expression de la souffrance témoigne de l'amour qu'il porte pour son ami décédé. En même temps, Jésus sait ce qu'il va faire dans quelques instants²⁷¹ ; dans ce cas, son affliction pourrait être interprétée d'une autre manière. Étant donné le fait que le péché est la cause de la mort, la source du chagrin serait précisément la faiblesse humaine²⁷². En outre, la pensée de sa propre mort qui approche pourrait représenter un autre élément qui a déclenché les larmes du Christ.

Une fois que Jésus arrive en Béthanie, Marthe est la première à discuter avec lui ; la femme déclare que sa présence aurait pu sauver son frère mais en même temps elle expose sa foi en Dieu, en suggérant indirectement qu'il n'est pas trop tard pour un miracle²⁷³. Le Christ répond que Lazare ressuscitera (v. 9206), par conséquent Marthe pense qu'il s'agit du jugement dernier.

À ce moment, le Christ révèle l'aspect le plus important de cet épisode :

Je suis celui en vérité
 Qui suis dit resurrection
 Et de vie perfection,
 Et de ceulx qui en moy creront,
 Se mors estoient, viveront,
 Et celui qui vit et me croit
 Pardurablement ne porroit
 Mourir, ne point il ne morra,
 Mais ainchois tousjours vivra. v. 9212-9220.

L'affirmation qui change le sens de la mort est exprimée par un chiasme. Dans le contexte de la résurrection de Lazare, Jésus dévoile son intention : il est venu dans ce monde pour racheter l'humanité, et abolir la mort par sa crucifixion – donc sa propre mort – et résurrection. Le miracle qu'il va réaliser sert de prétexte afin que le Christ puisse exposer aux

²⁶⁹ « Cy est comment Jhesus plora par compassion present les juis pour la mort de Lazaron et demande a ses seurs en plorant ou il est mis », folio 117v.

²⁷⁰ « Comment ? et ne pooit il faire/ Aussi bien qu'il avoit fait vir/ L'aveugle, qui ne peust morir ?/ Il eust bien fait a mon advis », v. 9246-9249.

²⁷¹ « Les Juifs voient en ses larmes une preuve de son amour pour Lazare ; mais Jésus ne pouvait pleurer sur la perte de son ami qu'il allait ressusciter. Il connaissait son pouvoir et son rôle. », Zombory-Nagy Piroska, « Les larmes du Christ dans l'exégèse médiévale », dans *Médiévales*, n°27, 1994. Du bon usage de la souffrance, sous la direction de Piroska Zombory-Nagy et Véronique Frandon. pp. 37-49, DOI : <https://doi.org/10.3406/medi.1994.1309>, www.persee.fr/doc/medi_0751-2708_1994_num_13_27_1309, p. 37.

²⁷² Lazare est « le représentant de l'humanité entière que le Christ cherche, en vain, à sauver. Il pleure alors sur les péchés qui ont rendu l'homme mortel, sur son échec partiel en tant que sauveur » ; « la mort de Lazare s'interprète comme la mort du pécheur », Zombory-Nagy Piroska, « Les larmes du Christ dans l'exégèse médiévale », *art.cit.*, p. 39-41.

²⁷³ « Mais, sire, je sçay vraiment/ S'à Dieu requiers aulcunement/ Que ta requeste te donra. », v. 9203-9205.

personnes qui sont présentes sa toute-puissance. Cette révélation représente un des moments-clés de cet épisode : ce n'est pas Lazare au centre de l'attention, mais est mise en avant la démonstration de la divinité de Jésus. Rien ne sera comme avant – Dieu a autorité sur la mort, et la conviction en cette vérité offre aux chrétiens l'assurance de la vie éternelle. Pour ceux qui croient en lui, la mort humaine est donc seulement le voyage au bonheur infini et ne représente plus la fin de toute chose, car Dieu est la vie et la résurrection. Cette certitude est confirmée aussi par Marthe²⁷⁴, exemple de foi pour les lecteurs.

La divulgation – théorique – du mystère de la Rédemption est suivie par l'action concrète. Le Christ utilise non seulement les paroles pour faire passer son message, mais offre un exemple concret de retour à la vie. Une fois que la pierre tombale de Lazare est enlevée²⁷⁵, il adresse une prière à son Père :

[...] pour ton peuple avironné,
Je t'ay requis tout seulement
Pour eulx monstrer evidentment
Ta haulte vertu et puissance
Et qu'il ne soient en doubtance
Que par toy ne soye venu
Du ciel lassus et descendu. v. 9266-9272

²⁷⁴ « J'ay tousjours crut et le creray, / Que tu es Crist et bien le sçay, / Fil de Dieu qui par ton plaisir / En ce monde as volu venir / Pour la nostre redemption. », v. 9223-9227.

²⁷⁵ « Ostez la pierre dessus lui », v. 9251.



Fig. 13. Folio 118v. « Cy apres est comment Jhesus le resuscita et comment il se leva tous ensevelis tous drois dedans le tombe tous loies et tous couzus dedans son suaire et dit Lazaron. ».



Fig. 14. Lazare ressuscite, folio 105r, Arsenal.

Le Christ devient un metteur en scène dans le sens où il planifie minutieusement la résurrection de Lazare dans le but de démontrer son pouvoir sur la mort. Les mots ne suffisent pas à exprimer son message théologique et il recourt à une autre méthode : faire un spectacle de cet événement. La requête signale la visée du prodige : la démonstration de l’omnipotence du Christ pour les personnes présentes, afin qu’elles croient en lui. Ce miracle est fait pour les autres, aspect souligné par l’insistance sur l’importance du public (« ton peuple », « pour eux », « il »). L’assemblée est désignée plus spécifiquement au moment où le Christ donne l’ordre au défunt²⁷⁶ : « Viens dehors, o tu Lazaron » (v. 9274). Au centre de l’image correspondante²⁷⁷ (fig. 13) figure Lazare en train de sortir de sa tombe, Jésus et quelques personnages qui assistent à ce prodige. Le corps du ressuscité n’est pas complètement couvert par des langes, contrairement aux représentations du Moyen Âge²⁷⁸, sa nudité partielle exprimant la renaissance à une nouvelle vie. Les personnes qui entourent Lazare ne semblent pas être dérangées par l’odeur nauséabonde, contrairement à la même image du manuscrit de l’Arsenal (fig. 14), où la puanteur est marquée par un geste – deux des personnages se couvrent le nez avec leurs mains. L’image est plus statique que celle du mystère d’Arras et se concentre sur l’admiration des témoins : ils regardent fixement et avec étonnement Lazare, ils sont stupéfaits face à ce miracle. L’illustration du texte d’Arras est plus dynamique et met davantage l’accent sur le geste de Lazare, qui a entendu l’ordre de son Seigneur et revient à la vie. Cette fois, le décor change : l’ami de Jésus a été enterré en dehors de la ville, mais le moment de sa résurrection a lieu dans un bâtiment ouvert. Les fenêtres à colonne à l’arrière fond forment une perspective géométrique ouverte sur le paysage. Vu que Lazare sort de la terre, ces ouvertures vers l’extérieur indiquent le brisement du tombeau et l’accès du personnage à la vie et à la lumière. Le ressuscité remercie Dieu qui peut « rendre vie » (v. 9282) et met l’accent sur l’aspect hors du commun de cet événement²⁷⁹. Marthe fait la même chose²⁸⁰ et compare le pouvoir de Dieu avec la futilité des ressources matérielles²⁸¹.

²⁷⁶ « Adont dit Jhesus a haulte voix presens Marie Magdalaine et Marthe et pluseurs des juis et mesmes ceux qui queroient occasion traictans la mort de Jhesus ».

²⁷⁷ « Cy apres est comment Jhesus le resuscita et comment il se leva tous ensevelis tous drois dedans le tombe tous loies et tous couzus dedans son suaire et dit Lazaron. ».

²⁷⁸ « L’image d’un Lazare ressuscitant jeune, les yeux ouverts, son corps totalement masqué par un suaire/lange, se prolonge pendant toute la période médiévale », Pierre-Olivier Dittmar, « La puanteur du ressuscité », *Terrain*, 66 | octobre 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 06 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/16050> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/terrain.16050>, p. 4.

²⁷⁹ « [...] / O mes amis, vous poez vir / Miracle de grant excellence, / Il fait bon tel maistre servir / Qui la mort de son serf dispense », v. 9289-9292.

²⁸⁰ « Ton pooir excellent et grant », v. 9294.

²⁸¹ « Las ! nos cuers estoient dolant, / Or sont retournés en leesse / Par ton pooir hault et puissant, / Ce que n’eut fait or ne richesse. », v. 9297-9300.

L'objectif de cet épisode est de signaler aux gens de Jérusalem une autre résurrection, encore plus impressionnante et plus significative – celle du Christ. Le mystère pascal se dévoile, la mort de Jésus étant source de vie éternelle pour celui qui croit en lui.

3.c. La Passion du Christ

Les deuxième et troisième journées de *la Passion d'Arras* sont consacrées à la vie publique du Christ, sa Passion et sa mort sur la croix. Tous ces événements se déroulent conformément aux Évangiles et contiennent aussi des éléments apocryphes. Marcadé expose longuement et avec beaucoup de détails le procès, les humiliations et les souffrances que Jésus subit. Nous nous proposons d'étudier comment la violence exercée contre le Christ éveille de fortes émotions – crainte, colère, pitié – aux spectateurs, surtout la compassion du public. Quel serait le message théologique transmis à travers cet épisode ? Nous évoquerons la théorie de René Girard sur le bouc émissaire et nous soulignerons le caractère volontaire du geste du Christ, élément qui amplifie les émotions du public. Il choisit délibérément de s'offrir en sacrifice afin de racheter l'humanité, point abordé dans la première partie. Ensuite, nous analyserons les personnages qui ont joué un rôle important dans la condamnation de Jésus à mort. Dans la dernière partie nous évoquerons la manière dont la violence est transmise à travers le texte et les images. Cette violence appartient d'abord aux bourreaux et leur confère un pouvoir temporaire. De manière paradoxale, la maltraitance que le Christ subit – même si au moment de la Passion elle situe Jésus dans une position de vulnérabilité – l'aide à obtenir la victoire finale et devient donc un outil par le biais duquel le rachat peut se réaliser.

3.c.1. Le Christ, victime volontaire

La mort de Jésus implique la notion de substitution : il prend sur soi les péchés du monde et supprime le poids du péché originel. Étant donné la nécessité de ce geste – le but de l'avènement du Christ sur terre est la rédemption de l'humanité, ce projet pouvant se réaliser seulement par sa Passion et sa mort – nous pourrions croire qu'il est en quelque sorte *obligé* d'accepter son sort. En outre, ces événements ont été prédit par les prophètes et doivent absolument avoir lieu. Dans ce cas, est-ce que le Fils de Dieu aurait pu refuser cette mission ? Quel est son attitude envers son sacrifice ? Nous observons qu'au cours de sa vie sur terre, il démontre une totale liberté de choix. Jésus est conscient de son objectif et de l'effet que ses

paroles et gestes auront sur les juifs. Néanmoins, il n'hésite pas de s'exposer au danger. Toute son activité publique conduit indirectement à sa condamnation à mort car ses actions suscitent de l'indignation, la raison principale étant une vision complètement différente du respect de la loi. Cette discrédance se manifeste très vite et devient de plus en plus intense. Étant donné tous ces éléments, le Christ ne s'encadre que partiellement dans la théorie du bouc émissaire de René Girard²⁸² car c'est lui qui choisit son destin. Les mécanismes victimaires se traduisent dans ce cas par l'obéissance que Jésus manifeste par rapport à la volonté des juifs. Plus exactement, Jésus n'exprime pas de la révolte face aux injustices que les juifs lui imputent. La première partie du « procès » a été réalisée en son absence : la mort du Christ est décidée à cause de ses actions et ses paroles. Étant donné qu'il y a des preuves et des témoins, il ne reste que de trouver un moyen de l'arrêter et de le condamner. Judas intervient à ce moment et décide de vendre son maître pour trente deniers.

²⁸² « Jésus nous est présenté comme la victime innocente d'une collectivité en crise qui, temporairement au moins, se ressoude contre lui. Tous les groupes et même tous les individus mêlés à la vie et au procès de Jésus finissent par donner leur adhésion explicite ou implicite à cette mort : la foule de Jérusalem, les autorités religieuses juives, les autorités politiques romaines et même les disciples, puisque ceux qui ne trahissent pas ou ne renient pas activement Jésus s'enfuient ou restent passifs. », René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, *op.cit.*, p. 234.



Fig. 15. Folio 149v. Arrestation de Jésus dans le jardin des oliviers.

La liberté du Christ se manifeste essentiellement à travers l'épisode de son arrestation dans le jardin des oliviers, scène qui suit l'Évangile de Jean (18, 1-14)²⁸³. Jésus décide de se livrer volontairement aux soldats venus, et même si l'approche de la Passion provoque un

²⁸³ « Jésus, sachant tout ce qui devait lui arriver, s'avança, et leur dit : Qui cherchez-vous ? Ils lui répondirent : Jésus de Nazareth. Jésus leur dit : C'est moi. Et Judas, qui le livrait, était avec eux. Lorsque Jésus leur eut dit : C'est moi, ils reculèrent et tombèrent par terre. Il leur demanda de nouveau : Qui cherchez-vous ? Et ils dirent : Jésus de Nazareth. Jésus répondit : Je vous ai dit que c'est moi. Si donc c'est moi que vous cherchez, laissez aller ceux-ci. Il dit cela, afin que s'accomplît la parole qu'il avait dite : Je n'ai perdu aucun de ceux que tu m'as donnés. Simon Pierre, qui avait une épée, la tira, frappa le serviteur du souverain sacrificateur, et lui coupa l'oreille droite. Ce serviteur s'appelait Malchus. Jésus dit à Pierre : Remets ton épée dans le fourreau. Ne boirai-je pas la coupe que le Père m'a donnée à boire ? », Jean, 18, 4-11.

sentiment d'angoisse²⁸⁴, il veut accomplir la volonté de son Père²⁸⁵. Saint Michel, envoyé par Dieu, le réconforte et met l'accent sur la nature humaine de Jésus, celle qui devra subir la Passion²⁸⁶. Jésus sait très bien ce qui s'ensuivra et c'est lui qui choisit la manière dont les événements se réaliseront²⁸⁷. Il informe ses disciples du fait que Judas s'approche pour le trahir²⁸⁸ et accueille les soldats²⁸⁹ au moment où ils arrivent dans le jardin des oliviers. La première illustration de la fig.15 représente la rencontre de Jésus avec les soldats, sur un fond rouge. Leurs gestes indiquent la conversation qui est en train d'avoir lieu. Après que les soldats²⁹⁰ apprennent qui est la personne qui parle avec eux²⁹¹, une rubrique nous informe qu'ils tombent à renverse²⁹², fait représenté visuellement par la deuxième image du folio 149v. Cette scène se répète trois fois et souligne le libre arbitre du Christ. En outre, cela prouve qu'aucune « enchanterie » ne peut vaincre le pouvoir divin – les soldats ont pris des précautions afin de se protéger²⁹³. Le moment de l'arrestation bénéficie de deux images sur un même folio, chose très rare dans le manuscrit²⁹⁴. Les lecteurs ont l'occasion d'observer les deux moments consécutifs de la rencontre entre Jésus et les soldats : le premier, qui figure le moment de discussion entre les personnages, est suivi par la chute de la troupe. Dans le texte, il n'y rien qui se passe entre les deux instants et qui pouvait déclencher le renversement et toutefois, le changement est bien visible. Les images offrent une information supplémentaire : tandis que dans la première illustration le Christ se tient à l'écart des soldats, la deuxième nous montre un rapprochement spatial, car Jésus touche le bâton d'un des personnages. Le contact entre l'objet et la main divine est semblable à celui des deux aimants qui se repoussent, ayant comme effet la chute des soldats. Jésus empêche son arrestation par le geste qu'il fait avec sa main. Le message transmis aux lecteurs est lié au contrôle que le Christ a sur son destin et la maîtrise de la situation : personne ne peut l'arrêter sans son accord. Les

²⁸⁴ « Ne me laisse la mort sentir,/ Se possible est, mais sans morir/ Me delivre par ta puissance », v. 11647-11649.

²⁸⁵ « Neantmoins ton gré vueil acomplir / Non pas le mien : fay ta plaisance. », v. 11650-11651.

²⁸⁶ « Ha ! tres haultaine humanité/ Conjoincte a la divinité », v. 11660-11661 ; « O humanité souveraine, / La divinité tres haultaine/ Avec toy fera residence », v. 11700-11702 ; « Vraye humanité vierge et franche » v. 11732.

²⁸⁷ « Moult se travaille et prent grant paine/ Judas avecques les Juifz./ Allons bas veoir nos amis », v. 11711-11713.

²⁸⁸ « Je sens bien que qu'aproche mon terme / De moy livrer Judas s'avance », v. 11719-11720.

²⁸⁹ « Cy apres est comment Judas et les juifs entrent ou jardin et Jhesus vient au devant d'eulx et leur dist ».

²⁹⁰ « Jhesus de Nazareth querir/ Venons, monstre nous ou il est. », v. 11793-11794.

²⁹¹ « Je suis Jhesus de Nazareth,/ Filz de Dieu. Que me demandez vous ? », v. 11795-11796.

²⁹² « Adonc les juifz a ces parolles se laissent cheoir a terre comme mors, et puis se relevent. Et Jhesus leur demande encore », folio 149v.

²⁹³ « deux piez d'une arengnie », « un peu de sel et un crapault », « des cheveux d'un homme pendu », « la langue d'un serpent velu », « et la queue d'une couleuvre », « l'ueil d'un blanc corbel ».

²⁹⁴ Dans le manuscrit il y a seulement deux folios qui contiennent deux images (folio 26v, première journée) et celui-ci, 149v.

arrière-plans sont dominés par les couleurs rouge et bleu. Ces deux couleurs seront présentes dans toutes les illustrations de la Passion et de la mort du Christ. Le rouge évoque le sacrifice par le sang²⁹⁵ et le bleu suggère la conséquence de la Passion, le paradis²⁹⁶.



Fig. 16. Folio 150r. « Cy est comment Jhesus fu pris dedans le jardin d'olivet et comment saint Pierre a batti l'oreille a Malcus de son espée ».

Le Christ a donc « un rôle central dans la maîtrise du processus »²⁹⁷. Il domine l'action, « assume son destin »²⁹⁸, aborde les soldats²⁹⁹ et « provoque directement son arrestation »³⁰⁰.

²⁹⁵ « La couleur rappelle tout ensemble le sang du Christ, l'Église universelle (dont la bannière primitive est rouge à croix blanche) et l'ancienne pourpre romaine. », Michel Pastoureau, *Rouge. Histoire d'une couleur*, *op.cit.*, p. 69.

²⁹⁶ « Le bleu [...] rappelle la couleur du ciel », Michel Pastoureau, Dominique Simonnet, *Les couleurs expliquées en images*, *op.cit.*, p. 17.

²⁹⁷ Alain Rabatel, « L'arrestation de Jésus et la représentation de Judas en Jean, 18, 1-12. Mise en perspective avec l'univers de la gnose dans l'Évangile de Judas », *Études théologiques et religieuses*, 2009/1 (Tome 84), p. 49-79. DOI : 10.3917/etr.0841.0049. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theologiques-et-religieuses-2009-1-page-49.htm>, p. 58.

²⁹⁸ « En ce sens, le tragique s'ouvre sur une forte espérance », *ibidem*, p. 66.

²⁹⁹ « Entre vous, Juifz, que querez ?/ Quel chose vous fait cy venir ? », v. 11791-11792.

³⁰⁰ Alain Rabatel, « L'arrestation de Jésus et la représentation de Judas en Jean, 18, 1-12. », *art. cit.*, p. 68.

Au moment où Pierre coupe l'oreille de Malcus³⁰¹ (fig. 16), Jésus lui interdit d'utiliser l'épée et affirme que s'il avait voulu, il aurait pu être défendu par douze légions d'anges :

Reboute t'espée en ta gaine,
Pierre, pour moy plus ne le sacque,
[...]
Sçavoir dois que s'eusse volu
Que XII legions descendre
D'angles feroie a moy deffendre,
Humblement et sans resistance
Vueil morir pour vostre deffence (v. 11824-11832)

À cette occasion, le Christ évoque à nouveau le geste volontaire de son sacrifice. Il refuse de renoncer à sa mission en souhaitant mourir pour l'humanité et insiste aussi sur le choix de la vulnérabilité, condition de l'homme. Afin de mettre en évidence cet aspect, un ange interrompt la fiction théâtrale et s'adresse directement au public en lui demandant de faire une action méditative. La scène n'est pas représentée par une image et a le rôle d'attirer l'attention sur la sueur du Christ et le sacrifice qu'il va réaliser afin de racheter les hommes. Le texte utilise tous les moyens possibles afin que le message du sacrifice volontaire soit transmis aux lecteurs. Ce moment aide les lecteurs dans la méditation, et la désignation personnelle et directe par l'utilisation de la deuxième personne du singulier (« por toy », « povre et meschante creature », « que pour toy ») favorise la prise de conscience de l'ampleur du sacrifice :

Regarde et pren en souvenance,
Povre est meschante creature,
Le grief mal que por toy endure
Jhesus Crist ton benoit sauveur »
Ravise sur lui la sueur,
Il sue sang a moult grant paine
Pour la mort crueuse et vilaine
Que pour toy lui est a venir,
De ce te vueille souvenir,
Bien en dois avoir congnoissance. v. 11743-11752.

³⁰¹ « Cy est comment Jhesus fu pris dedans le jardin d'olivet et comment saint Pierre a batti l'oreille a Malcus de son espée ».

3.c.2. La source de la violence – prédestinée ?

Si le Christ a agi selon sa propre volonté en choisissant la mort, il a eu besoin d'un contexte favorable et de personnes qui soient responsables de son sacrifice. Dans ce cas, ceux qui contribuent à sa crucifixion et à sa mort sont indirectement les auteurs du rachat de l'humanité, et les personnages qui essaient de l'éloigner de ce sort peuvent être considérés ennemis de Christ. Si les juifs ne l'avaient pas condamné à mort, il n'aurait pas ressuscité, et les hommes n'auraient pas été sauvés. Si les personnages positifs sont ceux qui aident à la réalisation de la mission de Jésus sur terre, il s'agit en fait des juifs, grâce à qui l'homme a été sauvé du péché.

Dans ce cas, étant donné leur nécessité, nous nous proposons de répondre aux questions suivantes : ces personnages ont-ils un libre arbitre ? Ont-ils agi de leur propre initiative, ou ont-ils seulement accompli le rôle prédit des prophètes ? Ont-ils été prédestinés de condamner Jésus à mort, car cela était nécessaire, Dieu ayant une influence sur leur décision ? De quelle manière s'intègre cette représentation dans l'imaginaire théologique du XV^e siècle, dans la casuistique scolastique et surtout dans le théâtre ?

Saint Augustin, dans *De libero arbitrio*, offre une réponse qui réconcilie la prescience de Dieu avec la liberté des hommes : « bien que Dieu prévoie nos volontés futures, il ne s'ensuit pas que nous voulions quelque chose involontairement »³⁰². Il explique ce qu'il veut dire³⁰³ et en ce qui concerne le cas concret des juifs, le père de l'église ajoute que Dieu ne force personne à commettre des péchés³⁰⁴. La même idée est reprise par d'autres théologiens.

³⁰² *Quamobrem, quamvis praesciat Deus nostras voluntates futuras, non ex eo tamen conficitur ut non voluntate aliquid velimus* (De lib. arb., III, 3, 7 ; 32, 1274), cité dans Joseph Van Gerven, *Liberté humaine et prescience divine d'après saint Augustin*, dans *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, tome 55, n°47, 1957. pp. 317-330. DOI : 10.3406/phlou.1957.4920 www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1957_num_55_47_4920, p. 323.

³⁰³ « Parce que si l'objet de sa prescience est notre volonté, c'est notre volonté même ainsi prévue qui se réalisera. Ce sera donc une volonté, puisque c'est une volonté qu'il voit d'avance. Mais ce ne serait pas une volonté, si elle ne devait pas être en notre pouvoir [c'est-à-dire si elle n'était pas libre] ; Dieu a donc aussi prévu ce pouvoir. Par conséquent, sa prescience ne m'enlève pas mon pouvoir », *Cum enim sit praescius voluntatis nostrae, cujus est praescius ipsa erit. Voluntas ergo erit, quia voluntatis est praescius. Nec voluntas esse poterit, si in potestate non erit. Ergo et potestatis est praescius. Non igitur per ejus praescientiam mihi potestas adimitur* (De lib. arb., III, 3, 8 ; 32, 1275), cité dans Joseph Van Gerven, *Liberté humaine et prescience divine d'après saint Augustin op. cit.*, p. 324.

³⁰⁴ « [...] Nous répondrons, continue-t-il, que le Seigneur, dans sa prescience divine de l'avenir, a prédit par le prophète Isaïe l'infidélité des Juifs, mais qu'en la prédisant, il n'en est pas l'auteur. De ce que Dieu prévoit les péchés que les hommes commettront un jour, il ne s'ensuit nullement qu'il ne force personne à pécher », *Hic occurrit altéra quaestio, de qua quidem ut competenter aliquid disputetur (...), nec mearum virium esse arbitror, nec angustiarum temporis, nec vestrae capacitatis. (...) respondemus, Dominum praescium futurorum, per Prophetam praedixisse infidelitatem Judaeorum; praedixisse tamen, non fecisse. Non enim propterea quemquam*

Bernard de Clairvaux souligne la liberté de la volonté³⁰⁵, et Anselme de Cantorbéry, dans le *De Libertate arbitrii*, décrit la volonté de l'homme par rapport à celle de l'animal³⁰⁶ en soulignant « qu'aucune tentation ne peut contraindre à pécher malgré soi »³⁰⁷. Saint Thomas d'Aquin explique comment la prescience de Dieu se réconcilie avec le libre arbitre³⁰⁸. Le péché n'est donc pas prédéterminé par Dieu³⁰⁹, idée mise en avant par saint Bonaventure également³¹⁰.

Si les juifs ont joui d'une liberté d'action totale, il faut admettre que ce mal a été indispensable à l'économie du salut. Comment les hommes auraient pu être rachetés si la volonté des juifs avait été de libérer le Christ ? Le blâme contre cette nation est, d'une certaine façon, compréhensible. Mais c'est grâce à eux que la Rédemption a été possible. Dans le texte, ils sont conscients du poids du péché et s'en déclarent contents³¹¹. Cette prise en charge positionne les juifs dans une lumière négative : ils sont vus par les chrétiens comme les responsables de la mort du Christ.

Deus ad peccandum cogit, quia futura hominum peccata jam novit (Tr. in J., 53, 4; 35, 1775-1776), cité dans Van Gerven Joseph, , *Liberté humaine et prescience divine d'après saint Augustin*, op. cit., p. 327.

³⁰⁵ « Seule donc la volonté, en vertu de sa liberté innée n'est contrainte par aucune violence, aucune nécessité à être en opposition avec elle-même ou à consentir quelque chose en dehors d'elle-même », Bernard de Clairvaux, *De Gratia et libero arbitrio*, F. Callerot, J. Christophe, M.-I. Huille éd., Paris, 1993, III, 6, p. 256 : *Sola ergo voluntas, quoniam pro sui ingenita libertate aut dissentire sibi, aut praeter se in aliquo consentire, nulla vi, nulla cogitur necessitate* cité dans Jean-Marc Goglin, *La liberté humaine chez Thomas d'Aquin*, Philosophie, École pratique des hautes études - EPHE PARIS, 2011, pp. 68-69.

³⁰⁶ « Il définit la volonté de l'animal comme un désir irrationnel, et toujours asservi à son appétit charnel. Il présente la volonté de l'animal comme agissant de manière nécessaire. Il précise que même lorsqu'il agit selon ce qu'il veut, l'animal ne sait pas qu'il veut car son vouloir est, de fait, un instinct. Ainsi, le bénédictin nie-t-il que l'animal soit libre. En revanche, il définit la volonté humaine comme toujours libre de donner ou refuser son consentement. », Jean-Marc Goglin, *La liberté humaine chez Thomas d'Aquin*, op. cit., p. 58.

³⁰⁷ Anselme de Cantorbéry, *De Libertate arbitrii*, M. Corbin éd., Paris, 1986, p. 222 : *Quod nulla tentatio cogat invitum peccare* cité dans Jean-Marc Goglin, *La liberté humaine chez Thomas d'Aquin*, op. cit., p. 59.

³⁰⁸ « entre nos actes futurs et la science de Dieu il n'y a aucune priorité de temps ou de durée, mais simultanéité parfaite. Par rapport à Dieu, être éternel, dont l'existence ne se mesure pas par le temps, [...] nos actes ne sont ni passés, ni futurs : ils sont dans le présent éternel. », Hippolyte R. P. Gayraud, *Providence et libre arbitre selon Saint Thomas d'Aquin*, Toulouse, Imprimerie et Librairie Edouard Privat, 1892, pp. 48-49.

³⁰⁹ « L'antériorité apparente de la prescience de Dieu sur l'exercice de notre libre arbitre ne fait point obstacle à la liberté de nos actes futurs. », *ibidem*, p. 59.

³¹⁰ « le libre arbitre est en soi une perfection indestructible de la volonté. », Étienne Gilson, *La philosophie de Saint Bonaventure*, Paris, Vrin, 2002, p. 330.

³¹¹ « Nous sommes contens que ses sangs/ Soit sur nous et sur noz enfans./ La charge du pechiet prendons/ [...] Nous nous en voulons bien chargier », v. 15167-15172.



Fig. 17. Folio 130r. « C yest comment Jhesus se areste a table encore Marie Magdalaine lui espant sur son chief une boite de precieux onguement et Judas qui en est corrouciez dit as apostles ».

Si les juifs ont décidé la mort du Christ, nous nous demandons quel est le rôle de Judas dans le texte d'Arras et pourquoi son intervention a été nécessaire. Pourquoi ce personnage de traître et en même temps sauveur est-il spectaculaire et comment ce paradoxe est-il développé par le théâtre³¹² ?

Personnage négatif par excellence, le disciple provoque de manière directe le sacrifice rédempteur. Les raisons de sa trahison consistent dans une dépense que Judas, chargé de la

³¹² Jean-Pierre Bordier se demande pourquoi les prêtres avaient besoin de Judas pour arrêter le Christ et pourquoi Dieu a permis la présence de Judas dans son entourage en sachant ce qui arrivera : « [...] si l'on se place au point de vue des Pharisiens, quel intérêt avaient-ils à soudoyer Judas ? Il n'était pas besoin d'un apôtre. Un espion quelconque aurait aisément découvert la retraite de Jésus. Un autre argument contre l'historicité de la trahison de Judas qui se retourne contre Jésus est le suivant : comment expliquer que le Christ, s'il est vraiment le fils de Dieu et comme tel, doué de prescience divine, ait pu admettre parmi ses apôtres un homme qu'il savait capable de trahir ? Par quelle aberration a-t-il pu lui faire confiance ? Volkmar suppose que la légende de la trahison et du suicide de Judas aurait été forgée pour faire place à saint Paul dans le collège apostolique. », Jean-Pierre Bordier, *Le Jeu de la Passion*, op. cit., p. 330.

bourse du groupe, considère inutile, au moment où Marie Madeleine lave les pieds et la tête de Jésus avec un parfum cher, dans la maison de Simon : le parfum aurait pu être vendu³¹³ et l'argent donné aux pauvres. L'image (fig. 17) le représente les mains croisées, signe de son désaccord avec le geste de Marie Madeleine, dans la partie droite de l'illustration. Il est identifié grâce à la bourse et son regard transmet de la révolte.



Fig. 18. Folio 131v. « Cy devant est comment Judas a vendu Jhesus ».

Le texte du mystère présente un Judas cupide, dont le seul intérêt est l'argent³¹⁴. Il propose donc aux juifs de vendre son « rabbi »³¹⁵ pour récupérer la somme³¹⁶ exactement au

³¹³ « perte », v. 10233, 10235 ; « perdition » v. 10238 ; « outrage », v.10245.

³¹⁴ « A ce cop aray recouvré/ Les depars qu'il m'a procurés/ Del ongnement la Magdalaine/ Dont avoit une boiste plaine,/ Duquel les pies sy li oindy,/ Moul grandement je le plaindy/ Qu'ainsy estoit pour neant perdu,/ III^e deniers l'eusse vendu / [...] Bien en seray recompensé/ Mais que mon maistre ay livré,/ Bien devroie estre courchié/ Se de lui n'estoie vengié », v. 11278-11291.

moment où ils pensaient à arrêter le Christ. Au début de leur conversation, Judas présente le sujet de leur future discussion comme étant « chose qui est nécessaire » (v. 10298) en anticipant l'importance de son geste. Il leur explique la raison de son action – la dépense de Marie Madeleine, et pendant la délibération des juifs, ils se rendent compte que l'occasion offerte par Judas est la seule qui leur permet d'emprisonner Jésus : « S'il s'en va, nous sommes perdu » (v. 10376). Les juifs ont donc besoin de Judas et ne peuvent pas agir seuls. Les conditions du marché sont fixées et la trahison est réalisée. Le Christ devient une « marchandise » (v. 10358, 10473, 10488, 10496) qui « n'est pas chière » (v. 10473). Dans l'Évangile de Marc (14, 1-11) l'épisode de l'oignement des pieds de Jésus est suivi directement, sans lien, de la scène où Judas va volontairement chez les juifs afin de trahir le Christ. C'est vrai que dans l'Évangile de Marc aussi, quelques apôtres sont mécontents à cause du prix de l'oignement. Mais cet aspect n'est pas présenté comme étant la cause de la trahison de Jésus. Marcadé a repris cette scène et a lié les deux événements afin d'assurer une logique thématique théâtrale. L'image (fig. 18) figure le disciple en train de recevoir les pièces de la part des juifs. Son visage préfigure le regret et le désespoir qu'il va éprouver peu de temps après la trahison.

³¹⁵ « Mon maistre je vous venderay/ Se vous le volez acheter » v. 10355-10356.

³¹⁶ « Rescovrer mes frais », v. 10341.



Fig. 19. Folio 139v. « Cy est Jhesus assis a la cene avec tous les disciples et saint Jhean l’euvangeliste est couchie en son geron et y dort ».

Pendant la dernière cène avec ses apôtres (fig. 19), le Christ annonce qu’un d’entre eux le trahira, en déplorant son sort. Il condamne donc le geste à travers lequel il aura l’occasion de racheter les hommes : « Trop mieulx lui vaulsist estre a naistre/ Que de livrer a mort son maistre,/ J’ay pitié de son grant meschief » (v. 10952-10954) et désigne Judas de manière indirecte. Le discours adressé à ses disciples souligne son libre choix de devenir homme – « Et pour humaine delivrance/ En ce monde ai voulu descendre » (v. 10985-10986).

Quand Judas arrive avec les soldats dans le jardin des oliviers afin de leur désigner le Christ, le disciple a un comportement assez étrange ; il fait semblant d’être très étonné à cause de la présence des troupes et, paradoxalement, affirme qu’ils sont trahis en se dénonçant tout seul :

Ha ! tres chier maistre, Dieu te sault !
 Quesse cy ? Que vueillent Juifz ?
 Dont vient cy ? Nous sommes trahis !
 Baisier te vueil, tout est perdu (v. 11809-11812)
Adonc le baise en la face.

La réponse de Jésus³¹⁷ accentue l'inutilité de sa présence, car même avant son baiser, le Christ s'était déjà présenté aux soldats³¹⁸. Toutefois, le rôle de Judas est nécessaire³¹⁹ car grâce à lui, la Rédemption a pu se réaliser³²⁰. L'importance de ce fait est accentuée dans la pièce par les démons. Conscients des conséquences³²¹, ils font des efforts pour que Jésus ne meure pas sur la croix³²² et après la Passion ils éprouvent de l'angoisse face à la probabilité de perdre « l'humain linage »³²³. La notion de « traître » change de sens, car les diables utilisent ce terme pour expliquer que Judas les a trahis parce qu'à cause de lui, leur pouvoir sur l'humanité est perdu. Par conséquence, les démons se vengent : Judas est puni d'une manière atroce en enfer³²⁴ car à cause de lui la Rédemption s'est réalisée³²⁵.

³¹⁷ « Amis, a quoy es tu venu !/ Las ! ce baisier te coustera », v. 11813-11814.

³¹⁸ Dans l'Évangile de Jean, Judas ne fait pas ce geste de désignation, car « [...] il [Jean] ne souhaite pas donner le rôle du méchant absolu à Judas, puisque le Christ se dénonce avant que Judas n'ait dit un mot. », Alain Rabatel, « L'arrestation de Jésus et la représentation de Judas en Jean, 18, 1-12 », *art. cit.*, p. 63.

³¹⁹ « Un mal nécessaire pour un grand bien », *ibidem*, p. 68.

« On tend à voir en lui [Judas] l'instrument nécessaire à la victoire finale du Christ. », Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, *La Bible et les saints. Guide iconographique*, *art. cit.*, p. 193.

³²⁰ « Judas n'est plus un « traître » intrinsèquement mauvais, c'est celui qui, pour son malheur, a été choisi comme l'instrument par lequel arrive la Passion du Christ. », Alain Rabatel, « L'arrestation de Jésus et la représentation de Judas en Jean, 18, 1-12 », *art. cit.*, p. 58.

³²¹ « Avisons, et soions d'accort/ Que ce Jhesus point ne soit mort/ Que ne perdons humain linage », v. 14161-14163.

³²² « Tous les Juifz furent esmut/ Que riens du monde n'y valut, / Temptation que leur fessise », v. 18141-18143. « Je parlay dix fois a Pilate/ Qu'il le vouldist prendre a mercy/ Et qu'il n'avoit point desservi/ La mort [...] », v. 20729-20732.

Le rêve de la femme de Pilate a été provoqué dans le but de sauver Jésus, et les essais du gouverneur romain de suivre le conseil de sa femme n'ont pas eu de résultat car il a cédé finalement devant les menaces des juifs et a été obligé en quelque sorte de condamner l'accusé.

³²³ « Ahors ! seigneurs, a nous habonde/ Au jourduy douleur et tristesse./ Nous sommes mis hors de liesse./ [...] / Quant je n'ay peu a chief venir/ Que juifz n'aient fait morir/ Celui qui en enfer venra,/ Et l'humain linage enmenra/ Qui a esté par si grant temps/ En nostre main, hélas ! [...] » (v. 18062-18074).

« Tu verras ja bien tos venir/ Celui qui nous venra tollir/ L'humain linage que tenons, / A tous jours mais le perderons, / Jamais sur eulx n'arons pouoir », v. 18083-18087.

³²⁴ « Hé ! je vouldroie estre pendus/ Avec Judas le traytour/ Qui fist morir le bon Seigneur./ Nous arons par lui tel dommaige/ Qu'en perderons l'humain lignaige !/ Diables, jettez de hault en bas/ L'âme du traytre Judas,/ Ratisiez le feu d'un granet/ Et puis soufflez d'un grant soufflet/ Tant qu'elle soit bien tourmentée », v. 20617-20626.

³²⁵ « La livraison de Judas résulte donc d'un décret divin, préétabli dès le commencement et dont Jésus connaît à l'avance tous les détails », Jeanne Raynaud-Teychenné, Régis Bournet, *Judas, le disciple tragique*, Laval, Éditions Privat, 2010, p.100.



Fig. 20. Folio 164v. « Cy est comment Judas vient parler aux Juifz priant que son maistre peust ravoir et leur regette l'argent devant eulx ».

Le moment du repentir de Judas ne tarde pas : il regrette son geste et parle comme s'il n'avait pas eu de pouvoir de décision et qu'une force extérieure avait agi sur lui et son raisonnement³²⁶. Il essaye de sauver son Maître mais cela n'est plus possible. L'image (fig. 20) figure sa tentative désespérée de réparer sa faute en jetant l'argent sur le sol. Son index pointe en bas et son visage exprime de la détresse profonde.

La Passion d'Arras nous présente un Judas nécessaire dont le rôle est essentiel dans l'économie du salut. Afin d'accorder l'épisode avec les Évangiles³²⁷, Marcadé introduit une scène qui montre aux lecteurs le fait que Judas a trahi son maître parce qu'il a été influencé

³²⁶ « Hé ! trahison felle et crueuse/ Tu m'as bien deceupt, je le voy !/ Ay mi ! hélas ! hélas ! pour quoy/ Y mis je mon consentement ? », v. 12988-12991.

³²⁷ « Dès que le morceau fut donné, Satan entra dans Judas. Jésus lui dit: Ce que tu fais, fais-le promptement. », Jean 13, 27.

« Or, Satan entra dans Judas, surnommé Iscariot, qui était du nombre des douze. », Luc, 22, 3.

par Satan. Nous apprenons que l'auteur de la trahison est indirectement Satan au moment où Lucifer l'accuse³²⁸, et il reconnaît sa faute³²⁹.

L'image de Judas dans *le mystère de la Passion d'Arras* est donc positive en ce sens qu'il a contribué au salut des hommes³³⁰. Cette idée apparaît aussi dans *L'Évangile de Judas* : l'apôtre a été choisi « pour offrir en sacrifice l'enveloppe humaine qui l'entoure [qui entoure Jésus] »³³¹. En d'autres mots, en trahissant Jésus, Judas fait en sorte qu'il soit arrêté et crucifié, ce qui était précisément l'objectif de Dieu : « [...] Judas devient ainsi un pion dans le grand dessein de Dieu »³³². Il crée donc l'occasion favorable pour la manifestation de la violence envers le Fils de Dieu, aspect dont nous parlerons dans la partie suivante.

³²⁸ « Tu as ouvré comme faulx lourdier,/ Je sçay bien que ce fu par ty,/ Car quant Judas Jhesus vendy/ Tu le temptas trois mois entiers/ Affin qu'il receipt les deniers, / Tu fus cause qu'il fu livré/ Aux Juifz qu'à mort l'ont navré,/ Dont grant perte nous avenra », v. 20759-20766.

³²⁹ « Tu dis vray quant est a cela », v. 20767.

³³⁰ « Les différences entre l'Évangile selon saint Jean et les Évangiles synoptiques, relativement aux places respectives de Jésus et de Judas, invitent à comprendre en un sens positif ce que la tradition pensait uniquement en un sens négatif, en somme à faire de Judas sinon un héros positif du moins un acteur malheureux, mais indispensable, d'un drame qui ouvre la voie au salut. Envisagé ainsi, Judas, sans être un héros positif, joue un rôle positif, à tout le moins nécessaire. », Alain Rabatel, « L'arrestation de Jésus et la représentation de Judas en Jean », *art. cit.*, p. 78.

³³¹ Pierre Cherix, *Évangile de Judas*. Codex Tchacos (traduction, texte, index analytique), Copticherix, 2007-2012, p. 9.

³³² Paul Verhoeven, *Jésus de Nazareth*, traduit par A.-L. Vignaux, Les Éditions Aux forges de Vulcain, 2015, pp. 36-37.

3.c.3. Violence de la Passion

Nous n'allons pas nous arrêter sur les allers-retours du Christ devant les différentes juridictions et les détails des accusations portées contre lui. Jésus est condamné à mort après avoir comparu devant Anne, Caïphe, Pilate et Hérode, ses nombreux déplacements étant nécessaires afin d'être jugé par les diverses autorités. Nous nous concentrerons sur les souffrances physiques que le Christ a subies avant de mourir sur la croix, la manière dont elles ont été transmises à travers le texte et l'image et les émotions que ces faits provoquent au public.



Fig. 21. Folio 152r. « Cy est Jhesus assis sur une chaire et les aucuns des tirans le battent de buffes ; les aultres descrachent ou visaige et si est saint Pierre qui se chauffe et une meschine lui demande ce qui s'ensieura tantost apres ».

Nous avons observé que le texte et les images sont complémentaires en ce qui concerne la communication de la violence endurée par le Christ. Tandis que dans les illustrations la violence est atténuée et représentée essentiellement par des gestes qui

ressemblent à une danse, dans le texte la brutalité est plus accentuée. Par exemple, l'image 21 figure le Christ assis, au centre de l'attention, et deux soldats qui gesticulent sont en train de le frapper³³³. La rubrique donne beaucoup de détails sur la violence exercée contre le Christ et fait le passage vers l'action suivante. Le texte complète l'image en indiquant de quelle manière la maltraitance a lieu³³⁴ pendant que le Christ ne dit mot et accepte ce comportement malveillant de la part des soldats³³⁵. Progressivement, la violence devient plus intense : l'épisode de la flagellation de Jésus se réalise de manière très brutale. La dureté des coups est transmise à travers les mots et les lecteurs ont à disposition beaucoup de détails afin qu'ils puissent s'imaginer à quel point cette souffrance a été ressentie par le corps du Christ³³⁶. Les répliques des personnes chargées à flageller Jésus – au nombre de six – dévoilent la manière dont les coups de fouet ont été faits et la férocité des outils, tandis que Caïphe souhaite s'assurer que tout se passe bien³³⁷, cette punition n'étant pas suffisante à son avis³³⁸.

³³³ « Cy est Jhesus assis sur une chaire et les aucuns des tirans le battent de buffes ; les aultres descrachent ou visaige et si est saint Pierre qui se chauffe et une meschine lui demande ce qui s'ensieura tantost apres ».

³³⁴ « Adonc lui donne une buffe », « Adonc lui fait aulcun desplaisir ou visaige », « Adonc le hurte rudement contre son visaige. ».

³³⁵ « Premiers le vorray saluer/ D'une buffe par mi sa joe. », v. 11953-11954.

« C'est tres bien son roy festiet,/ Sire roy, Dieu vous sault et gard. », v. 11965-11966.

³³⁶ « Vecy beau dos pour frapper sus », v. 14288.

« Et puis il sen fist nommer roys. / [...] Or ça, mettons le en grezillons, / Il en fault ung bien fort et longs/ Pour lui estendre bien ses paux. », v. 14291-14296.

« Il tremble, je croy qu'il a peur », v. 14299.

« Et pourvez vous d'escories/ Et qu'elles soient affaities/ D'aguillons d'acier bien tranchans », v. 14306-14308.

« Je volray fraper bas et roit, / Et tu frapperas fort et hault », v. 14313-14314.

« Vous battersz à ce costé/ En frappant du long et du lé, / Vous deux frapperez de travers, / Et nous deux frapperons de revers. », v. 14322-14325.

« Nous ne porrons tant battre ensemble, / Nous sommes assez de nous quatre./ Et puis les deux revenront battre/ Quand l'un de nous sera lassé. », v. 14327-14330 ;

« J'y bateroie toute jour, / Il ne m'est point de tel plaisir. », v. 14340-14341.

« Il nous fault retourner la pance, / Car dos et ventre nous fault battre. », v. 14343-14344.

« Comment son dos est tavelés ! », v. 14346.

³³⁷ « Sus, compaignons ! sus, sus, sus, sus ! », v. 14355, 14362 ;

« Sus, compaignons ! sus, sus, sus, sus !/ Qu'il soit par vous tres bien batus. », v. 14358-14359.

³³⁸ « Ne soit Juifz, ne chevalliers,/ Scribe, ne homme, qui cy soit,/ Qu'il ne face, se bon le voit,/ De lui toute sa volenté. », v. 14371-14373.



Fig. 22. Folio 176r. « Cy est comment Jhesus fut renvoyé par Herode a Pilate en blanche vesture ».



Fig. 23. Folio 181r. « Cy est comment apres ce que Jhesus fut moult griefuement batus par les Juifz Pilate leur pria qu'ils fussent atantcontés ».

La rubrique de l'image suivante³³⁹ (fig. 22) ne coïncide pas avec l'action figurée dans l'illustration. Le contexte est le retour de Jésus chez Pilate, renvoyé par Hérode, pendant que les lecteurs voient la scène de la flagellation. L'instrument utilisé est effrayant et l'agresseur montre sa supériorité par sa main posée sur la tête de Jésus. Son mouvement vers le bas est indiqué par la position de ses pieds, comme s'il voulait accaparer complètement sa victime. Le Christ a les yeux fermés et les mains jointes, aspects qui signalent sa soumission et acceptation de la violence. L'image 23 montre le résultat de cette torture³⁴⁰ : son corps est ensanglanté, les blessures de la flagellation sont bien visibles.

³³⁹ « Cy est comment Jhesus fut renvoyé par Herode a Pilate en blanche vesture ».

³⁴⁰ « Cy est comment apres ce que Jhesus fut moult griefuement batus par les Juifz Pilate leur pria qu'ils fussent atantcontés ».



Fig. 24. Folio 182v. « Cy est comment les juifz couronnerent Jhesus d'une couronne d'espines et lui mirent en sa main ung rosier comme septre ».



Fig. 25. Folio 184r. « Cy devant est comment Jhesus avoit les yeulx bandes et les juifz le frappoient et gabouent chacun a son tour. Les IIII Juifz de Sidon commencent, en preut et II et trois et quatre. Les IIII Juifz de Jherusalem et V et VI et VII et VIII. »

Le prochain épisode que nous allons prendre en considération est le couronnement de Jésus, accompagné de toute sorte d'offenses³⁴¹ et des atteintes physiques³⁴². Étant donné le fait qu'il s'est proclamé roi, il « est traité cette fois non comme un faux dieu et un

³⁴¹ « Il convient qu'il soit couronné, [...] Mais la couronne pas d'argent/ Ne sera, ne d'or vraiment, / Elle sera de jons marins/ Qui valent pis que romarins, / Des plus agus convenra prendre,/ Et des plus picquans pour entendre. », v. 14375-14383.

« Il convenra qu'il soit vestus/ De pourpre qui soit de valeur », v. 14389-14390.

« Luy offerons des grans hommaiges », v. 14400.

« Dieux te sault, le roy des Juifz,/ Devant toy je vieng faire hommage, / Car tu es en kaiere assis,/ Comme ayans dessus nous haussage,/ D'un raquillon sur ton visage/ Te baille pour mieulx acquitier / Et s'avoir tu veulz cambrelage,/ D'une buffe le vueil paier. », v. 14486-14493.

« Roy des Juifz ou des meschans,/ Hommaige te fay et honneur, / T'as esté maintes fois preschans,/ Et pour ce en ceste faveur/ Te donne ce je raquepois:/ Or soies vray prophetizeur,/ Lequel ça esté de mes dois ? », v. 14494-14500.

³⁴² « Frappez de ces bastons, frappez !/ Frappez fort, ne vous faindez pas ! », v. 14469-14470.

blasphémateur, mais en roi de Carnaval »³⁴³. L'image correspondante³⁴⁴ (fig. 24) est très dynamique : deux hommes sont en train de battre le Christ couronné, qui a la même attitude humble, docile et un regard triste. L'humiliation, qui a un rôle central pour la création de l'émotion, continue et dans leur exaltation, les soldats décident de changer le « jeu »³⁴⁵. Même Anne et Caïphe participent et trouvent que ce passe-temps est très agréable. Ils s'amuse à frapper le Christ afin qu'ensuite il en devine l'auteur³⁴⁶. La violence physique et psychologique³⁴⁷ (fig. 25) est transmise à travers les gesticulations des persécuteurs, pendant que leur victime a les yeux bandés et est complètement désarmée. De cette façon, chaque coup reçu par le Christ sera une surprise. Le sens de la vue étant partiellement annulé, la victime éprouvera par le toucher les douleurs physiques et les humiliations par l'ouïe. L'image 26³⁴⁸ peut être encadrée dans le même registre, contrairement à l'illustration 27³⁴⁹ où nous pouvons observer un outil concret de torture. Même pendant un déplacement d'un lieu à l'autre, le Christ est frappé et cette fois, sa Mère assiste à la scène.

³⁴³ Jean-Pierre Bordier, *Le Jeu de la Passion*, op. cit., p. 457.

³⁴⁴ « Cy est comment les juifz couronnerent Jhesus d'une couronne d'espines et lui mirent en sa main ung rosier comme septre ».

³⁴⁵ « A aultre jeu nous fault juer / Pour sçavoir s'il est vray prophete, / Vous verrez tantost belle feste. / Il faut son visage couvrir/ Tellement qu'il ne nous puist vir, / Et puis chacuns le frapera/ Et apres on demandera/ Lequel de nous sera esté. », v. 14525-14532.

« Prophete de Dieu, te conjure / Que tu dies verité pure,/ Lequel esse qui t'a frappé ? » v. 14553-14555.

³⁴⁶ « [...] / Que nous no mettons à II rens/ VII ou VIII et frappons par sens./ Et puis il prophetisera/ Lequel mieulx assigné l'ara./ Mettons nous tous en ordonnance,/ Avant, avant ! chascuns s'avance ! », v. 14566-14569.

³⁴⁷ « Cy devant est comment Jhesus avoit les yeulx bandes et les juifz le frapportoient et gabouent chacun a son tour » ; « Les IIII Juifz de Sidon commencent, en preut et II et trois et quatre. Les IIII Juifz de Jherusalem et V et VI et VII et VIII. »

³⁴⁸ « Cy est comment les juifz racgerent ens ou precieulx visage de Jhesus ».

³⁴⁹ « Cy est comment les Juifz remainent Jhesus a Pilate pour le jugier a mort et la glorieuse Vierge Marie les perçoit de loing et dist a saint Jehan l'euvangeliste ».



Fig. 26. Folio 184v. « Cy est comment les juifz racgerent ens ou precieulx visage de Jhesus ».



Fig. 27. Folio 186r. « Cy est comment les Juifz remainent Jhesus a Pilate pour le jugier a mort et la glorieuse Vierge Marie les percoit de loing et dist a saint Jehan l'euvangeliste ».

3.c.4. Le pouvoir de la violence



Fig. 28. Folio 198v. « Cy est comment on fist Jhesus porter la croix sur le mont de Calvaire ».



Fig. 29. Folio 200r. « Cy apres est comment Jhesus portant la croix sur son col regrette son peuple, en disant ce qui apres s'ensieut, et comment il prent ung couvrechief de la main Veronne ».

À travers la violence dont nous avons parlé se réalisera la rédemption de l'humanité. Elle a donc un rôle salvateur dans le sens où la mort de Christ aura comme effet la libération des hommes. En outre, même avant le sacrifice ultime de Jésus la pièce offre aux lecteurs des exemples de personnes qui se sont converties spontanément à la vue de la croix et qui étaient convaincues de l'innocence du Christ. Les chrétiens ne doivent pas attendre la mort et la résurrection de Christ afin de voir les effets de la rédemption, car le chemin de la croix présente plusieurs cas avec un rôle didactique.

Pour commencer, il y a une discrédance entre les images et le texte en ce qui concerne le nombre des personnages qui suivent le Christ vers le Golgotha. La dimension individuelle est montrée grâce à l'image 28³⁵⁰ - le Seigneur, aidé par un soldat, reçoit la croix sur son dos³⁵¹ – le texte précisant qu'une grande foule était présente à ce moment³⁵².

³⁵⁰ « Cy est comment on fist Jhesus porter la croix sur le mont de Calvaire ».

³⁵¹ « Tenez, chargez vo croix, Jhesus, / Il le vous fault contrepeser, / Se n'arez garde d'envoler/ Tant qu'arez ce billet au col », v. 15723-15726.

³⁵² « Adonc sonnent la trompette et les Juifz se partent et emmainent Jhesus au mont de Calvaire et Nostre Dame et Saint Jehan et leur compaignie les sieuvent et dist Nostre Dame », pas d'image, folio 199r.

Le premier personnage qui n'est pas indifférent à la souffrance du Christ est Véronique³⁵³. L'image (fig. 29) illustre leur rencontre ; au moment où le Christ tient un discours dans lequel il rappelle son innocence et souligne son libre arbitre³⁵⁴ en s'adressant au peuple, la femme le reconnaît tout de suite³⁵⁵ et croit en lui. Jésus aborde Véronique en lui demandant son voile³⁵⁶, elle répond à son appel³⁵⁷ et obtient en échange un souvenir³⁵⁸ – la Sainte Face – récompense de sa foi. Elle accentue l'innocence de Jésus et l'erreur des juifs pour l'avoir condamné³⁵⁹.



³⁵³ « Cy apres est comment Jhesus portant la croix sur son col regrette son peuple, en disant ce qui apres s'ensieut, et comment il prent ung couvrechief de la main Veronne ».

³⁵⁴ « Je sui innocent du meffait/ Qu'Adam comist vo premier pere/ Par lequel estes tout deffait/ Et aliez en paine et misere, / Mais par le voloir de mon pere/ Et la grant miseration/ Qui m'as pris de vostre misere, / Vueil mort souffrir et passion. », v. 15849-15856.

³⁵⁵ « Las ! ve cy grant derision, / Qu'on fait souffrir au bon Jhesus ! », v. 15857-15858.

³⁵⁶ « Femme que je voy la devant, / Vueille me ung peu ton drap prester, / Mon viaire vueil essuer, / Car de sueur est tous chargies, / Baillies le moy ung peu, baillies, / Tant que je m'en soie essué », v. 15869-15874.

³⁵⁷ « Prenez le a vostre volenté », v. 15875.

³⁵⁸ « Cy essue Jhesus son viaire du couvrechief et puis lui rend est dist » : « De moy vous plaise souvenir », v. 15879.

³⁵⁹ « Hé ! vray Dieu, qu'ay je cy trouvé ! [...] / Jhesus est doulx et debonnaire / [...] / Sans cause le faictes morir, / [...] / Grief paine lui faites souffrir / [...] / S'il a blasmé vo maise vie, / Fault il contre droit et raison / Que sa mort lui ayez jugie / Par faulse et maise trahison ! / [...] / Ve cy ung moult bel sintuaire, / Il fait bien a recommander, / Car c'est l'empreinte du viaire / Du doulz Jhesus qu'on doit amer, / Qui pour nous va mort endurer, / Pour nous rendre nostre heritaige / Que Adam volut transgresser, / Nous osta et mist en servaige. », v. 15885-15916.

Fig. 30. Folio 203v. « Cy estandent Jhesus sur la croix pour le clouer et dist le premier de Sidon ».



Fig. 31. Folio 204r. « Cy est comment les Juifz estandirent Jhesus en croix a force de gens et de cordes tant que ses ossiaux furent tous deseures l'un de l'autre ».



Fig. 32. Folio 205r. « Cy est comment Pilate atache le tabliel en tant qu'on lieve la croix ou Jhesus est crucifies. ».

Simon de Cyrène rejoint la foule au moment où Jésus n'a plus de force pour porter sa lourde croix. Même s'il connaît le Christ³⁶⁰, Simon refuse de l'aider³⁶¹ quand les soldats lui proposent de le faire. Comme il n'a pas le choix, le contact avec la croix a un effet révélateur sur lui³⁶², sa foi étant en quelque sorte réactivée.

La crucifixion de Jésus est représentée grâce à trois images (fig. 30³⁶³, 31³⁶⁴ et 32³⁶⁵) : la répétition visuelle crée un effet de persuasion aux lecteurs, pendant que le texte montre le réalisme de la scène et la cruauté des juifs³⁶⁶. Les lecteurs voient progressivement les détails

³⁶⁰ « Helas ! Jhesus preudoms estoit,/ Il se vivoit selon raison. », v. 15935-15936.

³⁶¹ « Moy, monseigneur, cause n'y vois, / Il n'appartient a ma personne. », v. 15945-15946.

³⁶² « Ha ! Jhesus moult bien je congnois/ Que les Juifz t'ont fait maint grief/ Et vueillent faire de rechief/ Qui est contre droit et raison, / Car oncques n'en fait n'en sermon/ Tu ne desis que vérité./ Je prens de ton fait grand pité, / Les Juifz ont tort vraiment/ De toy faire tant de tourment. », v. 15963-15971.

³⁶³ « Cy estandent Jhesus sur la croix pour le clouer et dist le premier de Sidon ».

³⁶⁴ « Cy est comment les Juifz estandirent Jhesus en croix a force de gens et de cordes tant que ses ossiaux furent tous deseures l'un de l'autre ».

³⁶⁵ « Cy est comment Pilate atache le tabliel en tant qu'on lieve la croix ou Jhesus est crucifies. ».

³⁶⁶ « Clauvez le tos, ne jocqiez pas,/ Et soiez de l'ataquier seur./ Frappez fort les cleux, n'aiez peur./ Faictes le moy tenir bien fort. / Jamais ne jouera de sort, / Le loudier, il gastoit no loy », v. 16075-16080.

du crucifiement comme une sorte de « bande dessinée ». Chaque mouvement de la sainte croix est montré afin que les chrétiens soient conscients du sacrifice énorme que Jésus est en train de faire. Les images soulignent aussi la solitude du Christ, car c'est seulement lui et les soldats qui sont représentés. Les deux larrons crucifiés sont représentés à travers deux images (fig. 33 et 34)³⁶⁷ ; leurs bras ne sont pas cloués, mais sont passés derrière la traverse. Tout comme les sages-femmes présentes dans l'épisode de la nativité de Jésus – une croit, l'autre non – les deux larrons offrent un exemple édificateur pour les lecteurs. Un d'entre eux, Dismas, reconnaît en Jésus le Fils de Dieu et se convertit³⁶⁸, pendant que Gestas ne réussit pas à comprendre le geste du Christ³⁶⁹. Après leur mort, l'âme du bon larron est réclamée par Satan, qui considère que sa place est en enfer à cause des péchés qu'il a commis pendant sa vie³⁷⁰. Saint Michel le contredit et transmet un message aux lecteurs : quiconque se repent de ses péchés, peut arriver dans le paradis.

« Prenez les cleux et le martel,/ Et soiez songneux de frapper/ Quant aux treux nous véez raster,/ Et frappez fort et raidement. », v. 16111-16114.

« Tirons, tirons ensemble, sus !/ Tirez, ribaulx, tirez amont !/ Tirez fort ! », v. 16126-16128.

³⁶⁷ « Cy est comment on leva les deux larrons l'un a destre Jhesus et l'aulture au senestre », image fig. 29.

« Cy est comment le mauvais larron raprouoit Jhesus comme les Juifz faisoient », fig. 18.

³⁶⁸ « Sire, ma parole exaulciez/ Et oyez ma petition,/ Humblement vous requier pardon/ Des pechiez que j'ay perpetrés,/ Ma priere prenez en gré,/ Et ne vueilliez pas regarder/ Mes grans pechiés, mais pardonner/ Les moy vueilliez totalement, / Quant serez glorieusement/ En vo regne qui est lassus », v. 16611-16625.

³⁶⁹ « Prophete, t'as mal emploie/ La science que tu avois/ Quant au besoing je m'aperçois/ Que maisement t'en sçais aidier. », v. 16576-16577.

³⁷⁰ « Veux tu avoir l'ame d'un larron !/ Oncques en sa vie bien ne fist », v. 17570-17571.

« Il a tousjours esté murdrer », v. 17583.



Fig. 33. Folio 206v. « Cy est comment on leva les deux larrons l'un a destre Jhesus et l'aulture au senestre »

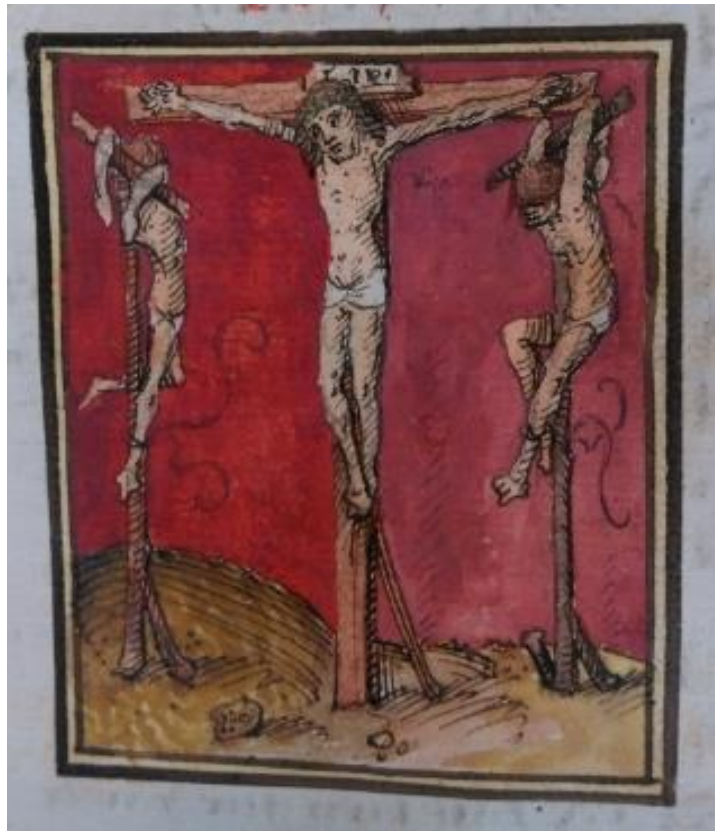


Fig. 34. Folio 210r. « Cy est comment le mauvais larron raprouoit Jhesus comme les Juifz faisoient ».



Fig. 35. Folio 216v. « Cy est comment depuis l'eure de midi jusques a l'eure de nones tenebres furent sur terre, et comment les clerks qui estoient a Athenes s'en perceurent, c'est assavoir que le dieu de nature avoit a souffrir, et estoient sarrazins ».

La pièce développe des liens entre le début de la vie du Christ et sa mort. Si la naissance du Seigneur a été annoncée aux rois mages par l'apparition d'une étoile luisante, sa mort est marquée par un assombrissement du ciel. Tout comme les mages – étrangers eux aussi, quelques clerks grecs ont su interpréter de manière juste ce phénomène naturel. L'image³⁷¹ (fig. 35) figure trois personnages en train de contempler le ciel qui devient noir³⁷² et l'explication est trouvée spontanément ; ils peuvent facilement comprendre les raisons de ce

³⁷¹ « Cy est comment depuis l'eure de midi jusques a l'eure de nones tenebres furent sur terre, et comment les clerks qui estoient a Athenes s'en perceurent, c'est assavoir que le dieu de nature avoit a souffrir, et estoient sarrazins ».

³⁷² « Je voy une moult grant merveille, / [...] / Le soleil a perdu clarté, / [...] / Je voy tenebres moult obscures / Contre les euvres de nature, / Je voy les estoiles reluire. », v. 17190-17198.

changement³⁷³ et dans l'impossibilité d'entreprendre le voyage comme ont fait les mages, ils décident de faire un autel en l'honneur du Christ³⁷⁴.

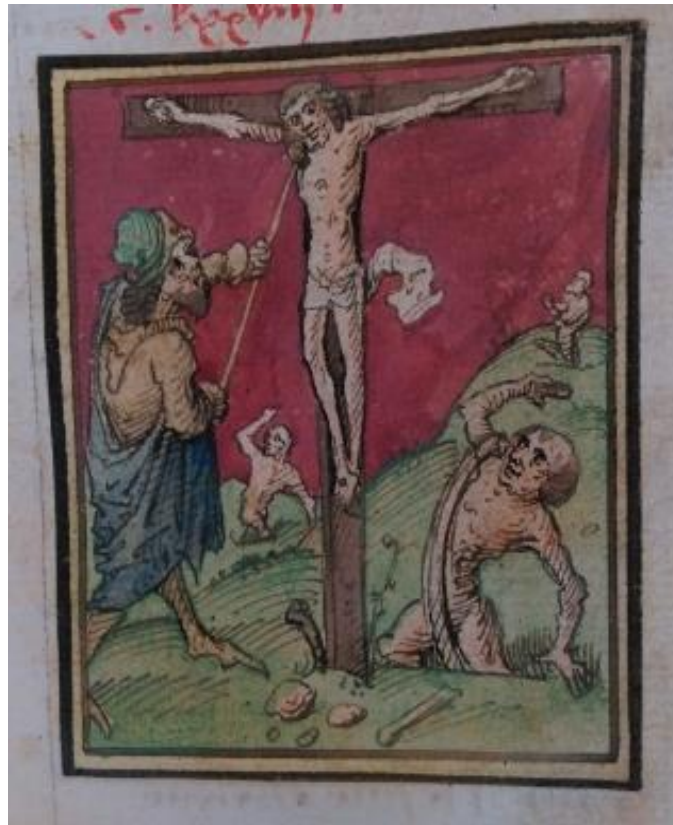


Fig. 36. Folio 218r. « Cy est comment ils abuverent Jhesus de fiel et aisiel et comment il rendit son esprit et comment plusieurs corps saintz resusciterent et issirent hors de leurs tombeaux ».

La mort de Jésus sur la croix est précédée par une prière qu'il adresse à son Père³⁷⁵ et est figurée dans l'image 36³⁷⁶. L'entrée du Christ dans le tombeau provoque la résurrection des

³⁷³ « [...] / Que le dieu a moult a souffrir / De nature, car le soleil / Qui deust luire cler et vermeil / A ses rais retrais et sacquiés / Dont j'entens que cil est blecié, / Qui des elemens est le maistre / Et qui toute chose a fait naistre. / Ilz reconnoissent maintenant / Que leur dieu souffre douleur grant, / Et pour ce sont ilz obscurcy / Qu'ilz ne vueillent pas contre lui / Reluire ne monstrier clarté, / Mais ilz vueillent en verité / De sa douleur avoir partie. / [...] / Que leur dieu soeuffre plainement. », v. 17213-17232.

« La nuit que nous avons choisie / [...] / Croire me fait certainement / Qu'elle porte signifiante / De la lumiere deplaisance, / Et que par la sienne obscurté / Venra tres parfaicte clarté / Qui tenebres fera cesser / Et le jour cler renouveler, / Ainsi le croy estre de fait. », v. 17241-17250.

³⁷⁴ « Cy font ung autel au dieu incongneu. ».

³⁷⁵ « O vray Dieu, pere tout puissant, / Pour quoi m'as tu mis en obly ? / Griefve passion soeuffre cy, / Bien sçay quant a la deité / De toy ne suis point separé, / Mais j'ay moult de paines souffert / Des Juifz ou me suis offert / Pour racheter le genre humain. », v. 17285-17292.

« Or est fait l'ascomplissement, / Ce que de moi a esté dit / Par les prophetes et escript, / Pour ce dy consumatum est. / Pere, desormais soies prest, / Mon esperit a toy je vueil rendre, / En tes mains le met pour le prendre, / J'ay tout ton vouloir acomply, / Temps est que me parte de cy, / Le pechié d'Adam commis a / Quant le tien vouloir transgressa / Est maintenant bien amendé / Par les paines que j'ay porté. / Reçoy en tes mains mon esperit, / A toy le rends comme j'ay dit. », v. 17319-17333.

³⁷⁶ « Cy est comment ils abuverent Jhesus de fiel et aisiel et comment il rendit son esprit et comment plusieurs corps saintz resusciterent et issirent hors de leurs tombeaux ».

corps³⁷⁷ : deux personnages (« corps saints ») discutent et essaient de comprendre ce qui se passe³⁷⁸. Le Christ, grâce à son sacrifice sur la croix, sauve l'humanité du péché de manière concrète. L'Évangile de Matthieu (27, 52) mentionne ce détail : « les sépulchres s'ouvrirent, et plusieurs corps des saints qui étaient morts ressuscitèrent ».



Fig. 37. Folio 224v. « Cy est comment Longis fu renuminez du sang qui courroit du coste Jhesus ».

Tous ces miracles ont un impact positif sur Centurion³⁷⁹, soldat romain, qui est convaincu de l'origine divine du Christ. Il a été impressionné par le pardon que Jésus a accordé au larron

³⁷⁷ « Adonc tramble la terre et les corps saints resuscitent et dist le premier ».

³⁷⁸ « Que fay je cy ? / dont suis venu ? », v. 17335-17336.

« Ay my ! quesse cy et que quier ? / Qu'ay je cy fort a trembler ? / Je ne sçay mais que deviner ! / On m'a fait issir de mon treu, / Je ne sçay ce que je ay eu, / Mais je souffroie grant tourment, / [...] / Mais j'espore et bien m'en record / Que le filz de Dieu a grant tort / Est en l'heure mort et finés / Par qui en paradis menés / Serons a son suscitement. / Je m'en revois incontinent / En ma crevace remucier / Ou je me fay aux vers mengier. », v. 17341-17355.

³⁷⁹ « O que voy je ! certainement / Cestui la estoit proprement / Le filz de Dieu, ainsi le croy. / [...] / On voit les apparitions / De pluseurs choses vraiment. / N'a on pas veu premierement / Le jour muer en nuit obscure / Contre les euvres de nature ? / On a veu la terre trembler, / Les mors des tombeaux susciter, / [...] / Ce sont choses admiratives [...] / Cayphe, Annas, que la je voy, / [...] / Quel mal avez vous cy commis ! / Vous avez fait moult grant offense », v. 17356-17388.

Dismas³⁸⁰ et cette fois, il réprimande de manière plus dure les bourreaux responsables de la mort du Christ³⁸¹. Le dernier personnage sur lequel le Christ a une influence indirecte est Longin, le soldat dont la tâche est de transpercer le côté droit de Jésus³⁸². Le sang et l'eau qui sont sortis ont un effet miraculeux³⁸³, Longin se convertit immédiatement (fig. 37) et se prosterne devant le Fils de Dieu³⁸⁴. Les derniers personnages qui voient la scène de la crucifixion sont trois hommes « populaires », qui discutent de la condamnation de Jésus à mort, en accentuant l'innocence de la victime et la faute des juifs³⁸⁵.

Cet épisode met en avant le caractère volontaire du sacrifice du Christ : il n'est pas dans la position de victime, mais devient l'auteur de son propre destin en permettant aux soldats de l'arrêter. Son choix délibéré de souffrir la Passion amplifie l'importance cruciale de son geste et transmet des émotions fortes au public. Toutefois, la contribution des juifs et la trahison de Judas ont été nécessaires au salut de l'humanité. Les nombreuses images qui figurent la violence physique et verbale subie par Jésus et les détails atroces contenus dans le texte permettent aux récepteurs de percevoir l'ampleur du sacrifice. La violence devient donc l'outil grâce auquel se réalisera la Rédemption de l'humanité.

³⁸⁰ « O quel pechié ! o quel horreur/ Ont fait Juifz ! o quel douleur/ D'ung si saint homme faire morir ! », v. 16680-16682.

³⁸¹ « Les innocens qui mal n'ont fait,/ A mort les avez condampnés/ Et les larrons vous delivrez ./ Barrabam avez delivré/ Et le juste a mort condampné !/ [...] En cela loi n'est pas gardée,/ Mais est de tout part transgressée./ [...] Vous avez fait morir Jhesus/ Pour ses verités et vertus/ Et pour ce qu'il vous reprendoit/ De vos grans pechiés et blasmoit. / Ce ont esté les principaux cas,/ Vous le sçavez bien, Cayphas,/ On ne puet riens sur lui prouver. », v. 17391-17414.

³⁸² « Vo lance apporter vous fault/ Et que son fer soit bien agus,/ C'est pour frir au costé Jhesus/ Qui faisoit tant d'enchanterie. », v. 17777-17780.

³⁸³ « Cy est comment Longis fu renluminez du sang qui courroit du costé Jhesus ».

³⁸⁴ « Ah, vray Dieu père, quesse cy !/ Ah ! qu'ay je fait ? vray Dieu, ay my !/ Veuillez avoir de moy pitié,/ Vo miracle avez ci monstré/ Sur moi, car aveugles estoie/ Et goutte nulle n'y veioie,/ Or maintenant suis je garis/ Par vo sang que j'ai dessus mis. / O vray Dieu plain de charité,/ O vray Dieu père de pitié,/ Humblement vous requier pardon./ Je congny que j'ay mal ouvré/ De vous avoir ainsi frappé/ [...] J'aperçoy que je suis deceus/ Par les faulx et mauvais Juifz/ [...] Vous estes du monde sauveur, / Vous estes mon vray redempteur,/ Pour nous volez la mort souffrir,/ [...] Pour nous avez volu offrir/ Vo corps pour nous tous racheter/ [...] », v. 17830 – 17867.

³⁸⁵ « Ha ! com grande perdition/ De ce prophete qui est mort !/ [...] Certes Juifz ont eu grant tort [...] », v. 17981-17984.

« Las, las, las ! le bon Jhesus,/ Pour vray il n'avoit riens meffait !/ Las, las ! pour quoy la on pendu ?/ Oncques homs ne fist si mais fait. », v. 17993-17996.

« Il estoit tres sainte personne, / Et pour ce l'a on fait morir, / [...] Parlons bas, s'on pouoit tenir/ Que tant en eussiesmes parlé,/ Certes on nous feroit morir,/ A tant soit paix, c'est grand pitié. », v. 17997-18004.

3.d. La descente du Christ dans les limbes

L'épisode de la descente dans les limbes a lieu immédiatement après la mort et l'enterrement du Christ. Il présente le voyage que Jésus fait dans les ténèbres, afin de libérer l'humanité, et marque de manière très concrète la victoire de la divinité sur les diables. Les conséquences de la Rédemption sont visibles même avant sa Résurrection : la Passion et la mort du Christ suffisent pour qu'il puisse se déclarer triomphant sur les démons. La scène, inspirée de *l'Évangile de Nicodème*, s'étend sur 953 vers³⁸⁶ et est peu représentée en images³⁸⁷ : plusieurs moments de l'action sont désignés par des indications textuelles, non accompagnés d'illustrations, aspect qui pourrait suggérer le fait que l'enfer est un lieu caché, irreprésentable et indisponible à la vue des spectateurs.

Nous allons étudier la manière dont les contrastes spatiaux que suppose le passage du lieu infernal vers le paradis renforcent la vérité de la Rédemption et certifient la victoire du Christ, par le biais de l'iconographie et de la mise en scène. Nous étudierons en particulier la mobilité scénique des personnages en essayant d'analyser les choix iconographiques du manuscrit. La Passion et la mort de Jésus ont des résultats immédiats, en agissant d'abord sur les personnes qui étaient sous la domination directe des démons. Le changement qui a lieu est fondamental : ce voyage que Jésus fait dans les ténèbres montre aux récepteurs que Jésus n'est pas seulement le Ressuscité, mais de la même manière il est Ressuscitant³⁸⁸.

³⁸⁶ Vers 20300 – 21253.

³⁸⁷ Six images.

³⁸⁸ « La Résurrection de Jésus est, dans le même temps, sa résurrection et celle des autres. Elle n'est pas seulement victoire personnelle (« Dieu l'a délivré des affres de la mort »), mais victoire qui « empoigne » ceux qui étaient déjà morts et victimes de la perdition (Unheil). Jésus, en ressuscitant, est en même temps le Ressuscité et le Ressuscitant, celui qui est arraché et celui qui arrache au Mal et à la mort, pour entraîner victorieusement dans la Vie ceux qui restaient prisonniers. », Gesché Adolphe, « L'agonie de la Résurrection ou la Descente aux Enfers », dans *Revue théologique de Louvain*, 25^e année, fasc.1, 1994. pp. 5-29, doi : <https://doi.org/10.3406/thlou.1994.2672> https://www.persee.fr/doc/thlou_0080-2654_1994_num25_1_2672, p. 24.



Fig. 37. Folio 253v. « Cy apres est comment l'esprit de prophecie confortoit les sains parens Adam et les prophetes qui estoient ou limbe d'infer ».

L'univers infernal est caractérisé par la souffrance, l'obscurité, la violence verbale et physique. La première image³⁸⁹ de l'épisode (fig. 37) illustre les tourments subis par les captifs : le désespoir des saints parents est visible sur leurs visages. Leurs corps nus, situés au centre de l'illustration, semblent accaparés par le feu. Deux personnages diaboliques occupent les extrémités et accolent en quelque sorte les justes, geste qui montre leur domination et l'état d'emprisonnement dans lequel se trouvent les prophètes. Cette situation initiale où règne la souffrance changera au moment où l'ange Gabriel, qui a donné la nouvelle de la naissance du Seigneur aux bergers, a cette fois la mission de transmettre la bonne nouvelle – la Rédemption – aux justes. Une indication sans image nous précise son arrivée dans les ténèbres³⁹⁰. Nous ne savons donc pas comment s'est réalisée son arrivée et comment il a

³⁸⁹ « Cy apres est comment l'esprit de prophecie confortoit les sains parens Adam et les prophetes qui estoient ou limbe d'infer ».

³⁹⁰ « Gabriel empres les portes d'infer ».

réussi à communiquer avec les justes. Le choix de ne pas représenter un être par définition céleste dans l'enfer, monde de ses adversaires, relève d'une incompatibilité entre la nature de ces deux créatures. Le discours de l'ange rappelle le péché originel, annonce la venue du Christ et précise le changement total qui aura lieu bientôt :

Vous fustes jadis trebuschiet
 En infer et par le pechiet
 D'Adam lequel desobéy,
 Or est, mes doubs amis, ainsi
 Qu'entre vous tous et Dieu le père
 Est paix et finée la guerre,
 Car son propre filz envoya
 Ca jus, qui tant s'humilia
 Qu'il vould naistre de vierge pure
 [...]

Or l'ont les Juifz par effort
 Batu, occis et mis a mort
 A tort, et cilz benignement
 L'a souffert pour vo sauvement
 [...]
 Tous les diables subjuguera,
 Et se vous traitra malgré eulx
 Hors des lieux qui sont tenebreux,
 Et vous menra en paradis
 [...] v. 20304-20326.

La nouvelle de la victoire du Christ sur la mort modifie l'ambiance habituelle de détresse et déclenche beaucoup de joie et de bonheur³⁹¹. L'enfer, décrit par Adam en tant que « ordure », « tres puant, pollue et obscure » (v. 20337), où il a « moult durement couchié » (v. 20350) et « souffert grant paine et cruelle » (v.20356), fait contraste à la « saintifie lumiere » (v. 20385) de Jésus. En outre, le paysage sonore de l'enfer se diversifie en mettant en évidence les contrastes acoustiques : les cris des diables s'accompagnent des chants des saints prophètes, car l'exaltation éprouvée grâce à cette heureuse nouvelle détermine Jérémie de lancer l'invitation au chant : « Chantons au despit des mauvais/ A la venue de Jhesus. » (v.20527-20528), « Adonc chantent tous ensemble : *Sanctus, sanctus, sanctus* ». Au moment où les diables apprennent la raison de cette joie, ils affirment leur pouvoir sur Dieu³⁹² et commencent à se disputer. Le climat de joie exprimé par la musicalité est interrompu par leur conflit, terminé par la violence physique. Étant donné que Satan est considéré le responsable de leur échec – ils perdent l'humanité à cause du fait qu'il n'a pas accompli sa mission, c'est-à-dire faire en sorte que le Christ ne meure pas sur la croix –, ses confrères décident de le punir : « Cy apres est comment Sathan fu tres bien battu de V ou de VI dyables ».

³⁹¹ « Prenez en vous joye et confort,/ Puisque Jhesus a receipt mort,/ Nous serons tous hors du legier. », v. 20415-20417.

³⁹² « Vous chantez, ribaudaille, en vain,/ Jamais de cy n'eschapperez. », v. 20545-20546.

« Car s'il [le Christ] y vient y sera pris/ Et jettez en no grand chaudiere. » v. 20559-20560.

« S'il y vient je vous certifie/ Que de ce granet jusqu'au fie/ En sa pance le bouteray,/ Trestous les diables hucqueray/ Qui sont serviteurs Lucifer,/ S'il estoit d'acier ou de fer/ Se n'y acoute jou deux aux. », v. 20602-20608.



Fig. 38. Folio 258v. « Cy apres est comment Sathan fu tres bien batu de V ou de VI dyables ».

L'image (fig. 38) est alors très dynamique : les trois personnages avec des traits animaliers sont en train de faire des mouvements agités, et la souffrance de la victime est transmise grâce au fond rouge. De la même façon, les cris évoquent l'agressivité des démons³⁹³. L'alternance des états d'esprit et des sons à l'intérieur du monde démoniaque souligne la confrontation entre le bien et le mal, lutte qui se terminera par la victoire du Christ. Les chants finiront par vaincre et les cris cesseront de résonner.

³⁹³ « Ahors ! j'ay la teste espautrée ! / Larrons, meurriers, tenez vous quoy ! », v. 20785-20786.

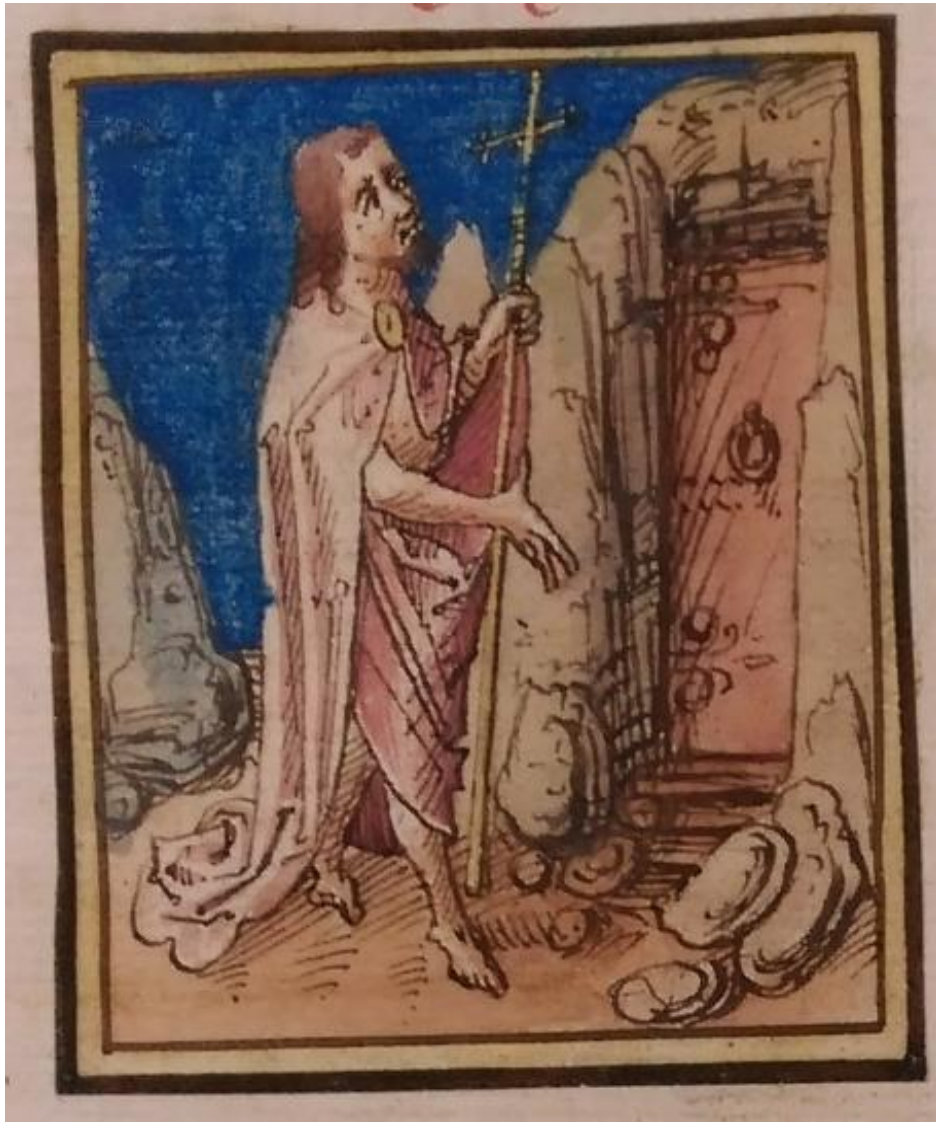


Fig. 39. Folio 260r. « Cy vient Jhesus en esperit querir ses amis et les delivrer hors d'infer ».



Fig. 40. Folio 260v. « Cy abat Jhesus les portes d'infer et le grant diable aussi et passe sur lui et trait ses amis hors d'infer ».

Le Fils de Dieu, au moment de son arrivée aux limbes³⁹⁴, porte déjà la croix de Résurrection (fig. 39) et son aspect physique est humain³⁹⁵. L'enfer est représenté par un espace clos, dans un rocher, séparé du monde par une porte, devant laquelle Jésus s'arrête et demande trois fois d'entrer. Face au refus des démons, il brise l'accès : « Cy abat Jhesus les portes d'infer et le grant diable aussi et passe sur lui et trait ses amis hors d'infer ». L'illustration (fig. 40) est très importante car elle représente le premier contact du Christ avec les hommes après le péché originel, la réunion du Créateur avec ses créatures. Après cinq mille ans d'attente, les âmes des justes sont finalement sauvées par leur Rédempteur. Il leur

³⁹⁴ « Cy vient Jhesus en esperit querir ses amis et les delivrer hors d'infer ».

³⁹⁵ « Les artistes ont choisi de présenter Jésus après la Résurrection. Il est armé de la Croix de Résurrection et foule aux pieds les portes de l'Enfer, qui s'abattent sur Satan. Puis il ramène à la lumière Adam et Ève, les Patriarches et les Justes. », Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, *La Bible et les saints*, op. cit, p. 110.

tend la main et les conduit hors de la géhenne ; leurs corps nus, qui seront bientôt habillés par des vêtements blancs, rappellent l'état de péché qui sera supprimé par le Christ. Le moment de gloire est arrivé, et les justes fêtent cette victoire en louant leur Sauveur par le chant, car « les portes sont brisées » (v. 20995) : « Adonc chantent les prophetes : *Benedictus qui venit*, etc. ». Après avoir affirmé sa puissance sur les démons³⁹⁶, le Rédempteur dirige son attention sur les saints parents³⁹⁷ :

Venez, vous avez ouverture
Par la pointure de mort sure,
Par morsure fustes banis,
Par mort sure avez droiture
Telle que je vous ay promis,
Adam, ma paix soit en tous temps
Sur toy et sur tous tes enfans.
[...]
Venez tous dehors, ça voz mains,
Venez en paradis terrestre,
La fait il joyeux et bel estre. (v. 21033-21045)

À ce moment-là Jésus invite les justes à quitter le monde souterrain afin de venir dans le jardin d'Éden. Le jeu de mots « morsure »/« mort sure » souligne la cause du péché originel – le fruit interdit et la faute d'Adam et Ève – et en même temps met en avant la manière dont le péché a été aboli et la Rédemption est réalisée : la Passion et la mort du Christ. Ces deux événements sont extrêmement importants pour les chrétiens, car ils permettent de comprendre l'essence du christianisme.

Le passage d'un univers à l'autre se réalise avec beaucoup d'allégresse et de bonheur. Jésus demande à l'ange Michel de préparer les « habis blancs » (v. 21059) pour les saints parents, symboles de leur pureté. Les costumes et les couleurs prennent beaucoup d'importance dans cette scène. Un autre élément essentiel est le chant : la réjouissance des personnages s'exprime par l'alternance des louanges avec les chants. Plusieurs d'entre eux acclament la victoire du Christ sur la mort³⁹⁸ et à trois reprises certains proposent de chanter. Tout d'abord, les anges, à l'initiative de saint Michel, adressent leur reconnaissance au Fils

³⁹⁶ « Je vous deffens que nul de vous/ Ne voit plus au monde tempter/ N'en mer, n'en terre converser,/ Desoremais ou lieu d'Adam/ Sera mis le diable Sathan / Ou parfont d'infer sans doubance/ Sous la poesté et puissance/ De toy, Lucifer, mais je veul/ A la fin d'acomplir mon veul/ Que tous ceulx qui desoremais/ Venront cy n'en partent jamais. », v. 21019-21029.

³⁹⁷ Rubrique sans image : « Adonc les enclot en infer et dist Jhesus al umain linage en menant hors ».

³⁹⁸ Saint Jean Baptiste : « Dieu qui par ta sainte victoire/ A vaincu tous noz anemis », v. 21065-21066. Gabriel aussi rappelle que l'humanité a été mise « hors du vilain servage », v. 21071.

de Dieu³⁹⁹, même s'ils n'ont pas été directement visés par la Rédemption. Après le discours d'Ève⁴⁰⁰, qui reconnaît sa faute dans le contexte du péché originel, une autre rubrique sans image mentionne le fait que tous les saints adorent le Christ par le chant : « Adonc chantent tous ensamble : *Advenisti redemptor noster*, etc. ». Enfin, le prophète David demande pardon et finit par inciter ses confrères à chanter : « *Cantate Domino canticum novum quia mirabilia fecit*/ Mes amis, chantez a hault son/ Envers Dieu nouvelle chanson/ Car pour nous a fait grant merveille » (v. 21110-21112).



Fig. 41. Folio 262v. « Cy emmaine Jhesus l'umain linage en paradis terrestre auquel est ja le larron qui moru avec notre Seigneur au mont de calvaire et dist saint Jehan. ».

³⁹⁹ « Adonc chantent les anges et rendent graces a Dieu pour le salut d'umain linage », pas d'image.

⁴⁰⁰ « Je vous remercy a mon tour/ Quant nous jettez de la prison/ [...] Je congnois que ce fu par my,/ Vo commandement trespassey/ Quant du fruit del arbre mengay/ Que vous nous aviez deffendu. », v. 21081-21088.



Fig. 42. Folio 264r. « Cy montre Jhesus a l'umain linage le paradis terrestre et leur dist ».

Le passage d'un espace obscur, caché à la vue des spectateurs, au lieu de bonheur par excellence, désiré par les chrétiens, se réalise à travers deux images qui illustrent le jardin d'Éden. La première (fig. 41) décrit le trajet et l'arrivée en même temps : « Cy emmaine Jhesus l'umain linage en paradis terrestre auquel est ja le larron qui moru avec notre Seigneur au mont de calvaire et dist saint Jehan. ». Le paradis « terrestre » est illustré par un espace naturel vert très simple, où domine la lumière ; le décor n'est pas riche en symboles. Le bon larron s'y trouve déjà, comme le Christ le lui avait promis sur la croix⁴⁰¹, et accueille Jésus, qui tient par la main l'un des personnages. L'image suivante (fig. 42) présente l'arrivée à la destination finale : « Cy montre Jhesus a l'umain linage le paradis terrestre et leur dist ». Le cadre ne change pas, et le Christ a l'air de prêcher à un public de trois personnes agenouillées :

⁴⁰¹ « Aussi seront pareillement/ Tous ceulx qui creront fermement/ En moy et en ma passion », v.21152-21154.

Mes amis ve cy le jardin
 [...]

Ce lieu est nommé paradis
 [...]

Ou vous n'arez jamais tristesse
 Ne desplaisir.
 C'est le lieu ou pourront venir
 Tous ceulx qui baptisiet seront
 Et qui ma passion creront,
 [...]

Je m'en voy rentrer en mon corps
 Qui la gist ou monument mors,
 Et me veul en vie apparoir
 A mes amis et les pourvoir
 Et informer de loy nouvelle
 [...]

Demourez en ce lieu plaisant,
 Je veul raparier maintenant
 A mon corps et lui rendre vie (v. 21213-21248).

Cette fois, de la couronne que le Christ porte semble émaner beaucoup de lumière. Jésus affirme qu'il doit rentrer en son corps et « lui rendre vie », afin qu'il puisse apparaître à ses amis. Les saints parents sont presque nus et ne portent pas les vêtements blancs que le texte a mentionnés. Cette différence pourrait être interprétée comme le retour aux origines : si avant le péché d'Adam les hommes étaient nus, après le rachat réalisé par le Christ ils reviennent au Paradis dans le même état.

L'épisode de la descente aux limbes met en scène le combat entre le bien et le mal, commencé dès l'Incarnation⁴⁰². Les nombreux contrastes soulignent le bouleversement que la Résurrection provoque : les saints parents quittent l'enfer, un espace clos, obscur, plein de souffrance, afin d'arriver dans le jardin de l'Éden, où il y a beaucoup de joie et de lumière⁴⁰³. La victoire du Christ est aussi celle des autres, et avant qu'il ressuscite lui-même, il ressuscite les justes⁴⁰⁴.

⁴⁰² « Ce qui importe ici, c'est de saisir la signification de cette représentation de la Descente aux Enfers. Que nous dit-elle ? Que, après sa mort sur la Croix, le Christ poursuit, dans l'ultime repaire du mal (du Malin), la lutte contre le péché, le mal et la mort, commencée dès l'Incarnation, poursuivie dans la vie publique (prédication du salut ; guérisons ; pardon des péchés) et culminant sur terre dans la Passion et sur la Croix. Mais ce combat n'est pas terminé, il doit s'achever dans un dernier combat contre le mal en son propre lieu, les Enfers, là où règne précisément et presque sans contrainte, « chez lui », l'Adversaire, le Mauvais, incarnation même du mal radical. C'est l'œuvre de l'Incarnation et de la Rédemption qui se poursuit. », Gesché Adolphe, « L'agonie de la Résurrection ou la Descente aux Enfers », *art. cit.*, p. 21.

⁴⁰³ « Le contraste de l'immobilité et du mouvement, de l'ombre et de la lumière, du clos et de l'ouvert fixe dans les yeux et dans les esprits quel renversement l'œuvre de Jésus apporte à la destinée des justes. La mise en scène porte encore à son point le plus élevé de réalisme un autre aspect de la Rédemption, le combat entre les forces antagonistes qui se disputent l'humanité », Jean-Pierre Bordier, *Le Jeu de la Passion, op. cit.*, p. 104.

⁴⁰⁴ « [...] la Résurrection [...] apparaît tout à fait pour ce qu'elle est, à savoir une victoire contre la mort, et non pas simplement, si l'on peut dire, contre une mort [...]. Telle est ici la pointe de la Résurrection de Jésus : *la*

3.e. La Résurrection du Christ

Même si le Christ a parlé de sa résurrection pendant qu'il était encore en vie, ce miracle, dogme fondamental de la théologie, est difficilement accepté par ses proches. La pièce le présente à travers plusieurs preuves concrètes qui attestent sa vérité. Nous allons étudier le rôle du doute dans la transmission de cette certitude aux chrétiens et comment il s'atténue progressivement grâce à plusieurs apparitions du Christ Ressuscité. Nous nous intéresserons à la manière dont le doute est illustré dans les images et en quoi il est le moteur de l'action dans cet épisode, surtout qu'il s'agit d'un événement qu'il faut saisir avec la vue afin de croire en sa vérité. Tout d'abord, nous allons nous référer au doute provoqué par l'absence du corps du Christ. Ensuite, nous nous concentrerons sur ses diverses apparitions qui petit à petit estompent l'incrédulité des apôtres. Finalement, une fois que le miracle est accepté par tous, le scepticisme revient dans la personne du disciple Thomas. Nous allons étudier comment le doute de l'apôtre renforce et fait grandir la foi, afin que les lecteurs puissent croire dans la réalité de ce fait extraordinaire.

3.e.1. Absence du corps dans le tombeau

Le moment exact de la résurrection de Jésus est marqué dans *la Passion d'Arras*. Avant l'arrivée des trois Marie – qui avaient l'intention d'oindre le corps du Christ – au tombeau, une rubrique annonce la résurrection :

Cy est comment Jhesus suscita de mort a vie et comment les chevaliers cheyrent comme mors quant ilz sentirent la terre trambler et qu'ilz virent grant lumiere et pluseurs aultres merveilles, et comment l'angle jecta jus du monument la pierre dont il estoit couvert et se assist sur ledit monument.

mort, et non pas simplement *sa* mort, est vaincue. », Gesché Adolphe, « L'agonie de la Résurrection ou la Descente aux Enfers », *art. cit.* , p. 15-16.



Fig. 43. Folio 268r. « Cy est comment Jhesus suscita de mort a vie et comment les chevaliers cheyrent comme mors quant ilz sentirent la terre trambler et qu'ilz virent grant lumiere et plusieurs aultres merveilles, et comment l'angle jecta jus du monument la pierre dont il estoit couvert et se assist sur ledit monument. »

La rubrique offre beaucoup d'informations concernant les détails de l'événement : le tremblement de terre accompagne la sortie du tombeau de Jésus, tout comme le même phénomène naturel s'est manifesté à sa mort, au moment de son entrée dans le sépulcre. Le retour à la vie se réalise de la même façon que l'épisode de la résurrection de Lazare, qui lui aussi sort du tombeau. La présence de l'ange et de la « grant lumière » rappellent la naissance du Christ et s'opposent aux personnages diaboliques et à l'obscurité du tombeau. La pierre qui a été déplacée, mentionnée dans la rubrique, et le « monument » ne correspondent pas

avec l'illustration (fig.43), où nous pouvons observer un cercueil ouvert⁴⁰⁵. Les deux chevaliers qui gardaient le sépulcre regardent le Christ avec étonnement : ils sont épouvantés à cause du tremblement de terre et pensent que leur fin est arrivée (« La terre je sens bien ouvrir », v. 21613). Même si les personnages sont illustrés dans le même espace physique, il n'y a aucune interaction entre les chevaliers et le Ressuscité. Le Christ, portant la croix de la résurrection, est figuré debout, lève sa main droite⁴⁰⁶ et son rôle est exclusivement visuel : les lecteurs du manuscrit ont la preuve concrète qu'il est réellement ressuscité, mais il est trop tôt pour lui d'échanger avec des hommes. Le texte ne révèle aucun dialogue entre eux : les deux soldats romains ne le voient pas, Jésus étant invisible à leurs yeux. L'image nous montre une présence du Christ victorieux près du tombeau afin d'offrir aux lecteurs la preuve de sa Résurrection, présence qui deviendra par la suite absence du corps et démonstration du miracle pour les personnages qui visiteront le sépulcre.

⁴⁰⁵ « Au Moyen Âge, le tombeau du Christ se présente sous l'aspect d'un sarcophage au couvercle soulevé et déplacé. », Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, *La Bible et les saints. Guide iconographique, op. cit.*, p. 145.

⁴⁰⁶ « [...] le Christ sortant du tombeau est de face, et lève souvent la main droite dans le geste de la bénédiction. », *ibidem*, p. 274.



Fig. 44. Folio 270v. « Cy est comment les trois Maries viennent au monument et n’y trouverent riens fors deux angles a deux deboutz l’un au chief et l’autre aux piez et dist l’angle du chief ».

Les trois Marie trouvent le tombeau vide au moment où elles auraient souhaité oindre le corps du Christ : à la souffrance causée par la mort de Jésus s’ajoute la stupeur de la disparition de son corps⁴⁰⁷, et Marie Madeleine est convaincue que son Seigneur a été volé. L’événement est représenté⁴⁰⁸, et l’image (fig.44) fusionne trois univers : la sépulture, lieu des ténèbres, les deux anges appartenant à l’espace céleste et les trois femmes, appartenant au monde des humains. La tristesse des personnages féminins est exprimée sur leurs visages, et même si l’ange du « chief » leur explique que Jésus n’est plus parmi les morts⁴⁰⁹, ses paroles

⁴⁰⁷ « Qui la pierre nous puist oster/ Qui sur le monument est mise ?/ [...]/ O mes seurs, ainsi quesse la ?/ Je voy gens et la pierre ostée !/ O ve cy douleur recouvrée !/ Oh ! no seigneur nous est emblé !/ O bon Jhesu, qui t’as osté ? », v. 21767-21775.

⁴⁰⁸ « Cy est comment les trois Maries viennent au monument et n’y trouverent riens fors deux angles a deux deboutz l’un au chief et l’autre aux piez et dist l’angle du chief ».

⁴⁰⁹ « Femme, que viens tu cy querir ?/ Jhesus n’est pas au au monument,/ Resuscité est vrayement,/ Droit cy querir ne le devez,/ [...]/ Entre les mors n’est pas Jhesus,/ [...]/ En Galilée en est alé », v. 21777-21784.

ne sont pas rassurantes. Le premier doute s'installe : malgré le fait que la nouvelle de la Résurrection vient d'un être angélique, aucune des trois femmes n'a confiance en lui et elles considèrent que leur maître est « perdu » (v. 21826) et son corps a été « osté » (v.21854). Il ne reste qu'à « plorer » (v.21828) et à transmettre aux apôtres l'information, qui leur causera aussi beaucoup de « doleur », « desconfort », « anoy ». Dans un deuxième temps, quand elles partagent leur découverte avec Pierre et Jean, ils doutent à leur tour et décident d'aller au tombeau « pour estre seur » (v. 21871) et vérifier « Se ce qu'elles dient est voir » (v. 21880). La preuve de la résurrection est donnée petit à petit, par étapes, fait qui crée un suspense théâtral.



Fig. 45. Folio 272r. « Cy est comment saint Pierre et saint Jehan s'enfuyent au monument et saint Jehan fuy plus fort et vint devant ».

Les paroles des femmes ne sont donc pas prises au sérieux. Évidemment, les deux disciples constatent que le sépulcre est vide⁴¹⁰. Dans l'image correspondante⁴¹¹ (fig. 45), les deux personnages surpris découvrent que Marie Madeleine a dit la vérité : « Je n'ay trouvé que le suaire ». (v. 21893) et que le Christ est « perdu » (v. 21897). L'ange ailé qui plane a un rôle uniquement visuel car cette fois il refuse d'annoncer la résurrection du Christ aux disciples. Il ne parle pas avec eux, comme il l'a fait avec les trois Marie.

La Résurrection du Christ suppose tout d'abord un tombeau vide : les proches de Jésus, oubliant ce qu'il leur avait annoncé avant de mourir, ignorent complètement la cause réelle de cette absence corporelle et s'imaginent que le cadavre a été volé. Le doute s'exprime à deux reprises et les personnages sont finalement persuadés que le Christ est disparu.

⁴¹⁰ « Pierre amis, vous pouez veir/ Que no maistre n'est pas dedens. », v. 21884-21885.

⁴¹¹ « Cy est comment saint Pierre et saint Jehan s'enfuyent au monument et saint Jehan fuy plus fort et vint devant ».

3.e.2. Présence de Jésus



Fig. 46. Folio 269r. « Cy est comment Jhesus ala oster Joseph hors de prison quant il fu resuscité ».

La première chose que Jésus ressuscité fait est de libérer son ami, Joseph d'Arimathie, emprisonné par les juifs. Après avoir conduit les saints parents de l'enfer au paradis, le Christ continue dans le même registre, cette fois dans le monde des humains, en libérant celui qui s'est occupé de son enterrement. De cette manière, Jésus souhaite effacer les doutes et offrir aux lecteurs une preuve concrète du miracle, car le personnage qui a enterré le Christ va revisiter le sépulcre et sera le premier témoin de la résurrection. La manière dont la délivrance se réalise est par une ascension de la prison⁴¹², signe de son appartenance au ciel. Pourtant, l'image⁴¹³ (fig.46) représente Joseph en train de sortir du bâtiment par une porte, avec les

⁴¹² « Cy apres vient Jhesus empes la prison et dist a deux angles ».

« Ceste prison en air levez / Tant que Joseph dehors arez, / Rompre ne veul la fermeté », v. 21666-21668.

⁴¹³ « Cy est comment Jhesus ala oster Joseph hors de prison quant il fu resuscité ».

mains jointes et un pied à l'extérieur. Le Christ l'attend dehors et lui tend la main, sur un fond rouge, couleur qui évoque la Passion du Seigneur.

Joseph s'émerveille de « ceste clarté luisant » (v. 21678) et pense que son libérateur est Élie. L'invitation que le Christ lui adresse⁴¹⁴ représente une leçon pour les lecteurs :

Joseph ve cy le moniment
Ou quel me mesis doucement,
Regarde ens, riens n'y trouveras
Fors le suaire ou me posas,
Crois fermement, je suis Jhesus
De moy ne te fault doubter plus
Je suis de mort resuscité. v. 21698-21704

À cette occasion, Jésus montre le tombeau vide non seulement à Joseph, mais au public du manuscrit aussi, afin qu'ils croient réellement et pour leur consolider la foi en ce miracle.

⁴¹⁴ « Je suis celui qui ay souffert/ Mort en croix [...] / Le lieu je te volray monstrer/ Ou quel tu me volsis poser/ Avecques toy Nicodemus », v. 21688-21694.



Fig. 47. Folio 273r. « Cy est comment Jhesus hucha la Magdalaine par son nom et adonc elle le congeust et se jetta a genoulx devant luy ».

La deuxième apparition du Christ a lieu au moment où Marie Madeleine se trouve seule au tombeau. Une rubrique sans image⁴¹⁵ mentionne la rencontre de la femme avec Jésus, qui ne le reconnaît pas⁴¹⁶ dès le début. La discussion entre les deux personnages n'est pas illustrée avant la reconnaissance, car il s'agit de deux étrangers qui interagissent, moment secondaire surpassé en importance par l'identification. L'instant où son Seigneur l'appelle par son nom, ses yeux s'ouvrent : « Cy est comment Jhesus hucha la Magdalaine par son nom et adonc elle le congeust et se jetta a genoulx devant luy ». L'image (fig. 47) montre Marie en train de vouloir baiser les pieds de Jésus mais il le lui interdit⁴¹⁷ car il n'est pas encore monté

⁴¹⁵ « Adonc s'apparut Jhesus a Marie Magdalaine et elle cuida que ce fust ung jardinier de la autour et dist Jhesus a elle. »

⁴¹⁶ Le Christ lui demande, comme l'ange du « piez », la raison de sa souffrance. Elle répond que son maître a été « osté » et veut savoir le lieu où il a été mis.

⁴¹⁷ « Adonc lui vouldt baisier les piez et Jhesus lui deffendi en disant ».

à son Père (v. 21987). L'objet qu'elle tient dans la main – le parfum –, source de la trahison de Judas et donc de la Passion du Seigneur, est cette fois inutilisé. Enfin, le Christ révèle le sens de cette rencontre :

Ton cuer n'estoit pas bien assureur
Que jou eusse recouvré vie,
Quant t'eus la voix de l'angle oye,
Tu n'y adjoutas pas credence,
Tu n'avois pas confidence
Que semblable fusse a mon père,
Maintenant voit la chose clere. v. 21991-21997.

Le Christ rappelle son manque de foi ; puisqu'elle n'a pas cru dans les paroles de l'ange, le Christ lui offre maintenant la preuve indubitable de sa Résurrection. Cette rencontre a donc pour but de supprimer toute sorte de doute en ce qui concerne le miracle et de confirmer ce que l'ange lui avait transmis préalablement. Même si Marie Madeleine n'est pas le premier témoin du Seigneur ressuscité dans le texte, son importance ne peut pas être niée. Étant donné que Joseph d'Arimathie ne témoigne pas de la résurrection du Christ aux autres proches du Seigneur, son rôle est purement textuel : vu qu'il a été présent à l'enterrement de Jésus et qu'après trois jours il revisite le tombeau vide, Joseph offre aux lecteurs la garantie de la vérité. Marie Madeleine est la première à rencontrer le Christ ressuscité⁴¹⁸ et qui ensuite peut témoigner aux autres personnages. Pourquoi Dieu accorde-t-il cette faveur à une pécheresse (convertie) ? Jean-Pierre Bordier mentionne la doctrine selon laquelle une femme a causé le péché originel, par conséquent la nouvelle de la Rédemption sera annoncée aux hommes par une autre femme⁴¹⁹.

⁴¹⁸ « Marie-Madeleine demeure, à la fin du XV^e siècle, le symbole de l'humanité pécheresse et repentie, rachetée par le sacrifice christique. », Élisabeth Pinto-Mathieu, *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 1997, p. 230.

⁴¹⁹ « On s'accorde cependant pour dire que le Christ, après sa Résurrection, apparut d'abord à des femmes : à la Vierge, à la Madeleine, aux trois Marie. Pourquoi leur réserva-t-il ce privilège plutôt qu'aux apôtres ? D'après Honorius d'Autun, de même qu'une femme avait apporté la mort dans le monde, il convenait qu'une autre femme annonça aux hommes la vie éternelle. », Jean-Pierre Bordier, *Le Jeu de la Passion*, op. cit., p. 553.



Fig. 48. Folio 275v. « Cy est comment Jhesus s'aparut aux III Maries et incontinant se jetterent a terre pour baisier ses piez ».

Quand les deux autres Marie apprennent la nouvelle, elles ne doutent pas un instant et accordent tout de suite foi à Marie Madeleine. En outre, elles ont l'occasion de rencontrer le Christ elles aussi : « Cy est comment Jhesus s'aparut aux III Maries et incontinant se jetterent a terre pour baisier ses piez ». Pendant l'entrevue (fig. 48), le Seigneur se présente⁴²⁰ et malgré la barrière imposée par la croix, cette fois il leur permet de se jeter à ses pieds. L'image transmet l'enthousiasme et la joie des femmes. Le Christ, en les envoyant raconter ces faits aux apôtres⁴²¹, tout en sachant que leur parole ne sera pas prise au sérieux, les valorise. Pierre et Jean, pour une nouvelle fois, considèrent que la parole des femmes n'est pas digne de confiance. L'acceptation du miracle, mise en scène par le Christ, a lieu

⁴²⁰ « Je suis Jhesus certainement », v. 22168.

⁴²¹ « Alez aux apostles noncier », v. 22186.

graduellement, en plusieurs étapes, et est montrée aussi grâce à l’alternance des genres, des personnages masculins et féminins qui voient le Ressuscité et croient dans le miracle.

Les apôtres doutent⁴²², et même si Marie Salomé confirme les paroles de Madeleine, Pierre veut aller au tombeau pour avoir « quelque demonstration » (v. 22818) en invoquant la coutume : « Mais neantmoins il n’est pas d’usage/ D’ajouter foy en tesmoignage/ Du tout sur parolle de femme » (v. 22827-22829). La condition de la femme est abaissée : seule la parole ne suffit pas, il faut d’autres preuves pour que le miracle se confirme⁴²³. Du point de vue des apôtres, la résurrection « certaine » n’est pas encore démontrée.



⁴²² « Douce seur, esse vérité/ Qu’il se soit a vous démontré ? », v. 22759-22760.

« Mais gardez bien que ne disiez/ Chose que veue n’ayez,/ Ce pourroit estre ung grant erreur. », v. 22801-22803.

⁴²³ « Priez pour moy et je pour vous/ Affin que Dieu manifester/ Se veulle a aucuns et monstret,/ Par quoy se resurrection/ Ait certaine approbation. », v. 22838-22842.

Fig. 49. Folio 284r. « Cy est comment Jhesus s'apparut a saint Pierre qui estoit en genoulx empres le sepulcre ».

Pierre décide d'aller au sépulcre⁴²⁴ tout seul et demande au Christ une « vision certaine » (v. 22862), chose qu'il obtient immédiatement : « Cy est comment Jhesus s'apparut a saint Pierre qui estoit en genoulx empres le sepulcre ». Dans l'image (fig. 49), sa mimique exprime de la stupéfaction ; le Christ victorieux tient la croix et lui certifie la réalité des faits :

Je suis resuscité de mort
Et ay vaincu l'anemy fort,
[...]
Soies songneux de regenter
Mes brebis que tu dois garder,
Sur tous je t'en fais commissaire,
Fais comme bon pasteur doit faire
Et les deffens contre les leups. v. 22881-22889.

Seulement à ce moment-là Pierre admet que le Christ est réellement ressuscité⁴²⁵. Si Jésus reproche à Marie Madeleine le fait de ne pas avoir cru les paroles de l'ange concernant son retour à la vie, cette fois il ne réprimande pas Pierre car il n'a pas fait confiance au discours de Marie Madeleine, ce qui confère aux deux personnages des statuts différents. La parole de l'ange est plus forte et digne de foi que le discours de Marie Madeleine. Jean n'est pas allé lui non plus au tombeau avec Pierre, en laissant à son compagnon le privilège de voir le Ressuscité. L'importance de l'apôtre devant Jean est donnée par son futur rôle dans le cadre de la hiérarchie : il aura les clés du paradis et aura la mission de garder les « brebis ».

Les diverses manifestations de la Résurrection ont le but de confirmer ce que les personnages savaient déjà mais refusaient d'accepter. Les spectateurs, à l'encontre des personnages théâtraux, croient fermement en la Résurrection car assister et regarder le doute certifie le miracle. Marie Madeleine rencontre le Christ et de cette manière les paroles de l'ange sont confirmées, Pierre voit Jésus et constate que les propos des femmes sont dignes de confiance. À l'encontre des hommes, les deux autres Marie croient la Madeleine quand elle annonce le miracle. Les apparitions de Jésus certifient par la répétition le plus grand prodige aux récepteurs, en voulant éliminer tous les doutes qui auraient pu survenir.

⁴²⁴ « Adonc s'en va au sepulcre et se met en genoux ».

⁴²⁵ « Je suis de joie enluminé/ Maintenant et croy fermement/ Ton glorieux suscitement,/ Bien sçay que la chose est certaine/ Comme nous dist la Magdalaine,/ Tout de vray le croy sans doubter, / Veulles moy tel vertu monstrier/ Que je le puisse faire entendre/ A mes freres par quoy comprendre », v. 22896-22904.

3.e.3. Doute de saint Thomas



Fig. 50. Folio 292r. « Cy est comment Jhesus s'apparu ou moillon d'eulx quant leurs portes estoient closes ».



Fig. 51. Folio 292v. « Adonc mirent la table et Jhesus mangea en leur presence et dist ».

Si l'épisode de la naissance du Christ a suscité plusieurs doutes (le doute de Joseph, lié à la source de la grossesse de Marie et celui d'une des sages-femmes, concernant la virginité de Marie), cette fois un autre personnage, Thomas, doute au moment de la Résurrection de Jésus.

À ce stade de l'action, tous les personnages sont donc persuadés que le Christ est ressuscité. Pierre raconte aux autres disciples sa rencontre avec Jésus ; en outre, le témoignage de deux pèlerins d'Emmaüs ajoute encore plus de poids en la certitude de la résurrection.

Quand les apôtres décident de se reposer, le Christ apparaît au milieu d'eux : « Cy est comment Jhesus s'apparu ou moillon d'eulx quant leurs portes estoient closes ». L'image (fig. 50) figure le Christ entouré de ses disciples, étonnés de cette merveille. Tous les

personnages sont debout, très près les uns des autres. Jésus est au milieu, et ses disciples l'observent avec attention. Ils pensent que l'apparition est « esperis », « mauvaise vision » (v. 23539), « art de magicque » (v. 23556), « corps fantastique » (v. 23557). Même si Jésus a beaucoup de patience, les rassure et leur expose son corps plein de blessures de la Passion⁴²⁶, un geste supplémentaire est nécessaire cette fois afin qu'il leur prouve le miracle de la Résurrection, car la seule présence ne suffit pas. En conséquence, Jésus demande de manger⁴²⁷. Leur doute peut être supprimé par ce geste exclusivement humain. Dans l'image (fig. 51), tous les personnages ont les yeux sur le Christ, qui est au centre de l'attention, et suivent du regard ses gestes, afin de s'assurer qu'il mange. Le Christ a fait cela pour leur prouver la vérité :

Bien avez veu qu'en vo presence
Ay mangié pour vous faire entendre
Et que de vray puissiez comprendre
Et sçavoir qu'ung corps fantastique
Composé par art de magicque
Ne pourroit ne mangier ne boire. v. 23583-23588.

Seulement à ce moment-là, après que le Christ mange et démontre l'Incarnation, certains apôtres sont convaincus que le Christ est ressuscité⁴²⁸. Thomas n'était pas présent au moment de la discussion de Jésus avec les disciples.

⁴²⁶ « Regardez mes piez et mes mains,/ Et trestout mon corps atouchiez/ Patentement, et se sachiez/ Et tenez en ferme propos/ Que ung esperit n'a char ne os », v. 23545-23549.

⁴²⁷ « Adonc mirent la table et Jhesus mangea en leur presence et dist ».

⁴²⁸ Saint Jacques le grand : « Et ne soiez plus en erreurs. », v. 23678.



Fig. 52. Folio 295r. « Cy apres est comment Jhesus s'apparut a ses disciples que saint Thomas y estoit et lui fist Jhesus bouter sa main en la plaie de son corps et coste ».

Quand ses confrères lui racontent ce qui vient de se passer, il exprime son incrédulité de manière très directe : « Par ma foy ja n'aray creance/ [...] S'a mes yeulx ne l'ay regardé » (v.23738-23741). Le Christ lui offre cette occasion bientôt : « Cy apres est comment Jhesus s'apparut a ses disciples que saint Thomas y estoit et lui fist Jhesus bouter sa main en la plaie de son corps et coste ». L'image (fig. 52) figure le Seigneur et Thomas qui lui touche les plaies ; les deux sont entourés des disciples, qui regardent attentivement les gestes de Thomas⁴²⁹. Tous les disciples qui croient dans le miracle sont près de Jésus, tandis que le seul qui se méfie est différencié visuellement. Tout comme la sage-femme qui n'a pas cru en la virginité de Marie dans l'étable de Béthléem, de la même manière le doute de Thomas est un exemple pour les chrétiens car les lecteurs peuvent s'identifier facilement avec le personnage. La leçon transmise par le manuscrit est fondamentale – croire sans voir : « Benoit soient de

⁴²⁹ « Adonc mect saint Thomas sa main ou coste Jhesus et dist en genoulx ».

Dieu mon pere/ [...] Qui de leurs yeulx ne me verront/ Et fermement en moy creront. » (v. 23808-23811). Ce message final est paradoxal dans un manuscrit illustré car les chrétiens ont accès facilement à toutes les preuves de la Résurrection.

L'épisode de la Résurrection du Christ met en scène un miracle extraordinaire, difficilement accepté par les personnages impliqués. Le doute devient le moyen qui renforce et confirme le prodige : Jésus a beaucoup de patience, se dévoile petit à petit et garantit la vérité de sa Résurrection à tous ceux qui doutent de lui, afin de bien la marquer dans la mémoire des chrétiens.

3.f. L'Ascension

L'épisode de l'Ascension contient 182 vers⁴³⁰ et deux images et se situe après la Résurrection du Christ et ses manifestations aux apôtres. Cet événement représente donc la fin de l'activité de Jésus sur terre et implique son départ dans le royaume des cieux. Nous nous intéresserons à l'alternance statique/dynamique qui est au cœur de cet épisode, en analysant plus précisément les manières dont les déplacements et l'immobilité des personnages aident les chrétiens à percevoir le mystère de l'ascension et à comprendre le changement qui a lieu. Un autre événement dans le cadre duquel nous avons étudié les déplacements des personnages avec un rôle pédagogique est la descente du Christ dans les limbes. Les deux épisodes ont en commun la manière dont se réalise la transmission du message religieux.

Dans la Bible, l'Ascension est mentionnée brièvement seulement dans les Évangiles de Marc⁴³¹ et de Luc⁴³², où l'épisode est indiqué par les mots : « fut enlevé au ciel », sans préciser la manière dont cela s'est réalisé. Cette expression permet une certaine liberté d'interprétation et suggère que l'action d'élévation est faite par une force extérieure à Jésus et ce n'est pas lui-même qui monte de manière physique. L'événement est évoqué de la même façon dans les Actes des apôtres⁴³³, que le mystère d'Arras suit dans les détails⁴³⁴.

⁴³⁰ V. 23968-24150.

⁴³¹ « Le Seigneur, après leur avoir parlé, fut enlevé au ciel, et il s'assit à la droite de Dieu », Marc, 16, 19.

⁴³² « Pendant qu'il les bénissait, il se sépara d'eux, et fut enlevé au ciel. », Luc, 24, 51.

⁴³³ « Théophile, j'ai parlé, dans mon premier livre, de tout ce que Jésus a commencé de faire et d'enseigner dès le commencement jusqu'au jour où il fut enlevé au ciel, après avoir donné ses ordres, par le Saint Esprit, aux apôtres qu'il avait choisis. », Actes des apôtres, 1, 1-2.

⁴³⁴ « Comme il se trouvait avec eux, il leur recommanda de ne pas s'éloigner de Jérusalem, mais d'attendre ce que le Père avait promis, ce que je vous ai annoncé, leur dit-il ; car Jean a baptisé d'eau, mais vous, dans peu de jours, vous serez baptisés du Saint Esprit. Alors les apôtres réunis lui demandèrent : Seigneur, est-ce en ce temps que tu rétabliras le royaume d'Israël ? Il leur répondit : Ce n'est pas à vous de connaître les temps ou les moments que le Père a fixés de sa propre autorité. Mais vous recevrez une puissance, le Saint Esprit survenant sur vous, et vous

Dans la pièce d'Arras, le Christ prépare l'événement et prévient ses apôtres avant le moment proprement dit de l'élévation au ciel. La première image (fig. 53) figure la rencontre du Seigneur avec ses disciples.



Fig. 53. Folio 297v. « Cy est comment Jhesus s'apparu a ses disciples qui estoient a table et leur commanda d'aler au mont d'Olivet ».

La figure divine est le centre de l'attention : par sa taille légèrement plus grande que celle des apôtres et sa position debout, le Christ s'impose en montrant son corps en totalité et anticipe sa future absence corporelle. La distance spatiale qui existe entre les personnages souligne la séparation qui aura lieu bientôt : le Christ ne sera plus parmi ses apôtres mais il les

serez mes témoins à Jérusalem, dans toute la Judée, dans la Samarie, et jusqu'aux extrémités de la terre. Après avoir dit cela, il fut élevé pendant qu'ils le regardaient, et une nuée le déroba à leurs yeux. Et comme ils avaient les regards fixés vers le ciel pendant qu'il s'en allait, voici, deux hommes vêtus de blanc leur apparurent, et dirent : Hommes Galiléens, pourquoi vous arrêtez-vous à regarder au ciel ? Ce Jésus, qui a été enlevé au ciel du milieu de vous, viendra de la même manière que vous l'avez vu allant au ciel. Alors ils retournèrent à Jérusalem, de la montagne appelée des oliviers, qui est près de Jérusalem, à la distance d'un chemin de sabbat. », Actes des apôtres, 1, 4-12.

guidera dans leur mission grâce au Saint Esprit. Le fond rouge rappelle le sacrifice par le sang du Christ. Ce moment prépare l'événement à venir :

Alez vous en tout le bon erre
En tous pays, en toute terre,
Preschier a toute creature
L'euvangile, en ce prenez cure,
Alez, baptisiez toutes gens,
A ce fait soiez diligens,
Ou nom de mon pere benit,
Du fil et du saint esperit,
[...]
Confermez les gens en ma foy,
[...]
Partez vous instamment de cy,
Alez vous ent, car il me plaist ;
Tout droit sur le mont d'Olivet,
Assez tost avec vous seray,
Et encore avec vous parleray. v. 23986 – 24019.

Le discours du Seigneur met l'accent sur deux déplacements très importants que les disciples devront faire : d'une part, ils voyageront « en toute terre » afin de prêcher la parole de Dieu, mais avant de faire cela, le Christ leur ordonne de se présenter sur le mont des Oliviers. L'universalité du christianisme est mise en avant à travers ces paroles : tout le monde doit connaître les œuvres de Jésus, afin de croire en lui. Les disciples obéissent mais n'oublient pas d'inviter aussi deux figures féminines très importantes : Marie, la mère de Jésus, et Marie Madeleine. Le moment de leur réunion est indiqué par une rubrique sans image : « Adont s'assemblent Nostre Dame, la Magdalaine et tous les apostles sur le mont d'Olivet ».

Si jusqu'à ce moment le Christ leur a ordonné de prêcher en toute terre et donc de se déplacer dans l'espace, cette fois il insiste sur la nécessité de rester sur place, à Jérusalem, afin de recevoir le Saint Esprit :

Quarante jours a, bien le sçay,
Que de mort je resuscitay,
[...]
Que je vous ay monsté de fait
La totale approbation
De ma grant resurrection,
[...]
Je vous commande expressement
Que vous ne partez nullement
De Jherusalem la cité
[...]
C'est le glorieulx saint esperit

Qui de grace vous remplira
Et en foy vous confermera. v. 24086-24105.

L'immobilité des disciples leur est imposée : avant qu'ils commencent leur mission, ils ont besoin de la grâce du Saint Esprit. Une fois que l'instruction a été transmise aux disciples, le discours de Jésus reprend l'idée de déplacement dans le but de transmission du message religieux partout dans le monde :

Mais vous prendrez la vertu
Du saint esperit que venu,
[...]
Qui vous donra vray sentement
De tout ce que vous demandez.
[...]
Je vous dy que vous me serez
Tesmoings partout ou vous irez,
En Jherusalem, en Judée,
En Samarie, en Galilée
Et jusques al extremité
De la terre, la vérité
Des mes euvres irez noncier
Et la foy partout exaulcier. v. 24120-24133.

La Bonne Nouvelle doit arriver à tous et afin que cette mission se réalise, le voyage est indispensable. Ces paroles précèdent le moment de l'ascension du Christ (fig. 54) : « Cy est comment Jhesus monte és cieulx, veans ses disciples, et deux angles s'aparurent blancs vestus ».



Fig. 54. « Cy est comment Jhesus monte es cieulx, veans ses disciples, et deux angles s'aparurent blancs vestus ». Folio 299v.

L'image est dynamique et figure la disparition corporelle du Christ enlevé aux cieux : son départ se réalise de manière physique, et le moment illustré est en train de se produire car les disciples et les deux femmes peuvent voir seulement les pieds de Jésus. La partie supérieure de son corps, invisible pour le public, est déjà entrée dans le sens propre du terme dans le royaume des cieux, un autre univers, suggéré par le fond bleu et l'ouverture orange, tout comme la Résurrection a été illustrée en tant que sortie physique de la terre, du tombeau. L'absence des anges peut être expliquée par le fait que ces personnages sont entrés eux-aussi dans le monde céleste. La forme ronde de la montagne autour de laquelle les disciples sont agenouillés représente le mouvement⁴³⁵. En même temps, la sphère symbolise le globe terrestre, la Terre en tant qu'espace humain, que le Seigneur est en train de quitter. La figuration de la terre dans l'illustration rappelle que la mission pour laquelle le Christ est venu dans ce monde est accomplie. Il a sauvé l'humanité grâce à son sacrifice sur la croix, et ce

⁴³⁵ André Lavarde, « La sphère, symbole du mouvement », dans *Communication et langages*, n°119, 1er trimestre 1999. Dossier : Les nouvelles technologies de la communication. pp. 55-65. DOI : <https://doi.org/10.3406/colan.1999.2907>, www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1999_num_119_1_2907.

moment de l'ascension évoque la fin de son objectif et le passage à une autre étape : le Christ ne sera plus présent de manière corporelle parmi ses disciples, mais sa présence pourra être ressentie à travers les sacrements, comme l'Eucharistie. Malgré son départ, Jésus sera donc présent de manière rituelle et n'abandonnera jamais ses apôtres. C'est pour cette raison qu'avant de monter au ciel, il insiste sur l'importance de la venue du Saint Esprit. Désormais ce sont les apôtres qui seront responsables de la communauté et devront s'assurer que le message de la Bonne Nouvelle soit transmis à toutes les nations. À l'encontre de la Résurrection, l'épisode de l'ascension se réalise avec des témoins : les disciples et deux femmes, Marie Madeleine et Marie la mère du Christ. Ils sont étonnés de ce qu'ils sont en train d'observer⁴³⁶ et perçoivent l'événement de manière surnaturelle : « Oncques tel chose je ne vy. » (v. 23137, Saint Pierre). Saint André décrit la montée du Christ comme étant « glorieuse » (v. 23138) et « merveilleuse » (v. 23139). Les deux anges prennent la parole et s'adressent aux apôtres en insistant sur la normalité du geste du Christ⁴³⁷. Raphaël mentionne le moment où le Seigneur reviendra sur terre pour la deuxième fois :

Ce doulz Jhesus que vous veez
Monter aux cieulx, sçavoir devez
Qu'en ceste journee il revenra
Quant son jugement il tenra
Pour juger les bons et mauvais
Selon leurs euvres et leurs fais.
Ne vous esbahissez de rien. v. 24144-24150.

La mention de la Parousie, événement qui marquera la fin des temps, a le but de rappeler aux chrétiens la vie éternelle que chaque personne devrait essayer d'hériter. Le seul moyen d'accéder dans le paradis est de croire et de suivre la voie du Christ.

L'ascension du Christ marque la dernière étape de sa vie sur terre. Son départ déterminera, après la descente de l'Esprit Saint, les déplacements des disciples afin de prêcher la parole de Dieu dans tout le monde. Malgré sa disparition corporelle, Jésus continuera à vivre parmi ses apôtres de manière rituelle.

⁴³⁶ Saint Jean : « Mes freres, tendez hault vos yeulx, / Nostre sire si monte es cieulx. » v. 24134-24135.

⁴³⁷ Vriel, l'ange : « O vous, hommes de Galilée, / A qui ceste euvre est desmontrée, / Entendez ung petit a nous : / De quoy vous esbahissez vous ? » v. 24140-24143.

4. *Religio* : les scènes de lien entre l'ici-bas et l'au-delà

4.a. La Trinité

Le texte de *la Passion d'Arras* accorde une grande importance à la Trinité. Ce mystère de la foi est bien mis en valeur à travers les images, les dialogues et les rubriques d'images. Le lecteur peut se créer facilement une représentation mentale grâce à ces éléments. Nous nous proposons d'analyser la manière dont la figure trinitaire est représentée dans la pièce et comment elle est rendue accessible aux lecteurs, en nous concentrant sur les épisodes où elle joue un rôle essentiel. Nous allons essayer d'analyser le choix de l'artiste : quels moyens a-t-il choisis afin de montrer le paradoxe de Dieu en trois personnes ? Dans quelle mesure le texte et les images contribuent-ils au « spectacle de la lecture »⁴³⁸ ?

Eustache Marcadé ne semble pas suivre la doctrine de Saint Augustin en ce qui concerne la Sainte Trinité. Même si les personnes sont d'une unique substance, leurs manifestations et leurs actions sont différentes : *Non tamen eamden Trinitatem natam de virgine Maria, et sub Pontio Pilato crucifixam et sepultam, tertio die resurrexisse, et in coelum ascendisse, sed tantummodo Filium.*⁴³⁹ (« Cependant ce n'est pas la Trinité elle-même qui est née de la Vierge Marie, qui a été crucifiée et ensevelie sous Ponce-Pilate, qui est ressuscitée le troisième jour et montée au ciel. C'est le Fils seulement. ») Étant donné que le texte sépare en quelque sorte les personnes de la Trinité – choix qui peut s'expliquer par une simplification du mystère pour le public, dans la première partie nous nous concentrerons sur la figure du Père, dont la présence, dans la plupart des cas, se substitue à l'union des trois personnes. Dans un deuxième temps, nous examinerons la relation des deux premières personnes de la Trinité, le Père et le Fils, figures les plus représentées et présentes de manière constante dans le texte. Enfin, nous allons nous pencher sur le Saint Esprit, personnage dans une certaine mesure abstrait, en essayant de mettre en avant la manière dont il est montré dans la pièce. Nous allons prendre en considération treize images : neuf appartiennent à l'épisode du procès de paradis, une figure le baptême de Jésus, une la descente du saint Esprit sur les apôtres et deux images illustrent le retour du Christ aux cieux, à la fin de la pièce.

⁴³⁸ Corneliu Dragomirescu, « Des deux morts et trois naissances », *art. cit.*, p. 199.

⁴³⁹ *Œuvres de Saint Augustin*, 15, La Trinité, Livres I-VII, Texte de l'édition bénédictine, Traduction et notes par M. Mellet, O. P. et Th. Camelot, Institut d'Études Augustiniennes, L. 1, C. IV, 7, 1997, p. 102-103.

4.a.1. Le Père

Dans le *mystère de la Passion*, Dieu le Père est invoqué en tant que représentant de la Trinité, en jouant un rôle englobant. Étant donné qu'il est très peu présent de manière corporelle dans la vie de son fils sur terre et qu'il n'a pas une existence terrestre comme tous les mortels, nous proposons une réflexion sur son rôle visuel dans le manuscrit. Afin de bien mettre en évidence son importance dans le rachat des hommes et sa présence éternelle, la pièce recourt à une manifestation visuelle répétitive de Dieu, entouré par différents personnages. Il est éternellement visible et en même temps il est celui qui regarde de face les récepteurs.

Au début du texte, au moment où le prédicateur expose les événements à venir et parle du procès de Paradis, il précise que les vertus se présentent devant « Dieu regnant en Trinité » (v. 3). La première rubrique d'image nous confirme :

Cy est la Trinité en Paradis, c'est assavoir
Dieu le pere assis en son throne et entour
lui angles et archangles grant multitude
qui font les aulcuns melodie, les aultres
sont a genoulx par devant Dieu avec Mise-
ricorde qui tient ung ramisiel d'olivier en
sa main. Et justice est empres ly toute
droite qui tient une espée en sa main. Et
avec Misericorde sont a genoulx Verité,
Sapience et Charité. Et commence Miseri-
Corde et dist ainsi.



Fig. 1. La Trinité au Paradis, Justice et Miséricorde. Folio 2v.

Eustache Marcadé explique clairement que la Trinité est présente en la personne du Père. Le monde divin (fig.1) est habité par des anges musiciens esquissés au crayon. L'éloignement des deux univers est suggéré par la taille légèrement inférieure des personnages célestes par rapport aux vertus. La figure du Père assis sur son trône, encadrée par une mandorle, peut être reconnue grâce à quelques éléments visuels – le geste de bénédiction, le manteau rouge, la barbe blanche⁴⁴⁰. Il tient dans sa main droite le globe, symbole de sa suprématie sur le monde et de sa qualité de juge. L'objet favorise l'association de deux figurations du divin en une seule personne, le Père et le Fils, car il est lié non seulement à la représentation de Dieu, mais aussi à celle du Christ⁴⁴¹. Le rôle de l'illustration est, en plus de montrer visuellement l'action du texte, d'expliciter et de donner à voir

⁴⁴⁰ « La figuration du Père en vieillard atteint des sommets dès le XV^e siècle », François Boespflug, *Le Dieu des peintres et des sculpteurs. L'invisible incarné*, Paris, Hazan, 2010, p. 43.

⁴⁴¹ « Ces attributs changent suivant les aspects sous lesquels il est représenté : le Christ enseignant présente le Livre des Évangiles ; le Christ de la Passion porte la couronne d'épines, le Christ juge le sceptre et le globe », Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien, op. cit.*, p. 38.

comment la décision d'Incarnation du Fils n'appartient pas au Père seul mais est un désir de la Trinité en gloire, réunie en une seule personne.



Fig. 2. Folio 7r. « Cy est Sapience a genoux devant Dieu et dist ».

L'épisode du procès de Paradis est richement illustré. Plusieurs personnages prient Dieu d'accepter de réaliser la Rédemption des hommes. Chaque moment se déroule devant les yeux des lecteurs, qui peuvent suivre de près les détails des rencontres. La réalisation de cette « bande dessinée » qui s'ajoute au texte aide les lecteurs à mieux observer les pensées les plus profondes de Dieu, représentant de la Trinité. Au moment où Miséricorde demande à Sapience d'aller devant Dieu et de plaider sa cause, elle dit : « [...] vous vous en irez / Devant Dieu [...] » (v. 475-476). Sapience accepte et même si aucun déplacement n'est mentionné, elle dit : « Je m'en voy doncques devant Dieu » (v. 482). Et nous lisons qu'elle s'adresse ensuite à la Trinité : « A toy hautaine Trinité, / Trois personnes en unité/ Deité seule et divine

essence » (v. 483-485), pendant que la rubrique d’image précise : « Cy est Sapience a genoulx devant *Dieu* et dist ». L’illustration (fig. 2) figure la Trinité en une seule personne, qui fait des gestes d’élocution. Les personnages ne partagent pas le même espace, même s’ils se trouvent au même niveau. Dieu est séparée visuellement du lieu où se trouve Sapience par une mandorle qui l’entoure⁴⁴². Le bleu renvoie à la sagesse⁴⁴³, tandis que le rouge est la couleur du vêtement des juges⁴⁴⁴. Le Roi divin doit donc agir avec discernement et prendre une décision avertie. Sa tendance à prendre en compte l’option du rachat des hommes est révélée par le manque du trône et son remplacement avec une chaise. En outre, la couronne qu’il a sur la tête est moins majestueuse que celle de la première image (fig.1), élément qui suggère une atténuation partielle de sa colère envers le péché originel.



Fig. 3. Folio 9r. « Cy est Carité à genoulx devant Dieu ».

⁴⁴² « Il [le Christ] est souvent entouré d’une *auréole en forme d’amande* (mandorle) ou de vessie de poisson (vesica piscis) qui se distingue du nimbe parce qu’elle est l’irradiation tout entier », Louis Réau, *Iconographie de l’art chrétien*, op.cit., p. 39.

⁴⁴³ Michel Pastoureau, *Figures et couleurs*, op. cit., p. 40.

⁴⁴⁴ « Au Moyen Âge, exhiber, recevoir, contrôler ou interdire la couleur rouge, sous quelque forme que ce soit, c’est manifester son pouvoir », *idem*, *Rouge. Histoire d’une couleur*, op. cit., p. 73.

Le personnage suivant qui intervient auprès de Dieu en faveur du rachat est Charité. Elle ne le désigne pas en tant que Trinité, mais « roy puissant de paradis » (v. 651). Les traits physiques de Dieu de l'image no. 3 sont différents des deux premières illustrations. Il est figuré plus jeune, avec une barbe noire, et est situé un peu plus haut que Charité. La chaise sur laquelle le Christ est assis est à peine visible, et la mandorle qui l'entourait et le globe manquent. Ces changements transmettent aux lecteurs le fait que la figure divine s'humanise au contact avec Charité, personnage très important grâce auquel Dieu acceptera finalement de réaliser le rachat de l'humanité.

Ensuite, quelques anges se présentent devant le Roi divin pour lui demander la même chose : la rédemption des hommes. Le premier est Gabriel (fig.4) qui le désigne « Pere, pere » (v. 698). Dieu est figuré en vieillard, mais différent de celui de l'image no. 2. Le globe et la chaise apparaissent de nouveau et le cadre est le même. Le regard de Dieu n'est plus dirigé vers son interlocuteur, mais vers le lecteur. C'est comme s'il voulait lui transmettre directement son message : la gravité du péché originel ne permet pas à la justice divine de faire des concessions. La demande de rachat a été donc refusée, et le Christ a repris ses traits divins. Cette alternance d'humanisation et de divinisation, d'échange et de refus, mise en scène à travers les illustrations, complètent le texte et donnent à voir aux lecteurs le débat intérieur ardu de Dieu et la difficulté de décider concernant le sort des hommes.



Fig. 4. Folio 9v. « Cy est Gabriel a genoulx devant ».

L'image suivante (fig. 5) présente saint Michel et Gabriel, mais seulement le premier discute avec Dieu. Si dans l'illustration précédente celui-ci a regardé le lecteur en face, cette fois-ci son geste d'élocution est dirigé vers Gabriel, dont la présence lie visuellement cette image de la précédente. Au centre se trouve le Père, qui pour la première fois est représenté debout. Même si le trône manque, la mandorle éblouissante occupée par plusieurs êtres célestes évoque la gloire divine et l'ambiance pacifique et musicale du paradis. Une fois le discours terminé, Saint Michel n'obtient pas de réponse de la part de Dieu.



Fig. 5. Folio 10r. « Saint Gabriel Michiel a genoux devant Dieu ».

Tout de suite après, c'est Raphaël qui apparaît devant Dieu (fig.6) et qui s'adresse à lui avec la désignation de « pere » (v. 791). Grâce aux traits du visage, nous observons qu'il s'agit du même Dieu que celui de l'image précédente. La chaise sur laquelle le Père divin est assis et la couronne sont différentes par rapport aux autres miniatures et renvoient aux deux penchants du Christ : le manque de la mandorle suggère la suspension de sa sévérité, pendant que la couronne et le globe rappellent sa rigueur. La réponse de Dieu – « vous me requirez d'une chose » (v. 819) – nous fait croire qu'il s'adresse à Raphaël et à Saint Michel aussi, auquel il n'a pas donné de réponse.



Fig. 6. Folio 10v. « Raphael a genoux devant Dieu ».

Le personnage suivant qui demande à Dieu le rachat de l'humanité est Uriel. Il intervient immédiatement, sans être annoncé et désigne le Père comme « vray Dieu » (v. 833). L'image (fig.7) figure Dieu debout pour la deuxième fois, encadré dans une mandorle, avec le globe dans sa main. Même si, dans l'image, Dieu fait un geste d'élocution, dans le texte il ne répond pas à Uriel.



Fig. 7. Folio 11r. « Uriel devant Dieu a genoux et dit ».

Le dernier ange qui plaide en faveur de la rédemption est un chérubin (fig. 8). Dieu, désigné comme : « Père regnant en Trinité/ En perdurable éternité » (v. 875-876), a une couronne qui ressemble avec celle de l'image 6. Malgré le fait que les mêmes éléments apparaissent dans la miniature (le globe, le geste d'élocution, le cadre, la chaise), pour la première fois la position des personnages est différente : Dieu est à gauche et l'ange à droite.



Fig. 8. Folio 11v. « Cherubin a genoux devant Dieu ».

La rubrique de l'image suivante annonce Gabriel, Charité et Sapience devant Dieu, tandis que l'image figure seulement les deux derniers personnages (fig. 9). Gabriel n'est pas présent, même s'il a été signalé.



Fig. 9. Folio 12r. « Cy sont Carité, Sapience et Gabriel a genoux devant Dieu »

Dans la figure 9, Dieu est debout avec le globe dans la main et occupe le centre de l'image. Chacun des deux personnages – Charité et Sapience – ont déjà tenu leur discours devant le Père. Maintenant, elles apparaissent ensemble pour solliciter encore une fois le rachat de l'humanité, que Dieu accepte finalement de réaliser. Pour cela, il envoie Gabriel (fig. 10) à la Vierge Marie afin de l'annoncer qu'elle sera la mère de Dieu. L'image nous montre comment Dieu donne le bâton d'ambassadeur à l'ange Gabriel.



Fig. 10. Folio 13r. « Cy est Gabriel a genoulx devant Dieu ».

La répétition continue des images crée un effet de persuasion visuelle. Les dialogues, les rubriques d'images et les miniatures aident le lecteur à mieux comprendre et imaginer le déroulement d'une scène invisible à ses yeux⁴⁴⁵. Elles permettent aussi de visualiser les scènes et de former dans l'esprit du lecteur une image mentale de Dieu trinitaire. La présence des différents personnages pendant que la figure divine reste constante souligne l'importance fondamentale du Christ, qui est à la fois le juge et l'interlocuteur, le Père et le Fils, la représentation de l'inflexibilité et de la charité.

⁴⁴⁵ Corneliu Dragomirescu, « Des deux morts et trois naissances », *art. cit.*, p. 203.

4.a.2. Relation Père – Fils

Les images contenues dans l'épisode du procès de Paradis nous montrent la figure divine en tant qu'association de plusieurs êtres, parmi lesquels le Père et le Fils. Ce dogme chrétien est rappelé dans les scènes suivantes à travers les dénominations que certains personnages adressent au Christ sur terre. Nous essayerons de questionner la façon dont la relation du Père et du Fils est donnée à connaître aux lecteurs du manuscrit, dans les répliques des personnages et les images qui les accompagnent.

Dans le texte, l'identification entre le Père et le Fils a comme conséquence des différences entre la forme extérieure des personnages et leur état spirituel. Ainsi, l'enfant Jésus nouveau-né est désigné comme une figure paternelle à plusieurs reprises. Salomé, une des femmes venues assister à sa naissance, s'adresse à Jésus : « O vray doulz Dieu, pere parfait » (v. 2088). Ensuite, Gombaut, un berger venu l'adorer, le nomme « pere éternel » (v. 2297). De la même manière le désigne la Vierge Marie, au moment où elle adore son Fils : « Mon pere, mon fils et mon maistre » (v. 2383), « Vray Dieu, vray pere redempteur » (v. 2575), « tu es mon enfant et mon pere » (v. 5833). Au moment où elle discute avec Joseph sur la nécessité de la circoncision, la Mère divine affirme que Jésus est « mon fils et mon sire / Est mon doulx enfant et mon pere, /Et je suis sa fille et sa mere » (v. 2508-2510).

Quand elle présente son Fils aux rois mages, les mêmes mots sont utilisés : « Il est mon fils, je suis sa mere, / Je suis sa fille, il est mon pere » (v. 3870-3871). À l'encontre de sa femme, Joseph le présente aux mages comme étant le Fils de Dieu : « Il est vray fil de Dieu le pere, / Né en terre de vierge mere / [...] / Mais par l'œuvre du Saint Esprit » (v. 3802-3806). L'adoration des mages est dirigée par Marie à l'honneur de la Trinité : « Or al honneur de Dieu ce soit / Qui regne et vit en trinité » (v. 3897-3898).

Pourquoi l'insistance sur cette appellation ? Dès les premiers moments de sa vie terrestre, Jésus a été reconnu comme l'image de son Père. L'Incarnation a permis au Père de se faire connaître :

[...] le Fils quoique engendré par le Père, est d'une essence absolument égale à lui : il est *l'imagem* parfaite du Père. [...] la Trinité a aussi son histoire, éternité traversée par la césure de l'Incarnation : l'image parfaite du Père prend alors chair d'homme et accède au visible. Les deux rapports d'image – le *ad imaginem Dei* en l'homme, et *l'imagem* parfaite du Père dans le Fils – se conjoignent alors dans la personne du Christ⁴⁴⁶.

⁴⁴⁶ Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, p. 17-18.

Lorsque le Roi divin envoie Gabriel annoncer la naissance de Jésus aux bergers, il précise : « Dis-leur que Dieu de paradis / est nez de vierge et sainte mere » (v. 2117-2118). Évidemment, l'appellation « Dieu de Paradis » a été utilisée pour désigner Jésus, comme le Père le mentionne auparavant : « Gabriel, va sans demorance/ La nativité denoncier/ De mon fil que j'aime molt chier » (v. 2113-2115).

Le salut de l'ange adressé aux bergers rappelle l'importance de la Trinité : « Gloire et loenge au Dieu des cieulx/ Qui vit et regne en Trinité » (v. 2130-2131). Dans son discours, Gabriel se sert des mêmes mots afin d'annoncer la bonne nouvelle : « En Bethléem vous en yrez/ Et droit la [...] / Trouverez *Dieu de Paradis* » (v. 2141-2144). Il explique que c'est la volonté de Dieu (le Père) : « *Dieu* le veult et se le vous mande » (v. 2149). Dans ce cas, le Père et le Fils ne sont pas distingués afin d'accentuer le fait que tous les deux sont de nature divine dans la même mesure. La répétition des répliques a le rôle de graver dans l'esprit des lecteurs l'union des deux personnes trinitaires, le Père et le Fils.

L'identité absolue qui existe entre ces deux personnes de la Trinité est explicitée clairement pendant le procès de Paradis⁴⁴⁷. Lorsque Dieu répond à Sapience qu'il n'y a personne qui ait tant de pouvoir pour faire la rédemption, elle réplique :

Ne dis tu pas ce bon mot cy :
Me penitet fecisse hominem ?
[...]
Il fault que par homme mortel
Soit fait, mais je n'en voy nul tel
[...]
Fors toy mesmes qui le creas,
De ce faire le pouoir as/ [...]
Et devenir homme mortel
Toy qui es vray Dieu immortel/ [...]
Si te prie que par charité
Tu veulles homme devenir v. 586-626.

Sapience lui propose de devenir homme et de racheter l'humanité. Elle parle évidemment avec le représentant de la Trinité, Dieu le Père. Mais ce n'est pas le Père qui fera ce sacrifice. Dieu précise bien cet aspect à Charité, une fois qu'il accepte de réaliser la rédemption :

Car pour oster l'homme d'exil,
Nous en personne de no fil

⁴⁴⁷ Cet aspect est énoncé aussi pendant la Transfiguration de Jésus, quand Moïse suggère que le Père souffrira en la personne du Fils : « Vray Dieu, pere de majesté/ Moulte de paines et de griefté /en Jherusalem souffriras » (v. 8152-8154).

Un autre moment qui confirme que l'union entre les deux personnes de la Trinité est parfaite est le baptême de Jésus. Dans la deuxième journée, au moment de la rencontre de Jésus et Jean Baptiste, ce dernier se met à genoux devant le Christ et dit : « O vray Dieu, père createur, / O fil de Dieu, mon vray sauveur » (v. 6611-6612), « o vray seigneur » (v. 6615). Jean Baptiste affirme que dans la personne du Fils est présent aussi le Père divin.

Prenderons incarnation
 Pour humaine redemption
 [...]
 Je doy petit amer la pomme
 En quoy mordi le premier homme
 [...]
 Mon sang en sera espendus,
 Je seray en croix estendus.
 Il me fault racheter la perte
 Dont aultrui a fait la desserte. v. 951-970

La manière dont le Père s'exprime évoque l'indissolubilité des trois personnes : c'est toute la Trinité qui s'incarne dans la personne du Fils. Dieu le Père parle ensuite à la première personne du singulier et précise que c'est lui qui sera crucifié. Étant donné que le Fils est l'image de son Père, les deux vont souffrir la passion et la mort sur la croix, comme Moïse a affirmé pendant la Transfiguration.

Le texte continue de donner des indices qui montrent que les personnes trinitaires ne peuvent pas être dissociées. L'épisode de la tentation du Christ dans le désert est un bon exemple. Au moment où Jésus, après avoir jeûné quarante jours, tient un monologue, il parle à la première personne du pluriel :

Temps est que faisons retournée.
 Cy avons fait grant demourée
 Nous qui sommes plain de puissance,
 En bien, en honneur, en croissance,
 De Dieu no pere, sapience,
 Force, vertu, telle science,
 Tout tel quil est, tout tel nous sommes,
 En ciel, en terre et sur tous hommes
 Avons puissance et seignourie,
 [...]
 Et venismes ça jus en terre
 Par l'ordonnance de no pere,
 Presimes nous humanité
 Conjointe à la divinité
 Es flans de no mere Marie v. 6809-6823

Ce discours montre aux lecteurs les traits communs des trois personnes de la Trinité et donnent une idée sur la force de leur union. Leur cohésion est intense au point que le texte mentionne que toute la Trinité s'est incarnée, pas seulement le Fils. Satan admet son existence, en précisant que Jésus est « fils du hault sire / Qui maint lassus en trinité » (v. 6852-6853). Ensuite, le diable essaie de tenter le Christ en lui proposant de transformer les pierres en pain. Cette fois, Jésus lui répond en utilisant la première personne du singulier :

« Ceste loquence trop *m'anoie* » (v. 5860). Il est visiblement dérangé par les propos du diable parce que ce dernier le tutoie : « sans *toy* » (v. 6884), « *tu* le voies » (v. 6887), « *tu* ne creudies » (v. 6888). Comme Satan ne reconnaît pas la Trinité en la personne du Fils, la réponse de Jésus se veut comme une correction explicite : « Nous trois qui sommes droiturieres/ Et une chose seulement, / Souffrirons cy benignement / Estre tempté de no servant » (v. 6892-6895).

Par contre, après les deux derniers essais du diable, le Christ renonce à la désignation plurielle et préfère le singulier : « Ne parle plus contre *ton* sire » (v. 6928), « Soies a *moy* obeissans » (v. 6937), « Valent, ne parolle plus a *my* » (v. 7001).

La fin de la pièce nous montre les deux personnes au Paradis. Après l'Ascension du Christ, celui-ci est assis à la droite du Père. La rubrique d'image présente les personnages : « Cy est Jhesus assis a la dextre de Dieu le pere et empres lui sont a genoulx Adam et les humains vestus d'aubes ».



Fig. 11. Folio 300r. « Cy est Jhesus assis a la dextre de Dieu le pere et empres lui sont a genoulx Adam et les humains vestus d'aubes ».

L'image (fig. 11) figure le Père et le Fils en train de discuter, entourés des hommes parmi lesquels Adam et Ève. Contrairement au début du texte où le procès de paradis nous a montré Dieu en une seule entité, représentant de toute la Trinité, entouré des vertus et des anges, la fin du mystère présente deux personnages incarnés, le Fils et son Père. Le débat des filles allégoriques s'est déroulé en l'absence du Fils ; sa présence concrète, matérielle, n'était pas encore révélée au public du manuscrit car la manifestation de Dieu est suffisante pour les personnages célestes. Après son incarnation dans le ventre de Marie, le Christ a pris vie en quelque sorte, son corps humain lui permettant d'accomplir sa mission, le rachat des hommes. La figuration de son corps près de celui de son Père, après son retour dans les cieux, indique aux personnages présents sa victoire et accentue le rôle primordial qu'il a eu dans la Rédemption. Il est vivant, triomphant, et démontre sa fusion et son égalité avec le Roi divin par le partage du trône, symbole de leur toute-puissance. Leur proximité avec les personnages agenouillés suggère l'accessibilité du Paradis : dorénavant, l'Éden est ouvert à tous ceux qui désirent suivre la voie du Christ car ses portes ne sont plus fermées.

Le mystère transmet l'idée que le Père et le Fils ne sont pas deux personnes différentes, mais une seule dans le cadre de la Trinité. Le Fils accomplit la volonté de son Père, comme il le précise bien après avoir guéri un malade : « de moy seul n'ay rien fait, / Le vouloir mon pere ay parfait » (v. 8044-8045).

4.a.3. Le Saint Esprit

Figurer visuellement le Saint Esprit pose quelques problèmes car sa nature est immatérielle, contrairement à Dieu et le Christ, personnages que le théâtre peut montrer de manière corporelle. Comment la troisième personne de la Trinité est-elle représentée dans *le mystère de la Passion* ? Est-elle illustrée uniquement par les répliques des personnages ou l'auteur utilise-t-il des astuces de mise en scène afin de montrer sa présence ? Quelle est la fonction de l'image dans l'appréhension de l'Esprit Saint par les lecteurs dans des scènes essentielles ? Nous évoquerons certains épisodes du texte où son rôle est important en essayant d'analyser également la manière dont il a été figuré.

Tout d'abord, l'Incarnation est possible grâce à l'intervention de l'Esprit Saint. Au moment où Gabriel annonce à Marie la bonne nouvelle, il précise : « Le Saint Esprit venra en toy, / Et en toy fera ung ouvrage/ Du quel par le divin octroy / Genre humain et tout son arroy/ Sera jecté hors de servage » (v. 1082-1086). De cette manière, toutes les personnes

trinitaires contribuent au salut de l'humanité : Dieu le Père décide le rachat, le Fils souffre la Passion et le Saint Esprit rend possible cette incarnation qui favorisera ensuite la rédemption des hommes. L'action de la troisième figure trinitaire n'est pas nommée explicitement et est désignée par des termes abstraits, sans détails spécifiques sur la manière dont cela se réalisera - « en toy fera ung ouvrage » - car le mystère divin ne peut pas être saisi par l'entendement des hommes. Un autre moment où ce détail est rappelé dans le texte est le rêve de Joseph. Gabriel le dissuade de quitter sa femme enceinte ; l'ange ne mentionne pas explicitement le Saint Esprit, mais la divinité trinitaire comme étant la cause pour laquelle Dieu a été conçu dans le ventre de Marie : « Car c'est Dieu le roy tout puissant / [...] / Qui est conceus en la pucelle » / « par la vertu haulte et digne / de la *concordance divine* » (v. 1468-1473).

Une situation qui met en avant le rôle du Saint Esprit est la présentation de l'enfant divin au temple. L'épisode suit le récit de Luc (2, 26). Siméon, un homme juste et pieux, a la garantie qu'il verra Dieu avant de mourir, mais nous ne savons pas comment cette information lui a été transmise : « J'ay du Saint Esprit obtenu/ Response que ja ne morray / Jusqu'à ce que j'aray tenu / Cellui que j'atens tout de vray. » (v. 4356-4359). Les chrétiens peuvent seulement supposer que la communication entre les deux s'est réalisée par l'esprit, et le message a été reçu par Syméon au plus profond de sa conscience. L'offrande faite au temple suggère la présence du Saint Esprit : deux tourterelles et « deux jones coulons » (v. 4513). Cet événement est mentionné aussi lorsque l'ange Gabriel donne la nouvelle de la résurrection de Christ aux justes à l'enfer. Siméon rappelle : « Je congus par le saint esprit / Qu'il estoit le filz proprement / De Dieu le pere omnipotent » (v. 20399-20401).

Le baptême du Christ est une des scènes où la présence de la troisième personne trinitaire est très importante. Dans la Bible, le Saint Esprit descend sur le Christ sous l'apparence d'une colombe (Marc 1, 9-11 ; Matthieu 3, 13-17 ; Luc 3, 21-22). Cet épisode contient deux didascalies dans le texte de *la Passion d'Arras*. La première n'est pas accompagnée d'une image : « Adonc descent Jhesus en l'eauwe et le Saint Esprit descent sur lui en forme d'un blanc coulon ». La deuxième rubrique annonce :

« Cy apres est comment Saint Jhean baptiza Jhesus et comment Dieu le père est ou ciel du quel descent le saint esperit en forme d'un coulon sur le chief Jhesus Christ ».



Fig. 12. Folio 86r. Baptême de Jésus.

Le moment du baptême, événement essentiel de la vie publique du Christ, suppose la réunion des trois personnes de la Trinité et a lieu sous le regard divin. L'image (fig. 12) figure le Christ dans l'eau, au centre, et Jean Baptiste à gauche, en train de le baptiser. À droite, un ange tient le vêtement du Christ. Dieu le Père, dont le rôle est de légitimer les actions de son Fils, est situé tout en haut, au ciel :

Vecy mon fil qui mon voloir
Fera du tout, et je par luy
Veul qu'il soit fait et acomply
En lui ay pris tout mon plaisir
Veulliez l'en tous ses dis oir v. 6664-6668

Le Saint Esprit sous forme de colombe n'est pas représenté. Si dans le cadre du procès de paradis, Dieu le Père tenait la place de la Trinité toute entière, c'est toujours lui qui cette fois comprend en quelque sorte la présence du Saint Esprit. Le texte différencie et présente

distinctement chacune des trois personnes dans cet épisode, pendant que l'image joint visuellement l'Esprit Saint au Père en faisant appel à l'imagination du lecteur, afin qu'il puisse voir deux personnes au lieu d'une et les associer dans son esprit. En lisant les didascalies qui attestent la présence du Saint Esprit et en regardant l'image, le lecteur se crée une représentation mentale dans laquelle la colombe descend du ciel sur la tête du Christ. Les images visuelle et auditive sont renforcées par les mots de Jean Baptiste : « O mistere de grant essence/ [...] / Voir du Saint Esperit la présence / Et du Pere la voix entendre » (v. 6669-6671). Dieu le Père a été entendu, et le Saint Esprit a été vu. Le moment a été rappelé par Jean Baptiste, en enfer, quand l'ange Gabriel annonce la résurrection de Jésus : « *Et vidi spiritum sanctum descendentem super ipsum in columbe specie.* / Et adonc pour certain je vy / Le saint esprit qui descendi / En l'espece et en le semblance / D'un coulon, creez le sans doubtance » (v. 20437-20440).

Avant d'aborder l'événement le plus important qui concerne le Saint Esprit – la Pentecôte – signalons que le texte de la Passion suit l'Évangile de Jean (20, 19-23). Jésus apparaît aux apôtres après sa résurrection, leur donne la mission de prêcher la parole de Dieu et leur offre le Saint Esprit : « Vostre cuer en Dieu eslevez / Et le saint esperit recevez/ Maintenant, et le je vous donne / Qui tous pechiés vous pardonne » (v. 23624-23626). Une fois au ciel, Jésus demande à son Père d'envoyer « le don du saint esperit » (v. 24204). Dieu le Père accepte et mentionne sous quelle forme l'esprit va être envoyé : « Qui tous les resconfortera / Et en foy les confermera, / En fourme de langues de fu » (v. 24378-24380). Le Père explique le choix de cette apparence : « Qu'ilz sachent les langues parler / Des lieux où ils vorront aller » (v. 24384-24385).

La rubrique d'image souligne : « Cy est comment le saint esprit vint sur les apostles en forme de feu qui les enlumina en l'amour de Dieu ». Pourtant, l'illustration (fig. 13) qui accompagne cet événement ne présente pas les langues de feu, mais une colombe laissant tomber quelques rayons sur les personnages. C'est la seule représentation visuelle de l'Esprit Saint dans le manuscrit. La Vierge Marie, avec un livre dans ses mains, est présente au milieu des apôtres, même si elle n'a pas été évoquée dans la rubrique d'image.



Fig. 13. Folio 303r. « Cy est comment le saint esperit vint sur les apostles en forme de feu qui les enlumina en l'amour de Dieu ».

Une raison pour laquelle les langues de feu manquent pourrait être le fait qu'elles n'ont pas été connues par le sens de la vue : *De illo ergo igne potest esse quaestio, quomodo visus sit ; utrum intus in spiritu tanquam foris, an vere foris coram oculis carnis*⁴⁴⁸. Le choix de la colombe au lieu de la représentation des flammes peut se justifier aussi par une culture visuelle commune qui associe l'Esprit à la colombe et qui permet aux lecteurs de l'identifier facilement.

La dernière scène que nous allons mentionner se situe à la fin de la pièce, après l'Ascension. Étant donné que le procès de Paradis s'est terminé, le Père divin a voulu présenter à ses filles le résultat du voyage que le Christ a fait sur terre. La rubrique annonce : « Cy apres sont les vertus a genoulx present la Trinité, cest assavoir Justice et Verite ».

⁴⁴⁸ « On peut donc se demander à propos de ces flammes comment on les a vues : de façon subjective et spirituelle comme si elles avaient été réellement objectives, ou de façon vraiment objective avec les yeux corporels », *Œuvres de Saint Augustin*, 15, La Trinité, *op. cit.*, L. II, C. VI, p. 210.

Miséricorde commence son discours en s'adressant avec : « O Trinité imperative » (v. 24681). Au centre de l'image (fig. 14) un trône de grâce est représenté, et aux extrémités sont situées Justice et Vérité.



Fig. 14. Folio 306v. « Cy apres sont les vertus a genoulx present la Trinité, cest assavoir Justice et Verite ».

Pourquoi ce choix du Fils crucifié dans les bras de son Père ? Pour que les vertus aient la preuve que la mission de Jésus a été accomplie. Le Christ a réellement souffert sur la croix et a racheté les hommes par sa mort et résurrection. Cette représentation de la Trinité est usuelle⁴⁴⁹, sauf que dans notre cas, le Saint Esprit manque, aspect qui souligne encore une fois son invisibilité et sa condition immatérielle. Le lecteur peut se recréer la Trinité dans sa mémoire et imaginer le Saint Esprit planant sur la croix du Christ.

⁴⁴⁹ « le Trône de grâce sera au moins pendant quatre siècles (XIII^e-XVI^e) la plus populaire des images de la Trinité », François Boespflug et Yolanta Zaluska, « Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV^e Concile du Latran (1215) » dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 37^e année (n°147), Juillet-septembre 1994, p. 181-240, DOI : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1994.2591>, p. 202.

L'importance des trois personnes divines est soulignée après que les vertus se sont réconciliées, au moment où Gabriel incite les anges à chanter et être joyeux. Ses derniers mots sont :

En merçant la Trinité
Regnant en seule déité,
Une seule et divine essence,
A qui gloire et magnificence,
Honneur, louenge soit donnée
Par toute créature née v. 24867-24872

Dans la pièce d'Arras, le mystère de la Trinité a été dévoilé aux récepteurs de manière simplifiée : le Père incarne les trois personnes. Les deux figures les plus illustrés sont le Père et le Fils, l'un pouvant facilement remplacer l'autre à diverses occasions. À cause de son immatérialité, la représentation visuelle de l'Esprit Saint manque dans le manuscrit, tandis que le texte contient de nombreuses références à cette troisième personne trinitaire.

4.b. La prédication

Les rapports entre prédication et théâtre sont très étroits et ont fait l'objet de plusieurs études⁴⁵⁰. Les prêcheurs médiévaux ont utilisé des techniques théâtrales pour rendre leurs sermons plus attractifs et inversement, le théâtre a constitué un moyen important pour faire connaître les événements bibliques au peuple au XV^e siècle. *Le mystère de la Passion d'Arras* peut être considéré comme un sermon à part entière car l'action de la pièce transmet aux lecteurs les notions fondamentales de la foi chrétienne. En outre, à l'intérieur de l'action, la prédication est présentée en tant que partie intégrante de la pièce. Chaque journée du mystère commence et se termine par le discours du prêcheur, à l'exception de la deuxième, qui n'a pas d'épilogue et qui est ouverte par Jean Baptiste. Elle contient aussi trois sermons de Jésus, faits à l'intérieur de la fiction théâtrale⁴⁵¹.

Les reproches qui ont été faites à Marcadé visent sa rigidité : selon Charles Mazouer, tout ce qu'il fait, est de mettre en vers et expliquer les Écritures, en appliquant les codes propres à la prédication d'une manière stricte. En conséquence, l'effet est faible car on ne

⁴⁵⁰ *Prédication et performance du XII^e au XVI^e siècle, op.cit.*, 2013.

Hervé Martin, *Le métier de prédicateur en France septentrionale à la fin du Moyen Âge : 1350 – 1520*, Paris, Éditions du Cerf, 1988.

⁴⁵¹ Sermon sur la *Penitentiam Agite*, v. 7365-7486.

Sermon sur les béatitudes, v. 7529-7604.

Prêche aux juifs, v. 8269-8318.

s'intéresse pas à émouvoir l'auditoire⁴⁵². Malgré cette critique, nous considérons que la prédication telle qu'elle est présentée dans le texte a un fort rôle didactique. Nous allons essayer de l'analyser comme élément complémentaire qui aide les spectateurs à mieux comprendre ce qui se déroule devant leurs yeux. Toute la vie du Christ exposée et mise en scène a besoin de quelques indications de la part du prêcheur, qui explique et interprète chaque moment de l'action afin de guider le public. De plus, nous allons nous intéresser aux sermons du Christ, faits dans le cadre de la pièce, et au message qu'il veut transmettre à son auditoire.

Dans la première partie, nous étudierons les thématiques des sermons en essayant de mettre en évidence les points essentiels que le Christ et le prêcheur souhaitent communiquer de manière directe aux spectateurs. Dans un deuxième temps, nous analyserons les procédés didactiques utilisés par Marcadé afin de transmettre le message doctrinal. Enfin, nous allons tenter de mettre en avant le rapport du prêcheur avec son public, dans le texte et dans les images. Nous évoquerons cinq illustrations : deux figurent le prêcheur qui s'adresse à son audience au début de la troisième et quatrième journées, une illustre Jean Baptiste pendant son sermon au début de la deuxième journée et les deux dernières représentent le Christ qui prêche au peuple et à ses apôtres, actions comprises dans la deuxième journée.

4.b.1. Thématiques des sermons

Le prêcheur fait plusieurs fois appel à l'autorité de la Bible afin de justifier la transmission des enseignements⁴⁵³. Dans le prologue de la troisième journée, il précise clairement que son projet est de traduire et expliquer les Écritures⁴⁵⁴, source principale des événements de la représentation théâtrale :

Et au jour duy le monstrerons
En no jeu au mieulx que porrons
Selon la rieulle et les droittures
Monstrées par les escriptures. v. 13284-13287

⁴⁵² Charles Mazouer, *Sermons in the Passions of Mercadé, Gréban and Jehan Michel*, dans *Les mystères. Studies in Genre, Text and Theatricality*, édité par Peter Happé et Wim Hüsken, Amsterdam-New York, Éditions Rodopi, 2012, p. 265.

⁴⁵³ « Je voldray exposer devant/Le theume que j'ay dessus pris/Que saint Marc mist en ces escripts./*Surrexit Dominus vere*.[...]La parolle est bonne et utile./Car c'est parolle d'euvangille » (v. 18633-18643).

⁴⁵⁴ « Et les mots qualequiés vous ay,/ En François les esposeray,/ Dieu les nous dist et manifeste/ Par Isaye le prophete. », v. 13270-13274.

Faire connaître les Évangiles au public est un modeste, mais fondamental dessein. Donner des arguments en latin et ensuite expliquer en français prouvent la connaissance que Marcadé a des Écritures et aussi l'intérêt qu'il accorde à la compréhension de ses paroles⁴⁵⁵.

Nous allons prendre en considération quelques thèmes principaux, transmis à travers les sermons de manière directe. Au début de la quatrième journée, au moment où le prêcheur explique le sens de chacun des mots du thème (*Surrexit Dominus vere*), il réaffirme des notions fondamentales de la foi chrétienne⁴⁵⁶, parmi lesquelles la double nature de Dieu, thème repris dans l'épilogue de la dernière journée. À la fin de la pièce, après avoir exposé le sujet du mystère, le prêcheur rappelle la « parfaite union » (v. 24903) des deux natures de Christ : « Dieu et homme est un seul Christ » (v. 24909), comparée avec « la char et l'ame » (v. 24905) qui forme le corps humain.

Un autre élément récurrent dans les sermons est la dévotion à la Vierge Marie, qui a un rôle primordial dans la réalisation de la Rédemption⁴⁵⁷. Le prêcheur demande son aide pour le bon déroulement de la pièce et pour que la représentation se termine bien. Dans les prologues des troisième et quatrième journées, il attire l'attention de l'assistance :

Devostes gens, pour nostre ouvrage
Et le fruit de no labourage
Messonner plus licitement,
S'il vous plest au commencement
De ce jour cy, sans plus d'espasse
Vers la tresoriere de grace
Humblement nous retournerons
Et le bel salut lui donrons
Que Gabriel lui presenta
Quand il dist : *Ave Maria*. v. 13242-13251)
Et pour ceste œuvre définir
En bien, il nous fault incliner
Vers la dame sainte et entiere
Qui est de grace tresoriere
Que par son tres digne plaisir
Elle nous veulle eslargir
Affin que mieulx finer puissions
L'œuvre que commenciée avons,
Et affin que plus volontaire

⁴⁵⁵ « [...] ces traductions expriment le souci d'être compris, mais confortent aussi le pouvoir magistral. Traduire après avoir proféré quelques mots de latin, c'est une façon de se rapprocher de son public après avoir initialement marqué ses distances », Hervé Martin, *Le métier de prédicateur*, op. cit., p. 285.

⁴⁵⁶ D'abord, *surrexit* désigne la toute-puissance de Dieu, qui a créé le monde et a fait beaucoup de miracles. Ensuite, *Dominus* est expliqué comme la « domination haultaine sur toute creature humaine » (v.18698-18699) car il est le créateur du ciel et de la terre. En même temps, le prêcheur affirme que le mot renvoie à la double nature du Christ : il est homme et aussi Dieu. La troisième partie, *vere*, concerne « la probation » (v. 18720), la véracité de la résurrection, les preuves étant les apparitions à Marie Madeleine.

⁴⁵⁷ « Car ou ventre d'une pucelle/ Vierge plaisant, courtoise et belle,/ Volt venir sa grant deité/ A nostre povre humanité », v. 24-27.

Soit de nous ceste grace faire,
Presentons lui le beau salut
Que tant proffita et valut,
Que Gabriel lui presenta
Quant lui dist *Ave Maria*. v. 18600-1861

Dans les deux moments de la pièce, le prêcheur, les acteurs et les auditeurs ont récité la prière *Ave Maria*. Cette prière permet de « faire communauté » entre les chrétiens⁴⁵⁸. C'est une manière de faire participer le public, de l'impliquer dans la représentation et de le rendre conscient de la tâche difficile des organisateurs⁴⁵⁹. Dans ce cas, il s'agit d'une œuvre encore plus importante : la représentation de la pièce. La Trinité est sollicitée pour la même raison dans le prologue de la première journée⁴⁶⁰.

Le sermon de Jésus adressé aux juifs spécifie un autre point important du dogme chrétien, le mystère de la transsubstantiation. Le Christ commence par dire qu'il est venu pour « accroistre » la loi (v.8272) et leur montrer le chemin à suivre « pour acquérir vo sauvement » (v. 8274). Pour atteindre cet objectif, Jésus précise ce qu'il faut faire :

Cils qui mon corps ne mengera
Et mon sang boire ne voura
N'ara point de vie eternele v. 8283-8285.

Afin de renforcer ses paroles, le Christ propose une comparaison avec la nourriture que Moïse a donnée au peuple dans le désert. À l'encontre de cet aliment, la chair et le sang divins donnent la vie éternelle⁴⁶¹. Toute manière de montrer la dévotion envers la divinité est encouragée dans les homélies du mystère. Le prêcheur transmet beaucoup d'enseignements indispensables à la vie des chrétiens. Par exemple, le sens de notre existence sur terre est indiqué dans la conclusion du mystère, qui met l'accent sur les actions générales à faire pour atteindre la gloire éternelle⁴⁶². Les bonheurs réservés pour ceux qui suivent le Christ sont « de

⁴⁵⁸ Barbara H. Rosenwein, *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Cornell University Press, 2007.

⁴⁵⁹ « Cette coutume trouve sa justification dans la nécessité du secours divin pour une œuvre de caractère surnaturel comme la prédication », Thomas-Marie Charland, *Artes praedicandi. Contribution à l'histoire de la rhétorique au Moyen Âge*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1936, p. 125.

⁴⁶⁰ « Ou nom de la divine Essence/ [...] / Nous veulle aidier a bien parfaire/ Ce que nous commençons a faire » (v.79-82);

⁴⁶¹ « Mais ceulx qui ma char mangeront / Et qui mon sang boire volront/ Mort jamais ne porront gouster. », v. 8316-8318.

⁴⁶² « Grans graces lui en devons rendre / Et nous bien garder de mesprendre/ Envers sa royal majeste/ [...] / Doresnavant euvres faisons/ Dont sa grace acquérir puissons,/ Servons le, nous ferons que sage », v. 24917-24923.

voir sa sainte déité » (v. 24928) dans le Paradis magnifiquement décoré⁴⁶³. Les croyants doivent aspirer au ciel et donc ne pas s'attacher aux biens matériels de ce monde. C'est ce que nous dit aussi Jean Baptiste dans son sermon :

L'amour du monde riens ne vault,
Amour mondaine et biens mondains
Sont faulx, decepvables et vains.
En eulx n'a nul bien ne vertus
Ne querez pas biens de ça jus
Ça jus nest pas votre pais
Il est lassus v. 6596-6602

Le sermon sur les béatitudes fait partie de la même thématique. Seulement ceux qui remplissent certaines conditions peuvent atteindre le Paradis et espérer au bonheur infini. Il faut avoir des qualités morales : « povre d'esprit » (v. 7534), « doulz et humbles » (v.7539), « net de cuer sans yre » (v. 7553) et accomplir certaines actes afin d'arriver au Paradis : « qui gemiront pour leurs meffais » (v. 7542), « qui faim et soif au monde aront/de rayson et justice faire » (v. 7545-7546), « qui misericorde ont aimé » (v. 7549), « [...] amer/ paix et concorde et union » (v.7557-7558), « qui ça jus peine aront souffert/pour justice, et leurs corps offert,/et vraye amour et charité » (v. 7562-7564).

Malgré le fait que le prêcheur traite de thèmes traditionnels, que nous trouvons dans les sermons habituels faits dans l'église et que son intention est de communiquer des notions théologiques nécessaires à la foi chrétienne⁴⁶⁴, les homélies de la fiction théâtrale ont quelques spécificités. À l'intérieur de la représentation, ce n'est pas un vrai prêcheur qui expose son discours, mais un acteur qui joue un rôle. Il affirme qu'il ne va pas *raconter* les faits, comme ferait un prêcheur habituel, mais précise que le public connaîtra les événements par l'expérience directe :

Qui par moy ne seront contés
Car se no jeu bien entendés
Vous en verrez entierement
D'iceulx le propre experiment. v. 13302-13305

Par no jeu arez congnoissance
De sa glorieuse naissance
Et de maint autre beau mistere
Deppendans de ceste matere,

⁴⁶³ « Que d'auroilles glorieuses/ Et de couronnes precieuses / Il a decorés haultement/ En son glorieulx firmament », vers 24933-24937.

⁴⁶⁴ « Les sermons remplissent une fonction catéchétique essentielle. Ils transmettent et inculquent les notions élémentaires de la théologie dogmatique et morale », Hervé Martin, *Le métier de prédicateur, op. cit.*, p. 295.

Lesquelx pour cause de briefté
Par moi ne seront recité,
Car vous en verrez plainement
Par nostre jeu l'experiment. v. 34-41)

Au plaisir Dieu demain verrez,
Ou cas qu'en ce lieu cy verrez,
Par une demonstration,
De Dieu la resurrection,
Son ascension glorieuse
[...]
Et plusieurs misteres plaisans
Et delectables aux véans,
Desquelz pour present je me tais. v. 18551-18560

Au moment où le public voit les acteurs sur scène, l'impact émotionnel est beaucoup plus grand et l'aspect dramatique est ressenti plus intensément. Les personnages qui prennent vie confirment à l'auditoire la réalité des faits. L'assistance prendra conscience d'une manière authentique de la Passion, de la résurrection et de la rédemption de l'humanité et comprendra mieux la portée du sacrifice car le Christ atteste par la parole ce que le mystère entier veut transmettre par la vue. Les mots « experiment », « jeu », « demonstration » transmettent l'idée de connaissance par l'expérimentation, par la mise en scène des événements. Les mots seront remplacés par les actions. Pour le prêcheur de la pièce, il n'est pas nécessaire de relater les faits car la représentation permet « l'experiment » direct des épisodes. À part les moments où il narre brièvement quelques situations, il refuse intentionnellement de commenter et interpréter plus justement pour laisser les spectateurs prendre contact direct avec le message théologique. C'est un aspect crucial car cela veut dire que le mystère peut compléter en quelque sorte la prédication et qu'il a la même fonction.

4.b.2. Procédés didactiques

4.b.2.1. Structuration de la matière

Nous allons évoquer la manière dont la structuration de la matière a été organisée, procédé didactique qui sert à guider et ordonner le message religieux pour les spectateurs. Au début de la première journée, le prêcheur annonce la manière dont il a divisé le sujet : « j'eu la lettre en deux partie » (v. 45). Les deux parties du mystère - *A summo cello egressio ejus et occursus ejus usque ad summum* - ont été expliquées, ce thème résumant toute la pièce⁴⁶⁵. L'épilogue

⁴⁶⁵ « Ces mots icy verrez juer », v. 63.

de la quatrième journée reprend les deux éléments, et le prêcheur fournit, encore une fois, des explications sur ce sujet, en précisant que le thème a bien été respecté⁴⁶⁶.

Cette préoccupation de structurer les sermons et d'annoncer les parties est présente dans presque toute la prédication du *mystère de la Passion d'Arras*. À l'ouverture de la dernière journée, le prêcheur explique le sens des mots qui composent le thème : « Surrexit Dominus vere » et rappelle cette organisation dans son discours⁴⁶⁷. La même disposition, cette fois en deux parties, est présente dans les sermons de saint Jean Baptiste et de Jésus dans le cadre de la deuxième journée. Étant donné qu'il s'agit du même thème – *Penitentiam agite et appropinquabit regnum celorum* – la constitution des homélies est la même :

Je vous feray cy ung sermon
En bien briefve collation
Mon premier theume exposeray
[...]
Penitentiam agite, etc.
[...]
Et appropinquabit regnum celorum
Et le regne de Dieu par droiture
Par penitence approchera. (Jean Baptiste, v. 6436-6525)

Contrition vous a mestier
Et penitence que disoie
Au premier quant le proponoie.
Penitentiam agite,
[...]
L'autre partie du sermon
[...]
La partie volray parler
Du regne des cieulx que venra (Jésus, v. 7382-7395)

À propos de l'attention accordée à la structure dans les sermons de *la Passion d'Arras*, Charles Mazouer affirme que Marcadé a voulu souligner sa connaissance de la technique et de l'ordre⁴⁶⁸. L'annonce du plan est le premier procédé didactique mentionné par Hervé Martin⁴⁶⁹, qui permet au public de synthétiser les notions et suivre de manière logique les idées présentées dans les sermons⁴⁷⁰.

⁴⁶⁶ « Nous l'avons au jourduy monstré », v. 24891.

⁴⁶⁷ « Ce theume cy trois motz comporte./ Et chascun d'iceulx grant sens porte./ Lesquelz trois nous exposerons./ Et a chascun bon sens donrons. », v. 18644-18647.

« Ve la le theume devisé\ En trois pars ; quant a la premiere », v. 18659-18660.

« pour le second point exposer », v. 18690, « la tierce et darraine parolle », v. 18718.

⁴⁶⁸ Charles Mazouer, *Sermons in the Passions*, op. cit., p. 252.

⁴⁶⁹ Hervé Martin, *Le métier de prédicateur*, op.cit., p. 270.

⁴⁷⁰ « [...] un nombre plutôt restreint de divisions décore un sermon et permet à l'auditoire d'en mieux saisir et retenir le contenu », Thomas-Marie Charland, *Artes praedicandi*, op. cit., p. 151.

4.b.2.2. Répétitions

Les homélies du mystère contiennent plusieurs répétitions des mots, des vers ou des idées. Quand le prêcheur souhaite insister sur un certain aspect, il utilise le même mot maintes fois⁴⁷¹. Par exemple, dans le sermon sur les béatitudes, repris de Matthieu (5, 1-12), Marcadé n'avait pas d'autre choix que de répéter le mot « bienheureux » chaque fois que le contexte le demandait : « bieneuré » (v.7535), « gens bieneuré » (v. 7538), « gens bienheureux » (v. 7541), « gens bon eureux » (v. 7544, 7548, 7552, 7556).

Les sermons comprennent aussi des répétitions plus amples. Tout d'abord, l'explication du thème général de la pièce a été reprise fréquemment dans le texte. Les mêmes vers ont été utilisés à plusieurs reprises : dans le prologue de la première journée, ensuite par Jésus, après son ascension au ciel, et par le prêcheur à la fin de la représentation :

Du souverain de tous les cieulx
Venra Dieu en nature humaine (v. 24879-24880)
Du souverain de tous les cieulx
Venra en terre le vray dieux (v. 50-51, 24886-24887, 24603)
S'en rira en son hault demaine (v. 62, 24883, 24606, 24890)

La répétition des mêmes vers à des moments différents peut paraître inconfortable et désagréable à première vue. Néanmoins, Eustache Marcadé, en insistant sur l'Incarnation du Christ, a utilisé cette technique afin de s'assurer que l'idée principale de la pièce a bien été comprise par ses auditeurs.

Une autre idée sur laquelle le texte insiste est la conversion et l'idée de repentir, exprimée plusieurs fois dans le sermon de Jean Baptiste sur le thème *Penitentiam agite* :

Pecheurs, monstrez obéissance
Des pechiés qu'avez perpetrés
Par ordinaire penitence,
Ou en la fin serez dampnés. (v. 6440-6443 ; v. 6512-6515)

Ces quatre vers ont été prononcés deux fois exactement dans la même forme car ils

⁴⁷¹ « IX mois y prist Dieu son repos,/ IX mois y fust mis et enclos,/ Et au chief de IX mois volt naistre », v. 28-30.
« Ceste partie traictera/ Du règne qui approchera/ Cest du regne qui est lassus/Auquel regne n'entrera nuls/ [...]/ Ceulx qui ce regne cy aront », v. 7449-7455.

résumant le message du prêche⁴⁷² et mettent en avant l'accentuation du contraste entre « tenebres et ombre de mort » (v.7367) et la « vraye clareté » (v. 7371) de Dieu, qui apporte « vraye confort » (v. 7368). Le Christ reprend les mêmes notions, exposées dans l'homélie de Jean Baptiste⁴⁷³.

Étant donné que les contenus des sermons traitent du même sujet, l'intérêt de cette répétition consiste en l'accentuation de l'importance de la conversion, message transmis plusieurs fois dans les sermons de *la Passion d'Arras* pour que l'auditoire retienne l'importance cruciale de cet aspect et pour qu'il mette en pratique ce conseil en abandonnant ses péchés.

La répétition n'est pas un défaut de style, au contraire elle a un but pédagogique précis et représente un élément complémentaire à la mise en scène. En plus de voir le spectacle et revivre les événements bibliques à travers le théâtre, le public a besoin d'entendre le message qu'on veut lui transmettre. L'assistance peut mieux comprendre certaines notions de la foi si elles sont signalées de manière constante dans les sermons⁴⁷⁴.

4.b.2.3. Moyens de persuasion

Au début de la troisième journée, qui comprend la Passion de Jésus, le prêcheur utilise des procédés afin de préparer et sensibiliser son auditoire pour les événements qui arriveront : utilisation de l'exclamation « Helas, hélas ! » (vers 13252) et emploi des mots du champ lexical de la souffrance : « destresse » (v. 13254) , « pleurs », « gemissemens », « tristesse », (v. 13255), « parole dolente » (v. 13256). À l'aide des images concrètes, le prêcheur souligne l'immense supplice de Jésus auquel personne ne peut rester indifférent :

Il n'est nul cuer, il fust de marbre,
Plus dur a ploier que gros arbre,
Se ces mots cy ot regehir
Qui plorer ne doive et gemir.
Ce sont les mots d'affliccion

⁴⁷² « Notez cette exposition ;/ C'est la signification/ Du theume que j'ay proposé », v. 6444-6446.

⁴⁷³ « A pechiet vous fault resister/ Dont vos cuers sont fort endurcy/ Et en ombre de mort nourry,/ Pour cest ombre cy effacier/ Contrition vous a mestier/ Et penitence (...) », v. 7378-7383.
« Il convient faire pénitence/ [...] Et avoir vraye repentance », (Jésus, v. 7387-7389).

« Votre cuer est fort endurcy/ Et comment je regarde ycy / Vos estas en pluseurs manieres/ Dont les conduites sont trop fieres,/ Je perçoy vo gouvernement/ Maintenir trop perversement/ En tous estas, et c'est pour quoy/ Je vous dy, car dire le doy. » (Jean Baptiste, v. 6452-6459).

⁴⁷⁴ « La répétition est particulièrement adaptée à la prédication au peuple, puisqu'elle est un procédé éminemment pédagogique », Michel Zink, *La prédication en langue romane avant 1300*, Paris, Éditions Honoré Champion, 1976, p. 266.

De pleurs, de lamentacion,
Ce sont les mots de desconfort,
Car ils nous presentent la mort,
De Dieu nostre souverain pere (v. 13260-13268)

La passion et la mort du Fils de Dieu vont émouvoir le public et le rendre conscient du sacrifice divin. Le prêcheur suggère même une réaction possible face à l'injuste souffrance : « plorer », « gemir ». L'idée est renforcée par quelques mots du même champ lexical : « affliction », « pleurs », « lamentacion », « desconfort ». En contraste avec la « grant inhumanité » (v. 13277), la « dolente passion » (v. 13299), la « faulte d'entendement » (v. 13278), le « grant et doloireux fais » (v. 13289), cette injustice est quand même nécessaire pour le salut des hommes car elle est présentée comme une offrande : « oblacion divine et pure » (v.13292), « immaculée sans ordure » (v. 13293), « vertueulx signacle » (v. 13300), « maint bel et glorieux miracle » (v. 13301). Après avoir accusé les juifs dans un premier temps, le prêcheur reconnaît ensuite que la Passion a été voulue et permise par le Christ pour notre rédemption⁴⁷⁵. Cet état de détresse causé par la passion du Christ a été mis en antithèse avec la joie de la résurrection dans le prologue de la quatrième journée :

Hier pris theume d'affliction
De pleurs et lamentation,
Huy ay pris theume de lumiere,
De joie et leesse pleniere,
Hier deviesmes estre doloireux,
Huy devons estre moult joyeux,
Hier deviesmes plorer, gemir,
Huy devons joyeux devenir,
Hier fu jour de grant desconfort,
Huy est jour de grant resconfort,
Le jour d'hier mort nous signifie
Le jour d'huy nous presente vie.
Comme vous verrez plainement,
S'entendre y voulez bonnement v. 18618-18631

Le sermon introduit l'événement présent – la résurrection – en opposition avec le passé – la passion du Christ. Le contraste entre « hier » et « huy » est bien mis en évidence grâce aux répétitions au début de chaque phrase. Les énumérations et les couples d'antonymes ont le rôle de souligner le changement produit : la tristesse causée par la Passion est maintenant remplacée par la réjouissance de la résurrection. Ce procédé stylistique aide

⁴⁷⁵ « Volt estre ploés piez et mains,/ Et souffrir de sa volenté », v. 13295-13296.

l'auditoire à mieux prendre conscience du miracle survenu : Christ est ressuscité et donc l'humanité est rachetée.

La comparaison est un autre moyen utilisé dans la prédication. Quand Jésus parle de l'importance de la conversion et de la pénitence, Marcadé choisit l'or comme terme comparant. L'image renvoie à la transmutation de l'or :

Ceux qui ce regne cy aront
Par avant nettoiet seront
De pechiet, et bien affiné,
Ainsy que l'or qui est posé
En la fornaise pour oster
Metaulx qui le puent grever
Et que par la force du fu
L'or est cler et net devenu v. 7455-7462

Le chrétien qui est lavé de ses péchés sera si précieux et resplendissant comme l'or.

Le dernier point que nous allons aborder est la métaphore. Pour parler de Jésus, Jean Baptiste affirme :

il est la fontaine
Tousjours courant de grace pleine
Dont vasseaux nous sommes nommé v. 6560-6561

Cette métaphore renvoie à l'image du Christ en tant que source de vie. L'eau qui purifie les péchés permet de recevoir la grâce de Dieu. Ce symbole suggère la disponibilité que les chrétiens doivent avoir pour accueillir favorablement les bienfaits de Dieu.

Le prologue de la quatrième journée nous présente aussi une métaphore pour accentuer l'idée que l'œuvre commencée doit être terminée⁴⁷⁶. Le prêcheur ajoute ensuite qu'il faut toujours faire le bien : si pendant notre vie nous « adez bien faire voulsissiesmes » (v.18577) et à la fin « tout nostre affaire/ se voulsist tourner a mal faire » (v. 18578-18579), les biens faits pendant la vie ne valent rien. Ces deux symboles apparaissent dans le prologue pour justifier l'intérêt de la représentation de la dernière journée. En même temps, le prêcheur s'est servi de cet aspect pour suggérer à l'auditoire de faire de bonnes actions jusqu'à la fin de la vie.

Toutes ces techniques didactiques, exploitées par Eustache Marcadé, soulignent sa préoccupation majeure pour que le message de la prédication, tiré des Écritures, soit mieux assimilé et compris par les spectateurs.

⁴⁷⁶ « Que l'homme qui laboure ou œuvre / Et en œuvrant commence ung œuvre,/ S'il ne maine a conclusion/ Son œuvre et operacion,/ Son labour petit lui proffite / Et guieres n'acquiert de merite. », v. 18570-18575.

4.b.3. Le public

Nous allons essayer de repérer la relation entre le public et le prêcheur dans le texte et dans quelques images. Comment l'auditoire est-il nommé et quelles sont ses réactions par rapport aux conseils reçus ? Quelle est la différence entre le public appartenant à l'intérieur du texte et les spectateurs de la pièce ?

Tout d'abord, la manière dont le public est désigné n'est pas très spécifique : « Bonnes gens » (v. 6401, v. 18568, 24873), « Devostes gens » (v. 13242, v. 13252), « Mes bonnes gens » (v. 18546, 18588). Au moment de son premier prêche, Jésus ne nomme pas son public d'une façon exacte : « Vous tous de ceste région » (v. 7365), mais il l'invite à venir écouter son sermon : « Venez a moy » (v. 7369). Dans la deuxième homélie, le Christ précise bien qu'elle est adressée aux juifs : « juys » (v. 8270). Le sermon sur les béatitudes, qui n'est pas annoncé par une didascalie, commence abruptement : « Ceulx qui mon voloir vorront faire / Pour mes amis je les tenray » (v. 7529-7530). Finalement, Jean Baptiste s'adresse aimablement à son public : « Mes amis » (v. 6425), et ensuite il devient plus sévère : « Pecheurs » (v. 6440, 6512).

Il y a une nette opposition entre « nous » et « vous » dans le texte du mystère, qui désigne les deux parties impliquées dans la représentation, les acteurs, y compris le prêcheur, et les spectateurs :

Si comme asses tos vous verrez
Ou cas que paix nous presterez. (v. 16-17)

Le sujet « vous » désigne les spectateurs, et le complément « nous » - tous ceux qui vont présenter la pièce. Il y a plusieurs marques de cette distinction dans le texte : « no jeu » (v. 34, 55), « nostre jeu » (v.41), « vous verrez » (v.40), « verrez jouer » (v. 63), « se paix vous nous voulliez prester » (v.64), « nostre ouvrage » (v. 13242), « no labourage » (v. 13243). La répétition des adjectifs possessifs renforce l'appartenance au même groupe⁴⁷⁷. Toutefois, le rôle du prêcheur est distingué au moment où il s'adresse à la première personne du singulier : « Par moi ne seront recité » (v.39), « le point que j'avoie pris » (v. 43-44), « j'eu la lettre en deux partie » (v.45), « ces mots cy je proposay » (v. 49), « Je voldray exposer

⁴⁷⁷ « Par ainsi acompli sera/ Tout no theume a nostre matere/ Sur quoy nous fondons no mistere », v. 68-70.

devant » (v. 18633). Dans ces cas, il n'est plus dans la même catégorie que les acteurs car son travail est singulier. Le prêcheur utilise toujours la première personne du singulier pour traduire du latin : « *Circumdederunt me dolores mortis.* / Les griefves douleurs de la mort /M'ont avironné dur et fort. » (v. 13274-13275).

Au début de la troisième journée, le pronom « nous » change de sens, en faisant référence à l'ensemble des chrétiens, à l'humanité entière concernée par la rédemption :

Oez la parolle dolente
Que nostre Saulveur nous presente
Parmi la bouche d'Isaie
Qui le nous dist par prophétie v. 13256-13259
Qui pour nous fu en croix pendus v. 18743

Dans son sermon, Jean Baptiste utilise la deuxième personne du pluriel pour s'adresser à l'audience⁴⁷⁸. Tout de suite après avoir mentionné la citation en latin - *Nisi qui renatus fuerit ex aqua et Spiritu Sancto non poterit intrare in regnum Dei* – nous observons un changement. C'est le seul moment dans la prédication où il parle à la deuxième personne du singulier : « ta créance » (v. 6496), « t'en as eu mainte demonstrance » (v.6497), « t'ont bailliet » (v.6500), « mais jamais tu ny veuls contendre » (v. 6501), « saches que ta transgression » (v. 6502). Son intention est de créer un lien plus étroit avec son public, afin que chacun se sente concerné par ses paroles. Il continue en apostrophant l'assistance ; il fait preuve de dureté et recourt à l'interrogation afin de souligner la gravité des péchés :

Comment estes vous sy osé,
Juys de rude congnoissance
De pechier quant la terminance
De celui fait déterminer
A dampnable fin terminer ? v. 6447-6451

⁴⁷⁸ « Je vous dy », v. 6459.
« Je suis venu pour le vous dire », v. 6460.



Fig. 15. Folio 83r. « Cy presche saint Jehan Baptiste vestu de la peau d'un camel et est le commencement de la Ile journée et dit ».

L'image (fig. 15) montre son implication dans cette mission, son habit de « peau d'un camel » servant d'exemple de conversion pour le public et renvoie à « une association avec l'état érémitique »⁴⁷⁹. L'élément extérieur l'autorise en quelque sorte à avoir cette attitude sévère envers les spectateurs⁴⁸⁰. Il essaie de convaincre le peuple de se convertir en évoquant les conséquences du péché : la punition éternelle dans l'enfer, la « damnation »⁴⁸¹. En outre,

⁴⁷⁹ Jean Subrenat, *La mission de Jean-Baptiste dans les Passions du xv^e siècle : L'exemple du Mystère de la Passion d'Arras*, dans *Jean-Baptiste : Le précurseur au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2002, <http://books.openedition.org/pup/4177>, ISBN : 9782821836983. DOI : 10.4000/books.pup.4177.

⁴⁸⁰ « depuis le XII^e siècle, l'ermite est un personnage modèle de perfection », *ibidem*.

⁴⁸¹ « ou en la fin serez dampnés », v. 6443, 6514, « dampnable fin », v. 6451, « estre dampnablement jugiés », v.6485.

le baptême qu'il propose sera fait « el nom du Saint-Esprit » (v. 6484), avec de l'eau, élément purificateur⁴⁸², mais ne remplacera pas le baptême que le Christ réalisera⁴⁸³.

Comment les spectateurs représentés dans l'image reçoivent-ils le message de la conversion ? Les effets du sermon se voient immédiatement sur les visages des personnages figurés dans l'illustration, qui écoutent attentivement et font des gestes de repentir. Le texte complète l'image et relate le fait que trois hommes se sont convertis et demandent à être baptisés. Cette attitude positive des personnages détermine les spectateurs de la pièce à suivre leur exemple et constitue une accentuation de l'importance de la conversion. La prédication du *mystère de la Passion d'Arras* a donc un double public : les personnages de la fiction et la foule assemblée⁴⁸⁴. Le lecteur qui a entre les mains le manuscrit « [...] est requis de s'identifier avec les auditeurs du sermon, il est sollicité comme spectateur de la prédication. »⁴⁸⁵

⁴⁸² « Il convient ses pechiez laver », v. 6518.

« Pour son pechiet remettre a nient, / Ceulx qui au lavement venront/ De leur pechiez lavés seront », v. 6521-6523.

⁴⁸³ « Moi, je vous baptise d'eau, pour vous amener à la repentance ; mais celui qui vient après moi est plus puissant que moi, et je ne suis pas digne de porter ses souliers. Lui, il vous baptisera du Saint-Esprit et de feu » (Matthieu 3, 11-12).

⁴⁸⁴ Charles Mazouer, *Sermons in the Passions*, op. cit., p. 258.

⁴⁸⁵ Laura Weigert, *L'image peinte du prescheur et la transformation du public théâtral. (1470-1577)*, dans *Prédication et performance du XII^e au XVI^e siècle*, op. cit., p. 237.



Fig. 16. Folio 94v. « Cy dessous est comment Jhesus preche au peuple de Capharnaon et de plusieurs aultres pays ».



Fig. 17. Folio 96r. « Adont s'assiet Jhesus sur une pierre et dit ». Sermon sur les béatitudes, adressé aux apôtres.

De la même manière, le nombreux public réceptif des sermons du Christ (fig. 16 et 17) incite les spectateurs de la pièce à écouter ses paroles et les mettre en pratique. Les images ont donc un rôle pédagogique en montrant l'impact positif des prêches de Jésus sur l'auditoire et en invitant le public à faire de même. Dans les deux images, la figure divine est au centre de l'attention, vers laquelle tous les regards sont dirigés. Sa nature humaine est suggérée par la proximité spatiale entre le Christ et le peuple, la rencontre des deux étant barrée en quelque sorte par la présence d'un imposant arbre. Cet élément renvoie au fruit interdit et au péché originel, sources de la séparation entre l'humanité et la divinité. La manière concrète dont l'obstacle peut être surpassé est suggérée par la présence de l'église dans les deux

illustrations, espace physique important à l'intérieur duquel peut avoir lieu la conversion des hommes.

Nous allons maintenant essayer de retrouver les indices textuelles et visuelles afin de pouvoir relever les caractéristiques du public de la pièce. D'abord, ce public n'est pas habitué à rester si longtemps pour voir une représentation théâtrale. Le prêcheur se justifie quant à la durée de la pièce⁴⁸⁶ :

Et nous pardonnez humblement
Se nous vous tenons longuement,
Car la matiere le requiert
Qui a no jeu sert et affiert.
Et encoire le passerons
Le plus briefment que nous porrons
(v. 6407-6412)

Je vous feray cy ung sermon
En bien briefve collation (v. 6436-6437)

Puisque la longueur du mystère constitue une innovation, le manque d'expérience pourrait causer certaines maladresses. Le prêcheur veut s'assurer que les éventuelles « ignorances » ou « défaillances » de la pièce seront excusées⁴⁸⁷. Il exige aussi un maximum d'attention et de silence de la part des spectateurs :

Ces mots icy verrez juer,
Se paix vous nous voulez prester v. 64-65
Si faictes paix, grans et petis,
Et d'oïr soiez ententis. v. 71-72
Vous verrez, se vous faictes paix,
le grant et doloireux fais vers 13288-13289)
Si faictes paix a tous costés
Et la fin du jeu escoutez v. 18740-1874

Cette condition doit être remplie pour mieux entendre et voir la représentation de la pièce :

Les apparitions *verrez* v. 18729
Avec la resurrection
De Dieu *verrez* l'ascension,
L'envoy du benoit saint esprit,

⁴⁸⁶ « Cette longueur est certainement une nouveauté puisque le poète s'en excuse à diverses reprises », Émile Roy, *Le mystère de la Passion en France du XIV^e au XV^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1974, p. 265.

⁴⁸⁷ « Et pardonnez aux ignorans/ S'aulcuns y trouvez defaillans », v. 18550-18551.

Verrez comme Dieu le promist
A ses apostles et amis
Qu'en sa gloire avec lui a mis.
Vous *verrez* des aultres misteres
Qui dependent de ces materes v. 18732-18739.

Le verbe « voir » désigne la manière dont les spectateurs connaîtront les événements bibliques. La réaction attendue suite à la vue de la représentation du mystère de la Passion est précisée par le prêcheur à la fin de la troisième journée :

Et que par sa misericorde
No jeu puissiez si bien entendre
Qu'a tout bien faire vueilliez tendre. (v. 18563-18565)

Le prêcheur espère que le but de la pièce soit atteint : agir de manière positive sur les paroles et le comportement des spectateurs. La compréhension de la représentation doit répondre à cette intention : l'impact émotionnel doit être assez fort pour persuader le public à bien se conduire. On souhaite que les spectateurs, par la vue de la pièce, soient déterminés à ne faire que de bonnes actions.



Fig. 18. Folio 167r. « Cy apres est le prologue de la IIIe journée ouquel est comprinse la matere de la Passion tout entierement et commence ainsi le prescheur ».



Fig. 19. Folio 233r. « S'ensieut la resureccion de Nostre Seigneur Jhesucrist » (début de la quatrième journée)

Deux images uniquement représentent le prédicateur et le public du spectacle transposé à l'intérieur du manuscrit (fig. 18 et 19). Si dans la première (fig. 18) les quatre personnages qui constituent le public semblent assez intéressés par le discours du prédicateur, la deuxième (fig. 19) illustre le même nombre de personnes mais cette fois la moitié d'entre elles a d'autres préoccupations : l'une est fatiguée et l'autre a le regard tourné dans la direction opposée. Étant donné qu'il s'agit du début de la quatrième journée, ces réactions face au spectacle sont justifiables. À la différence des illustrations où le Christ prêche au peuple (fig. 16 et 17), ces images figurent un nombre assez réduit des personnages qui écoutent le prédicateur.

En conclusion, les sermons utilisés dans le théâtre ont une dimension didactique. Eustache Marcadé a voulu éduquer le peuple en transmettant des connaissances théologiques tirées des Évangiles. *Le mystère de la Passion d'Arras* fonctionne comme une homélie « vivante », qui se propose d'émouvoir le public. Le rôle du prêcheur est de préparer et d'introduire l'assistance dans la pièce qui va commencer : « situés aux frontières de l'œuvre, [les sermons] ont pour fonction d'opérer le passage de la réalité extérieure dans l'univers fictionnel et vice versa »⁴⁸⁸. Le « rituel de déconnexion »⁴⁸⁹ à la fin des journées a le but d'informer l'auditoire que la pièce s'arrête pour l'instant et l'invite à voir la continuation le lendemain.

4.c. Les démons

Le texte de *la Passion d'Arras* contient plusieurs épisodes où les personnages diaboliques sont au centre de l'attention. « Incarnations du Mal et de la laideur morale, de la désobéissance envers Dieu »⁴⁹⁰, les démons se disputent souvent entre eux ; ils s'opposent aux anges, utilisent un langage indécent et se caractérisent par l'agressivité, le désordre, la violence verbale et physique. Leur rôle dans la pièce est de tenter les hommes à faire le mal⁴⁹¹ et de porter leurs âmes dans l'enfer⁴⁹². Nous allons étudier dans quelle mesure les diables participent au but didactique de la pièce, plus exactement comment leur présence, incarnation du désordre, de la déviance et du « hors-norme », est mise en scène et en image pour déterminer par contraste les chrétiens à choisir le bien et la juste voie. Dans un premier temps, nous allons analyser la manière dont l'ambiance de l'espace infernal peut inciter les lecteurs à

⁴⁸⁸ Willem Noomen, « Auteur, narrateur, récitant de fabliaux : le témoignage des prologues et des épilogues », *Cahiers de civilisation médiévale*, 35 (1992), 313-50, cité dans Corneliu Dragomirescu, « Un guide dans le livre : Prescheur / meneur du jeu / auteur dans les manuscrits enluminés des mystères », *art.cit.*, p. 6.

⁴⁸⁹ Corneliu Dragomirescu, « Un guide dans le livre », *art.cit.*, p. 7.

⁴⁹⁰ Graham A. Runnalls, « Le Personnage dans les mystères à la fin du Moyen Âge et au XVI^e siècle : stéréotypes et originalité », in *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°44, 1997. pp. 11-26.

doi : <https://doi.org/10.3406/rhren.1997.2107>, https://www.persee.fr/doc/rhren_0181-6799_1997_num_44_1_2107, p. 16.

⁴⁹¹ « La mission essentielle de Satan sur terre, pour le texte d'Arras, est presque uniquement la tentation : on le voit se diriger vers Jésus, la femme de Pilate et les joueurs de dés, et leur parler, et d'autre part ramener en enfer l'âme d'une sorcière, d'Hérode, de Judas et du mauvais larron qu'il prétend après coup avoir inspirés. », Dominique Gangler-Mundwiller, « Les diableries nécessaires. Le rôle des scènes diaboliques dans l'action des Mystères de la Passion », p. 261, in *Mélanges Jeanne Lods*, Paris, ENSJF, 1978, p. 249-268.

⁴⁹² « Dans *la Passion d'Arras*, Satan est sur terre pour pourvoir l'enfer de nouvelles âmes, donc pour procéder à des tentations qui n'ont pas toujours grand rapport avec l'action principale, dans la mesure où elles reposent sur une propension diabolique générale, plus que sur un projet infernal spécifiquement applicable aux circonstances particulières de la Passion : ainsi l'invention du jeu de dés, proposée par un Satan présent sur scène sans autre but que de tenter, peut passer pour un intermède. », *ibidem*, p. 262.

se convertir. Ensuite, nous nous intéresserons à la confrontation des deux forces à l'intérieur de l'action dramatique – le bien et le mal – et la supériorité du Christ sur les démons. Enfin, nous étudierons les cas de mort volontaire, la gravité de ce péché et l'exemple du bon larron.

4.c.1. Monstruosité de l'enfer

En latin, le mot *monstrum* désigne une chose qui a une dimension spectaculaire, un « fait prodigieux », et en moyen français, le terme « monstre » indique un être fantastique, un « prodige » ou une « chose extraordinaire ». Ce mot signale ce qui se voit, ce qui révèle quelque chose de caché et ce qui est hors-norme. Montrer dans un manuscrit illustré l'espace diabolique, lieu formé non seulement de personnages et distinct du monde humain, offre l'occasion aux lecteurs de réfléchir au sort de l'âme après la mort corporelle. Voir l'ambiance infernale et les souffrances subies détermine le public à choisir la voie de Dieu.



Fig. 20. Folio 14v. « Apres est Lucifer loyes d'une chaine ou feu d'infer et dit ».

Nous allons étudier trois situations dans lesquelles l'espace infernal est représenté dans le manuscrit. La première circonstance (v. 1111-1213) coïncide avec la première apparition des diables dans le texte. Le moment est situé après l'Annonciation ; intrigués du fait qu'ils n'ont pas pu apprendre le sujet de la discussion entre « l'angle empenné » et la « pucelle » Marie, les personnages diaboliques commencent à se disputer. Lucifer, vu son impossibilité de sortir de l'enfer⁴⁹³, commissionne Satan à tenter les hommes et de porter leurs âmes dans l'enfer⁴⁹⁴. La géhenne est donc un lieu fermé car une fois à l'intérieur, les hommes ne peuvent pas sortir, et en même temps un lieu ouvert : les diables font des allers-retours entre leur monde et

⁴⁹³ « Lucifer, bien qu'il soit le chef des diables, ne peut pas quitter l'Enfer ; il y reste enchaîné, à cause de la punition que Dieu lui infligea lors de la Chute des Anges. Satan est son lieutenant, son « commissaire » ; Cerberus garde les portes de l'Enfer. », Graham A. Runnalls, « Le Personnage dans les mystères à la fin du Moyen Âge et au XVI^e siècle », *art. cit.*, p. 16.

⁴⁹⁴ « Fay que noz chambres et celiers,/ Et tous les reduis de ceans,/ Soient remplis de toutes gens. », v. 1212-1214.

l'univers humain. L'image qui accompagne cette scène⁴⁹⁵ (fig.20) est très dynamique, visuelle et sonore en même temps et évoque le milieu aquatique et aérien par le fond blanc. La sonorité de l'illustration est suggérée par les bouches ouvertes des diables et leurs cris. Les personnages semblent suspendus en l'air, et aucun point de repère n'est représenté, ni sol ni ciel. Le monde représenté dans l'image est chaotique, dominé par le bruit, le désordre, l'agressivité, les hurlements. Lucifer est au centre de l'image, entouré par un diable à chaque coin. Les personnages ont des traits animaliers ; leur état bestial est suggéré par leur aspect monstrueux⁴⁹⁶ et l'absence d'ordre est traduite par « le caractère hybride de l'apparence corporelle »⁴⁹⁷. Cornes, queues, griffes, seins, particularités sexuelles sont des éléments qui évoquent la difformité des démons⁴⁹⁸. L'absence des repères géographiques, contrairement aux scènes théâtrales qui représentent l'espace diabolique de manière précise – par exemple l'entrée est marquée par une gueule d'enfer, invite les lecteurs à méditer sur le caractère abstrait, insituable de l'enfer. Il n'est plus un lieu géographique spécifique, mais plutôt un état mental dans lequel règne la souffrance et le désordre. Tous ces éléments contribuent à montrer la monstruosité du monde infernal et accentue « la dégradation de la dimension spirituelle de l'être »⁴⁹⁹. Le premier contact des lecteurs du manuscrit avec la géhenne leur apporte des détails déstabilisants sur ce lieu infernal, que chaque bon chrétien doit connaître afin d'essayer d'éviter cette fin en choisissant le Bien.

⁴⁹⁵ « Apres est Lucifer loyes d'une chaine ou feu d'infer et dit ».

⁴⁹⁶ « On représente le Diable sous un aspect effrayant, avec des cheveux hérissés en flammes, la bouche fendue jusqu'aux oreilles, des pieds de bouc, des cornes de faune sur la tête, sans oublier les ailes de chauve-souris (depuis les XII^e et XIII^e siècles) et la queue simiesque. Les couleurs données au Diable varient selon les époques et les cas. Prédominant le noir, le bleu, le rouge et le vert. [...] Une seconde série embrasse toutes les images où le Diable adopte l'aspect de différents animaux : le serpent (Tentations du Christ, Chute d'Adam et Eve) ; depuis le III^e ou le IV^e siècle, le dragon (à plusieurs têtes dans la version donnée par l'Apocalypse de Jean), qui apparaît surtout dans son combat contre saint Michel. [...] D'autres animaux prennent une forme démoniaque : le lion, l'ours, le bouc et la chauve-souris. », Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, *La Bible et les saints, op. cit.*, p. 113-114.

⁴⁹⁷ Elyse Dupras, *Diables et saints. Rôle des diables dans les mystères hagiographiques français*, Genève, Droz, 2006, p. 43.

⁴⁹⁸ « Celui-ci [le costume des diables] comporte le plus souvent cornes et queue, avec un faciès bestial (qui l'apparente à la gueule d'enfer), des caractères sexuels secondaires féminins, des ailes de chauve-souris [...]. La présence des seins, la queue souvent gigantesque, évoquant un pénis aux proportions monstrueuses, désignent sordidement la lubricité en la surdéterminant, ce qui contribue évidemment à la condamner tout en bestialisant les diables. Non seulement ils paraissent hermaphrodites, mais ils cumulent caractéristiques animales (trois paires de seins comme les truies, groin, longue queue...) et humaines ; ces deux types d'hybridation concourent à en faire des êtres en tous points monstrueux. », *ibidem*, p. 43.

⁴⁹⁹ *Ibidem*, p. 44.



Fig. 21. Folio 32r. « Cy revient Sathan en infer et dit a Lucifer ».

La deuxième scène (v. 2393-2456) a lieu après la Nativité, au moment où Satan apporte l'âme d'une sorcière en enfer. L'épisode révèle la relation de soumission de Satan envers Lucifer et les conflits de ces deux personnages. Le chef des démons reproche à son serviteur le fait qu'il n'accomplit pas bien sa mission – la tentation des hommes⁵⁰⁰. L'image correspondante (fig.21) figure une belle gueule d'enfer⁵⁰¹, à l'intérieur de laquelle Lucifer, représenté de face, siège au milieu et fixe des yeux les lecteurs du manuscrit. Dans ce cas, l'illustration se rapproche de la représentation scénique, et les spectateurs voient l'intérieur et l'extérieur de l'enfer en même temps. L'expression visuelle des deux personnages qui se

⁵⁰⁰ « [...] Or revatent/ Au monde tempter hault et bas,/ Tant que d'ames ayons grant tas,/ Et tu seras mon grant amy. », v. 2437-2440.

⁵⁰¹ « Cy revient Sathan en infer et dit a Lucifer ».

situent à l'extrémité de l'illustration est dirigée vers le point central de l'enfer, Lucifer. Le fond rouge suggère la souffrance physique des âmes qui habitent cet univers de feu. La gueule

évoque l'horreur par le recours à l'image de l'animalité dévorante. [...] L'image de la gueule ne dit pas ce qu'est l'enfer ; elle énonce seulement ceci : l'enfer est aussi terrible, aussi avide, aussi menaçant que le monstre qui la représente. [...] Elle permet d'échapper à la question de la description de l'enfer. Elle énonce l'agitation et l'hostilité qui caractérisent l'enfer mais, à proprement parler, elle n'en montre rien.⁵⁰²

L'enfer est donc montré de deux manières différentes dans le manuscrit. Il est à la fois un lieu extérieur vide dans lequel les personnages semblent suspendus, et un intérieur sombre où les démons sont debout ou assis. Les deux représentations révèlent des détails sur l'enfer (le vide/le plein, l'ouvert/le fermé), mais ne permettent pas de déchiffrer le fonctionnement de cet espace car les illustrations sont divergentes et leur incohérence suggère le hors-norme.

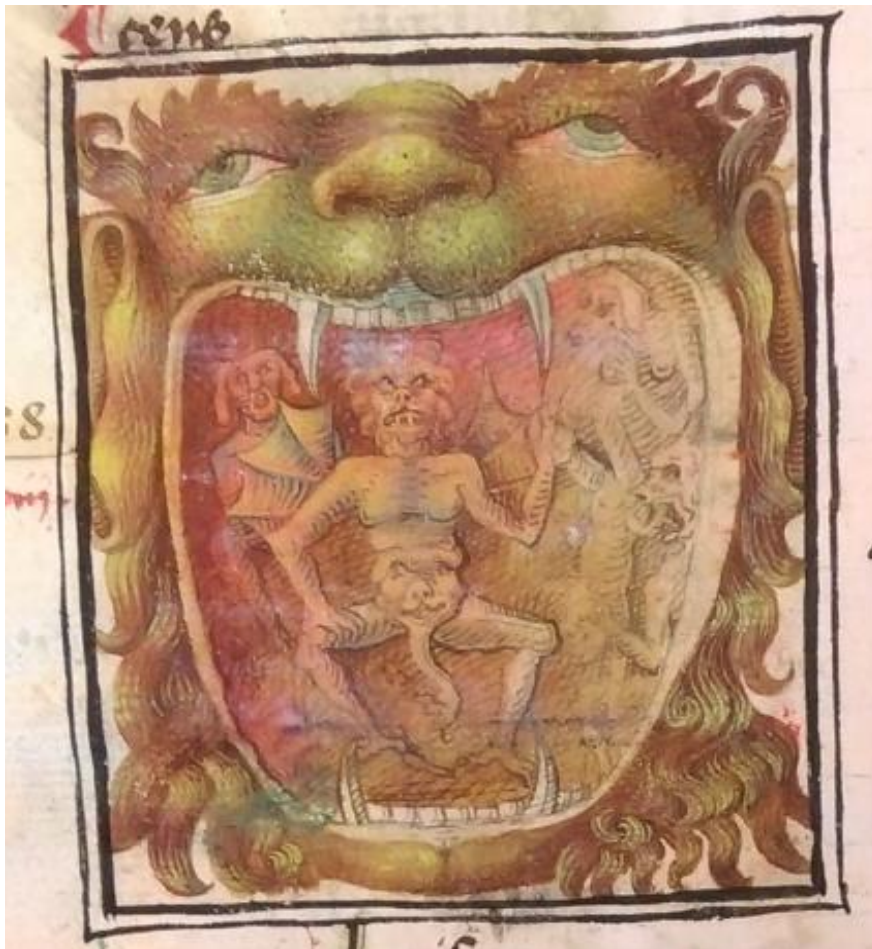


Fig. 22. Folio 66v. « Cy vient Sathan faire feste Lucifer de l'occision des innocens ».

⁵⁰² Jérôme Baschet, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*, École française de Rome, 1993, p. 243.

La présence de la gueule dans le manuscrit a le rôle de montrer aux chrétiens « l'horreur de la damnation »⁵⁰³ et met en évidence « la nature menaçante et destructrice de l'enfer »⁵⁰⁴. La répétition de cette image, légèrement différente de l'autre (fig.22⁵⁰⁵), accentue la grossièreté de l'univers infernal. L'épisode (v.5073-5144) présente la réjouissance des personnages suite au massacre des innocents. La distribution chaotique des traits physiques de Lucifer – deux têtes, ailes de chauve-souris et l'excroissance de l'organe génital – défie l'ordre naturel et dénote la dégradation extrême de ce lieu damné.

Les images que nous avons évoquées présentent aux lecteurs du manuscrit l'ambiance monstrueuse de l'enfer tout en provoquant de la répulsion. Les chrétiens ont toutes les raisons d'éviter ce monde en choisissant la conversion.

⁵⁰³ *Ibidem*, p. 285.

⁵⁰⁴ *Ibidem*.

⁵⁰⁵ « Cy vient Sathan faire feste Lucifer de l'occision des innocens ».

4.c.2. Suprématie du Christ sur les diables



Fig. 23. Folio 88v. Première tentation dans le désert. « Cy est comment le dyable tempta Jhesus empres ung grant mont de pierres disant qu'il les conuertesist en pain ».



Fig. 24. Folio 89r. Deuxième tentation dans le désert. « Cy est le dyable qui apporte Jhesus sur le pinacle du temple et dit ».



Fig. 25. Folio 90r. Troisième tentation dans le désert. « La dessus met il Jhesus sur une tres haulte montaigne et lui monstre de la toute la chevanche du monde et dit ».

Dans cette sous-partie nous allons nous intéresser au rôle des diables aux moments où ils quittent l'espace infernal et descendent dans le monde des humains. Le contact des diables avec la divinité a des conséquences défavorables pour les représentants de l'enfer. Les tentations du Christ dans le désert est le premier exemple que nous allons analyser. L'épisode est illustré par trois images et occupe 247 vers (v. 6809-7056). À chaque fois, le diable essaye d'agir sur le Christ en le déterminant de réaliser quelque chose mais échoue toujours. L'interaction des deux forces suppose un changement dans l'aspect physique des diables : en contact avec les hommes, les images figurent les démons dans une forme plus humaine (fig. 23⁵⁰⁶, 24⁵⁰⁷ et 25⁵⁰⁸) tout en gardant quelques éléments animaliers (pattes, cornes). L'échange des répliques met en avant la supériorité et la toute-puissance du Christ. Son pouvoir s'étend

⁵⁰⁶ « Cy est comment le dyable tempta Jhesus empres ung grant mont de pierres disant qu'il les conuertesist en pain ».

⁵⁰⁷ « Cy est le dyable qui apporte Jhesus sur le pinacle du temple et dit ».

⁵⁰⁸ « La dessus met il Jhesus sur une tres haulte montaigne et lui monstre de la toute la chevanche du monde et dit ».

sur tous les êtres, y compris les diables. Les ordres qu'il leur donne pendant les trois tentations relèvent cet aspect :

Tais toy, Sathan, plus ne parolles v. 6861
Mez moy jus, car c'est mon voloir
Soies à moy obeissans. v. 6936-6937
Ne parle plus contre ton sire v. 6928

Les réponses des diables confirment leur soumission envers Jésus. Ils sont forcés à obéir à Jésus et n'ont aucun pouvoir pour riposter :

Or sui je droit chetis meschans
Quant a cestui qui tant me griefve
Tant que paines le cuer me crieve
Me convient par force obeir ! v. 6938-6941.
Je ay presque le cuer fallly
De peur qu'ay eu de sa parolle v. 6872-6873.
Car je ne sçay quelz homs c'est la,
Mais a peu qu'il ne me creva
Le cuer de sa voix et parolle ! v. 7005-7007.



Fig. 26. Folio 100v. « Cy est la femme de Cananéa a genoux devant Jhesus et on tient la fille a deux gens, laquelle est demoniacque, mais au commandement de Jhesus le dyable ysi hors de son corps ».

Le fait que les démons « restent assujettis à la volonté divine »⁵⁰⁹ prouve qu'ils admettent la puissance du Christ envers eux. Leur autorité est limitée, et toutes les interventions entreprises contre la divinité finissent par échouer. Pour eux, le Christ représente lui aussi un « monstre », la personnification d'un pouvoir hors-norme. Un autre épisode qui présente l'obéissance du diable au pouvoir divin est le miracle que le Christ réalise pendant sa vie publique (v. 7865-7918). La fille de la Cananéenne, possédée par le diable, est guérie par Jésus. Cerbère s'enfuit, obligé de libérer la fille, et se soumet à la volonté du Seigneur⁵¹⁰ (fig.26). La présence divine est celle qui provoque la fuite, visible dans l'image : le démon a le regard dirigé vers Jésus, son intervention déclenchant sa peur. Les trois personnages qui soutiennent la fille qui a été possédée soulignent la gravité de la situation. La main levée en haut indique et montre le ciel, espace céleste par excellence, en opposition avec le diable, en train de fuir. Le personnage qui a le chapeau levé pour saluer Jésus reconnaît en lui l'autorité sur les diables. Ces gestes transmettent aux lecteurs des émotions : peur, joie, étonnement. Arrivé en enfer, Cerbère raconte à Lucifer ce qui vient de se passer en évoquant son impossibilité de se défendre :

Ung prophete m'a hors bouté
D'une fille que tourmentoie.
[...]
Mais oncques n'euch advis ne sens
Quant le prophete fist la croix
Sur moy et que j'oy sa voix,
Tantost fu content d'obeir. (v. 7893-7902)

⁵⁰⁹ Elyse Dupras, *Diabes et saints*, op. cit., p. 265.

⁵¹⁰ « Cy est la femme de Cananéa a genoux devant Jhesus et on tient la fille a deux gens, laquelle est demoniacque, mais au commandement de Jhesus le dyable ysi hors de son corps ».



Fig. 27. Folio 179r. « Cy est comment le diable vint a la femme en son dormant dire les parolles devant dictes ».

Conscients du fait qu'ils sont sur le point de perdre les hommes qui à présent se trouvent dans la captivité de l'enfer, les démons essayent de trouver des solutions. Satan expose le problème principal, les conséquences catastrophiques de l'éventuelle mort de Jésus : « Avisons, et soions d'accort/ Que ce Jhesus point ne soit mort/ Que ne perdons humain linage. » (v. 14161-14163). De manière paradoxale, les démons essayent de sauver Jésus. Lucifer propose à Satan de transmettre par « vision » à la femme de Pilate le message que Jésus ne doit pas être condamné à mort, car cela apporterait la « destruction de Pilate » (v. 14186). Le moment de l'action surprend Satan dans une forme animalière⁵¹¹ (fig. 27) et la femme de Pilate en train de dormir. Les deux espaces sont séparés visuellement par un rideau ; le diable pénètre dans l'intimité de la chambre afin de communiquer à la femme le message. Les démons agissent donc dans tous les endroits : l'intérieur de cet espace privé où se trouve la femme de Pilate s'oppose au lieu extérieur, public, où le Christ est tenté par le diable.

⁵¹¹ « Cy est comment le diable vint a la femme en son dormant dire les parolles devant dictes ».

Évidemment, les lecteurs savent que cette méthode n'a pas fonctionné. Les rêves provoqués par les démons ne réussissent pas à agir sur le déroulement de l'action. Jésus est condamné, a souffert la Passion et a été crucifié. Cela déclenche la colère de Satan, dans une scène qui n'a pas été illustrée visuellement (v. 18059 – 18231, 172 vers), une sorte de préparation de la descente aux limbes du Christ. Le choix de ne pas représenter l'interaction des démons après la Passion du Christ laisse l'option aux lecteurs de s'imaginer de quelle façon cela s'est réalisé en tenant compte des éléments déjà montrés dans le manuscrit. Les démons admettent leur défaite et anticipent ce qui se passera bientôt : « Tu verras ja bien tos venir/ Cellui qui nous venra tollir/ L'humain linage que tenons, / A tous jours mais le perderons, / Jamais sur eulx n'arons pouoir. » (Satan à Lucifer, v. 18083-18087) Lucifer analyse toutes les options qu'avait Satan afin d'éviter la mort du Christ (porter son âme dans l'enfer, ou de le sauver des mains des juifs), et Satan explique son impossibilité d'agir dans cette circonstance. Belzebuth et Cerbère proposent de bien fermer les portes « affin qu'ilz n'entrent pas dedens » (v. 18159). La victoire décisive du Christ a lieu au moment de sa descente dans l'enfer, épisode qui constitue le sujet d'un autre sous-chapitre.

4.c.3. Les refus de repentance



Fig. 28. Folio 71v. « Cy est Herode mors sur son lit et les dyables prendrent son ame ».

Dans ce sous-chapitre, nous allons traiter de l'espace infernal comme une possible destination finale des âmes des humains, lieu de damnation éternelle. Le mystère de la *Passion d'Arras* présente deux personnages qui, après avoir péché gravement, perdent tout espoir d'être pardonnés et par conséquent, se vouent aux diables. Hérode, après le massacre des Innocents et la nouvelle que son enfant a été tué aussi par ses soldats, tombe malade brusquement⁵¹² et appelle les diables pour l'accompagner dans sa mort⁵¹³. Dans ce bref épisode (v.5452-5534), le rôle des démons est important ; ils répondent joyeusement à l'appel d'Hérode : « Lyons ceste ame d'une chaine/ Portons le en tourment et paine,/ Traynons le

⁵¹² « Au sens clinique du terme, Hérode ne se suicide pas : son maréchal le retient de se frapper de son couteau, il regrette de ne pas avoir de corde pour se pendre. Il appelle les diables, il sent son âme partir, il l'expulse, elle sort. Satan, Astaroth et Cerberus la prennent comme des sages-femmes, puis ils la lient d'une chaîne pour l'emporter en enfer tout en la battant. », Jean-Pierre Bordier, *Le Jeu de la Passion*, op. cit., p. 596.

⁵¹³ « Dyables dampnés, traitres larrons,/ Venez [...] / A vous de tout je m'abandonne,/ Et corps et ame je vous donne », v. 5471-5474.

jusques en infer/ Et le portons a Lucifer ». (v. 5487-5490). L'image⁵¹⁴ (fig. 28) illustre Hérode allongé dans le lit et deux diables qui prennent son âme, incarnée en enfant. Cet aspect rappelle les crimes d'enfants dont Hérode est responsable et renforce sa culpabilité car c'est la raison pour laquelle il se trouve dans cette situation. La représentation de l'âme sous la forme d'un enfant est traditionnelle dans l'iconographie médiévale. L'aspect physique des diables présents est effrayant ; ils immobilisent l'âme « dampnée » (v. 5497), qu'ils portent ensuite en enfer afin de lui infliger des tourments affreux. Elle sera battue des « bastons » (v. 5502) et apportée dans la « cauldier » (v. 5504), dans un lieu spécifique : « Mettez le ou plus parfont d'infer,/ En plonc boullant et en metal,/ Faites lui souffrir tout le mal/ Que vous porrez, je vous en charge. » (v. 5510-5513) L'univers infernal est caractérisé par la souffrance⁵¹⁵ et est peuplé par des animaux répugnants : « Vecy gros crapaux et couleuvres,/ Serpens, laisardes et dragons,/ Araignes et escorpions » (v. 5522-5524).

Le désespoir d'Hérode, personnage qui a désiré la mort de Jésus enfant et a commis inutilement un crime épouvantable, peut être rapproché de l'affliction de Judas. Sa décision de se suicider est prise une fois que le disciple a essayé sans succès de sauver son maître et est convaincu de la gravité de la trahison qu'il a perpétrée. La scène s'étend sur 121 vers (v. 13065 – 13186). Contrairement à saint Pierre, qui a renié trois fois le Christ mais qui a su demander pardon, Judas perd tout espoir et n'essaye même pas de se repentir :

Oncques homs ne fist si mais fait !
 Du fait ne me repentiroy !
 Repentir ! je me penderoy,
 [...]
 Ja ne requerrai repentance,
 Ce fait cy est trop detestable. v. 13069-13074.

Il considère que sa trahison est trop exécrationnelle⁵¹⁶ pour qu'il puisse bénéficier du pardon de son Seigneur. Dans sa lamentation, le mot « trahison » n'est pas prononcé. Judas « s'applique à défaire tous les liens qui le rattachent à Dieu et à les remplacer par une allégeance au diable. Il [...] retire à Dieu sa foi et le renie [...] »⁵¹⁷ :

⁵¹⁴ « Cy est Herode mors sur son lit et les dyables prendrent son ame ».

⁵¹⁵ « Or alez le feu ratifier », v. 5526.

⁵¹⁶ « Le suicide est la preuve et le fruit du désespoir spirituel : Judas n'a pas cru à son pardon, ou n'a pas voulu le demander, il n'a pas recouru à la Pénitence. Il a péché plus gravement en se tuant qu'en trahissant, car la mort volontaire méprise le don de Dieu, prive sa miséricorde de toute possibilité d'agir. », Jean-Pierre Bordier, *Le Jeu de la Passion*, op. cit., p. 325.

⁵¹⁷ *Ibidem*, p. 345.

Ahors ! ahors ! ou es tu diable ?
[...]
Je sui en vo commandement !
Le diable je preng pour mon hoste
Et Dieu de ma credence j'oste. (v. 13075-13093).



Fig. 29. Folio 166r. « Adonc monte sur ung schut et se pend, et les diables lui effondrent sa pance ».

Satan répond à l'appel, et Judas décide de se pendre. L'image qui montre cette scène (fig. 29⁵¹⁸) figure le disciple pendu à un arbre, et un démon aux traits odieux. Judas parle jusqu'au dernier moment et décrit tout ce qu'il sent :

Ahors ! crever je sens mon ventre !
Ahors ! le diable dedans entre,
Qui me derompt mes boyaulx,
Car j'ay esté trop des loyaulx

⁵¹⁸ « Adonc monte sur ung schut et se pend, et les diables lui effondrent sa pance ».

[...]

Dampnés sui perpetuellement v. 13144-13150.

Satan et Cerbère cherchent longuement son âme dans le ventre, ils « se livrent à une chirurgie infernale »⁵¹⁹, ils répandent les entrailles, le moment de la découverte étant indiqué dans le texte : « Adonc l'effondre et trouve son ame » (pas d'image). Contrairement aux âmes des justes, qui sortent de leur souffle, les âmes des damnés sont situées en bas, dans le ventre. Le geste des diables permet de montrer un espace normalement invisible, l'intérieur du corps humain.

Les deux personnages, Hérode et Judas, dont la mort est volontaire et se réalise à peu près dans les mêmes conditions, sont des exemples négatifs pour les chrétiens⁵²⁰. Leur fin est odieuse et l'action des diables sur les corps des deux damnés accentue la laideur du péché. Toutefois, le texte offre aux lecteurs un exemple concret qui prouve les effets de la conversion et la force de la miséricorde divine. Il s'agit du bon larron crucifié à la droite du Christ⁵²¹ (v. 17556 – 17729), qui s'est converti au dernier instant, après une vie pleine de péchés. Le moment de sa mort provoque un débat entre saint Michel et les diables, ces derniers ne pouvant pas comprendre ce paradoxe : comment est-il possible qu'un homme qui a commis des péchés pendant toute sa vie, un délinquant, aille dans le paradis, invité par l'ange⁵²² ? Ses actions le condamnent à la souffrance éternelle : « Venir doit dedans no infer / [...] / Car pour les maulx qu'il perpeetra / Dampné avecques nous sera » (v. 17575-17578). En outre, les portes de l'Éden sont fermées, personne n'y peut entrer. Saint Michel explique avec beaucoup de patience l'acte sacrificiel du Christ, sa mort et le changement qui a lieu une fois la Rédemption réalisée. Les diables, Satan et Cerbère, ne sont pas convaincus et pensent pouvoir porter l'âme du larron dans l'enfer. Saint Jean a eu la même réaction d'étonnement à la vue de Dismas dans le paradis⁵²³, après l'épisode de la descente aux limbes du Christ. Le fait que le larron a précédé les justes – il est entré avant eux dans le jardin d'Éden – choque le saint. Son « geste de recul ou de protestation »⁵²⁴ est tempéré par le Christ⁵²⁵ : « Le nouveau régime, qui

⁵¹⁹ Jean-Pierre Bordier, *Le Jeu de la Passion*, op. cit., p. 596.

⁵²⁰ « Le désespoir, et le suicide qui en résulte parfois, sont considérés comme des péchés particulièrement graves : péchés contre la miséricorde divine et contre la Rédemption. Seuls les diables devraient désespérer, puisque leur éternelle damnation est assurée », Elyse Dupras, *Diables et saints*, op. cit., p. 158.

⁵²¹ Christiane Klapisch-Zuber, *Le voleur de paradis. Le Bon larron dans l'art et la société (XIV^e-XVI^e siècles)*, Paris, Alma Éditeur, 2015.

⁵²² « Veux tu avoir l'ame d'un larron ! / Oncques en sa vie bien ne fist. », v. 17570-17571.

⁵²³ « Entens a moy, dis, qui es tu, / Ne qui t'a donné tel vertu ? / Dis moy qui te puet avoir mis / Devant nous tous en paradis ? / Tu me sembles ung mais garçon, / Car t'as la veue d'un larron ; / Dy nous qui t'a cy fait venir. », v. 21116-21122.

⁵²⁴ Jean-Pierre Bordier, *Le Jeu de la Passion*, op. cit., p. 260.

⁵²⁵ « Jehan amis, n'en parle plus. », v. 21147.

ouvre le Paradis même à qui n'a fait preuve que de « contrition entière » (vv. 17636, 39) a de quoi surprendre les diables et aussi le plus héroïque et le plus sévère des saints »⁵²⁶.

Le rôle du bon larron est extrêmement important dans le cadre de la pièce. Il est la première personne qui profite immédiatement de la mort de Jésus. Ses derniers moments s'opposent complètement au reste de sa vie, aspect qui montre aux chrétiens ce qu'il faut faire afin de se sauver et arriver dans le paradis, malgré la quantité ou la gravité des péchés qu'ils ont commis auparavant. Cette scène donne l'espoir et indique le fait qu'il n'est jamais trop tard pour se repentir car Jésus est miséricordieux.

En conclusion, la représentation de l'espace démoniaque dans le manuscrit a le rôle de dissuader les lecteurs à commettre des péchés en les invitant à faire et choisir le Bien. La présence des démons dans le texte expose les dangers de la tentation, la laideur de l'enfer et la victoire permanente et irrévocable de la divinité sur ces êtres :

Dans les cas de possession comme ailleurs, les efforts des diables pour faire le mal échouent. Les mystères donnent le spectacle des échecs répétés des diables. Le possédé, en effet, est toujours libéré et le diable, toujours vaincu par le saint. Ce sont les diables, en réalité, qui se trouvent possédés ! Le spectacle de leur lamentable déconfiture contribue à marquer la victoire sans cesse renouvelée du christianisme sur les forces obscures du mal. Le spectacle théâtral lui-même, rituel d'une société partageant une même culture, marque cette conquête, qu'il célèbre en la donnant en spectacle. Le théâtre hagiographique la donne à voir s'exerçant sur les victimes idéales que sont les diables.⁵²⁷

⁵²⁶ Jean-Pierre Bordier, *Le Jeu de la Passion, op.cit.*, p. 261.

⁵²⁷ Elyse Dupras, « Les diables dans les mystères : fauteurs de désordre ou facteurs d'ordre? », *L'Annuaire théâtral*, 2008, (43-44), 31-43, <https://doi.org/10.7202/041704ar>, p. 40.

5. Conclusion générale

Le Mystère de la Passion d'Arras inaugure le genre des mystères, grands spectacles dédiés à la vie du Christ et des saints qui ont dominé le théâtre européen à la fin du Moyen Âge. Rédigé avant 1414, le texte est structuré en quatre journées et présente, par la mort et la résurrection de Jésus, l'essence du christianisme à des spectateurs qu'il se propose d'instruire. La *Passion* est conservée dans l'un des plus importants manuscrits enluminés du théâtre médiéval européen, utilisé sans doute pour la lecture dévote. L'unique copie connue, aujourd'hui l'un des trésors de la bibliothèque d'Arras, comprend aussi *Le mystère de la Vengeance* (la punition des juifs par Vespasien) et a joué un rôle essentiel dans la communication religieuse et théologique du XV^e siècle. Le manuscrit pouvait être lu à voix haute, collectivement ou individuellement. Les deux textes ont été écrits en vers, sur deux colonnes, occupent 484 feuillets et comprennent 349 miniatures, qui ont été réalisées à une certaine distance du lieu où le texte a été copié, ce qui ne permet pas d'évaluer si le montage texte-image a été conçu comme tel dès le départ. Le texte de *la Vengeance* contient 117 images et 14.544 vers, alors que la *Passion* compte 233 illustrations, 24.943 vers et 309 folios. Livre de grandes dimensions, il se trouve à l'Abbaye de Saint Vaast depuis le XVII^e siècle et les détails concernant la production, l'audience et la réception du manuscrit manquent car les archives ont brûlé.

Malgré ses qualités, le manuscrit d'Arras a peu intéressé les critiques, une raison possible pouvant être l'édition réalisée en 1891 par Jules Marie Richard. L'auteur n'a pas accordé beaucoup d'importance aux illustrations et parfois il a même omis de transcrire les rubriques d'images, en privant ainsi le lecteur moderne d'une vision complète du livre.

Afin de pouvoir étudier la manière dont *la religio* – notion centrale qui comprend le rapport texte-image, le rapport entre Dieu et les hommes et le lien entre le livre et la mémoire des lecteurs – est mise en évidence dans le manuscrit de *la Passion d'Arras*, nous avons divisé le travail en quatre parties. Tout d'abord, nous nous sommes intéressée à la production et à la réception du livre, en essayant de mettre en avant toutes les informations que nous avons actuellement sur ces aspects. Les témoignages extérieurs au livre faisant défaut, nous avons tenté de tenir compte des indices physiques présents dans le codex.

Le manuscrit est le résultat des travaux de deux scribes, qui utilisent la versification. Un seul passage en prose – l'annonce du recensement fait par Octavien – est présent dans la pièce. Généralement, le texte contient une illustration par folio ; à deux reprises seulement,

deux images sont localisées sur un même folio. Une place importante est occupée par les rubriques d'images, éléments qui guident le récepteur en lui offrant des explications supplémentaires sur l'action du texte. Toutefois, il y a des cas où les détails présentés dans le texte sont différents par rapport aux illustrations.

Nous avons pris en considération trois hypothèses concernant l'utilisation du manuscrit : souvenir d'une représentation, lecture dévote et usage privé dans le cadre d'une cour ou famille. Des recherches récentes avancent l'idée que le manuscrit a été utilisé pour la matérialisation du spectacle dans l'imagination du public par le biais de la lecture. La notion de lecture performative est très importante dans le cadre de notre travail.

Les trois parties suivantes traitent sur le but théologique de la pièce : le plan rédempteur du Christ et la manière dont cela se produit est le message essentiel que le texte veut transmettre aux lecteurs, en suscitant de l'émotion et en invitant les récepteurs à suivre la voie christique. La Rédemption, concept fondamental du christianisme, se réalise par le sacrifice suprême du Christ et représente le sujet primordial que tout chrétien doit connaître. Le manuscrit devient donc le lien entre Dieu et les hommes, une manière qui permet au public d'appréhender les mystères divins. L'expérience par la vue des événements de la vie du Christ a un impact significatif sur les récepteurs en provoquant des émotions fortes. Chaque épisode que nous avons choisi d'étudier utilise ses propres moyens afin de transmettre le caractère extraordinaire de la puissance du Christ, qui, malgré toute sa force, décide de s'humilier et de mourir afin de racheter l'humanité pécheresse.

Nous avons choisi de reprendre les mots du prédicateur au moment où il présente sa matière, au début de la pièce, pour les deuxième et troisième parties. Il organise l'action du texte en deux fractions, afin de lui donner une logique interne. D'abord, l'avènement du Christ sur terre – le passage de la divinité dans le monde des humains – est la première étape à franchir afin que la Rédemption soit réalisée. Nous avons sélectionné trois épisodes pour montrer comment l'arrivée de Jésus a été décidée et la façon dont à aucun moment le but essentiel de cette action n'a pas été oublié – le rachat.

Le procès de Paradis, épisode qui apparaît pour la première fois dans une pièce en français, justifie la nécessité de la Rédemption et se présente comme la personnification de la conscience divine. Plusieurs personnages allégoriques ont le rôle de montrer, par le texte et les images, de quelle façon le débat intérieur de Dieu a pu avoir lieu. Sous forme de confrontation verbale directe, les deux dames principales, Justice et Miséricorde, exposent chacune leur avis sur le destin de l'homme suite au péché d'Adam et Ève. Entre la punition éternelle et le pardon de l'homme, Dieu choisit la voie du milieu et satisfait les deux dames :

l'absolution du péché originel à la condition d'un acte violent, la mort subie par son propre Fils à la place des hommes. Une fois cette décision prise, il ne reste qu'à la mettre en pratique. La conception et la naissance du Seigneur marquent son origine divine, car ces deux événements ont lieu d'une façon extraordinaire : c'est l'Esprit Saint qui a été insufflé en Marie, future mère restant vierge même après l'accouchement. Au moment proprement dit de la naissance de l'enfant divin, l'accent est mis justement sur la virginité de Marie. Deux personnages qui voient l'enfant dans les premiers instants de sa vie témoignent aux lecteurs de la vérité de ce mystère. L'incrédulité d'une des sages-femmes a comme conséquence une punition temporaire – le dessèchement de la main, et son doute renforce le miracle pour les spectateurs. Le rapport texte-image favorise également la mise en avant des conditions dans lesquelles le Christ est né : une pauvreté absolue, en offrant à l'audience un exemple d'humilité, consolidé par la visite des bergers.

Même si l'enfant est d'origine divine et est né sans le péché originel, ses parents décident qu'il doit se soumettre à la loi de Moïse et respecter les coutumes, en réalisant les rituels de la circoncision et de la présentation au temple. L'épisode du massacre des Innocents met en avant la violence des crimes à travers trois exemples individuels illustrés, qui montrent à quel point cet acte a provoqué de la souffrance aux mères. Les meurtres ont été possibles à cause des rapports inégalitaires entre les deux catégories impliquées, les soldats et les mères sans défense. L'événement peut être mis en lien avec la future Passion du Christ, avec laquelle a en commun la notion de substitution. Les innocents meurent à la place de Jésus, tout comme Jésus va mourir à la place des hommes. La cruauté des scènes est transmise par des illustrations à forte intensité émotionnelle et par des détails des crimes minutieusement décrits dans le texte, créant un effet de réalisme. Cet épisode montre aussi la totale liberté humaine, car Dieu n'est pas intervenu afin d'empêcher le massacre.

La troisième partie, *Et occursus ejus usque ad summum*, contient quelques épisodes de l'âge adulte du Christ, événements qui conduisent au but final de la présence divine parmi les hommes, la Rédemption. Nous avons étudié la séparation que Jésus a choisie de faire afin de se présenter dans le temple et discuter avec les prêtres. Même si enfant, la sagesse et le comportement de Jésus dans ce contexte dépassent les limites de son âge. Ce geste représente le premier contact que le Christ a eu avec les autorités religieuses de son époque. Il ose réprimander les prêtres et les accuser du non-respect de la loi de Moïse, en dénonçant leur hypocrisie.

De toute la vie publique du Christ, nous avons choisi de traiter la Résurrection de Lazare car cet événement préfigure sa propre Résurrection. L'enterrement de Lazare devient

l'occasion d'une réflexion sur la condition mortelle des hommes, à laquelle personne ne peut échapper. Ce miracle extraordinaire choque l'assistance. Grâce à cet événement, Jésus montre son pouvoir absolu sur la mort et annonce le changement qui se réalisera une fois que le rachat se produira : la disparition physique ne représentera plus la fin de toute chose, car quiconque croira en lui, ne mourra jamais. La mort sera abolie et deviendra donc un passage vers le bonheur éternel.

L'épisode de la Passion du Christ souligne le caractère volontaire de son sacrifice. Au moment où les soldats viennent l'arrêter dans le jardin des oliviers, Jésus montre sa totale liberté : il pourrait utiliser tout son pouvoir afin d'échapper à ce destin, et pourtant il se livre tout seul à la mort. Néanmoins, afin de créer le contexte favorable à sa condamnation à mort, il faut des responsables. Paradoxalement, les personnes à cause desquelles le Christ a été condamné à mort contribuent au salut de l'humanité. Toutefois, les juifs ont agi selon leur propre volonté, Dieu n'exerçant aucune influence sur leur jugement. L'élément déclencheur a été l'intervention de Judas, disciple de Jésus qui décide de trahir son maître. Son geste a été nécessaire pour l'économie du salut car il provoque l'arrestation et la mort du Christ.

La communication de la violence subie par le Christ se réalise à travers le texte et les images. La pièce explicite et détaille chacune des souffrances endurées par la victime innocente, tandis que dans les illustrations la violence est traduite par des gestes. Cela offre aux récepteurs la possibilité d'imaginer à quel point s'est manifestée la brutalité des bourreaux envers Jésus, dont l'attitude est résignée. Néanmoins, seulement à travers la violence la Rédemption des hommes se réalisera. Elle devient donc un outil grâce auquel le péché originel sera effacé.

La répétition visuelle de la crucifixion crée un effet de persuasion aux récepteurs des images. La présence des deux larrons aux côtés du Christ, un qui croit et l'autre qui doute, incite les lecteurs à croire, par la démonstration, qu'il n'est jamais trop tard pour se repentir. Le bon larron déclare sa foi dans le Christ aux derniers instants de sa vie et après sa mort, il est récompensé par une place au Paradis.

Immédiatement après sa mort, les conséquences du sacrifice salvateur du Christ se concrétisent par le voyage qu'il fait dans les ténèbres afin de faire sortir les justes et les inviter dans le Paradis. Les contrastes spatiaux que suppose ce passage montre à l'auditoire le changement radical qui est en train de se produire. Les illustrations soulignent l'obscurité de l'enfer, monde où gouverne la souffrance physique des âmes, les cris et les insultes. Ensuite, une fois le passage réalisé, les conditions changent et l'espace devient plus lumineux et plus

joyeux. Les prophètes chantent et louent le Seigneur en lui remerciant pour son geste salvateur.

La Résurrection du Christ, dogme fondamental de la théologie chrétienne, représente un miracle extraordinaire que ses proches acceptent avec difficulté. Dans la pièce d'Arras, le doute constitue l'élément le plus important qui aide les personnages théâtraux et les récepteurs du manuscrit à saisir la vérité de cet événement. Tout d'abord, la Résurrection se manifeste de manière concrète par une absence corporelle : le tombeau vide est le premier signe que les disciples et les trois Marie découvrent. Il faut que le Ressuscité apparaisse à maintes reprises aux divers personnages, afin que le miracle soit accepté par eux. Toutefois, le doute du saint Thomas renforce encore une fois le caractère miraculeux de l'événement. Le disciple a besoin d'une confirmation visuelle et palpable afin de croire, chose qu'il obtient. Cet épisode a le rôle de transmettre à l'auditoire un message important : il faut croire sans voir.

L'Ascension, ultime étape de la vie du Christ sur terre, suppose la préparation des apôtres à l'événement suivant – la descente du saint Esprit, pour qu'ensuite ils se déplacent en toute terre pour prêcher la parole de Dieu. Le Christ continuera à être présent parmi ses disciples sous d'autres formes (l'Eucharistie).

La dernière partie contient trois thèmes, qui sont aussi des scènes-pivots dans la dramaturgie de la pièce. Nous considérons en effet que ces scènes illustrent la notion de *religio* en donnant à comprendre le lien entre la terre et le ciel. Pour commencer, nous avons tenté d'étudier comment la Trinité, dogme très important du christianisme, est donnée à voir à l'auditoire. Ce mystère, difficilement compréhensible pour les hommes, a été simplifié : la figure du Père substitue les trois personnes. Le Père et le Fils sont les personnes les plus communes, facilement représentables. Étant donné que le Fils est l'image de son Père, les deux figures sont interchangeables dans le sens où l'enfant divin, au moment de sa naissance dans l'étable de Bethléem, a été désigné en tant que « père ». Inversement, au moment du procès du Paradis, Sapience propose au Roi divin de devenir homme et racheter les humains, chose que fera ensuite le Fils. La distinction entre les deux personnes n'est donc pas très accentuée dans le texte. Quant au Saint Esprit, il apparaît plusieurs fois dans le discours textuel, mais sa présence fait défaut dans les illustrations, par exemple au moment du baptême du Christ. La seule image où la troisième personne trinitaire se manifeste est la Pentecôte, événement où sa présence est marquée par une colombe.

Le rôle de la prédication dans le cadre de notre pièce est très important. Le prédicateur, qui débute et termine toutes les quatre journées à l'exception de la deuxième,

guide le public dans la compréhension de l'action, incite à la prière et à la dévotion à la Vierge Marie. Il renforce par son discours la « démonstration » de l'histoire du salut, perçue par la vue, en expliquant des notions essentielles, comme le mystère de la Transsubstantiation et en utilisant des procédés didactiques. L'audience appartient à deux registres différents : d'une part, les récepteurs du message à l'intérieur de la pièce et d'autre part, les lecteurs/spectateurs du manuscrit.

En dernier lieu, les personnages diaboliques sont présents tout au long de *la Passion d'Arras*. Ils se caractérisent par l'agressivité verbale et physique, la laideur et le désordre, leur rôle étant de tenter les hommes. Les illustrations montrant l'espace infernal ont un but didactique, dans le sens où elles donnent à voir la monstruosité de la géhenne et incitent les récepteurs à l'éviter à tout prix. En outre, la confrontation entre les deux pouvoirs à l'intérieur de la pièce finit toujours avec la victoire du Bien, celle du Christ. Les cas d'Hérode et de Judas, qui ont choisi l'enfer comme destination finale de leurs âmes, sont des exemples qui contribuent à la persuasion textuelle et visuelle des lecteurs.

À travers notre travail, nous espérons avoir montré l'importance des objets plurimédiatiques que sont les manuscrits de théâtre à dimension performancielle au XV^e siècle. Notre lecture constitue une première esquisse. Afin de comprendre la manière dont la communication se réalise à travers la notion polysémique de *religio* dans ces manuscrits, il est nécessaire de continuer à proposer des lectures comparées de ces *codices*.

6. Bibliographie

6.a. Sources

6.a.1. Manuscrits

Arnoul Gréban, *Le Mystère de la Passion*, Paris, Arsenal, MS 6431 ;

Eustache Marcadé, *Le Mystère de la Passion*, MS 697 de la Bibliothèque d'Arras ;

6.a.2. Imprimés

Anselme de Cantorbéry, *Pourquoi Dieu s'est fait homme*, Paris, Éditions du Cerf, 1963 ;

- *Le grammairien. De la vérité. La liberté du choix. La chute du diable*, introductions, traductions et notes par Alain Galonnier, Michel Corbin et Rémy de Ravinel, Paris, Éditions du Cerf, 1986 ;

- *De Libertate arbitrii*, Paris, M. Corbin éd., 1986 ;

- *L'Accord de la prescience, de la prédestination et de la grâce de Dieu avec le libre arbitre*, s.d. M. CORBIN, L'œuvre d'Anselme de Cantorbéry, tome V, Paris, Cerf, 1988, p. 149-243 ;

Œuvres de Saint Augustin, 16, La Trinité, Livres VIII-XV, Texte de l'édition bénédictine, Traduction par P. Agaësse, S. J., Institut d'Études Augustiniennes, 1997 ;

Œuvres de Saint Augustin, 15, La Trinité, Livres I-VII, Texte de l'édition bénédictine, Traduction et notes par M. Mellet, O. P. et Th. Camelot, Institut d'Études Augustiniennes, 1997 ;

Saint Augustin. Dialogues philosophiques, traduits par R. Jolivet, P. De Labriolle, F.-J. Thonnard, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 1955 ;

Bernard de Clairvaux, *L'amour de Dieu. La grâce et le libre arbitre*, introductions, traductions, notes et index par Françoise Callerot, Marie-Imelda Huille, Jean Christophe, Paul Verdeyen, Paris, Éditions du Cerf, 1993 ;

Bible en ligne, LA BIBLE - Bible en ligne - Enseignement biblique (bible-en-ligne.net) ;

Cherix, Pierre, *Évangile de Judas*. Codex Tchacos (traduction, texte, index analytique), Copticherix, 2007-2012 ;

- Écrits apocryphes chrétiens*, II, édition publiée sous la direction de Pierre Geoltrain et Jean-Daniel Kaestli, Paris, Gallimard, 2005 ;
- Évangile de l'Enfance du Pseudo-Matthieu*, texte traduit, présenté et annoté par Jan Gijssels, dans *Écrits apocryphes chrétiens I*, édition publiée sous la direction de François Bovon et Pierre Geoltrain, Paris, Gallimard, 1997 ;
- Le mystère de la Passion d'Arnoul Gréban*, publié d'après les manuscrits de Paris avec une introduction et un glossaire par Gaston Paris et Gaston Reynaud, Paris, Librairie Éditeur F. Vieweg, 1878 ;
- Le mystère de la Passion de Jésus-Christ de Jean Michel*, (Angers 1486), édité par Omer Jodogne, Gembloux, Duculot, 1959.
- Le mystère de la Passion*, texte du manuscrit 697 de la Bibliothèque d'Arras publié par Jules-Marie Richard, Arras, Imprimerie de la Société du Pas-de-Calais, 1891 ;
- Le pèlerinage de Jésus-Christ* de Guillaume de Deguileville, Edited by J. J. Stürzinger, London, Nichols for The Roxburghe Club, 1897, 372 p.
- Saint Thomas d'Aquin*, sous la direction de Thierry-Dominique Humbrecht, Paris, Éditions du Cerf, 2010 ;

6.b. Études

- A companion to the study of St. Augustine*, edited by Roy W. Battenhouse, New York, Oxford University Press, 1969 ;
- Accarie, Maurice, *Le théâtre sacré de la fin du Moyen Âge. Étude sur le sens moral de la Passion de Jean Michel*, Genève, Droz, 1979 ;
- Aebischer, Paul, *Neuf études sur le théâtre médiéval*, Genève, Droz, 1972 ;
- Albert, Marie-Aude, *Judas Iscariote ou les Avatars littéraires du douzième apôtre* (Leonid Andreev, Maksimilian Vološin, Paul Claudel), in *Revue des études slaves*, tome 71, fascicule 2, 1999. pp. 359-375, DOI : 10.3406/slave.1999.6600 www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1999_num_71_2_6600 ;
- Arasse, Daniel, « Entre dévotion et culture : fonctions de l'image religieuse au XV^e siècle », in *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII^e au XV^e siècle*, Actes de table ronde de Rome (22-23 juin 1979), Rome, École Française de Rome, 1981, pp. 131-146 ;

- Arras au Moyen Âge. Histoire et Littérature*, éd. Jean-Pierre Martin et Marie-Madeleine Castellani, Arras, Artois Presses Université, 1994 ;
- Aubailly, Jean-Claude, « Théâtre médiéval et fêtes calendaires », in *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°11/1, 1980. La littérature populaire aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles. Actes du deuxième colloque de Goutelas (21-23 septembre 1979) sous la direction de Henri Weber, Claude Longeon et Claude Mont. pp. 5-12. DOI : <https://doi.org/10.3406/rhren.1980.1159>www.persee.fr/doc/rhren_0181-6799_1980_num_11_1_1159 ;
- Avril, François, « Une curieuse illustration de la Fête-Dieu. L'iconographie du Christ prêtre élevant l'hostie et sa diffusion », *Rituels. Mélanges offerts au Père Gy, o.p.*, Paris, Cerf, 1990, p. 39-54 ;
- *L'enluminure à l'époque gothique : 1200-1420*, Paris, Bibliothèque de l'image, 1995 ;
- Bapst, Germain, *Essai sur l'histoire du théâtre : la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, Hachette, 1893 ;
- Baschet, Jérôme, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*, École française de Rome, 1993 ;
- *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008 ;
- Baum, Paull Franklin, « The Mediæval Legend of Judas Iscariot », *PMLA*, Vol. 31, No. 3, 1916, pp. 481-632 ;
- Beaune, Colette, *Les manuscrits des rois de France au Moyen Âge*, Paris, Bibliothèque de l'Image, 1989 ;
- Bériou, Nicole, « La prédication aux derniers siècles du Moyen Âge », *Communications*, 72, 2002, p. 113-127 ;
- Bernard, Jacques, *Le blasphème de Jésus*, Paris, Parole et Silence, 2007 ;
- Bible et philosophie. Les lumières de la raison*, édité par Françoise Mies, Presses Universitaires de Namur, 2007 ;
- Billiet, Frédéric, « Entendre les paysages sonores du Moyen Âge à la Renaissance. L'approche musicologique », dans *Les paysages sonores du Moyen Âge à la Renaissance*, sous la direction de Laurent Hablot et Laurent Vissière, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 19-38 ;
- Blanc, Monique, *Voyages en enfer. De l'art paléochrétien à nos jours*, Citadelles et Mazenod, 2004 ;

- Bœspflug, François, « La vision de la Trinité de Norbert de Xanta et de Rupert de Deutz », in *Revue des Sciences Religieuses*, tome 71, fascicule 2, 1997, pp. 205-229. DOI : <https://doi.org/10.3406/rscir.1997.3400> www.persee.fr/doc/rscir_0035-2217_1997_num_71_2_3400 ;
- « La Trinité à l'heure de la mort », *Cahiers de recherches médiévales*, 8, 2001. URL : <http://crm.revues.org/389> ; DOI : 10.4000/crm.389 ;
 - *La Trinité dans l'art d'Occident (1400-1460). Sept chefs-d'œuvre de la peinture*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2^{ème} édition, 2006 ;
 - *Dieu et ses images. Une histoire de l'Éternel dans l'art*, Montrouge, Bayard Editions, 2008 ;
 - *Le Dieu des peintres et des sculpteurs. L'invisible incarné*, Paris, Hazan, 2010 ;
 - *Dieu dans l'art à la fin du Moyen Âge*, Genève, Librairie Droz, 2012 ;
- Bœspflug, François, Zaluska, Yolanta, « Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV^e Concile du Latran (1215) », *Cahiers de civilisation médiévale*, 37^e année (n°147), Juillet-septembre 1994, p. 181-240, DOI : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1994.2591> ;
- Bonicel, Matthieu et Lavéant, Katell, « Le théâtre de la ville : pour une histoire sociale des représentations dramatiques », *Médiévales*, 59 | automne 2010, URL : <http://journals.openedition.org/medievales/6088> ; DOI : 10.4000/medievales.6088 ;
- Boquet, Damien, *Le libre arbitre comme image de Dieu. L'anthropologie volontariste de Bernard de Clairvaux*, *Collectanea Cisterciensia* 65 (2003), p. 179-192 ;
- Bordier, Jean-Pierre, « Art du faux, miroir du vrai. Les mystères de la Passion (XV^e siècle). », dans *Spectacle and Image in Renaissance Europe*, 1993, p. 60-79 ;
- « Eustache Marcadé, auteur de la *Passion d'Arras* et de la *Vengeance Notre Seigneur* », dans *Arras au Moyen Âge. Histoire et Littérature*, éd. Jean-Pierre Martin et Marie-Madeleine Castellani, Arras, Artois Presses Université, 1994, p. 197-218 ;
 - *Le jeu de la passion : le message chrétien et le théâtre français (XIII^e – XVI^e s.)*, Paris, Champion, 1998 ;
 - « La violence du mystère », *Littératures classiques*, 2010/3 (N°73), p. 95-108. DOI : 10.3917/licla.073.0095. URL : <https://www.cairn-int.info/revue-litteratures-classiques1-2010-3-page-95.htm> ;
 - « Réflexions sur la fonction sociale du jeu théâtral au Moyen Âge », dans *Homo Ludens, Homo Loquens. El juego y la palabra en la Edad Media*, 2014, p. 17-38 ;

- Bottineau-Fuchs, Yves, *Peindre en France au XV^e siècle*, Arles, Actes Sud, 2006 ;
- Bouhaïk-Gironès, Marie, « Comment faire l'histoire de l'acteur au Moyen Âge ? », *Médiévales*, 59 | automne 2010, URL : <http://journals.openedition.org/medievales/6109> ; DOI : 10.4000/medievales.6109 ;
- « Le théâtre de l'Église (XII^e-XVI^e siècles) », dans *Le théâtre de l'Église (XII^e-XVI^e siècles)*, Paris, LAMOP, 2011 ;
- Bouhaïk-Gironès, Marie, Doudet, Estelle, « L'auteur comme *praxis*. Un dialogue disciplinaire sur la fabrique du théâtre », *Perspectives médiévales* 35 | 2014, URL : <http://peme.revues.org/4142> ; DOI : 10.4000/peme.4142 ;
- Boulnois, Olivier, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge. V^e-XVI^e siècle*, Paris, Seuil, 2008 ;
- Bouteiller, Agnès Le, « Le procès de paradis du Pèlerinage de Jésus-Christ : un débat allégorique, juridique et théologique porté au seuil de la dramatisation », in *Guillaume de Digulleville : Les Pèlerinages allégoriques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008. DOI : 10.4000/books.pur.35106, consulté le 24 mai 2017 ;
- Boutet, Dominique, *Histoire de la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2003 ;
- Brantley, Jessica, *Reading in the wilderness. Private devotion and public performance in late Medieval England*, Chicago et Londres, The University of Chicago, 2007 ;
- Bréhier, Louis, *L'art chrétien. Son développement iconographique des origines à nos jours*, Paris, Librairie Renouard H. Laurens, 1918 ;
- Brown, Raymond E., *La mort du Messie. Encyclopédie de la Passion du Christ, de Gethsémani au tombeau. Un commentaire des récits de la Passion dans les quatre Évangiles*, Paris, Bayard, 2005 ;
- Burns, J. Patout, « The concept of satisfaction in Medieval Redemption Theory », *Theological Studies* 36, 1975, pp. 285-304 ;
- Caillois, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1988 ;
- Camille, Michael, *Images dans les marges : aux limites de l'art médiéval*, Paris, Gallimard, 1997 ;
- Camus, Albert, *La chute*, Paris, Gallimard, 1956 ;
- Casagrande, Carla et Vecchio, Silvana, *Les péchés de la langue : discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*, Paris, Cerf, 1991 ;
- Cassagnes-Brouquet, Sophie, *La passion du livre au Moyen Âge*, Rennes, Éditions Ouest France, 2008 ;

- Cerquiglini, Bernard, *La Parole médiévale*, Paris, Minuit, 1981 ;
- Charland, Thomas-Marie, *Artes praedicandi. Contribution à l'histoire de la rhétorique au Moyen Âge*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1936 ;
- Chew, Samuel, *The Virtues Reconciled. An Iconographic Study*, Toronto, The University of Toronto Press, 1947 ;
- Christianizing Peoples and Converting Individuals*, International Medieval Research 7, dir. Guyda Armstrong et Ian Wood, Turnhout, Brepols, 2000 ;
- Clark, Robert, Sheingorn, Pamela, « Performative Reading: The Illustrated Manuscripts of Gréban's *Mystère de la Passion* », *European Medieval Drama* 6 (2002), p. 129–154 ;
- « Ces Mots Icy Verrez Juer : Performative Presence and Social Life in the Arras Passion Manuscript », *The Social Life of Illumination, Manuscripts, Images and Communities in the Late Middle Ages*, éditeurs Joyce Coleman, Mark Cruse et Kathryn Smith, Turnhout, Brepols, 2013 ;
- Cohen, Gustave, *Le théâtre en France au Moyen Âge. Le théâtre religieux*, Paris, Rieder, 1928 ;
- *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1951 ;
 - « Le personnage de Marie Madeleine dans le drame religieux français du Moyen Âge », *Convivium* 24, 1956, pp. 15-21 ;
 - *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1956 ;
- Convaincre et persuader. Communication et propagande aux XII^e-XIII^e siècles*, dir. Martin Aurell, Poitiers, CESCUM, 2007 ;
- Cornagliotti, Anna, « Apocryphes et mystères », pp. 67-78, in Gari R. Muller (éd.), *Le théâtre au Moyen Âge. Actes du deuxième colloque de la Société Internationale d'étude du théâtre médiéval*, Alençon, 11-14 juillet 1977, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1981 ;
- Cornu, Mathilde, « Vaincre l'enfer sur scène. Les diableries dans le Mystère des Actes des apôtres », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA*, 20.2 | 2016, URL : <http://cem.revues.org/14575>. DOI : 10.4000/cem.14575 ;
- Crotty Nicholas, « The redemptive role of Christ's Resurrection », *The Thomist* 25, 1962, pp. 54-106 ;
- Daguet, François, *Théologie du dessein divin chez Thomas d'Aquin. Finis omnium Ecclesia*, Paris, Vrin, 2003 ;

- Dambreville, Stéphane Caro, « Le corps divin : entre représentation "imagée" et "langagière" », *Corps humains, corps divins*, Paris, France, 2008 ;
- De Landsberg, Jacques, *L'art en croix. Le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2001 ;
- De Mérindol, Christian, « Nouvelles réflexions sur le rôle de l'image dans les manuscrits (XIV^e-XV^e siècle) », dans *L'iconographie. Études sur les rapports entre textes et images dans l'Occident médiéval*, Cahiers du Léopard d'or, Paris, Éditions du Léopard d'or, 2001, p. 277-307 ;
- Delage, Étienne, « La Descente du Christ aux enfers et la cathédrale de Faras. Genèse et développement d'un thème iconographique », in *École pratique des hautes études*, Section des sciences religieuses. Annuaire, Tome 105, 1996. pp. 521-524. doi : <https://doi.org/10.3406/ephe.1996.12683>https://www.persee.fr/doc/ephe_0000-0002_1996_num_109_105_12683 ;
- Delcorno, Carlo, « Liturgie et art de bien prêcher (XIII^e – XV^e siècles) », in *Prédication et liturgie au Moyen Âge*, dir. Nicole Bériou et Franco Morenzoni, Turnhout, Brepols, 2008, p. 201-223 ;
- Delisle, Léopold, « Recherches sur l'ancienne bibliothèque de Corbie » dans *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1860, tome 21. pp. 393-439. doi : <https://doi.org/10.3406/bec.1860.461626> https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1860_num_21_1_461626 ;
- Des signes dans l'image. Usages et fonctions de l'attribut dans l'iconographie médiévale* (du Concile de Nicée au Concile de Trente), édités par Michel Pastoureau et Olga Vassilieva-Codognet, Actes du Colloque de l'EPHE, Paris, INHA, 23-24 mars 2007, Turnhout, Brepols, 2014 ;
- Desobry, Jean, « Moine, juriste et compositeur de théâtre : Eustache Marcadé († 1440) », *Bulletin trimestriel de la Société des antiquaires de Picardie*, 1967, p. 145-161 ;
- Dessi, Rosa Maria, *Prêcher la paix et discipliner la société : Italie, France, Angleterre (XIII^e - XV^e siècle)*, Turnhout, Brepols, 2005 ;
- Didi-Huberman, Georges, *L'image ouverte. Motifs de l'Incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007 ;
- Didron, Adolphe-Napoléon, *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*, Paris, Imprimerie royale, 1843 ;
- Dittmar, Pierre-Olivier, « Lapsus figuræ. Notes sur l'erreur iconographique », *Quand l'image relit le texte. Regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, édité par Sandrine

Hériché-Pradeau, Maud Perez-Simon, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 319-335 ;

- « La puanteur du ressuscité », *Terrain*, 66, octobre 2016. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/16050> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/terrain.16050> ;

Dominguez, Véronique, « Les gestes de Marie dans les mystères de la Passion : les Planctus dans la Passion du Palatinus, la Passion Nostre Seigneur et la Passion de Gréban », in *Le geste et les gestes au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1998 <http://books.openedition.org/pup/3505>, ISBN : 9782821836938. DOI : 10.4000/books.pup.3505 ;

- « „Veoir l’invisible” au théâtre : les mystères de la foi dans quelques mystères de la Passion », p. 111-134, dans *Par la vue et par l’ouïe : littérature du Moyen Âge et de la Renaissance*, éd. Gally, Michèle, Jourde, Michel, Fontenay-aux-Roses, ENS Éd., 1999 ;
- « Une expérience de Dieu : mystique et théâtre dans la quatrième journée du *Mystère de la Passion* d’Arnoul Gréban », *European Medieval Drama*, vol. 5, 2002, p. 1-15 ;
- « La vision et le don : la représentation de la Trinité dans le *Mystère de la Passion* d’Arnoul Gréban », *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance. Actes du XLV^e Colloque International d’Études Humanistes 01-06 juillet 2002*, édités par Jean-Pierre Bordier et André Lascombes, Turnhout, Brepols, p. 99-123 ;
- « Marie-Madeleine au miroir : L’édification au spectacle dans le *Mystère de la Passion* de Jehan Michel (1486) » dans *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, <http://books.openedition.org/pur/31902>, ISBN : 9782753546103. DOI : 10.4000/books.pur.31902 ;
- *La scène et la Croix. Le jeu de l’acteur dans les Passions dramatiques françaises (XIV^e-XVI^e)*, Turnhout, Brepols, 2007 ;
- « À propos du théâtre médiéval aujourd’hui », *Le Moyen Âge* 2009/1 (Tome CXV), p. 139-146, URL : www.cairn.info/revue-le-moyen-age-2009-1-page-139.htm, DOI 10.3917/rma.151.0139 ;

Doudet, Estelle, « Le théâtre à Arras au XIII^e siècle », *L’information littéraire*, 2008/3 (Vol. 60), p. 15-20. DOI : 10.3917/inli.603.0015. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2008-3-page-15.htm> ;

- « Guillaume de Digulleville. *Les pèlerinages allégoriques*, éd. Frédéric Duval et Fabienne Pomel », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 2008, URL <http://crm.revues.org/11353> ;
- « Théâtre de masques : allégories et déguisements sur la scène comique française des XV^e et XVI^e siècles. », *Apparence(s)* 2 | 2008. URL : <http://journals.openedition.org/apparences/433> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/apparences.433> ;
- « Statut et figures de la voix satirique dans le théâtre polémique français, 1450-1540 » dans *Le théâtre polémique français (1450-1550)*, dir. Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans, Katell Lavéant, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 15-31 ;
- « Par le non connu à l'homme, désignations et signatures de l'auteur, du XIII^e au XVI^e siècle » dans *Constitution du champ littéraire : limites, intersections, déplacements*, dir. Pierre Chiron, Paris, L'Harmattan, 2008. pp. 105-124 ;
- « La catastrophe dans le théâtre politique français (1460-1550) : moteur du spectacle, frontière de l'indicible », *European Medieval Drama*, vol. 14, 2010, pp. 47-71 ;
- « Y a-t-il un théâtre politique au Moyen Âge ? », dans *Théâtre et politique, les alternatives de l'engagement*, dir. Ioana Galleron, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 19-36 ;
- « Jean Gerson, prédicateur et auctor dramatique : du sermon au théâtre scolaire », dans *Prédication et performance du XII^e au XVI^e siècle*, éd. Marie Bouhaïk-Gironès et Marie Anne Polo de Beaulieu, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 121-146 ;
- « De la mise en scène du scandale au scandale de la représentation, les moralités dramatiques d'expression française (XV^e-XVI^e siècles) », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 25 | 2013, 237-252 ;
- « Esthétique du rapport : l'habit des allégories au théâtre (XV^e-XVI^e siècle) », dans *Voir l'habit : discours et images du vêtement du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, dir. Pascale Mounier et Danièle Duport, Peter Lang, 2014, p. 243-256 ;
- « Medieval Theater as Medium: a Survey in Media Archaeology », *Studia litterarum*, IMLI, Moscou, 2017, 2 (1), pp. 44-61. [ff10.22455/2500-4247-2017-2-1-44-61](https://doi.org/10.22455/2500-4247-2017-2-1-44-61). hal-02306268 ;
- « Moyen Âge et archéologie des media. Vers un nouveau temps profond des arts et des imaginaires de la communication », dans *Fabula-LhT*, n° 20, « Le Moyen Âge pour laboratoire », dir. Florent Coste et Amandine Mussou, janvier 2018, URL : <http://www.fabula.org/lht/20/doudet.html> ;

- « L’histoire est une littérature médiévale », *Médiévales* 74 | printemps 2018. URL : <http://journals.openedition.org/medievales/8699> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/medievales.8699> ;
- *Moralités et jeux moraux, le théâtre allégorique en français, XVe-XVIe s.*, Classiques Garnier, Paris, 2019 ;
- « Une archéologie des media au Moyen Âge est-elle possible ? Le cas du théâtre allégorique », dans *Le Texte médiéval dans le processus de communication*, dir. Ludmila Evdokimova, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 35-47 ;
- « Hantologies médiévales : les écritures du spectacle face à l’archéologie des média », TrOPICS, Université de La Réunion, 2020, *Le Moyen Âge mort vivant*, pp. 05-19. [ff10.26171/tropics_0901](https://doi.org/10.26171/tropics_0901). [hal-02981429](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02981429) ;

Dragomirescu, Corneliu, « Un guide dans le livre : Prescheur / meneur du jeu / auteur dans les manuscrits enluminés des mystères », *European Medieval Drama* vol. 12 (2008), p. 1-47 ;

- « Vers une typologie des images du théâtre médiéval », *Médiévales* 59 | automne 2010, URL : <http://journals.openedition.org/medievales/6074> ; DOI : [10.4000/medievales.6074](https://doi.org/10.4000/medievales.6074) ;
- « Gestures as Performance Markers in French Illuminated Mystery Play Manuscripts: The Case of the *Vengeance Nostre Seigneur* in MS Arras, Bibl. Mun. 697 », in *Viator* vol. 41, 2 (2010) p. 271-300 ;
- « Des deux morts et trois naissances: images de théâtre et images pour le théâtre à la fin du Moyen Âge », dans *La performance des images*, 2010, p. 195-207 ;
- « La Production d’un sens nouveau : images et rubriques face au texte dramatique dans les manuscrits médiévaux », dans *Efficacité / Efficacy*, Leiden, The Netherlands : Brill, 2011, https://doi.org/10.1163/9789401200738_005, pp. 39–56 ;
- « Construction et rôle des personnages de messagers dans les manuscrits de mystères pour la lecture : le cas de *La Vengeance Nostre Seigneur* d'Eustache Marcadé », in *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge*, 2011, p. 37-62 ;

Droit et Violence dans la littérature du Moyen Âge, études réunies par Philippe Haugeard et Muriel Ott, Paris, Classiques Garnier, 2013 ;

DuBruck Edelgard, « Thomas Aquinas and medieval demonology », *Michigan Academician* 7, 1974, pp. 167-183 ;

- « The Devil and Hell in Medieval French Drama : Prolegomena », In: *Romania*, tome 100 n°398, 1979. pp. 165-179. doi : <https://doi.org/10.3406/roma.1979.1970> ; https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1979_num_100_398_1970 ;
 - « The death of Christ in French Passion Plays of the late Middle Ages : its aspects and sociological implications », in *Dies illa. Death in the Middle Ages*. Proceedings of the 1983 Manchester Colloquium, *Vinaver Studies in French*, 1, Manchester, Cairns, 1984, p. 81 – 95 ;
- Duchesne, Louis, « La légende de Sainte Marie-Madeleine », in *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, Tome 5, N°17, 1893. pp. 1-33. DOI : <https://doi.org/10.3406/anami.1893.3094> www.persee.fr/doc/anami_0003-4398_1893_num_5_17_3094 ;
- Duperray, Eve, Beaude, Joseph, *Marie Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres*, Actes du colloque international, Avignon, juillet 1988, Paris, Beauchesne, 1989 ;
- Dupras, Elyse, *Diables et saints. Rôle des diables dans les mystères hagiographiques français*, Genève, Droz, 2006 ;
- « Les diables dans les mystères : fauteurs de désordre ou facteurs d'ordre? », *L'Annuaire théâtral*, 2008, (43-44), 31–43, <https://doi.org/10.7202/041704ar> ;
- Dupront, Alphonse, *L'image de religion dans l'Occident chrétien. D'une iconologie historique*, Paris, Gallimard, 2015 ;
- Durliat, Marcel, « La représentation de la Trinité des origines du thème au début du XIII^e siècle », *Bulletin Monumental*, tome 153, n°2, année 1995, p. 197-198, DOI : <https://doi.org/10.3406/bulmo.1995.3594> ;
- Elissagaray, Marianne, *La légende des Rois Mages*, Paris, Seuil, 1965 ;
- Emery, Gilles, « Unité et trinité en Dieu chez saint Thomas d'Aquin », *PATH 11*, 2012, p. 347-366 ;
- Engen, van John, *Sisters and Brothers of the Common Life : The Devotio Moderna and the World of the Later Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 2008 ;
- Faire croire : modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII^e au XV^e siècle ; table ronde*, Rome, 22 - 23 juin 1979, École Française de Rome, 1981 ;
- Félix, Madeleine, *Le livre des Rois Mages*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000 ;
- Ferré, Rose-Marie, « L'art et le théâtre au Moyen Âge : jalons et perspectives », *Médiévales*, 59, automne 2010. URL : <http://journals.openedition.org/medievales/6079> ; DOI : [10.4000/medievales.6079](https://doi.org/10.4000/medievales.6079) ;

- Fournel, Victor, *Curiosités théâtrales, anciennes et modernes, françaises et étrangères*, Paris, Garnier Frères Libraires Éditeurs, 1859 ;
- Foyer, Dominique, *Les récits du procès de Jésus*, dans *Histoire de la justice* no 23, 2014, pp. 19-41 ;
- Frank, Grace, « Popular Iconography of the Passion », *PMLA* vol. 46, no. 2, 1931, pp. 333-340 ;
- *The medieval French drama*, Oxford, Clarendon Press, 1960 ;
- Frappier, Jean, « Châtiments infernaux et peur du Diable », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1953, n°3-5. pp. 87-96. DOI : <https://doi.org/10.3406/caief.1953.2020>; www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1953_num_3_1_2020 ;
- Freedberg, David, *Le pouvoir des images*, Paris, Gérard Monfort, 1998 ;
- Frugoni, Chiara, *Le Moyen Âge par ses images*, traduit de l'italien par Lucien d'Azay, Paris, Les Belles Lettres, 2015 ;
- Gabay, Simon, « Le Doute de Joseph devant le miracle de la Conception (Matthieu, I, 18-20) », *Questes* 23, 2012. URL : <http://journals.openedition.org/questes/1233> ; DOI : 10.4000/questes.1233 ;
- Gagné, André, *A Critical Note on the Meaning of apofasis in Gospel of Judas 33:1*. *Laval théologique et philosophique* 632 (2007): 377–383. DOI : 10.7202/016791ar ;
- Gangler-Mundwiller, Dominique, « Les diableries nécessaires. Le rôle des scènes diaboliques dans l'action des Mystères de la Passion », in *Mélanges Jeanne Lods I. Du Moyen Âge au XVI^e siècle*, Paris, ENSJF, 1978, p. 249-268 ;
- Garnier, François, *Le langage de l'image au Moyen Âge. I. Signification et symbolisme*, Paris, Le Léopard d'or, 1982 ;
- *L'âne à la lyre : sottisier d'iconographie médiévale*, Paris, le Léopard d'or, 1988 ;
 - *Le langage de l'image au Moyen Âge. II. La grammaire des gestes*, Paris, Le Léopard d'or, 1989 ;
- Garth, H., *Saint Mary Magdalene in Medieval Literature*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1950 ;
- Gaudel, Auguste-Joseph, « L'histoire du dogme de la Rédemption : Problèmes et conclusions », in *Revue des Sciences Religieuses*, tome 15, fascicule 2, 1935. pp. 227-244. DOI : 10.3406/rscir.1935.3936 www.persee.fr/doc/rscir_0035-2217_1935_num_15_2_3936 ;
- Gayraud, Hippolyte R. P., *Providence et libre arbitre selon Saint Thomas d'Aquin*, Toulouse, Imprimerie et Librairie Edouard Privat, 1892 ;

- Gesché, Adolphe, « L'agonie de la Résurrection ou la Descente aux Enfers », in *Revue théologique de Louvain*, 25^e année, fasc. 1, 1994. pp. 5-29. DOI : <https://doi.org/10.3406/thlou.1994.2672> www.persee.fr/doc/thlou_0080-2654_1994_num_25_1_2672 ;
- Gilson, Étienne, « Saint Bonaventure et l'iconographie de la Passion », *Revue d'histoire franciscaine* 1, 1924, pp. 405-424 ;
- « La Passion dans la pensée française au moyen âge », *Revue des questions historiques* vol. 120, 1934, pp. 145-167 ;
 - *La théologie mystique de saint Bernard*, Paris, Vrin, 1947 ;
 - *La philosophie de Saint Bonaventure*, Paris, Vrin, 2002 ;
- Girard, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978 ;
- Gîrbea, Cătălina, « Les représentations du Christ dans les enluminures des manuscrits de la B.n.F. contenant *l'Estoire del saint Graal* », *Actes du 22^e Congrès de la Société Internationale Arthurienne*, édité par Denis HÜE, Anne Delmaire et Christine Ferlampin-Acher, Rennes, 2008 ;
- *Communiquer pour convertir dans les romans du Graal (XII^e-XIII^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2010 ;
- Goglin, Jean-Marc, *La liberté humaine chez Thomas d'Aquin*, École pratique des hautes études - EPHE PARIS, 2011 ;
- Golsenne, Thomas, « Vers une nouvelle iconologie médiévale », *Techniques & Culture*, 50, 2008 ;
- Gounelle, Rémi, *La descente du Christ aux enfers. Institutionnalisation d'une croyance*, Paris, Institut d'Études augustiniennes, 2000 ;
- Goyau, Georges, *Saint Bernard*, Paris, Flammarion, 1927 ;
- Grabar, André, *Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 2008 ;
- Greco, Veronica, *Du théâtre médiéval au théâtre classique français*, Institutul European, Iasi, 2013 ;
- Griffith, Karolyn, « Performative reading and the receiving the performance of the Jour du Jugement in MS Besançon 579 », *Comparative Drama*, vol. 45, no 2, 2011, p. 99-126 ;
- Grimaldi-Hierholtz, Roseline, *Images de la Trinité dans l'art*, Manchecourt, Presses de Maury-Eurolives, Fontainebleau, 1995 ;
- Gros, Gérard, „*Ave, Vierge Marie*”. *Étude sur les prières mariales en vers français (XII^e-XV^e siècles)*, Presses Universitaires de Lyon, 2004 ;

- Hamesse, Jacqueline, Hermand, Xavier, *De l'homélie au sermon. Histoire de la prédication médiévale*, Université Catholique de Louvain, Publications de l'Institut d'Études Médiévales, 1993 ;
- Harf-Lancner, Laurence, « Le dialogue entre texte et image », *Trente ans de recherches en langues et littératures médiévales*, édité par Jean-René Valette, Paris, Perspectives Médiévales, 2005, p. 239-263 ;
- Henriet, Patrick, *La parole et la prière au Moyen Âge : le verbe efficace dans l'hagiographie monastique des XIe et XIIe siècles*, Paris, De Boeck Université, 2000 ;
- Herbin, Jean-Charles, *La représentation de l'invisible au Moyen Âge*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2011 ;
- Hervé, Martin, *Le métier de prédicateur en France septentrionale à la fin du Moyen Âge : 1350 – 1520*, Paris, Éditions du Cerf, 1988 ;
- Higgs Strickland, Debra, *Saracens, demons and jews. Making monsters in medieval art*, Princeton University Press, 2003 ;
- Hugon, Edouard, *Le mystère de la Rédemption*, Paris, Pierre Téqui Librairie, 1910 ;
- Iconographie médiévale : image, texte, contexte*, sous la direction de Gaston Duchet-Suchaux, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 2002 ;
- Imbert, Jean, *Le procès de Jésus*, Paris, PUF, 1980 ;
- Intermedial arts: disrupting, remembering, and transforming media*, dir. Leena Eilittä, Liliane Louvel, Sabine Kim, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012 ;
- Jacob, Robert, *Images de la Justice. Essai sur l'iconographie judiciaire du Moyen Âge à l'âge classique*, Paris, Le Léopard d'Or, 1994 ;
- Jeanmart, Gaëlle, « La dramatique de la volonté chez Augustin », *Philosophique*, 8, 2005 ; DOI : 10.4000/philosophique.100 ;
- Jeanroy, A., « Sur quelques sources des Mystères français de la Passion », In *Romania*, tome 35 n°139, 1906. pp. 365-378 ; doi : <https://doi.org/10.3406/roma.1906.4900>https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1906_num_35_139_4900 ;
- Jelle, Koopmans, *Le théâtre des exclus au Moyen Âge : hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris, Imago, 2013 ;
- Jodogne, Omer, « Marie Madeleine pécheresse dans les Passions médiévales. Des sources de Jean Michel », in *Scrinium Lovaniense. Mélanges historiques. Etienne van Cauwenbergh*, Louvain, Publications Universitaires de Louvain, 1961, pp. 272-284 ;

- « La structure des mystères français », *Revue belge de Philologie et d'Histoire* 42, 1964, pp. 827-842 ;
- « Le théâtre médiéval et sa transmission par le livre », *Research Studies* 32, 1964, pp. 67-75 ;
- « Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France », in *Cahiers de civilisation médiévale*, 8e année (n°29), janvier-mars 1965, pp. 1-24 ; doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1965.1331>
https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1965_num_8_29_1331 ;
- « Le souci du peuple dans les mystères français », *Études classiques* 37, 1969, pp. 338-350 ;
- « Le théâtre au Moyen Âge : recherches sur l'aspect dramatique des pièces », in Sandro Sticca (éd.), *The Medieval Drama. Proceedings of the third annual congress of the center for medieval and early Renaissance studies*, Albany, State University of New York Press, 1972, pp. 1-21 ;
- « Le théâtre français du Moyen Âge : recherche sur l'aspect dramatique des textes », dans *The medieval drama*, Sandro Sticca (éd.), Albany, State University of New York Press, 1972, pp. 1-21 ;

Jugnet, Louis, *La pensée de saint Thomas d'Aquin*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 2005 ;

Kelly, Henry, *Le diable et ses démons. La démonologie chrétienne hier et aujourd'hui*, trad. de l'anglais par H. Gatiano, Paris, Éditions du Cerf, 1978 ;

Kessler, Herbert L., *Spiritual seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000 ;

- *L'œil médiéval. Ce que signifie voir l'art du Moyen Âge*, traduit de l'anglais par Alexandre Hasnaoui, Paris, Klincksieck, 2015 ;

Kessler, Herbert L., Spieser, Jean-Michel, Wolf, Gerhard, Poilpré, Anne-Orange, « Le statut de l'image religieuse au Moyen Âge, entre Orient et Occident », *Perspective*, 1, 2009, URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1835> ; DOI : 10.4000/perspective.1835 ;

Klapisch-Zuber, Christiane, *Le voleur de paradis. Le Bon larron dans l'art et la société (XIV^e-XVI^e siècles)*, Paris, Alma Éditeur, 2015 ;

Klauck, Hans-Josef, *Judas, un disciple de Jésus. Exégèse et répercussions historiques*, traduit de l'allemand par Joseph Hoffmann, Paris, Éditions du Cerf, 2006 ;

Konigson, Elie, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1975 ;

- Koopmans, Jelle et Smith, Darwin, « Un théâtre *français* du Moyen Âge ? », *Médiévales* 59 | automne 2010. URL : <http://journals.openedition.org/medievales/6055> ; DOI : 10.4000/medievales.6055 ;
- Koroleva, Elena, « Texte/image/manuscrit : une relation problématique ? », *Perspectives médiévales*, 38, 2017. URL : <http://peme.revues.org/12712> ; DOI : 10.4000/peme.12712 ;
- Kuroiwa, Taku, Leroux, Xavier et Smith, Darwin, « De l'oral à l'oral : réflexions sur la transmission écrite des textes dramatiques au Moyen Âge », *Médiévales* 59 | automne 2010, URL : <http://journals.openedition.org/medievales/6056> ; DOI : 10.4000/medievales.6056 ;
- L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, sous la direction de Jérôme Baschet et Jean-Claude Schmitt, Paris, Le Léopard d'Or, 1996 ;
- La croix. Représentations théologiques et symboliques*, édité par Jean-Marc Prieur, Genève, Éditions Labor et Fides, 2004 ;
- La performance des images*, édité par Alain Dierkens, Gil Bartholeyns et Thomas Golsenne, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 2009 ;
- Lalou, Élisabeth, « Le théâtre médiéval, le tragique et le comique : réflexions sur la définition des genres », in *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en avril 2012 : publication par Milagros Torres (ÉRIAC) et Ariane Ferry (CÉRÉdI) avec la collaboration de Sofía Moncó Taracena et Daniel Lecler, Publications numériques du CÉRÉdI, n° 7, 2012. URL : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?le-theatre-medieval-le-tragique-et.html> ;
- Lavarde, André, « La sphère, symbole du mouvement », dans *Communication et langages*, n°119, 1er trimestre 1999. Dossier : Les nouvelles technologies de la communication. pp. 55-65. DOI : <https://doi.org/10.3406/colan.1999.2907>, www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1999_num_119_1_2907.
- Lazard, Madeleine, « Du théâtre médiéval à la comédie du XVIe siècle : continuité et rupture », in *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°44, 1997 ; pp. 65-78; doi : <https://doi.org/10.3406/rhren.1997.2111> https://www.persee.fr/doc/rhren_0181-6799_1997_num_44_1_2111 ;

- Le Blant, Edmond, « Recherches sur les bourreaux du Christ et sur les agents chargés des exécutions capitales chez les Romains », in *Mémoires de l'Institut national de France*, tome 26, 2^e partie, 1870. pp. 127-150;doi : <https://doi.org/10.3406/minf.1870.1469>https://www.persee.fr/doc/minf_0398-3609_1870_num_26_2_1469 ;
- Le Briz-Orgeur, Stéphanie, *À la recherche d'une écriture dramatique : conventions du dialogue dans quelques mystères du XV^eme siècle*, thèse de doctorat dir. Jean-Pierre Bordier, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours (UMR 7323), décembre 1998 – Résumé dans *Perspectives médiévales*, 25 (1999), p. 54-57 ;
- « Quand le silence fait parler de lui », dans Jean-Pierre Bordier (éd.), *L'Économie du dialogue dans l'ancien théâtre européen*, Paris, Champion, 1999, p. 211-226 ;
 - « Le *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban, un atelier du dialogue », *Le Moyen français*, 46-47 (2000), p. 327-346 ;
 - « Les monologues d'hésitation dans *la Passion d'Arnoul Gréban* », dans Jean-Pierre Bordier (éd.), *Langues, codes et conventions dans l'ancien théâtre européen*, Paris, Champion, 2002 (Le savoir de Mantice, 8), p. 149-166 ;
 - « La réécriture du *Pèlerinage de la vie humaine* dans la *Moralité de Bien Avisé et Mal Avisé* », dans Frédéric Duval et Fabienne Pomel (éd.), *Guillaume de Digulleville. Les Pèlerinages allégoriques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008 (Interférences), p. 365-392 ;
 - « La “dîme de Judas” dans les *Passions* des domaines d'oc et d'oïl (XIII^e-XV^e siècle) : réflexion sur les origines d'un motif », dans Michel Lauwers (éd.), *La Dîme, l'Église et la société féodale*, Turnhout, Brepols, 2012 (Collection d'études médiévales de Nice, 12), p. 561-588 ;
 - « Expressions théâtrales médiévales de la “douceur” du Christ : étude comparative de la *Passion* d'Arras et de la *Passion* d'Arnoul Gréban », dans Hélène Baby et Josiane Rieu (éd.), *La douceur en littérature de l'Antiquité au XVII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012 (Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance européenne, 73), p. 275-308 ;
 - « Deux avatars dramatiques médiévaux de la dispute : l'entretien de Jésus avec les docteurs dans les *Passions* d'Arras et de Gréban », dans Odile Gannier et Véronique Montagne (éd.), *Échos des voix, échos des textes. Mélanges en l'honneur de Béatrice Périgot*, Paris, Classiques Garnier, 2013, (Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance européenne, 79), p. 193-228 ;

- « La Vierge Marie dans les *Passions* des domaines d'oc et d'oïl (XIII^e-XV^e siècle) : de la mise en drame de la Compassion à la création d'un personnage dramatique », dans Jean-Louis Benoit (éd.), *La Vierge Marie dans la littérature française : entre foi et littérature*, Lyon, Jacques André éditeur, 2014, p. 97-104 ;
- Le culte de Marie dans la société médiévale*, études réunies par Dominique Iogna-Prat, Eric Palazzo, Daniel Russo, Paris, Beauchesne, 1996 ;
- Le Goff, Jacques, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981 ;
- *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985 ;
- *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, 2008 ;
- Le mal et le diable. Leurs figures à la fin du Moyen Âge*, sous la direction de Nathalie Nabert, Paris, Beauchesne, 1996 ;
- Le nu et le vêtu au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècle)*, Actes du 25^e colloque du CUER MA, Senefiance no 47, Publications de l'Université de Provence, 2001 ;
- Lebègue, Raymond, « Le Diable dans l'ancien théâtre religieux », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1953, n°3-5. pp. 97-105. DOI : https://doi.org/10.3406/caief.1953.2021;www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1953_num_3_1_2021 ;
- Leclercq, J., *L'idée de la royauté du Christ au Moyen Âge*, Paris, Édition du Cerf, 1959 ;
- Lecture, représentation et citation. L'image comme texte et l'image comme signe (XI^e-XVIII^e siècles)*, édité par Christian Heck, Lille, UL3, 2002 ;
- Leites, Nathan, *Le meurtre de Jésus, moyen de salut ? Embarras des théologiens et déplacement de la question*, Paris, Édition du Cerf, 1982 ;
- Leroy, Alfred, *Histoire de la peinture religieuse des origines à nos jours*, Paris, Amiot-Dumont, 1954 ;
- Leroy, Onésime, *Études sur les Mystères*, Paris, Hachette, 1837 ;
- Les pères du théâtre médiéval : examen critique de la constitution d'un savoir académique*, sous la direction de Marie Bouhaïk-Gironès, Véronique Dominguez et Jelle Koopmans, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010 ;
- Les (Rois) Mages*, sous la direction de Jean-Marc Vercruysse, Arras, Artois Presses Université, 2011 ;
- Leveux, Corinne, *La parole interdite. Le blasphème dans la France médiévale (XIII^e-XVI^e siècles) : du péché au crime*, Paris, De Boccard, 2001 ;

- L'iconographie : études sur les rapports entre textes et images dans l'Occident médiéval*, sous la direction de Michel Pastoureau, l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, Paris, Le Léopard d'Or, 2001 ;
- L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel*, sous la direction de Cécile Voyer et Eric Sparhubert, Turnhout, Brepols, 2011 ;
- Longère, Jean, *La prédication médiévale*, Paris, Études augustinienes, 1983 ;
- Maccoby, Hyam, *Judas Iscariot and the Myth of Jewish Evil*, New York, Free Press, 1992 ;
- « Le bouc émissaire : le double rite », *Pardès*, 2002/1 (N° 32-33), p. 135-145. DOI : 10.3917/parde.032.0135. URL : <https://www.cairn.info/revue-pardes-2002-1-page-135.htm> ;
- Madec, Goulven, *Le Dieu d'Augustin*, Paris, Éditions du Cerf, 1998 ;
- Mainte belle oeuvre faicte. Études sur le théâtre médiéval offertes à Graham Runnalls*, textes réunis et publiés par Denis Hüe, Mario Longtin et Lynette Muir, Orléans, Paradigme, 2005 ;
- Marculescu, Andreea, *Teaching to Hate through Theater: Hate, Violence, and the Invention of Piety in French Passion Plays*, special issue of *Literature Compass* 13.6 (2016) in « Emotions and Feelings in the Middle Ages », éd. Anthony Bale and Lynn Ramey, pp. 389-399 ;
- Marenbon, John, *Le temps, l'éternité et la prescience de Boèce à Thomas d'Aquin*, Paris, Vrin, 2005 ;
- Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, dir. Dominique Iogna-Prat, Eric Palazzo, Daniel Russo, Georges Duby, Georges Rupalio, Paris, Beauchesne, 1996 ;
- Marie-Madeleine, figure mythique dans la littérature et les arts*, sous la direction d'Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999 ;
- Marrow James H., *The Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Renaissance. A study of the transformation of sacred metaphor into descriptive narrative*, Leyde, E. J. Brill, 1980 ;
- Mary Magdalene. Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*, edited by Michelle A. Erhardt and Amy M. Morris, Brill, Leiden, Boston, 2012 ;
- Mazouer, Charles, *Le théâtre français du Moyen Âge*, Paris, Éditions Sedes, 1998 ;
- *Sermons in the Passions of Mercadé, Gréban and Jehan Michel*, dans *Les mystères. Studies in Genre, Text and Theatricality*, édité par Peter Happé et Wim Hüskén, Amsterdam-New York, Editions Rodopi, 2012 ;
 - *Le théâtre français de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2013 ;

- *Théâtre et christianisme. Études sur l'ancien théâtre français*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2015 ;
- Mazzon, Gabriella, *Pathos in late Medieval religious drama and art. A communicative strategy*, Brill, 2018 ;
- Mâle, Emile, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France : étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Librairie Armand Colin, 1969 ;
- Méchoulan, Eric, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula / Les colloques*, Création, intermédialité, dispositif, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php>, page consultée le 26 février 2022 ;
- Meiss, Millard, *French painting in the time of Jean de Berry. The late fourteenth century and the patronage of the duke*, Londres, Phaidon Press, 1967 ;
- Modern questions about medieval sermons*, dir. Nicole Bériou et David L. d'Avray, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, 1994 ;
- Moingt, Joseph, « Polymorphisme du corps du Christ », dans *Corps des dieux. Le temps de la réflexion*, sous la direction de Charles Malamoud et de Jean-Pierre Vernant, Paris, Gallimard, 1986, p. 47-63 ;
- Monnier Jean, *La Descente aux enfers, étude de pensée religieuse, d'art et de littérature*, Paris, Fischlacher, 1905 ;
- Morenzoni, Franco, « Paroles de prédicateur et inspiration divine d'après les *artes praedicandi* », in *La parole du prédicateur. V^e-XV^e siècles*, dir. Rosa Maria Dessi et Michel Lauwers, Nice, Centre d'Etudes Médiévales de Nice, 1997, p. 271-290 ;
- Muir Lynette R., « The Trinity in Medieval Drama », dans *Drama in the Middle Ages: comparative and critical essays*, New York, AMS, 1982, pp. 75-88 ;
- Müller, Jürgen Ernst, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinéma*, 10 (2-3), 105–134. <https://doi.org/10.7202/024818ar> ;
- Murdoch, Brian, « The Fall, the Redemption and the Medieval Drama », dans *Adam's grace. Fall and Redemption in medieval literature*, Cambridge, Brewer, 2000, pp. 126-151 ;
- Nichols, Stephen G., « The Image As Textual Unconscious: Medieval Manuscripts », *L'Esprit Créateur*, vol. 29, no 1, 1989, p. 7–23 ;
- Noël, Franquetterre, Gilson, Étienne, « La Philosophie de saint Bonaventure », (Études de philosophie médiévale. T. IV), 1924, in *Revue des Sciences Religieuses*, tome 5,

- fascicule 3, 1925 ; pp. 543-552,
www.persee.fr/doc/rscir_00352217_1925_num_5_3_1315_t1_0543_0000_2 ;
- Nordenfalk, Carl, *L'enluminure au Moyen Âge*, traduit de l'allemand par Henri Stierlin, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1988 ;
- Oakeshott, Jane, « The Arras miniatures: inadmissible evidence? », *Early Drama and Music Review*, 14, 1992, p. 64-73 ;
- Pächt, Otto, *L'enluminure médiévale. Une introduction*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Macula, 1997 ;
- Panofsky, Erwin, *L'oeuvre d'art et ses significations. Essai sur les „arts visuels”*, traduit de l'anglais par Marthe et Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1955 ;
- *Architecture gothique et pensée scholastique*, Paris, Éditeur Minit, 1967 ;
 - *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la renaissance*, texte traduit par Claude Herbette et Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1997 ;
- Papini, Giovanni, *Life of Christ*, traduit de l'italien par Dorothy Canfield Fisher, New York, Harcourt, Brace and Company, 1923 ;
- Par la vue et par l'ouïe : littérature du Moyen Âge et de la Renaissance*, édité par Michèle Gally et Michel Jourde, Fontenay-aux-Roses, ENS Éd., 1999 ;
- Parussa, Gabriella, « Paroles de diables. Essai d'une typologie du discours diabolique dans les mystères religieux du XV^e siècle », dans *Pour acquérir honneur et pris. Mélanges de moyen français offerts à Giuseppe Di Stefano*, Montréal, textes réunis et publiés par Maria Colombo Timelli et Claudio Galderisi, CERES, 2004, pp. 409-422 ;
- « Éditer les textes de théâtre en langue française : aperçu historique et nouvelles perspectives », *Médiévales* 59 | automne 2010, URL : <http://journals.openedition.org/medievales/6067> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/medievales.6067> ;
- Pastoureau, Michel, *Figures et couleurs. Étude sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d'Or, 1986 ;
- « L'Église et la couleur, des origines à la Réforme », in *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1989, tome 147, pp. 203-230.doi : <https://doi.org/10.3406/bec.1989.450535>https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1989_num_147_1_450535 ;
 - *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989 ;

- *Jésus chez le teinturier. Couleurs et teintures dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'Or, 1997 ;
 - *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2002 ;
 - *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004 ;
 - *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008 ;
 - *Symboles du Moyen Âge. Animaux, végétaux, couleurs, objets*, Paris, Le Léopard d'Or, 2012 ;
 - *Vert. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2013 ;
 - *Rouge. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2016 ;
- Pastoureau, Michel, Duchet-Suchaux, Gaston, *La Bible et les saints. Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1994 ;
- Pastoureau, Michel, Simonnet, Dominique, *Les couleurs expliquées en images*, Paris, Seuil, 2015 ;
- Pérez-Higuera, Teresa, *La Nativité dans l'art médiéval*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 1996 ;
- Pickering, Frederick, *Literature and art in the Middle Ages*, Glasgow, The University Press, 1970 ;
- Pinto-Mathieu, Elisabeth, *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 1997 ;
- Piroska, Zombory-Nagy, « Les larmes du Christ dans l'exégèse médiévale », in *Médiévales*, n°27, 1994. Du bon usage de la souffrance, sous la direction de Piroska Zombory-Nagy et Véronique Frandon, pp. 37-49, DOI : <https://doi.org/10.3406/medi.1994.1309>, www.persee.fr/doc/medi_0751-2708_1994_num_13_27_1309 ;
- Plesch, Véronique, « *Étalage complaisant ? The torments of Christ in French Passion Plays* », *Comparative Drama* XXVIII, 4, 1994-1995, pp. 458-485 ;
- *Words and images in late medieval drama and art, Mediaevalia*, Vol. 28.1, 2007, p. 25-55 ;
- Poirel, Dominique, *Livre de la nature et débat trinitaire au XIIIe siècle. Le De Tribus Diebus de Hugues de Saint-Victor*, Turnhout, Brepols, 2002 ;
- Polo de Beaulieu, Marie Anne, *Éducation, prédication et cultures au Moyen Âge : essais sur Jean Gobi le Jeune, [d.] 1350*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1999 ;
- Pombo, Elena Llamas, « La construction visuelle de la parole dans le livre médiéval », *Diogène* 2001/4 (n°196), p. 40-52. DOI 10.3917/dio.196.0040 ;
- Porcher, Jean, *L'enluminure française*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1959 ;

- Preacher, Sermon and Audience in the Middle Ages*, édité par Carolyn Muessig, Leiden/Boston/ Cologne, Brill, 2002 ;
- Prédication et performance du XII^e au XVI^e siècle*, éd. Marie Bouhaïk-Gironès et Marie Anne Polo de Beaulieu, Paris, Classiques Garnier, 2013 ;
- Rabatel, Alain, « L'arrestation de Jésus et la représentation de Judas en Jean, 18, 1-12. Mise en perspective avec l'univers de la gnose dans l'Évangile de Judas », *Études théologiques et religieuses*, 2009, 1 (Tome 84), p. 49-79. DOI : 10.3917/etr.0841.0049. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theologiques-et-religieuses-2009-1-page-49.htm> ;
- Randall, L.M.C., *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1966 ;
- Raynaud, Christiane, « Le massacre des innocents, évolution et mutations du XIII^e au XV^e s. dans les enluminures », dans *Le corps et ses énigmes au Moyen Âge*, sous la direction de Bernard Ribémont, Actes du colloque, Orléans, 15-16 mai 1992 ;
- Raynaud-Teychenné, Jeanne, Burnet, Régis, *Judas, le disciple tragique*, Toulouse, Éditions Privat, 2010 ;
- Reading medieval images: the art historian and the object*, édité par Elizabeth Sears et Thelma K. Thomas, The University of Michigan Press, 2002 ;
- Réau, Louis, *Histoire de la peinture au Moyen Âge. La miniature*, Melun, Librairie d'Argences, 1946 ;
- *Iconographie de l'art chrétien. Tome premier. Introduction générale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955 ;
 - *Iconographie de l'art chrétien. Tome second. Iconographie de la Bible, Nouveau Testament*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957 ;
- Recht, Roland, *L'image médiévale. Le livre enluminé*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2010 ;
- Religion et mentalités au Moyen Âge : mélanges en l'honneur d'Hervé Martin*, éd. Cassagnes-Brouquet, Sophie, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003 ;
- Renaissance du théâtre médiéval : contributions au XII^e Colloque de la Société Internationale du Théâtre Médiéval*, Lille, 2 - 7 juillet 2007, édité par Véronique Dominguez, Société internationale pour l'étude du théâtre médiéval, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2009 ;
- Revol, Thierry, *Représentations du sacré dans les textes dramatiques des XI^e-XIII^e siècles en France*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1999 ;

- Rey-Flaud, Henri, *Le théâtre sacré de la fin du Moyen Âge : essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1973 ;
- Ribard, Jacques, *Symbolisme et christianisme dans la littérature médiévale*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2001 ;
- Riché, Pierre, Lobrichon, Guy, *Le Moyen Âge et la Bible*, Paris, Beauchesne, 1984 ;
- Ringgenberg, Patrick, *L'art chrétien de l'image : la ressemblance de Dieu*, Paris, Les Deux Océans, 2005 ;
- Rivière, Jean, *Le dogme de la Rédemption. Essai d'étude historique*, Paris, Victor Lecoffre, 1905 ;
- *Le dogme de la rédemption. Étude théologique*, Paris, Librairie Victor Lecoffre, 1914 ;
 - « Le dogme de la Rédemption chez saint Augustin », in *Revue des Sciences Religieuses*, tome 7, fascicule 3, 1927, pp. 429-451. doi : <https://doi.org/10.3406/rscir.1927.1386>, https://www.persee.fr/doc/rscir_0035-2217_1927_num_7_3_1386 ;
 - « Le dogme de la Rédemption au début du moyen âge », in *Revue des Sciences Religieuses*, tome 11, fascicule 3, 1931. pp. 353-381. DOI : <https://doi.org/10.3406/rscir.1931.1525>, www.persee.fr/doc/rscir_0035-2217_1931_num_11_3_1525 ;
 - « Le conflit des « filles de Dieu » dans la théologie médiévale », in *Revue des Sciences Religieuses*, tome 13, fascicule 4, 1933, pp. 553-590. DOI : [10.3406/rscir.1933.1601](https://doi.org/10.3406/rscir.1933.1601) www.persee.fr/doc/rscir_0035-2217_1933_num_13_4_1601 ;
- Rosenwein, Barbara H., *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Cornell University Press, 2007 ;
- Rosier-Catach, Irène, *La parole comme acte. Sur la grammaire et la sémantique au XIII^e siècle*, Paris, Vrin, 1994 ;
- *La parole efficace. Signe, rituel, sacré*, Paris, Seuil, 2004 ;
- Roy, Émile, *Le mystère de la Passion en France du XIV^e au XV^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1974 ;
- Runnalls, Graham A., *Le mystère de la passion à Amboise au Moyen Âge: représentations théâtrales et texte*, Montréal, CERES, 1981 ;
- « René d'Anjou et le théâtre », dans *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*. Tome 88, numéro 2, 1981, pp. 157-180. DOI : <https://doi.org/10.3406/abpo.1981.3042> www.persee.fr/doc/abpo_0399-0826_1981_num_88_2_3042 ;

- « Les Mystères de la Passion en langue française : tentative de classement », in *Romania*, tome 114, n°455-456, 1996, pp. 468-516. DOI : <https://doi.org/10.3406/roma.1996.2216> www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1996_num_114_455_2216 ;
- « Le Personnage dans les mystères à la fin du Moyen Âge et au XVIe siècle : stéréotypes et originalité », In *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°44, 1997, pp. 11-26 ; doi : <https://doi.org/10.3406/rhren.1997.2107> https://www.persee.fr/doc/rhren_0181-6799_1997_num_44_1_2107 ;
- *Études sur les mystères : un recueil de 22 études sur les mystères français, suivi d'un répertoire du théâtre religieux français du Moyen Âge et d'une bibliographie*, Paris, Champion, 1998 ;
- *Les mystères français imprimés : une étude sur les rapports entre le théâtre religieux et l'imprimerie à la fin du Moyen Âge français suivi d'un Répertoire complet des mystères français imprimés (ouvrages, éditions, exemplaires) 1484-1630*, Paris, Champion, 1999 ;

Russell, Jeffrey Burton, *Lucifer. The devil in the Middle Ages*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1984 ;

Saint-Prix, Berriat, *Remarques sur les anciens jeux de mystères*, Paris, l'Imprimerie de J. Smith, 1823 ;

Saxer, Victor, *Le culte de Marie Madeleine en Occident des origines à la fin du Moyen Âge*, Paris, Librairie Clavreuil, 1959 ;

Schapiro, Meyer, *Words and Pictures. On the literal and the symbolic in the illustration of a text*, Paris, Macula, 2000 ;

Scherer, Jacques, *La dramaturgie classique en France*. Nouvelle édition revue par Colette Scherer, Paris, Armand Colin, 2014 ;

Schmitt, Jean-Claude, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Gallimard, 1990 ;

- « La culture de l'imgo », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51^e année, N. 1, 1996, p. 3-36, DOI : <https://doi.org/10.3406/ahess.1996.410832>; https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1996_num_51_1_410832 ;
- *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001 ;
- *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002 ;

- Sewall, Shelley, « The Arras Miniatures », *Early Drama and Music Review*, 13, 1991, p. 31-36 ;
- Smeyers, Maurice, *La miniature*, Turnhout, Brepols, 1974 ;
- Smith, Darwin, « Les manuscrits « de théâtre. Introduction codicologique à des manuscrits qui n'existent pas », dans *Gazette du livre médiéval*, n°33, 1998, p. 1-10, DOI : <https://doi.org/10.3406/galim.1998.1417> ;
- « Arnoul Gréban et l'expérience théâtrale ou l'universitaire naissance des mystères », *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge. Actes du colloque international organisé au Palais Neptune de Toulon les 13 et 14 novembre 2008*, éd. Xavier Leroux, Paris, Champion (Babeliana, 14), 2011, p. 185-224 ;
- Smith, Darwin, Lalou, Elisabeth, « Pour une typologie des manuscrits de théâtre médiéval », *Fifteenth Century Studies*, vol. 13, 1988, p. 569–579 ;
- Somme théologique. Tome 1, Thomas d'Aquin*, coordonné par Raulin, Albert, Traduction Aimon-Marie Roguet, Paris, Les Éditions du Cerf, 1984 ;
- Solotareff, Jeanine, *Une lecture symbolique des Évangiles selon la méthode introspective de Paul Diel*, Paris, Cerf, 2004 ;
- Stavrou, Michel, « Jean-Pierre Batut, Pantocrator : « Dieu le Père tout-puissant » dans la théologie prénicéenne », *Revue de l'histoire des religions*, 1, 2014, URL : <http://journals.openedition.org/rhr/8215> ;
- Steenbrugge, Charlotte, « „Haro! Haro! Sus, dyablerie” – The theatricality of devils in temptation sequences », dans *Les mystères. Studies in Genre, Text and Theatricality*, édité par Peter Happé et Wim Hüskén, Amsterdam-New York, Editions Rodopi, 2012, p. 119-145 ;
- Stones, Alison, *Gothic manuscripts: 1260-1320. A survey of manuscripts illuminated in France*, Part One. Volume One – Text and Illustrations ; Part One. Volume Two – Catalogue, Harvey Miller Publishers, 2013 ;
- Subrenat, Jean, « La mission de Jean-Baptiste dans les Passions du XV^e siècle : L'exemple du Mystère de la passion d'Arras », in *Jean-Baptiste : Le précurseur au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2002, <http://books.openedition.org/pup/4177>, ISBN: 9782821836983. DOI: 10.4000/books.pup.4177 ;
- Symes, Carol, *A common stage: theater and public life in medieval Arras*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2007 ;

- Talon-Hugon, Carole, *Une histoire personnelle et philosophique des arts. Moyen Âge et Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014 ;
- Thomas, Antoine, « Notice biographique sur Eustache Marcadé », in *Romania*, tome 35 n°140, 1906, pp. 583-590 ; doi : <https://doi.org/10.3406/roma.1906.4918>https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1906_num_35_140_4918 ;
- Thonnard, François-Joseph, « La notion de liberté en philosophie augustinienne », *Revue d'Études Augustiniennes et Patristiques*, Volume 62, Issue 1, 2016, <https://doi.org/10.1484/J.REA.5.104194>, p. 243-270 ;
- Thouvenot, Jenny, « La Sainte-Trinité », *Revue d'histoire de l'Église de France*, tome 77, n°198, 1991, *Église et vie religieuse en France au début de la Renaissance (1450-1530)*, p. 241-249, DOI : <https://doi.org/10.3406/rhef.1991.3528> ;
- Toubert, Hélène, « Iconographie et histoire de la spiritualité médiévale », *Revue d'histoire de la spiritualité* 50 (1974), p. 265-284 ;
- « La Vierge et les sages-femmes. Un jeu iconographique entre les Évangiles apocryphes et le drame liturgique », dans *Le culte de Marie dans la société médiévale*, études réunies par Dominique Iogna-Prat, Eric Palazzo, Daniel Russo, Paris, Beauchesne, 1996, p. 342.
- Traver, Hope, *The Four Daughters of God. A study of the versions of this allegory with especial reference to those in Latin, French and English*, Bryn Mawr College, 1907 ;
- Trego, Kristell, *L'essence de la liberté : la refondation de l'éthique dans l'œuvre de Saint Anselme de Cantorbéry*, Paris, Vrin, 2010 ;
- Truong, Nicolas, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Éditions Liana Levi, 2003 ;
- Turmel, Joseph, *La descente du Christ aux enfers*, Paris, Librairie Bloud, 1905 ;
- Turner, Ralph V., « Descendit Ad Inferos: Medieval Views on Christ's Descent into Hell and the Salvation of the Ancient Just », *Journal of the History of Ideas*, Vol. 27, No. 2 (Apr. - Jun., 1966), pp. 173-194 ;
- Tydeman, William, *The theatre in the Middle Ages. Western european stage conditions, c.800-1576*, Cambridge University Press, 1978 ;
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I, II, III*, Paris, Éditions Bélin, 1996 ;
- Valente, Pedro, « Le traître nécessaire ? Judas l'Ischariote », *Revue française de psychanalyse*, 2008/4, vol. 72, p. 955-972, DOI : 10.3917/rfp.724.0955. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2008-4-page-955.htm> ;

- Valiorgue, Bertrand, *Violence, mimesis et processus victimaire chez René Girard*, Cahier de recherche 10/2009, Centre d'Etudes et de Recherches, Groupe ESC Clermont, 2009 ;
- Van Gerven, Joseph, « Liberté humaine et prescience divine d'après saint Augustin », in *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, tome 55, n°47, 1957, pp. 317-330.
DOI : 10.3406/phlou.1957.4920 www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1957_num_55_47_4920 ;
- Vanessa Mariet-Lesnard, « L'expression du doute dans les mystères de la Passion de la fin du Moyen Âge ou la mise en actes et en paroles du libre-arbitre », *Questes*, 23, 2012,
URL : <http://journals.openedition.org/questes/1234> ; DOI : 10.4000/questes.1234 ;
- Vassas, Claudine, « Le Jeu de la Passion », in *L'Homme*, 1989, tome 29 n°111-112, Littérature et anthropologie, pp. 131-160. DOI : 10.3406/hom.1989.369154, URL : www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1989_num_29_111_369154 ;
- Velu, Anne Marie, *La visitation dans l'art. Orient et Occident, V^e- XVI^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 2012 ;
- Verhoeven, Paul, *Jésus de Nazareth*, traduit par Anne-Laure Vignaux, Les Éditions Aux forges de Vulcain, 2015 ;
- Vezein, Liliane, *La beauté du Christ dans l'art. La gloire et la croix*, Paris, Éditions Mame, 1997 ;
- Villeneuve, Roland, *Le diable dans l'art. Essai d'iconographie comparée à propos des rapports entre l'art et le satanisme*, Paris, Éditions Denoël, 1957 ;
- Wackenheim, Charles, « Le christianisme, « religion du salut » ? », in *Revue des Sciences Religieuses*, tome 56, fascicule 4, 1982, pp. 274-284. DOI : <https://doi.org/10.3406/rscir.1982.2956>
www.persee.fr/doc/rscir_00352217_1982_num_56_4_2956 ;
- Warner, Marina, *Alone of All Her Sex. The myth and the cult of the Virgin Mary*, Londres, Quartet Books, 1978 ;
- Wee, Lee David, « The Temptation of Christ and the Motif of Divine Duplicity in the Corpus Christi Cycle Drama », *Modern Philology* 72, 1974, pp. 1-16 ;
- Weigert, Laura, *French Visual Culture and the Making of Medieval Theater*, Cambridge University Press, 2015 ;
- Weigert, Laura, Charron, Pascale, « Illuminating the Arras Mystery Play », *Excavating the Medieval Image: Manuscripts, Artists, Audiences: Essays in Honor of Sandra Hindman*, éd. David S. Areford et Nina A. Rowe, London, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 81-106 ;

- Wirth, Jean, *L'image médiévale : naissance et développements (VI^e – XV^e siècle)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989 ;
- *L'image à l'époque romane*, Paris, Cerf, 1999 ;
 - *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*, Paris, Cerf, 2008 ;
 - *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques*, Genève, Droz, 2008 ;
 - *Qu'est-ce qu'une image ?*, Genève, Librairie Droz, 2013 ;
 - *L'image du corps au Moyen Âge*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2013 ;
- Wright, Jean Gray, *A study of the Themes of the Resurrection in the Medieval French Drama*, Pennsylvanie, Bryn Mawr College, 1935.

7. Index

- Adam, 36, 48, 52, 53, 55, 56, 74, 212, 218, 222, 223, 226, 227, 230, 270, 271, 301, 318, 342
- Agar, 101, 128, 162, 164, 167
- Agnès le Bouteiller, 48
- Andrometa, 155, 156
- Anne, 5, 64, 65, 67, 71, 125, 126, 128, 132, 201, 207, 331, 334, 337, 343, 344, 348, 349
- Anselme de Cantorbéry, 55, 193, 323, 348
- Aquillaine, 130, 132
- Arbeline, 155
- Arnoul Gréban, 5, 6, 10, 20, 48, 129, 134, 147, 154, 324, 330, 338, 339, 347
- Gréban, 5, 6, 108, 129, 130, 135, 147, 149, 156, 161, 163, 167, 168, 171, 172, 173, 179, 180, 278, 328, 329, 339, 341
- Balthazar, 105, 108, 109, 111, 114, 117
- Basaacq, 136, 139
- Belzebuth, 311
- Cadoc, 136, 141, 151
- Caïphe, 31, 201, 202, 207
- Carol Symes, 7
- Celius, 179
- Centurion, 219
- Cerbère, 309, 311, 315
- Charité, 49, 50, 52, 56, 58, 255, 259, 264, 265, 268
- Charles Mazouer, 6, 277, 278, 283, 291
- Charles VII, 12, 25, 27
- Christ, 3, 6, 7, 10, 11, 12, 20, 26, 28, 32, 36, 37, 38, 43, 45, 47, 48, 49, 55, 59, 62, 64, 65, 66, 67, 73, 75, 79, 85, 86, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 99, 104, 108, 110, 122, 124, 126, 127, 129, 130, 133, 134, 138, 140, 151, 157, 158, 159, 161, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 176, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 201, 204, 207, 211, 212, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 258, 259, 261, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 278, 279, 280, 282, 284, 285, 286, 287, 288, 291, 293, 297, 299, 301, 305, 307, 309, 310, 311, 313, 315, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 324, 325, 327, 328, 332, 334, 335, 338, 339, 341, 342, 343, 348, 349, 357
- Fils, 19, 60, 63, 64, 68, 69, 84, 89, 90, 97, 100, 123, 124, 126, 128, 130, 157, 159, 160, 162, 164, 165, 171, 186, 200, 215, 220, 226, 227, 254, 256, 257, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 276, 277, 286, 319, 321
- Corneliu Dragomirescu, 2, 4, 5, 8, 10, 31, 37, 46, 47, 254, 266, 298
- David, 7, 65, 93, 228, 333, 341, 349
- Dieu le Père, 51, 70, 75, 92, 119, 255, 268, 269, 272, 273, 274, 347
- Dieu, 10, 23, 32, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 70, 71, 75, 77, 79, 80, 83, 84, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 105, 107, 108, 112, 117, 118, 119, 122, 125, 126, 128, 132, 133, 135, 140, 149, 150, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 178, 180, 182, 183, 185, 186, 189, 192, 193, 194, 198, 200, 202, 207, 212, 215, 218, 219, 220, 221, 223, 226, 227, 228, 240, 242, 248, 250, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 279, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 294, 295, 298, 299, 300, 313, 314, 317, 318, 319, 320, 321, 323, 325, 326, 329, 330, 333, 340, 345, 347
- le Roi divin, 56, 83, 259, 268, 271
- Père, 49, 50, 51, 70, 128, 129, 161, 167, 183, 188, 189, 218, 240, 248, 254, 255, 256, 257, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 274, 275, 276, 277, 321, 325
- Roi divin, 70, 258, 321
- Dismas, 215, 219, 315
- Duval, 16, 330, 338
- Eliachin, 130, 163
- Élie, 36, 238

Élisabeth, 67, 68, 71, 72, 240, 337
 Esprit Saint, 73, 253, 271, 274, 277, 319
 Eugène IV, 25
 Eustache Marcadé, 1, 12, 179, 357
 Marcadé, 6, 8, 12, 13, 23, 25, 26, 46, 72,
 90, 130, 133, 135, 136, 186, 196, 199,
 254, 256, 277, 278, 279, 283, 284,
 287, 288, 298, 326, 329, 332, 347,
 357
 Mercadé, 26, 68, 108, 278, 341
 Ève, 48, 226, 227, 228, 271, 318
 Gabriel, 56, 58, 63, 64, 65, 66, 77, 84, 92,
 93, 159, 222, 227, 259, 260, 261, 264,
 265, 266, 268, 271, 272, 274, 277, 279,
 280
 Galien, 112
 Gallopin, 135
 Gaspard, 107, 108, 109, 116, 117
 Gombaut, 6, 93, 96, 267
 Gontier, 6, 93, 96
 Hénoch, 36
 Hérode, 6, 36, 111, 112, 114, 121, 122,
 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 143,
 144, 145, 146, 147, 151, 154, 156, 157,
 158, 159, 160, 201, 204, 298, 312, 313,
 315, 322
 Hervé Martin, 277, 279, 281, 284, 344
 Hope Traver, 48
 Innocents, 36, 133, 134, 135, 140, 142,
 149, 312
 Jane Oakeshott, 7, 32, 35
 Jean, 5, 6, 7, 8, 12, 25, 46, 48, 67, 68, 90,
 108, 135, 140, 157, 158, 160, 173, 188,
 190, 193, 194, 198, 199, 200, 207, 227,
 230, 235, 240, 241, 243, 248, 253, 268,
 273, 274, 277, 278, 281, 283, 284, 285,
 287, 288, 289, 290, 301, 312, 313, 315,
 316, 323, 324, 326, 329, 330, 331, 333,
 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341,
 342, 343, 344, 345, 346, 347, 349, 350
 Jean Baptiste, 67, 68, 227, 268, 273, 274,
 277, 278, 281, 283, 284, 285, 287, 288,
 289
 Jean Carité, 25
 Jean Chufart, 26
 Jean Desobry, 12, 25
 Jean Michel, 5, 6, 324, 336
 Jean Rivière, 48
 Jean-Pierre Bordier, 5, 7, 8, 25, 46, 68, 90,
 108, 135, 140, 157, 160, 194, 207, 230,
 240, 312, 313, 315, 316, 330, 338
 Jérémie, 134, 223
 Jessica Brantley, 5
 Brantley, 5, 327
 Jésus, 3, 6, 10, 11, 12, 19, 26, 36, 39, 48,
 49, 55, 59, 60, 61, 62, 63, 68, 73, 79, 82,
 83, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95,
 96, 99, 100, 102, 107, 108, 109, 110,
 116, 117, 118, 122, 124, 126, 128, 129,
 133, 157, 160, 161, 162, 164, 165, 166,
 167, 168, 171, 172, 173, 175, 180, 181,
 182, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 192,
 194, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 202,
 204, 206, 211, 212, 214, 218, 219, 220,
 221, 223, 226, 227, 229, 230, 231, 232,
 234, 236, 237, 238, 239, 240, 243, 245,
 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253,
 254, 267, 268, 269, 273, 274, 276, 277,
 280, 283, 284, 285, 287, 288, 293, 298,
 308, 309, 310, 311, 313, 316, 317, 318,
 319, 320, 324, 325, 327, 333, 335, 337,
 339, 343, 344, 349
 Jonatas, 136, 143, 145
 Joseph, 6, 8, 27, 32, 33, 72, 73, 74, 75, 76,
 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 86, 87, 88, 90,
 91, 93, 94, 95, 99, 100, 101, 103, 104,
 116, 117, 123, 124, 125, 128, 130, 132,
 133, 159, 160, 162, 164, 165, 166, 167,
 170, 171, 192, 193, 237, 238, 240, 245,
 267, 272, 332, 333, 334, 337, 341, 348
 Père adoptif, 73, 79, 159, 163, 167
 Judas, 16, 96, 157, 187, 188, 189, 190,
 194, 195, 197, 198, 199, 200, 220, 240,
 298, 313, 314, 315, 320, 322, 323, 324,
 325, 333, 337, 338, 340, 344, 348
 Jules-Marie Richard
 Richard, 6, 8, 12, 19, 20, 25, 317, 324
 Jürgen Ernst Müller, 9
 Justice, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56,
 57, 58, 59, 60, 61, 62, 256, 275, 276,
 318, 336
 Laura Weigert, 7, 12, 28, 30, 31, 46, 291
 Lazare, 10, 32, 173, 174, 176, 177, 178,
 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 232,
 319
 Longin, 36, 220
 Louis XI, 12

Luc, 63, 68, 69, 72, 93, 124, 161, 199, 248, 272
 Lucifer, 36, 53, 200, 223, 227, 300, 301, 302, 303, 304, 309, 310, 311, 313, 346
 Maître de la vue de Sainte-Gudule, 30, 31
 Marc, 193, 196, 248, 272, 278, 334, 337, 340
 Marie, 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 12, 19, 25, 27, 32, 33, 34, 35, 58, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 90, 92, 93, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 104, 117, 118, 119, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 140, 159, 162, 164, 165, 166, 167, 170, 171, 174, 175, 177, 178, 179, 185, 194, 195, 196, 207, 209, 231, 234, 236, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 247, 250, 253, 254, 265, 267, 269, 271, 274, 279, 280, 284, 300, 317, 319, 321, 323, 324, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 335, 336, 339, 340, 343, 344, 346, 347, 348, 349
 Vierge, 8, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 73, 74, 75, 79, 80, 82, 83, 85, 86, 88, 90, 94, 96, 97, 99, 100, 117, 118, 119, 123, 124, 127, 128, 129, 130, 132, 140, 162, 165, 167, 207, 209, 240, 254, 265, 267, 274, 279, 321, 335, 339, 340, 348
 Marie Madeleine, 34, 35, 195, 196, 234, 236, 239, 240, 241, 243, 250, 253, 279, 328, 332, 336, 346
 Marthe, 174, 175, 177, 178, 179, 182, 183, 185, 342
 Martin Shongauer, 37
 Matthieu, 4, 90, 133, 134, 219, 272, 284, 291, 323, 326, 333
 Medusa, 156
 Melchior, 106, 108, 109, 112, 117
 Messie, 125, 327
 Michel, 6, 51, 83, 84, 129, 138, 144, 146, 190, 198, 226, 227, 233, 258, 260, 278, 285, 301, 315, 323, 329, 330, 337, 338, 340, 341, 342, 343, 347
 Miséricorde, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 256, 257, 276, 318
 Osanna, 171
 Pamela Sheingorn, 5, 6, 8, 47, 52
 Pascale Charron, 7, 12, 28, 30, 46
 Pèlerins d'Emmaüs, 245
 Pierre, 5, 7, 8, 25, 32, 45, 46, 68, 90, 108, 135, 140, 157, 158, 160, 185, 188, 190, 191, 194, 200, 201, 202, 207, 230, 235, 236, 240, 241, 242, 243, 245, 253, 312, 313, 315, 316, 323, 324, 326, 329, 330, 335, 338, 341, 345, 347
 Pilate, 6, 31, 158, 198, 201, 203, 204, 207, 209, 214, 254, 298, 310
 Prêcheur, 8, 10, 12, 25, 49, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 294, 295, 297, 298
 Rachel, 134, 148, 155, 159
 Rap, 155
 Raphael, 56
 Raphaël, 84, 119, 253, 261
 Rechigné, 147
 René, 45, 157, 158, 186, 187, 334, 335, 345, 348
 Robechon, 6, 93, 94, 96
 Robert Clark, 5, 6, 8, 47, 52
 Runnalls, 12, 13, 45, 46, 298, 300, 340, 345
 Sabaoth, 171
 Saint Augustin, 192, 254, 275, 323
 Saint Esprit, 65, 68, 73, 248, 250, 251, 253, 254, 267, 271, 272, 273, 274, 276, 321
 Saint Michel, 56, 189, 215, 260, 261, 315
 Saint Thomas d'Aquin, 193, 324, 334
 Salomé, 36, 82, 83, 87, 89, 90, 91, 99, 242, 267
 Samuel Chew, 48
 Sapiance, 49, 50, 56, 57, 58, 59, 255, 257, 264, 265, 268, 321
 Satan, 36, 143, 199, 200, 215, 223, 226, 269, 298, 300, 302, 310, 311, 312, 314, 315
 Séphora, 101
 Seth, 36
 Simon de Cyrène, 214
 Stéphanie le Briz-Orgeur, 7
 Syméon, 125, 126, 128, 129, 130, 132, 133, 272
 Thomas, 25, 26, 91, 193, 231, 244, 245, 246, 247, 280, 284, 321, 324, 327, 328, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 340, 344, 347
 Trinité, 10, 11, 49, 50, 52, 55, 60, 62, 84, 93, 254, 255, 256, 257, 259, 263, 267,

268, 269, 271, 273, 275, 276, 277, 280,
321, 323, 325, 330, 333, 335, 348, 357
Vérité, 49, 50, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61,
170, 276
Véronique, 4, 182, 212, 329, 339, 340,
343, 344

Véronique Dominguez, 4, 340, 344
Vertus, 49, 50, 51, 52, 53, 56, 57, 59, 60,
61, 96, 174, 175, 219, 255, 256, 271,
275, 276, 277, 281
Zebel, 8, 36, 88, 99, 101
Zébel, 82, 83, 87, 90, 99

Table des matières

Introduction générale	3
1. Relire le théâtre médiéval au XXI ^e siècle	4
2. Pourquoi Arras ?.....	7
3. Méthodologie	9
1. Étude du manuscrit.....	12
1.a. Informations générales	12
1.b. Les scribes.....	16
1.c. Langue et versification.....	19
1.d. Eustache Marcadé.....	23
1.e. Production des images	26
1.f. Sources	36
1.g. Audience du manuscrit	45
1.h. La lecture performative.....	46
2. <i>A summo celo egressio ejus</i>	48
2.a. Le procès de paradis.....	48
2.b. La Nativité	62
2.b.1. L'Annonciation.....	63
2.b.2. La Visitation.....	66
2.b.3. Le doute de Joseph.....	73
2.b.4. Le voyage à Bethléem et la naissance du Christ	79
2.b.5. L'adoration des bergers.....	92
2.b.6. La Circoncision	99
2.b.7. Les Rois Mages	105
2.b.8. La présentation au temple	123
2.c. Le massacre des Innocents	133
2.c.1. Contexte	134
2.c.2. Violence des crimes	136
2.c.3. Oppositions genrées	149
2.c.4. Lien avec la Passion du Christ.....	157
3. <i>Et occursus ejus usque ad summum</i>	161
3.a. La perte du Christ au temple	161
3.a.1. Les rapports de genre	162
3.a.2. Discussion avec les docteurs du temple	168
3.b. La résurrection de Lazare	173
3.b.1. Réflexion sur la mort	174
3.b.2. Victoire de la vie sur la mort.....	180
3.c. La Passion du Christ	186
3.c.1. Le Christ, victime volontaire.....	186
3.c.2. La source de la violence – prédestinée ?.....	192
3.c.3. Violence de la Passion	201
3.c.4. Le pouvoir de la violence	210
3.d. La descente du Christ dans les limbes	221
3.e. La Résurrection du Christ	231
3.e.1. Absence du corps dans le tombeau	231

3.e.2. Présence de Jésus	237
3.e.3. Doute de saint Thomas	244
3.f. L'Ascension	248
4. <i>Religio</i> : les scènes de lien entre l'ici-bas et l'au-delà.....	254
4.a. La Trinité.....	254
4.a.1. Le Père.....	255
4.a.2. Relation Père – Fils.....	267
4.a.3. Le Saint Esprit	271
4.b. La prédication.....	277
4.b.1. Thématiques des sermons	278
4.b.2. Procédés didactiques.....	282
4.b.2.1. Structuration de la matière.....	282
4.b.2.2. Répétitions.....	284
4.b.2.3. Moyens de persuasion	285
4.b.3. Le public.....	288
4.c. Les démons.....	298
4.c.1. Monstruosité de l'enfer	299
4.c.2. Suprématie du Christ sur les diables	305
4.c.3. Les refus de repentance	312
5. Conclusion générale	317
6. Bibliographie.....	323
6.a. Sources	323
6.a.1. Manuscrits	323
6.a.2. Imprimés.....	323
6.b. Études	324
7. Index.....	352

Résumé : *La Passion d'Arras* d'Eustache Marcadé est l'une des premières mises en scène de grande ampleur de la vie du Christ en langue française. Son manuscrit est depuis longtemps considéré comme un chef-d'œuvre enluminé mais l'étude systématique des rapports entre texte et image n'avait jamais été entreprise.

L'objectif de la thèse est de démontrer comment les utilisateurs du livre, constitués à la fois en spectateurs et en lecteurs de cet objet plurimédiatique ont pu se représenter et revivre mentalement le spectacle grâce au montage du textuel et du visuel. L'étude des événements les plus significatifs de la vie du Christ et de trois fils rouges dramatiques (les démons, la Trinité et la prédication) permet de montrer comment a fonctionné une communication fondée sur la notion de *religio*, visant à persuader le public de méditer et de suivre la voie du Christ.

Mots-clés : manuscrit, *religio*, rapport texte-image, lecture performative, communication religieuse, iconographie, persuasion, public.

Abstract : The *Arras mystery play*, written by Eustache Marcadé, is one of the first large-scale plays of Christ's life in French. Its manuscript has long been considered an illuminated masterpiece, but the systematic study of the relationship between text and image has never been undertaken.

The purpose of this thesis is to demonstrate how the users of the book, formed of both spectators and readers of this multimedia object, were able to represent themselves and mentally relive the play thanks to the text and the images. The study of the most significant events of Christ's life and of three dramatic themes (the demons, the Trinity and the preaching) allows us to show how a communication based on the notion of *religio* worked, aiming to persuade the public to meditate and follow the way of Christ.

Keywords : manuscript, *religio*, text-image relationship, performative reading, religious communication, iconography, persuasion, public.



UNIVERSITATEA DIN
BUCUREȘTI
— VIRTUTE ET SAPIENTIA

UGA
Université
Grenoble Alpes